



"Dazi e contro dazi" (Maggio 2025) di Pierfrancesco Uva

Viva il 1° Maggio festa dei lavoratori

Pane e libertà – Giuseppe Di Vittorio di Alberto Negrin (2008)



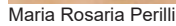
La visione della storia dell'uomo che lottò per i diritti dei lavoratori, Giuseppe Di Vittorio (nato a Cerignola nel 1892 e scomparso nel 1957), uno dei padri del sindacalismo italiano, da semianalfabeta si trasforma poco a poco in un sindacalista rivoluzionario, difensore dei diritti dei lavoratori e della dignità umana, un uomo che si è impegnato – fino alla morte – a lottare per l'unità dei lavoratori.

Telemaco Signorini, L'alzaia (1864)

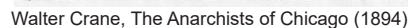
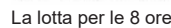


"L'alzaia" dipinto dell'artista italiano Telemaco Signorini (1835 -1901), realizzato nel 1864. Olio su tela, Circa 54 cm × 173.2 cm., Collezione Privata

L'alzaia è una delle opere più famose ed emblematiche di Signorini. Il dipinto raffigura dei lavoratori (braccianti) impegnati nel faticoso compito dell'"alaggio", ovvero il traino di un barcone o di una barca lungo la riva del fiume Arno. Essi stanno tirando l'imbarcazione controcorrente utilizzando delle funi. Signorini impiega uno stile realista, concentrandosi sulle dure realtà della classe lavoratrice e sul loro sforzo fisico. Il punto di vista è spesso basso, enfatizzando i corpi tesi e le difficili condizioni dei lavoratori. Il dipinto è considerato un significativo esempio di commento sociale nell'arte, evidenziando la vita difficile degli umili lavoratori e criticando implicitamente la borghesia che li sfruttava. Sebbene Signorini fosse un Macchiaiolo, *L'alzaia* mostra anche una forte inclinazione verso il Realismo, un più ampio movimento artistico europeo che mirava a rappresentare la vita e la società contemporanea con verità e accuratezza, spesso concentrandosi sulle classi lavoratrici. *L'alzaia* è una potente immagine del lavoro umano e delle condizioni sociali nell'Italia del XIX secolo, dimostrando l'abilità artistica di Signorini e il suo impegno con le questioni sociali del suo tempo.



in cella, gli altri cinque furono impiccati in carcere l'11 novembre 1887. Fu a Parigi, nel 1889, quando i rappresentanti dei partiti dei lavoratori europei si riunirono per fondare la Seconda Internazionale, un'organizzazione che coordinasse la loro attività a livello mondiale, che la data del 1° maggio venne scelta come ricorrenza annuale per promuovere iniziative a sostegno e tutela dei diritti dei lavoratori e delle lavoratrici, in ricordo dei “martiri di Chicago”, simbolo di lotta per le otto ore e la giornata a essa dedicata. In Italia, le manifestazioni per il 1° maggio vennero organizza-



che ci spetta, in termini di diritti, anche ricordandoci il mondo "com'era" quando si veniva sfruttati e calpestati. Dalla lirica *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni al *Memoriale* di Paolo Volponi, passando per John Steinbeck, che nel suo *Furore* ci mostra il lavoro come miraggio che prende corpo, *Articolo 1. Racconti sul lavoro*, una raccolta di scritti di Camilleri, Cornia, Pariani, Rea, Recami e Stassi, *I colori dei mestieri* nella leggerezza che sa però lasciare la forte impronta di Rodari, e centinaia di altri - Neruda, Calvino, Ottieri, Rea, Vittorini, Sini-
sgalli, Brecht e la Merini, giusto per citarne otto - un elenco troppo lungo da farsi ma nel quale resta comunque necessario citare un libro che si intitola proprio *Primo Maggio* e che ha visto la luce nel 1980, cioè quasi cent'anni dopo la sua stesura, pubblicato dal Comune di Imperia, città natale dell'autore e nella cui biblioteca è custodito il manoscritto. Parliamo di Edmondo De Amicis, il quale comincia a scrivere *Primo Maggio* nel 1891 e segna così la sua adesione agli ideali del socialismo italiano unendo, nel testo, al razionalismo scientifico del materialismo storico i sentimenti a lui più cari, bontà e amore, senza cadere nello sdolcinato patriottismo di *Cuore*, uscito quattro anni prima. Protagonista è Alberto, un insegnante torinese che aderisce al socialismo spinto dalla sua profonda onestà e dalla scoperta della bestiale condizione di povertà in cui vivono milioni di proletari, e proprio per aver manifestato le sue convinzioni Alberto viene abbandonato dalla famiglia, licenziato e minacciato di morte. Decide allora di dedicarsi completamente alla causa del popolo e, durante una manifestazione per il Primo Maggio, i soldati inviati dal Governo per sedare le proteste operaie lo feriscono a morte. Disponibile su Liber Liber, è un'opera che nelle situazioni decritte riporta a tempi neppure tanto distanti, e stimolatrice di profonde riflessioni. Ad esempio quando Alberto, per rispondere al figlio che cercava di comprendere il motivo per cui il padre fosse stato allontanato dalla famiglia, dice: «Giulio, tu vedi quanta gente c'è intorno a te, che suda al lavoro per tutta la vita e non ne cava tanto da vivere umanamente, quanti milioni di ragazzi lasciati nell'ignoranza e nell'abbruttimento, e quante famiglie ridotte alla fame senza loro colpa; vedi quante disuguaglianze ingiuste, quante ire, quanti odi. Ora, c'è modo di far sì che questa grande miseria sparisca tutta o in gran parte, che il lavoro non manchi a nessuno e diventi più umano per tutti. Che tutti i ragazzi siano istruiti e educati, che le disuguaglianze ingiuste scompaiano, che gli odi cessino, che la società diventi quasi un'immensa famiglia, in cui ciascuno, per interesse proprio, desideri il bene di tutti gli altri». Parole che sono praticamente un manifesto politico, e siamo certi che sarebbero piaciute molto ai "martiri di Chicago".

3

L'oscuro mondo dell'adolescenza: *Adolescence* di Philip Barantini



Angel Quintana

Alana era una ragazza di venticinque anni che viveva a Toronto e che non aveva mai avuto relazioni sessuali. Quando iniziò ad ascoltare certe argomentazioni sulle "vergini solitarie", si sentì coinvolta in queste denegrazioni.

E' così che Alana decide

di contrastare questa sorta di marchio sociale creando un portale web intitolato "Nubile involontaria", facendo nascere senza volerlo un neologismo, *Incel* (single non volontaria). Nelle zone arretrate di campagna di quel luogo, il termine *incel* veniva affibbiato alle donne da una cultura maschilista contrassegnata da forte misoginia, che ne definiva il loro ruolo di signorine. Nel 2014 nella cittadina di Isla Vista in California in prossimità del campus universitario di Santa Barbara, il ventiduenne Elliot Rodger, dopo aver ucciso sei persone e averne ferito quattordici, si suicidò. Nello stesso giorno prima di compiere il massacro, Elliot Rodger aveva annunciato su YouTube la sua intenzione di voler uccidere, sia per punire quelle ragazze che l'avevano rifiutato e sia per colpire degli uomini sessualmente attivi che avevano vissuto una vita migliore della sua. La regista spagnola Gala Hernández Lopez ha vinto nel 2024 il Premio César per il miglior cortometraggio documentario con *La mécanique des fluides*, ispirandosi proprio al caso di Elliot Rodger approfondendo nello stesso tempo il tema delle *incel*. La regista ha raccontato di aver indagato sull'applicazione web *Tinder* e altre app di appuntamenti online. Risultato, il funzionamento della rete e dei suoi algoritmi impedisce di trovare l'amore o semplicemente avere un incontro interessante con qualcuno. *La mécanique des fluides* racconta di come tali operazioni possano contribuire a rendere ancora più soli i giovani, rinchiudendoli in universi in cui il desiderio è precluso o, comunque, non sempre soddisfatto. La difficoltà di stabilire contatti e poter socializzare tende per i maschi a far aumentare l'odio verso le donne e ad accentuare forme di misoginia già negli anni dell'adolescenza. Nel suo lavoro di ricerca, Gala Hernández ha incontrato molte persone con problemi psicologici e forti sofferenze emotive legati a questo tema, tutti potenzialmente causa poi di violenze dirette. L'impatto sociale che ha avuto la serie filmica britannica *Adolescence*, trasmessa da Netflix, ha fatto emergere tutte queste questioni non sempre socialmente ben evidenziate, facendole diventare così molto popolari. *Adolescence* è stato sceneggiato da Jack Thorne e Stephen Graham, diretto nella regia da Philip Barantini. Questa miniserie televisiva articolata in quattro episodi ha debuttato su Netflix nel marzo di un anno fa, diventando il programma più visto in sessanta paesi di tutto il mondo e risultando la serie di maggior successo degli ultimi anni. *Adolescence* non si ispira alla

figura di Elliot Rodger, e neppure ad alcun caso reale, ma essa nasce dall'influenza negli adolescenti che ha avuto la serie televisiva del personaggio dello youtuber Andrew Tate, la figura di un giovane sotto attenzione della polizia. Andrew Tate era un lottatore di *kickboxer* diventato famoso per aver partecipato al Grande Fratello britannico ed essere stato poi allontanato per aver aggredito una donna. Da quel momento in poi, egli inizia a inviare messaggi di odio sulle reti web, fino a che non viene cancellato sia da YouTube che da TikTok. Tate è stato per i giovani britannici una delle figure chiave della cosiddetta *manosfera*, di quel gruppo eterogeneo di spazi virtuali uniti, come in questo caso, da proclami rivolti a una mascolinità tossica. La *manosfera* è un elemento chiave nella socializzazione di molti giovani sulle questioni di genere. Attraverso questa si sono create molte discussioni contro il ruolo del femminismo, insistendo sul fatto che la violenza di genere è pura invenzione ideologica. *Adolescence* è una serie televisiva che mette in guardia contro le *fake news*, contro i discorsi antifemministi e la mascolinità tossica nel comportamento dei giovani condizionati nel loro mondo dai social network. La serie si presenta come una scommessa innovativa che utilizza una piattaforma di successo con riferimenti narrativi di impatto, al servizio di una politica di denuncia e della volontà di creare uno stato di allarme sociale circa l'emergere di una questione delicata che, in generale, era stata nascosta o sottovalutata dai mezzi di comunicazione di massa. L'impatto sociale di *Adolescence* non è scontato, né frutto del caso e né del genio artistico, ma è figlio di un'operazione di marketing perfettamente riuscita in cui vengono messe in pratica una serie di strategie narrative al servizio di un modello di messa in scena che altera gli approcci della serialità televisiva tendenti a riaffermare la vita.

Adolescence è strutturata in quattro episodi che allontanano dall'idea del passaggio nel tempo per attivare un processo di forte concentrazione drammatica. Il primo episodio si apre nel momento in cui la polizia entra nella casa dei Miller e arresta Jamie, interpretato da Owen Cooper, un ragazzo di tredici anni accusato dell'omicidio di una ragazza del suo liceo. La scena si concentra tutta sul protocollo della detenzione, sull'angoscia che si crea in questa famiglia e sugli effetti nelle persone che assistono a ciò. L'azione si svolge tra uffici e corridoi. Il tempo della storia è tutto compresso, non ci sono momenti di attesa, tutto precipita e tutto viene accelerato. Il secondo momento della storia si connota con il procedimento dell'indagine nell'istituto scolastico dagli agenti di polizia. La polizia incontra i compagni dell'accusato, insieme alle amiche della vittima. L'elemento drammatico si concentra sullo stato di perplessità del poliziotto di fronte a un mondo adolescenziale di cui non ne comprende i codici, il linguaggio, la meccanica. Tutto ruota attorno a una serie di equivoci che finiscono



per avvicinarci a una possibile interpretazione dell'omicidio. Il terzo episodio è quello che contiene più forza drammatica di tutta l'intera serie, che si basa sull'incontro della psicologa con il giovane Jamie. A differenza degli altri episodi in cui vi è un passaggio continuo e contiguo di spazi, la parte fondamentale della scena risulta statica tutta concentrata in questo confronto. I primi momenti appaiono lenti, il dialogo appare pacato fino all'esplosione improvvisa della rabbia e della disperazione del giovane, che accompagna lo spettatore verso una nuova scoperta utile a far conoscere la psicologia, fino a quel momento non definita, dell'adolescente accusato di omicidio. Il quarto episodio viene proposto sotto forma di epilogo incentrandolo tutto sulla famiglia Miller, sulla sua quotidianità e sul peso che l'assenza del figlio sta producendo sulla vita stessa dell'intera famiglia. Risalta così un drammatico conflitto che accentua l'intolleranza sociale verso le altre vittime dell'omicidio, la famiglia, facendo emergere un triste ricordo e ancora una nuova rivelazione. L'idea centrale risulta quella di mostrare l'impotenza della generazione degli adulti di fronte ai comportamenti imprevedibili di un giovane adolescente iperprotetto dalla stessa istituzione familiare. La struttura della serie cinematografica in quattro blocchi serve a evidenziare la funzione di quattro soggetti istituzionali di fronte all'accaduto. Le forze dell'ordine con i loro protocolli sono lontane dal comprendere il mondo adolescenziale, la scuola è uno spazio in perenne ebollizione contrassegnato da forti conflitti, i servizi sociali – esemplificati dalla presenza della psicologa – cercano di capire ciò che non riescono a giustificare, mentre la famiglia appare come un luogo di cecità e silenzio. *Adolescence* ci mostra l'impotenza delle istituzioni, non si domanda però dove risiedano le

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cause dei conflitti, né va oltre l'idea di mostrarci come questi pilastri del sistema sociale siano così incapaci di adeguarsi alle trasformazioni del tempo.

La struttura del film è chiaramente dimostrativa e funziona a partire dall'attesa di una rivelazione che funge nel dramma come colpo di scena. Ma *Adolescence* non è né un dramma giudiziario, né un film di investigazione su un fatto criminale e neppure un'opera di denuncia sulla società ambientata nella realtà comunitaria britannica. Questa serie televisiva rifiuta i generi, ma non abbandona i parametri della serialità televisiva classica. Funziona come un ibrido che finisce per semplificare ciò che apparentemente vorrebbe apparire complesso. Una delle critiche più frequenti all'attuale serialità televisiva sta nel fatto che i fattori drammatici e narrativi mettono in secondo piano la messa in scena, che appare molto preconstituita. Gli sceneggiatori ne sono gli artefici e in pochissimi casi la figura di chi li realizza viene valorizzata. In molte serie prestigiose si valorizzano gli *showrunners* - i produttori creativi -, ma non si dice nulla di chi abbia diretto le opere. Alcune volte si utilizzano perfino registi di fama per avallare queste produzioni. *Adolescence*, l'opera sceneggiata da Jack Thorne e Stephen Graham, rompe con questa logica diventando una serie di cui si è tanto apprezzata la costruzione drammatica, per cui necessariamente bisogna fare il nome della persona che l'ha messa in scena, il regista Philip Barantini. *Adolescence* si è fatto apprezzare nel percorso della sua realizzazione grazie al piano sequenza, contrassegnato da una chiara componente manierista collocata artisticamente tra il Rinascimento e il Barocco. Se riavvolgiamo il nastro della storia del cinema vedremo che nel modello classico il montaggio doveva risultare impercettibile, in modo da permettere allo spettatore di identificarsi con i personaggi, lo schermo doveva apparire come un mondo esterno. Alcuni teorici, da André Bazin a David Bordwell, hanno riflettuto sulla possibilità che un altro modello potesse mettere in crisi il cosiddetto montaggio invisibile. Bazin credeva che il montaggio fosse comunque inevitabile, sebbene fosse scettico sul suo uso eccessivo per via della frammentazione dell'azione e sul condizionamento legato alla spontaneità degli attori. Bazin credeva in un cinema della scena in cui la macchina da presa non fosse più il soggetto principale, prospettando condizioni di maggiore agibilità da parte degli attori e delle attrici, quali agenti fondamentali al centro della trama.

David Bordwell ha dimostrato in un suo libro che dai primi seriali di Louis Feuillade fino al cinema di Theo Angelopoulos, ci sono stati grandi registi che hanno tenuto conto dell'importanza

della scena, che con la coreografia dei corpi davanti alla macchina da presa ha sviluppato una scelta stilistica di maggiore importanza verso la coerenza delle azioni. I diversi registi che hanno utilizzato il piano sequenza lo hanno fatto per motivi diversi, sia per creare un distanziamento, vedi Angelopoulos, sia per determinare una poetica dell'inquadratura, è il caso di Kenji Mizoguchi, o semplicemente per migliorare la forza costumbristica delle scene corali ispirate ai costumi e agli usi popolari, come ad esempio nel caso di Luis García Berlanga. Alfred Hitchcock girò *Nodo alla gola* (The rope, 1948) in un lungo falso piano sequenza che si svolgeva in un unico e preciso luogo, cosa che consentiva di collegare l'azione senza interromperla con l'analisi del racconto stesso. Il piano sequenza del film di Hitchcock era obbligatoriamente artefatto, perché in quel tempo non si era nella condizione di girare oltre i dodici minuti per ogni ripresa, cioè il massimo che la pellicola in celuloide poteva essere girato dalla macchina da presa. L'avvento della tecnologia digitale ha permesso ad Alexander Sokurov di girare invece un piano sequenza di un'ora e mezza nel

di saper utilizzare personaggi secondari per rendere coerenti luoghi e situazioni. Il fattore caratterizzante l'opera sta nella produzione del contrasto, nel rendere visibile la messa in scena e trasformarla in una attrazione. Così, come esempio, nella scena iniziale in cui la telecamera segue l'auto della polizia con il ragazzo arrestato e portato dalla sua casa alla stazione di polizia, il piano sequenza diventa poco plausibile, poiché costringe ad avvicinare i luoghi rispetto ai tempi più lunghi tipici di un viaggio. Il piano sequenza crea un falso movimento e aggiunge situazioni. Nel secondo capitolo che si svolge nella scuola, l'uso del piano sequenza ha il compito di mostrare lo spazio educativo come luogo caotico, nel quale si scorgono insegnanti con problemi di alcolismo, ragazzi che praticano il bullismo, agenti di polizia che girano per le aule, studenti che fuggono dalla finestra e un poliziotto padre di uno degli studenti in rivolta. Nell'episodio migliore della serie, dove il ragazzino si confronta con la psicologa, la telecamera poteva stare fissa per dare maggiore intensità alla parte recitata, ma non è stato così. La macchina da presa si muove per sottolineare i diversi momenti,

per un semplice intento di contribuire all'inganno. Tutto diventa artatamente caotico e forzato, c'è un concentrato di situazioni che servono solo a far attrarre gli spettatori verso la conciliazione dell'azione. In *Adolescence* c'è un lavoro calcolato su come rafforzare un circuito intricato dentro la sceneggiatura, ma non c'è riflessione su cosa significhi pianificare, su come creare un'etica delle scene che permetta di riflettere sui fatti che la serie denuncia. *Adolescence* provoca una

strana sensazione, dal momento che sembra abbandonare il carattere sdolcinato della classica messa in scena televisiva, ma cade nella trappola utilizzando altri espedienti inutili. La serie si sposta dal dramma giudiziario al cinema sociale, ma si ferma a metà strada nella sua denuncia sulla misoginia adolescenziale. Gli attori e le attrici sono buoni interpreti, la scena ha momenti esaltanti, il tema appare intrigante, ma emerge infine un eccesso di ambizione sterile, non c'è semplificazione nella sua realizzazione. Alla fine, sembra quasi che *Adolescence* non smetta di sottolinearci che tutto ciò che si spiega e come lo si spiega, siano semplicemente fatti trascendenti, non legati alla vera realtà oggettiva. Il titolo della serie televisiva è paradigmatico della sua aspirazione, farci credere cioè che da un caso particolare si possa dedurre la malattia di un'intera generazione di adolescenti, senza escluderne uno.

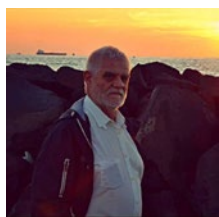
Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



film *Arca russa* (Ruski covcheg), facendo semplicemente girare la telecamera lungo tutto il Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo. In Sokurov, questa possibilità di poter continuare lo sviluppo del movimento ha consentito di potergli ipotizzare di legare il presente con il passato, di stabilire una continuità tra l'arte e i grandi fatti della storia russa, fino a costruire una riflessione malinconica su cosa avesse significato in questa storia la scomparsa dello zarismo. Nel caso di *Adolescence* non c'è una chiara motivazione drammaturgica per l'uso del piano sequenza nella messa in scena. La pianificazione filmica segue dei parametri tradizionali incentrati sul confronto tra i personaggi e sulla creazione di un ritmo tutto interno alla storia. Non c'è gioco nei tempi morti, nessun distanziamento, nessuna coreografia interna alla scena. Il film non sarebbe cambiato granché se avesse seguito il *montaggio invisibile* delle serie attuali, purché non vi sarebbe stata alcuna giustificazione sulla scelta di una pianificazione che andasse oltre la dimostrazione delle capacità tecniche e di quelle del regista

L'utopia del ridente Maggio



Natalino Piras

«In realtà, ancor prima che il prigioniero rispondesse, in cuor mio non l'avevo assolto, l'avevo già condannato, ma non a morte. Solo che non potevo esternare questa mia decisione là dentro, in quella stanza d'appartamento scelto come tribunale del popolo da parte delle Brigate Rosse. Correva il 9 maggio 1978, lo stesso giorno che la mafia avrebbe ucciso a Cinisi, il suo paese, il coraggioso Peppino Impastato, lui, figlio di un mafioso, che combatteva la mafia. Ma io questo non potevo sapere, là nella prigione del popolo, improvvisato inquisitore di un uomo di governo, giudice del Potere. La mafia, il suo cancro, passava in secondo piano nel prevalere dell'ideologia. Che era di terrore pur non essendo io un terrorista. Secondo questa ideologia che seguiva il folle disegno di Marat (rivoluzione francese) di erigere piramidi con le teste di ghigliottinati e il castro-guevarismo (rivoluzione cubana) di riporto di tagliarne altrettante, di teste reazionarie, come canna da zucchero, Moro doveva morire. Doveva essere ucciso. Questo dovevo comunicargli, un verdetto emesso a priori, anche se questa sentenza io non dividevo. Quale terribile situazione. Il tribunale del popolo gestito dalle Brigate Rosse era alla stessa stregua di qualsiasi altro tribunale che esercita la giustizia o pretende di amministrarla: i giudici sanno che non è la verità quanto sentenziano ma una sua parte, una sua apparenza, il suo contrario. I giudici e gli accusatori, pubblici ministeri e avvocati, come funzionari dell'ingiustizia. Io, quel 9 maggio 1978, ero un funzionario di tribunale, anche se del popolo oppresso. Dovevo, violando il principio superiore delle mie convinzioni individuali, esercitare la funzione che le Brigate Rosse volevano da me: condannare a morte Aldo Moro. Avere la freddezza, la glacialità, di comunicare la condanna al condannato. Prima che qualcun altro eseguisse la sentenza. Se non lo avessi fatto, sarei stato io a morire. Inutilmente. Moro lo avrebbero ammazzato egualmente. Nel condannare Moro pur non volendolo, io violavo il principio superiore che invece tene Peppino Impastato, che non arretrò di un passo, denunciando fino all'ultimo, dalla sua radio, a Cinisi, nel suo paese, tutto quanto di male la mafia faceva, impunita. Peppino Impastato sapeva che la mafia, quell'altro osceno tribunale, lo aveva condannato a morte, che l'ora della sua fine era vicina, propinqua. Ma continuava a combattere, lui, condannato a morte. Era un uomo, un ragazzo trentenne, libero, non rassegnato. Moro invece, l'uomo di governo, il Potere in ceppi, andava incontro alla sua sorte chinando la testa, lasciando in eredità ai sostenitori del Potere, agli uomini e alle donne, quanto il Potere genera ed è: infamia, sospetto, tradimento, malgoverno, terrore, falsi rivoluzionari, e falsi riformisti, falso pentimento,

«un pianoro di codardi e codarde» come dice Pasternak per il suo omologo, come poeta, Majakovskij, che decide con uno sparo di mettere fine ai suoi giorni. Anche le Brigate Rosse, il potere del terrore delle Brigate Rosse, uccidendo Aldo Moro hanno sparato contro loro stessi, contro tutti quanti credevano e hanno creduto al sogno della giusta rivoluzione. Se Moro non fosse stato ucciso, se a fine processo fosse stato condannato a morte, sentenza sospesa e liberato, le Brigate Rosse avrebbero vinto. Ma era un sogno, così come resta sempre un sogno una vera rivoluzione opera di gente libera come Peppino Impastato. Prima che lo Stato Imperialista delle Multinazionali che volevano abbattere, le Brigate Rosse si sono estinte lasciando dietro di sé un retaggio di catastrofe, uomini e donne che hanno venduto, salvo rare eccezioni, il loro rimorso. Neppure pena la chiamano, neppure espiatione. Nel mentre che la mafia che uccise Peppino Impastato è diventata a pieno titolo di governo e di esercizio del terrore lo Stato Imperialista delle Multinazionali». Ecco noi, in questo maggio di *dies malas*, inedito.

Dies malas, in lingua sarda, vuol dire brutto tempo. Non più, non ora, sarà ridente maggio che viene carico, dice un canto popolare, «di rose e di viole». Altro mese ci attende. È tempo di guerra. Si può giocare sulla parola *dies* che presa dal latino sono i giorni. In tempo di guerra viene in mente altro, una maledizione presa dalla quinta parte, terza scena del *Riccardo III* (1591-1592) di Shakespeare che mette in scena avvenimenti a lui contemporanei. La maledizione è: *Despair and die!* Sono le parole che dice il fantasma di Clarence a Riccardo III re d'Inghilterra prima della battaglia di Bosworth (22 agosto 1485), l'atto finale della guerra delle due Rose, quella tra i Lancaster e gli York, la fine della dinastia dei Plantageneti e l'inizio della dominazione dei Tudor, il diavolo sempre di mezzo. Quando eravamo ragazzi nella tv in bianco e nero, la domenica sera ci catturava lo sceneggiato *La freccia nera* (1968-1969, sette puntate) di Anton Giulio Majano, tratto dall'omonimo romanzo (*The Black Arrow*, 1883) di Robert Louis Stevenson. Un grande Adalberto Maria Merli, reso gobbo, storpio, indomito guerriero, crudelissimo, è Riccardo III, conte di Gloucester diventato re con l'inganno. È il suo un trono pieno di sangue. Dice il fantasma della regina Anna al marito: *Tomorrow in the battle think of me, and fall thy edgless sword: despair and die!* Domani nella battaglia pensa a me, e cada la tua spada senza filo: disperare e muori!

Ripreso dal teatro di Shakespeare *Domani nella battaglia pensa a me* è un grande romanzo dello scrittore spagnolo Javier Marías (1951-2022). Il romanzo è ambientato ai giorni nostri e dice di Victor Francés, che campa facendo il «negro», ghostwriter, sceneggiatore per

la tv, scrittore per conto terzi, pure di discorsi. Ha scritto anche per il re. È un romanzo *Domani nella battaglia pensa a me...* che rievoca molte guerre, una fra tutte la guerra civile spagnola (1936-1939), i suoi orrori, le bombe sopra Madrid assediata, la gente uccisa casualmente per le strade dai proiettili dei mortai, come accadde a Sarajevo al tempo della guerra civile nella ex Jugoslavia, come accade e ancora accade a Damasco, a Bagdad, nella martoriata Ucraina, nella martoriatissima Gaza, eccetera eccetera. Riccardo III come persona storica oltre a William Shakespeare che molto prende da una biografia del re scritta da Thomas Moore, il grande pensatore dell'*Utopia* fatto uccidere da Enrico VIII perché Moore si opponeva al matrimonio del re con Anna Bolena e allo scisma anglicano, ha ispirato molta letteratura e diverso cinema. Tra gli altri *Tower of London* (1939) di Rowland B. Lee con Boris Karloff e Basil Rathbone, *Riccardo III* (1955) diretto e interpretato da Laurence Olivier e un altro *Riccardo III* (1995) di Richard Loncrane con John McKellen, ambientato nell'Europa sotto tallone nazista, aura cupa, *dies malas*. Esiste anche un'opera lirica, *Riccardo III* (1879) del sassarese Luigi Canepa.

Quanto lontano questo brutto tempo dall'aura
segue a pag. successiva



"Tower of London" (1939) di Rowland B. Lee



segue da pag. precedente

del mese delle rose, di Calendimaggio, delle loro significazioni di lietezza, come la ricorrenza continuamente aggiornata di un'un'utopia.

Lunedì 2 maggio ricorre l'anniversario della nascita, nel 1772 a Oberwiederstedt, in Sassonia, di Novalis, poeta lirico agli albori del Romanticismo. Morì giovane, di tisi, a 29 anni, stessa età stessa sorte cent'anni dopo, del grande poeta sardo Peppino Mereu, un romantico di paese, poeta maledetto, di amori non corrisposti e di forte denuncia sociale, contro tutte le guerre, contro la stessa morte. Tutta la vita e l'opera di Novalis, tornando a lui nato di maggio, sono impregnate del senso della morte. È autore degli *Inni alla notte*, in prosa ritmica, scritti per l'amata Sophie von Kühn, morta anche lei di tisi. Nel romanzo autobiografico *Heinrich von Ofterdingen* entrò in polemica con *Wilhelm Meister* (1795-1796) goethiano. Nessun senso del romanzo di formazione, nessuna utopia in Novalis che sostiene invece la magica unione tra visibile e invisibile contro la prosaica realtà. Simbolo di questa unione, affidata alla poesia, è il fiore azzurro.

In afflato di prosaica realtà che genera utopie destinate alla frantumazione, il 5 maggio del 1912 esce a Pietroburgo destinata a diventare Leningrado prima di ritornare San Pietroburgo, il primo numero della "Pravda" che vuol dire Verità. Ne conosciamo la mitologia, il senso del dare e affermare la notizia: l'operaio Stakanov ha scavato in un solo giorno, fatto di otto ore moltiplicate per otto all'infinitesima potenza, da solo, chilometri e chilometri di sottosuolo, ha estratto carbone e altri minerali, sempre da solo li ha frantumati e pure invaginati e fatto andare i vagoni.

Ripasso manzoniano a proposito di utopie rivoluzionarie generatrici di massacri e restaurazioni: il 5 maggio del 1805, moriva esiliato a Sant'Elena Napoleone Buonaparte. «Ei fu... Né sa quando una simile orma di piè mortale, la sua cruenta polvere a calpestar verrà».

Restando in tema di utopie rovesciate, il 7 maggio 1903 nasceva a Moithari, in India, George Orwell, l'autore di 1984, l'occhio del grande fratello che «vi guarda». Inquietante romanzo preveggenza i nostri osceni tempi moderni, grande fratello televisivo compreso: l'attuazione del nulla, dell'incapacità a essere autentici, la negazione della pietas pagana e della caritas cristiana. L'altro grande romanzo di Orwell che narra di rivoluzioni che portano a sanguinarie dittature è *La fattoria degli animali* (*Animal Farm*, 1945). Fa cronaca della ribellione dei maiali contro gli uomini perché dice uno dei maiali rivoluzionari «L'uomo è l'unica creatura che consuma senza produrre». Per arrivare, a rivoluzione compiuta, al fatto che «Tutti gli animali sono uguali, ma alcuni sono più uguali d'altri». La storia si ripete sempre in forma di farsa ancora più crudele della tragedia, delle tragedie.

C'è sempre la guerra, tutte le guerre, che paritiscie mostri, solo mostri, che abolisce qualsiasi utopia.

Guerra combattuta nel fragore delle armi, tutte,



"Il laureato" (1967) di Mike Nichols

dalla pietra alle esplosioni nucleari, campi di sangue senza fine, mucchi di *cani spenti*, viene dal *Lamento per Ignazio* (1934) di Garcia Lorca presago di guerra civile, guerra dei dazi come quella scatenata dall'osceno Trump, dei ricchi contro i poveri, il numero dei poveri in continuo, parossistico aumento. Dice in *Sinfonia dei due mondi* (1979) il vescovo Hélder Câmara che fu artefice della teologia della liberazione, un'altra utopia fallita: «Uomo, fratello mio, prossimo all'anno Duemila dalla nascita di Cristo, il bilancio è terribile! Che ne hai fatto di tutti quei poveri nei paesi dell'abbondanza? Che ne hai fatto degli ultimi paria, i più poveri dei poveri?».

La guerra come fallimento dell'utopia avvera sempre il tempo di Mastru Juane, così in lingua sarda viene indicata la fame. Vasta la letteratura su Mastru Juane.

Utopia di maggio fu Berkeley, iniziata nel 1964. Ne scriviamo sempre in *Diari di Cineclub*, nelle nostre narrazioni cinematografiche che hanno la rivolta nel campus universitario della California il centro di emanazione e il punto di ritorno ancor prima e ancor più del Maggio francese nel 1968.

«...Ché loro hanno/memoria del lavoro/e dei suoi abiti/di quando davvero il Capitale/ ebbe paura di noi/- o finse? - /dei nostri muchos Vietnam/da Berkeley alla Primavera di Praga/ mica noi ci siamo dimenticati...»

L'orco Trump, l'orco Elon Musk, l'orco Putin, l'orco Netanyahu sono mostri che aboliscono l'utopia.

Se non fosse, diciamo sempre in *Diari di Cineclub*, che il cinema attiva di continuo la memoria storica individuale della rivolta e dell'utopia, un interscambio di continenti: questo nostro cinema che rende vicino il lontano.

«Ancora prima del maggio francese, i prodromi del '68, quello che da due differenti punti di vista cantano Fabrizio De André (*Storia di un impiegato*, 1973) e Ivan Della Mea (*Venne maggio*, 1969) ci fu, nel settembre 1964 la rivolta di Berkeley, in California, nei campus universitari, i giovani che iniziano a manifestare per i diritti civili, contro il razzismo, contro la guerra in Vietnam. La repressione di quella rivolta viene raccontata in *Fragole e sangue* (*The Strawberry Statement*, 1970, Premio della giuria a Cannes) di Stuart Hagmann. È l'altra faccia

di Berkeley quale ci mostra invece, ordinata e elegante quanto ipocrita, *Il laureato* (*The Graduate*, 1967, regia di Mike Nichols dall'omonimo romanzo di Charles Webb, 1963).

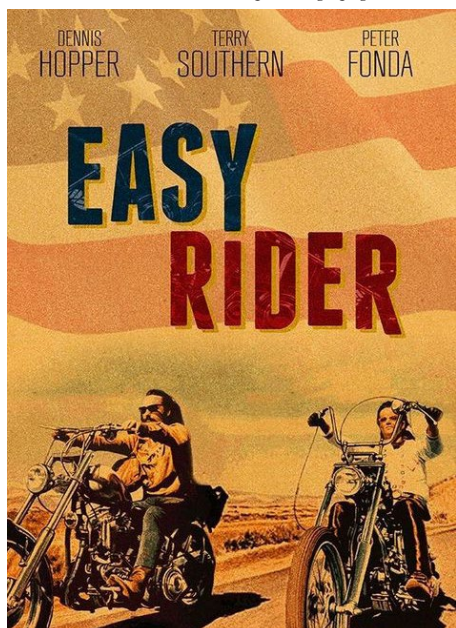
Due anni dopo *Il laureato*, ci fu *Easy Rider* (1969, Premio opera prima a Cannes) di Dennis Hopper, dove è la repressione opera dei padri e di gente del profondo sud a uccidere i sogni e con questi i corpi dei figli. Molte delle canzoni di *Easy Rider* ci sono in *The Big Chill* (*Il grande freddo*, 1983) di Lawrence Kasdan, dolente raduno di reduci del Sessantotto. Una per tutte la canzone *The Weight*, del gruppo canadese The Band. *The Weight* è considerata una delle canzoni più celebri della controcultura che ha il 68 come centro. La rivista "Rolling Stone" la mette al 41° posto nella classifica delle migliori 500 canzoni della storia del rock. Tra le migliori incisioni quelle di Bruce Springsteen, Cassandra Wilson, Aretha Franklin, Eric Clapton, Bob Dylan.

The Weight è un canto ebbro. Così la prima strofa, in una traduzione letterale in italiano: *Mi spinsi verso Nazareth, mi sentivo quasi mezzo morto, avevo bisogno di un posto dove posare la testa.*

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente



"Ehi, signore, può dirmi dove un uomo potrebbe trovare un letto?" Con una faccia da grinfia mi strinse la mano, e, "No!" fu tutto quello che disse. Togliti il peso Fannie, togliilo liberamente, togliiti il peso Fannie e lascia che il peso cada su di me"

In questa linea ebbra di *The Weight*, a Berkeley, a Londra, a Parigi, a Berlino, persino da noi in Italia, iniziarono moti di speranza. La contestazione del sistema occidentale, un canone capitalistico – per investire qui la terminologia letteraria di Harold Bloom – era sostenuta dall'altrimenti impossibile binomio: studenti-lavoratori. Insieme a coltivare l'utopia di un mondo se non senza guerre perlomeno di progressiva affermazione dei diritti dell'uomo. C'è stata una forte spinta planetaria verso il raggiungimento di questa utopia nel mentre però che rinfocolava la guerra in Vietnam, la Cia organizzava un golpe dietro l'altro in America Latina e combatteva in Africa contro il comunismo cubano, nel mentre



che in Italia la strategia della tensione la faceva da padrona. Tutti ladri della speranza, profanatori del tempo di maggio. Gli utopisti, via via scemanti, diradatisi, sempre meno massa coesa, cedevano al capitalismo liberista e guerrafondaio proprio sul terreno della speranza, sul diritto alla dignità, al lavoro, alla coltivazione del sogno dell'utopia. Addirittura in Italia il berlusconismo ha demonizzato la parola *utopia*, ha voluto cancellarla dal vocabolario.

Il 9 maggio del 1978, fu ritrovato in via Caetani



"I cento passi" (2000) di Marco Tullio Giordana

a Roma il corpo di Aldo Moro ucciso dopo 55 giorni di sequestro ad opera delle Brigate Rosse. Nel mentre che l'Italia e il mondo consumavano in diretta l'elaborazione del lutto per la morte del Presidente della Democrazia Cristiana, nella notte tra l'8 e il 9, a Cinisi, in Sicilia, la mafia ammazzava facendolo esplodere col tritolo, un ragazzo di trent'anni, Peppino Impastato. La stessa mafia pensava a come far credere all'opinione pubblica che la morte di Peppino Impastato fosse stata un suicidio. La storia di Peppino Impastato, quello di Radio Aut, radio libera, quello dei cento passi, il comunista che si metteva contro il suo stesso padre mafioso al servizio di Tano Badalamenti, voce martellante nella sua denuncia a voce insieme forte e gioiosa, saremmo venuti a saperla dopo la storia della passione e morte di Aldo Moro resa tra l'altro da film ormai classici: *Il caso Moro* (1986) di Giuseppe Ferrara, *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana, *Buongiorno, notte* (2003) e tutti i suoi remake di Marco Bellocchio.

Rimane il 9 maggio 1921, più di cento anni fa, come data di nascita di Sophie Scholl. Era l'unica donna della Rosa Bianca, un gruppo di ispirazione cristiana, lei, il fratello Hans e un altro gruppo di giovani professori e studenti dell'università di Monaco. Lo racconta bene il film *La Rosa Bianca* (*Die letzten Tage*, 2005) di Marc Rothemund. I giovani della Rosa Bianca erano dentro la Germania nazista, il quotidiano

sordido della guerra combattuta altrove che però pretendeva obbedienza assoluta da parte di tutti. Il terrore del nazismo: la primaria mancanza di libertà. Una nazione in guerra, la logica dello sterminio come metodo. Il livido predomina, il colore della fame a contrasto con i rossi accesi che preludono all'ispessimento del buio. Il gruppo della Rosa Bianca si forma nel 1942. Sono già entrati in funzione lager e forni per ebrei, zingari, omosessuali, malati di mente, inabili al combattimento e prigionieri politici. La Rosa Bianca sa e intuisce di come terrore e livore generino

il tremore nella massa ossequiente. La Rosa Bianca organizza Resistenza. La loro pratica summa di antinazismo è scrivere e diffondere opuscoli e volantini contro la guerra e contro Hitler. Un bidello dell'università di Monaco scoprì gli autori e i diffusori dei volantini. Li denunciò e consegnò alla Gestapo i fratelli Scholl e gli altri professori e studenti. Quattro giorni di torture per Sophie. Nessuna ritrattazione.

Salì il patibolo con una gamba rotta dicendo:



«Come possiamo aspettarci che la giustizia prevalga quando non c'è quasi nessuno disposto a dare se stesso individualmente per una giusta causa? È una giornata di sole così bella, e devo andare, ma che importa la mia morte, se attraverso di noi migliaia di persone sono risvegliate e suscitate all'azione?»

Un coraggio indicibile, da vera combattente della Resistenza. Sophie Scholl avrà per sempre vent'anni. Dobbiamo a lei se tornerà *maju vioritu*, maggio fiorito, giusta memoria il Primo Maggio de *Paska Manna de su Mundu Proletariu*, come canta il poeta Peppino Marotto, un maggio di nuova organizzazione della speranza.



Natalino Piras

Un requiem dall'inferno, ovvero De Sade nel cinema italiano



Antonio La Torre Giordano

Gli anfratti del cinema italiano sono stati spesso abitati da un erotismo che oltraggiava le censure, i governi e le tendenze. Persone, cronaca e persino i fatti storici sono stati spesso condizionati dall'eros. Il costume nazionale esalta la famiglia da un lato, ma strizza l'occhio all'avventura extraconiugale, all'evasione trasgressiva. Questo elemento binario è rintracciabile nel cinema d'autore come nei generi nostrani, in modo diverso e talvolta occultato o mal celato; è sempre arduo scorgere un cinema *made in Italy* agamico o asessuato.

Il primo nudo nel cinema italiano immortava Clara Calamai ne *La cena delle beffe* (1949) di Alessandro Blasetti, sebbene ancor prima, ne *La corona di ferro* (1941) ancora di Blasetti, si mostrò discinta Vittoria Carpi, ma come semplice comparsa. Invece, sul set della scena madre di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini va rilevato in chiave necrofila il reggicalze di Anna Magnani, ormai cadavere. Le censure fasciste e antifasciste sorvolavano, e le implosioni scandalistiche rimasero tutto sommato prive di clamori. Ma gli accenni sono davvero tanti.

Nel Dopoguerra, la combinazione degli stilemi erotici nel nostro cinema non mutò, e a mallevare i paciosi turbamenti nelle sale cinematografiche del tempo ci pensarono attrici come Silvana Mangano, Marisa Allasio, Gina Lollobrigida, Gianna Maria Canale e, ovviamente, Sophia Loren.

Con gli anni, le vesti e i panneggi si scostavano e scoprivano sempre qualche centimetro di corpo in più, ma solo negli anni '70 le rappresentazioni saranno più ruvide ed esplicite, e ciò che prima era alluso o malcelato diverrà indirizzato. *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini scandalizzò Curia e Governo che denunciarono

il crollo morale, i festini orgiastici, l'omosessualità e la lascivia. Il genere peplum narrava spesso, anche se in modo larvato, di lesbismo e sadomasochismo, mentre l'horror tricolore riferiva già chiaramente amori saffici e necrofilii all'interno di lugubri accadimenti: si pensi a *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* (1962) di Riccardo Freda, *La frusta e il corpo* (1963) di Mario

francesizzati. In altri termini, in quegli anni l'erotismo non costituiva un genere a sé, ma s'infiltrava nei vari filoni, correnti e sottogeneri, trascinandoli a sé.

Seguendo la nostra chiave di lettura, tra i fenomeni che prenderemo in considerazione figurano il W.I.P. (acronimo anglosassone di *Women In Prison*, ossia i film ambientati nelle carceri femminili) e il nazi-erotico, che pur avendo in comune molti fondamenti, contengono differenze narrative e strutturali concrete, *ipso facto*.

Diario segreto da un carcere femminile (1973) di Rino Di Silvestro è il primo film che racconta le quote eccessive, amorali ed estreme che hanno vita negli istituti di pena italiani, anche se già denunciato in chiave neorealistica e melodrammatica da Raffaello Matarazzo in *La nave delle donne maledette* (1953), Domenico Paolella in *Le prigioniere dell'isola del diavolo* (1962) e da Nanny Loy in *Detenuto in attesa di giudizio* (1972). Di Silvestro trascurò la critica al Sistema di Loy, e enfatizzò le brutture vissute realmente dalle reclusi ad opera delle secondine. Ne seguì una serie prolifica di film tra i quali va senz'altro ricordato *Prigione di donne* (1974) di Brunello Rondi. Un *leitmotiv* che narra della vergogna del proprio corpo violentemente spogliato, l'impotenza per la sua condizione di donna oltraggiata ed umiliata, l'uniforme vissuta come *schermo* che disgiunge dal mondo reale. È un cinema che sviluppa queste sensazioni. Forse in modo più artistico ed edulcorato in *Salon Kitty* (1975) di Tinto Brass, dove al gaudente bordello di inizio film segue lo squallido postribolo vivacizzato da meretrici professionali dedite alla politica e meno al sesso.

Il filone nazi-erotico viene lanciato grazie al contributo di tre film per molti versi antesignani: *La caduta degli dei* (1969), primo episodio della trilogia tedesca di Luchino Visconti, *Il portiere di notte* (1973) di Liliana Cavani e *Salò* (1976) di Pier Paolo Pasolini.

segue a pag. successiva



Anna Magnani e Vito Annicchiarico in "Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini



Charlotte Rampling in una scena de "La caduta degli dei" (1969) di Luchino Visconti

Bava, *Danza macabra* (1964) di Antonio Margheriti, *Il boia scarlatto* (1965) di Massimo Pupillo e *Un angelo per Satana* (1966) di Camillo Mastrocinque. In alcuni casi, tali pellicole venivano trasposte in cineromanzi e distribuite regolarmente nelle edicole del Bel Paese e oltrealpe, per i tipi degli stessi editori italiani poi



Clara Calamai ne "La cena delle beffe" (1949) e Vittoria Carpi ne "La corona di ferro" (1941), entrambi di Alessandro Blasetti

segue da pag. precedente
o le 120 giornate di Sodoma (1975) di Pier Paolo Pasolini. Tre film che analizzano l'ideologia nazista come apologia del potere e dell'abuso. Il relativo scadimento sessuale che muta in perversione, degenerazione umana, corruzione morale e fisica.

Certo è che Visconti è ben lungi dall'aver simpatizzato per la dottrina nazista, ma traspare in modo cristallino la sua fascinazione per gli interpreti in divisa succinta, paladini dell'ipnosi che provocava catalisi del credo germanico nel popolo tedesco e non.

Cogitazione analoga potrebbe farsi per Pasolini e il suo *Salò*. Ideando e poi filmando, egli non mirava in modo esplicito ad aggredire in maniera indubitabile il fascismo repubblicano. Il fine era quello di fornire la sua prospettiva dell'acme della decenza, dell'opera maestra della morale il cui riferimento più colto ed elevato è *De Sade, le 120 giornate di Sodoma*, verso cui *Salò* è ispirato.

La Cavani invece, ne *Il portiere di notte*, marca il rapporto vittima carnefice, intorno al quale ruota l'intero contenuto del film, uno dei migliori della regista emiliana.

Visconti, Pasolini e Cavani, importanti cineasti del cinema italiano, hanno subito la malia dell'elemento insano, maniacale, ossessivo. Hanno annusato e poi dato sostanza alla relazione eros-thanatos, affascinante, inconfutabile.

Da qui il filone nazi-erotico si scinde in due percorsi paralleli. Quello iniziato da Brass, ove si narrano gli enigmi della Gestapo e delle SS, e relativi traditori e quinte colonne. Sul versante parallelo invece, una serie di film sui campi di concentramento con a seguito una pletora di aguzzini e detenute violate. I due sottogeneri presentano difformità evidenti: da un lato s'evidenzia l'introspezione dei protagonisti, anche se in chiave dissoluta; dall'altro invece sono il brutale supplizio e lo strazio, ad avere maggior rilievo. Tra le tante produzioni, degno di nota è *L'ultima orgia del III Reich*



Liliana Cavani con Charlotte Rampling sul set de "Il portiere di notte" (1973)

(1976), diretto da Cesare Canevari. Un film specchio della Sindrome di Stoccolma, dove la protagonista femminile, Lise Cohen (Daniela Poggi), durante i maltrattamenti subiti dal comandante nazista Conrad von Starker (Adriano Micantoni), prova un sentimento positivo nei confronti del proprio aguzzino, che si spinge fino all'amore, facendo sì che si crei una sorta di alleanza e solidarietà tra lei, la vittima, e il carnefice. Il film è ben girato e dosa sapientemente sensualità e violenza, tornando sui temi del *Portiere di notte* della Cavani, e mostrando molte analogie scenografiche col *Salò* di Pasolini. Fu proprio Pasolini ad attenzionare nel modo più efficace, con la sua cinepresa, l'uso dei giovani esseri umani come cavie per ignobili esperimenti che oltraggiano



Daniela Poggi in "L'ultima orgia del III Reich" (1977) di Cesare Canevari

ed offendono l'uomo. Qui gli esseri umani vengono vilipesi fino ad esserne uccisi. Alla loro morte non viene assegnato il senso dell'eliminazione fisica, ma i loro aguzzini usano ed abusano dei loro corpi per conseguire il piacere incondizionato ed assoluto. Peraltro, a seguito del trittico pasoliniano "della vita", *Salò* andava incluso in un secondo trittico, quello "della morte". Ma la drammatica scomparsa del regista in quella spiaggia ostiense, spense precocemente ogni sviluppo del progetto artistico. Ed è un rammarico!



Foto di scena di "Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975) di Pier Paolo Pasolini

Antonio La Torre Giordano

Dentro lo sguardo di François Ozon



Roberto Lasagna

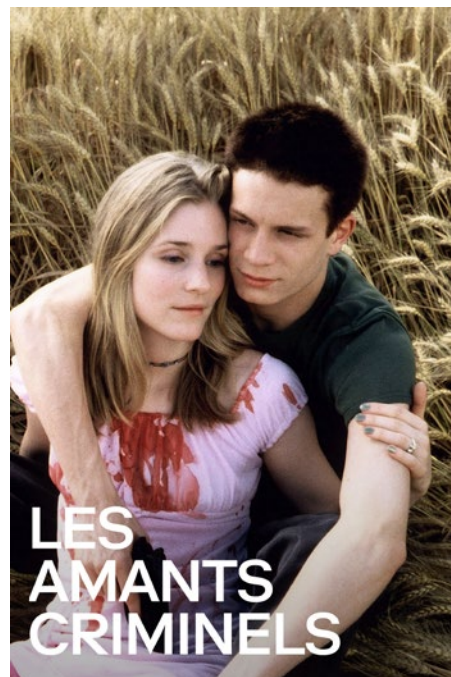
Nel cinema di François Ozon i racconti presentano ben poco di tranquillizzante e gli stessi personaggi non si placano. L'impossibile ricerca della felicità si affianca al tema dell'elaborazione del lutto e con il suo cinema animato da una sensibilità che lascia percepire l'attrazione per il corpo degli attori l'autore transalpino restituisce ritratti che il suo sguardo venato da un'intensità intellettuale sottile cesella con inappuntabile amore per il bello ma anche per quella spietatezza del vivere che trova compimento nei suoi film. Non a caso, come alcuni autori della Nouvelle vague, Ozon padroneggia la macchina da presa come fosse un prolungamento del suo corpo. Uno sguardo che supera le timidezze e si presenta pulsionale, ma in grado di offrire delicatezza, vitalità con toni avvolgenti nonostante la gravità e i contesti. Possiede sin da subito una vitalità che lascia emergere vissuti profondi e tra i suoi modelli, oltre a Fassbinder, c'è Pedro Almodovar di cui lo affascina l'istintiva carica trasgressiva e la capacità di raccontare ambienti di cui Ozon aggiorna e fa sue con originalità le stratificazioni di senso modulando nuove suggestioni sulle spiagge del postmoderno. E molto presto diviene chiaro che è sua attitudine lanciarsi in una progettualità vitale dove gli opposti sono nutrimento di un ventaglio composito di generi e registri narrativi. Tra Eros e Thanatos, tra delicatezza e amour fou, sfilano titoli in grado di far convivere passioni e pulsioni che aprono ad un cinema della complessità prediligendo di volta in volta, persino in singoli momenti di ciascun film, toni surreali o sfrenati, note gaudenti o drammi laceranti, motivi di rigore o coloriture iperrealistiche. Con Ozon si fa strada nuovamente e con grande intensità il cinema dell'inquieto vivere caro ai migliori autori delle Nouvelle Vagues, nel segno delle passioni divoranti, lontano da categorie che gli stanno strette nonostante una indiscutibile predilezione per il noir e per situazioni in cui il controllo della messinscena diventa il perfetto contenitore delle sfrenate attitudini di alcuni personaggi.

Sin dal suo primo vero e proprio esordio in ambito professionale, con *Sitcom-La famiglia è simpatica* (1998), è il mondo delle convenzioni borghesi ad essere motivo di una raffigurazione dell'apparenza dietro cui si scorgono incesti e perversioni. Ipocrisie di un ambiente sociale vivisezionato con il graffio dell'esordiente in grado di padroneggiare la satira al vetriolo tanto cara al primissimo cinema di Pedro Almodóvar coniungata con il dilleggio dei cliché delle sit-com televisive. Lo scandalo di un umorismo nero senza mediazioni diventa straordinario riflesso di morte e follia nel lacerante noir ai confini dell'horror in cui l'immatunità



François Ozon (Parigi, 1967)

psichica e l'ossessione amorosa conduce due giovani a un folle gesto: due amanti criminali che si ritrovano a loro volta in trappola di un orco. Un film che contorce lo spettatore con una tensione cupa in grado di ridestare confronti con le fiabe rilette in chiave modernamente dark (su tutte, il modello di Hanser e Gretel in orbita cannibalesca). L'amore e le storture delle relazioni, della famiglia e delle ipocrisie borghesi, trova un compendio di completezza ed eleganza stilistica nello splendido *Sotto la sabbia* (2000), dove emerge la capacità di affrontare, con squisita sensibilità psicologica, quella dis-percezione della realtà che diventa motivo di interrogazione di un cinema sospeso sulla complessità del rapporto con il reale. È proprio dopo tre film urticanti e sopra le righe, *Sitcom*, *Amanti criminali* e *Gocce d'acqua su pietre roventi*, con cui il triplice omaggio ad Almodóvar, al Crime francese e a Fassbinder si fa scoperto, che Ozon, apparso con le sue suggestioni post-moderne tra i più promettenti nuovi autori europei di fine millennio, prorompe tra il cinema d'autore per la sua capacità di spiazzare e rivelare un'opera che sventa per delicatezza e profondità tra le acque interiori di una protagonista di mezza età interpretata da una magnetica Charlotte Rampling. Con *Sotto la sabbia* e la vicenda di Marie Drillon il cineasta guarda a un cinema



sospeso e investigante, dove la realtà scolara e si disperde tra gli abissi emotivi di una donna a confronto con l'improvvisa sparizione del marito Jean. Con bagliori che lasciano trasparire lo spunto narrativo in grado di evocare il capolavoro di Michelangelo Antonioni *L'avventura* (1960), Ozon, con il suo dramma dei silenzi, affronta le inquietudini, lo smarrimento, le ferite e i muti bagliori di un'elaborazione del lutto che divampa in sequenze in cui Charlotte Rampling è una protagonista dolente attorno a cui il cineasta lavora per sottrazione. In *Sotto la sabbia* i misteri della mente sono anche i contorcimenti della drammaticità della condizione luttuosa a cui il film restituisce sospensioni

segue a pag. successiva



"Sotto la sabbia" (2000)

segue da pag. precedente

e interrogazioni per lo spettatore e senza mai attingere ad una prosaicità di dettagli. Scorrono pagine disturbanti in cui il passato convive con il presente e la psiche sperimenta la compresenza di vita e morte, di ricordo riparatore e struggimento interiore, con toni di solitudine, abbandono e sbiadimento del reale attorno a quella che resta una delle pagine più lancinanti e apprezzate del cinema di Ozon. L'autore, con il suo film spiazzante, conquista la critica e offre all'intensa Charlotte Rampling il nuovo ruolo memorabile di una carriera che vive un ennesimo sussulto. Bravissima a indossare le nuances profonde degli abissi di dolore e smarrimento, Rampling affianca Ozon in questo film che fa conoscere un regista in grado di elevarsi grazie alla sensibilità di combinare immaginazione e realtà in un teatro di pulsioni. Una densità che riesce a comunicare il torpore, le lacerazioni, le difficoltà a ritrovare il bandolo nel doloroso periodo dell'esistenza in cui siamo chiamati a vivere il drammatico dolore di una perdita. Una circostanza a cui non siamo evidentemente mai preparati che il film di Ozon accosta con intransigente rigore modulando uno sguardo sospeso e investigante. Un'attenzione che ritroveremo in altri suoi titoli come *Il tempo che resta* (2005) e *Il rifugio* (2009) fino al recentissimo *È andato tutto bene*, dove l'approccio intimista di *Sotto la sabbia* sarà conservato e apprezzato. Con gli attori, con i corpi e i vissuti, Ozon crea una dimensione pulsante e vitale sporgendosi su tematiche profonde, non dimenticando la citazione cinefila ma inseguendo principalmente una vocazione allo straniamento. Così, in *Sotto la sabbia*, ci ritroviamo immancabilmente a fare i conti con lo smarrimento e i toni del volto di Marie, attorno a cui si compone una scena tesa a mettere a nudo la bravura dell'interprete e lo smarrimento del personaggio. In questa attenzione mai algida l'autore ci conduce in una dimensione psichica in cui l'enigma della sparizione di Jean convive con l'apparizione di una morte negata che si fa mistero per uno spettatore condotto a percepire l'intenso dolore della fragilità umana. Entriamo dentro l'allucinazione di Marie, gabbia immaginaria di una quotidianità che rifiuta il vero straziante della perdita difendendo la persistenza di un amore che assume le sembianze di un'ambiguità percettiva dove il mondo immaginario è il tramite per comunicare "sotto la sabbia", con quelle prigioni della mente che Ozon vuole avvicinare sottolineando il confine tra le pareti della percezione e valorizzando la dimensione dell'artificio. Una gabbia è anche l'abitazione del cinquantenne Léopold (Bernard Giraudeau), al centro di un impianto di derivazione

teatrale con cui Ozon adatta la pièce incompiuta scritta da un diciannovenne Rainer Werner Fassbinder e traspone sugli assi di un palcoscenico semantico-esistenziale le scelte che riportano ad una messa in scena dove il dram-

si impone anche stilisticamente con i connotati stringenti di una visione in cui la divisione in atti, le splendide scenografie curate da Arnaud De Moleron, le riprese frontali e l'unica location corrispondente agli interni della casa del rappresentante di commercio cinquantenne restituiscono il sapore del palcoscenico per uno spettatore il quale, come il candido Franz, vive l'esperienza dell'incontro con un trasporto che nel corso della rappresentazione si tramuta nella percezione di un luogo e circostanze sempre più soffocanti e minacciose ribadite dalle pareti che stringono attorno ad un combattimento inaspettato.

Gocce d'acqua su pietre roventi (2000) è il terzo lungometraggio di Ozon e arriva nelle sale italiane con un certo ritardo, successivamente a *Sotto la sabbia* che nel frattempo si fa apprezzare rivelando la complessità di un nuovo autore, ma la riscoperta dell'adattamento fassbinderiano non fa che accentuare la proposta composita di un regista che si conferma come un autore dallo stile elegante e provocatore, l'indagatore di una drammaticità frutto di un lavoro minuzioso di ricerca formale ed elaborazione dei contenuti.

Portando in scena un Fassbinder incompiuto Ozon ne rilegge le spietate relazioni interclassiste e si concentra sulle relazioni, sulle progressive crepe nella storia d'amore tra l'astuto rappresentante e il diciannovenne ingenuo. La vicenda apre a rapporti di potere in cui sventa l'ottimo Giraudeau in una schermaglia di forze in cui il cinico amante schiaccia il pesce rosso in una condizione di schiavitù che lo stesso cercherà di riproporre, senza riuscirci, con la fidanzata Anna. I personaggi fassbinderiani mettono in scena il meccanismo delle prevaricazioni che nutre il movente delle relazioni amorose e l'orco cannibale si muove come un archetipo famelico in città, attirando nella sua tana inaspettate nuove vittime. Mostri e demoni attraversano la nostra quotidianità e Ozon omaggia anche *Il diritto del più forte* (1975) dello stesso Fassbinder con una sceneggiatura attenta e lo studio dei meccanismi che muovono le relazioni amorose. In *Gocce d'acqua su pietre roventi* a un certo punto conta solo sopravvivere, in un'atmosfera carica di morte in cui dopo il funerale della sessualità si attesta quello fisico e spirituale. Dalla messa in scena teatrale a quella della mente di Marie Drillon, da *Gocce d'acqua su pietre roventi* a *Sotto la sabbia*, Ozon sviluppa una forma cinematografica in cui l'illusione del sentimento di libertà che provoca l'amore si tramuta in esperienza di crudele dipendenza, e il cinema ridefinisce coraggiosamente il nostro rapporto con i sentimenti.

Roberto Lasagna



"Estate '85" (2020)



"8 donne e un mistero" (2002)



ma a quattro vede coinvolti in un incontro impari il giovane Franz (Malik Zidi) che si innamorerà presto di Léopold mentre le rispettive amanti dei due (Ludivine Sagnier e Anne Thomson) torneranno in campo innescando, in un teatro dell'assurdo di cui era debitrice la pièce del tedesco riletta da Ozon in chiave moderna e personale, meccanismi involontari destinati a portare il giovane alla morte. Fassbinder non allestì mai la pièce e Ozon, il quale rende omaggio a un maestro, ne ripropone la connotazione di kammerspiel seguendo il suo scavo filmico alla ricerca di una dimensione di ambiguità e provocazione dove l'abitazione di Léopold diviene un luogo da cui non si può scappare. Ci si ritrova, dopo la casa dell'orco di *Amanti criminali*, in una nuova casa del lupo, acquario di pesci rossi e squali che

Festival di letteratura working class 2025

4-5-6 Aprile 2025 Campi Bisenzio (Firenze). Terza edizione. Dopo le Genealogie del 2023 (il passato) e le Geografie del 2024 (il presente) adesso è stata la volta delle Prospettive (il futuro)



Andrea Verga

Di *Letteratura working class*, o letteratura operaia, avevo sentito parlare anni fa a Fahrenheit, su Radio3. Mi pare un'intervista di Loredana Lipperini allo scrittore Alberto Prunetti (la puntata non si trova più). Mi era sembrata una cosa molto potente ma anche un po' di nicchia (sì, la *working class* è maggioranza nel paese, ma non certo nelle sue rappresentazioni mediatiche e letterarie). Una cosa bella, bellissima ma che forse esisteva solo in quel mondo meraviglioso che è Radio 3. Magari aveva un suo seguito in altri paesi, nel Regno Unito, forse in Svezia o negli Stati Uniti, ma non in Italia. Poi penso a tre scrittori francesi di grande livello, di cui infatti ho visto i libri sui banchetti del festival, Annie Ernaux, Eduard Louis e Didier Eribon, e di cui si è discusso, in particolare con la traduttrice degli ultimi due, Annalisa Romani. Tre grandi scrittori, tre "profughi di classe", oggi intellettuali parigini riconosciuti ma che vengono dalla provincia povera, prima operaia poi disoccupata, delocalizzata, e non la dimenticano, parlandone nelle loro opere. Non mi vengono in mente scrittori italiani *working class* contemporanei a parte Prunetti. Per me la classe operaia in Italia era sostanzialmente finita- cioè continuava a esistere ma non produceva più discorso- non parlava più- era come ammutolita- nel lontano 1994 con due eventi: l'ingresso in politica di Berlusconi e

l'uscita di quel piccolo capolavoro che è l'opera prima di Paolo Virzì, "La bella vita", che amaramente ne decreta la fine (e ci spiega perché, 30 anni dopo, a Piombino governa Fratelli d'Italia).

Mi sbagliavo. Ma non potevo prevederlo. Del resto anche il "Collettivo di Fabbrica lavoratori GKN", tra gli organizzatori del festival, è qualcosa che non era previsto esistesse, non dagli storici e dai sociologi, non per quest'Italia fascistoide degli anni venti del secondo millennio. Queste lotte sono un "pesce d'Aprile" per usare un'espressione usata nel festival, un bug nel sistema atomizzato, individualista,

post-industriale, rassegnato, alienato dalla povertà reale del lavoro di oggi e dalla sovrabbondanza del virtuale. Lavoratori? Fabbrica? Collettivo? Sembrano parole che arrivano dal passato e invece sono attualissime, pur in un'Italia in cui la produzione industriale è in calo costante e i salari stagnanti da 30 anni. Così la *letteratura working class* non dovrebbe esistere in Italia se si pensa a un mondo editoriale asfittico ed elitista e con una logica sempre più imprenditoriale ma ha molto senso che esista- e sia in espansione- se pensiamo a tutto quel variegato mondo di case editrici medio-piccole, e sono tantissime in Italia, che cercano di fare cultura e anche politica attraverso le loro pubblicazioni, e non solo soldi.

Perché da una lotta operaia scaturisce, per il terzo anno consecutivo, un festival letterario? Perché delle persone che proprio in quei giorni stanno ricevendo lettere di licenziamento discutono di letteratura?

Questa è una lotta concreta, che si concentra sulla sostanza, sulla follia di abbandonare persone, lavoratori specializzati e un sito industriale molto importante, così, senza motivo, da parte di un capitale speculativo e inafferrabile che non è interessato alle persone e al territorio.

No, non è solo questo. "Noi saremo tutto" è lo slogan adottato da questo Festival, ripreso dai movimenti sindacali nordamericani. Quindi, riprendendo un altro famoso slogan, saremo "il pane" ma anche "le rose". La realtà è anche la sua rappresentazione, la letteratura. Forse nelle lotte sociali sottovalutiamo oltre al bisogno di giustizia anche quello di verità perché la controparte è spesso in malafede. In questo ci può aiutare la letteratura. Dire la propria verità. Con forza ma anche con ironia. "Perché quella a loro non riesce" dice, con orgoglio di classe, una delle relatrici.

Le lotte irrompono in mezzo ai discorsi intellettuali come "Elefanti nella Stanza", nome di queste pause del discorso per raccontare pratiche di lotta, come quella delle lavoratrici della Perla, rimaste da sole a sostenere un marchio prima simbolo di qualità, poi abbandonato dalla finanza internazionale.

E nel loro canzoniere di lotta ci sono settanta canzoni, prendevano le melodie e cambiavano le parole, come facevano le mondine, ma senza sapere che lo facessero le mondine. Perché un corpo al lavoro o un corpo in lotta spesso ha bisogno di cantare. E anche la letteratura può essere canto.

Andrea Verga



Il nostro saluto a Roberto De Simone, il maestro



Antonio Tricomi

De Simone è morto a Napoli il 6 aprile, all'età di 91 anni. La camera ardente è stata allestita nel foyer del Teatro di San Carlo e i funerali si sono svolti nel duomo, officiati dal cardinale arcivescovo Mimmo Battaglia. In migliaia hanno reso omaggio a quello che in città era noto semplicemente come "il maestro". Già direttore del San Carlo negli anni Ottanta e del Conservatorio San Pietro a Majella nei Novanta, De Simone ha attraversato dagli anni Cinquanta fino ai suoi ultimi mesi di vita i più diversi territori della cultura musicale, da lui vissuta senza snobismi né pregiudizi, attratto nella stessa misura dal retaggio dei grandi compositori del passato come dalle tradizioni popolari e in qualche misura anche dal rock, dal pop e dal rap. Al recupero e alla rilettura delle tradizioni popolari ha anzi dedicato i suoi progetti di maggiore risonanza internazionale: la creazione della Nuova Compagnia di Canto Popolare e lo spettacolo *La gatta Cenerentola*. Al suo attivo anche collaborazioni con Edoardo Bennato, James Senese, gli Inti-Illimani, Nino D'Angelo, Sal Da Vinci e con il rapper Shaone. Nel 1977 ha pubblicato a suo nome un disco da cantautore, *Io Narciso io*.

Nato a Napoli nel 1933, nel popolare rione della Pignasecca da una famiglia di artisti (nonno attore e zia mezzosoprano), De Simone comincia a suonare il pianoforte all'età di sei anni e si esibisce per la prima volta in pubblico a otto. A quindici esegue il concerto per pianoforte e orchestra K 466 di Mozart, poi consegue la maturità classica e si iscrive a Lettere, ma sono la storia della musica popolare e le tradizioni dell'hinterland campano ad attirare la sua attenzione. Ricorda Peppe Barra: "Da bambino frequentavo la scuola di teatro per bambini di Zietta Liù, con cui lui collaborava. Io avevo otto anni, Roberto diciannove e all'epoca già scriveva oltre a suonare meravigliosamente il piano. Il primo spettacolo a cui lavorammo entrambi era un adattamento della favola di *Cenerentola*. Vedi caso, molti anni dopo facemmo insieme quello spettacolo straordinario, *La gatta Cenerentola*, dal *Cunto de li cunti* di Basile". Negli stessi anni, per guadagnarsi da vivere De Simone suona il piano nei club per i militari americani. Noto anche per le sue doti di compositore, avvia una collaborazione per la Rai, per cui firma le musiche della serie *I racconti di padre Tobia* e dello sceneggiato *Lungo il fiume e sull'acqua*. Poi nel 1967 dà vita alla Nuova Compagnia di Canto Popolare. "Io non pensavo di fare il cantante, puntavo a una carriera d'attore", ricorda ancora Barra. "Stavo lavorando a una *Medea* con il regista Gennaro Vitiello, al Teatro Esse in via

Martucci a Napoli. Roberto mi disse: ma che devi fare co' 'sta tragedia, vieni a cantare con me. Ricordo l'impegno e il rigore con cui si lavorava, otto-nove ore filate a provare con il metronomo. E il risultato si vede, ancora oggi tanta gente ascolta quei dischi. Sono stati gli anni più belli della mia vita". Per la Compagnia, De Simone rielabora antichi canti popolari, villanelle, tarantelle. E arrangia in quella chiave anche una canzone di E.A. Mario e Nicolardi del 1944, *Tammurata nera*, che sarà il maggior successo dell'ensemble. In cui passano come voci femminili Monica Schettino e Lina Sastri, poi sostituite a partire dal 1970 da Fausta Vetere, ancora oggi alla guida del gruppo. Ecco come la cantante-chitarrista ricorda l'incontro: "Avevo dodici anni e feci un provino per la Rai, De Simone allora lavorava là. Fu il primo a complimentarsi: ciao, mi chiamo Roberto, mi disse. Poi con lui siamo stati come fratelli: stava sempre con noi, ci seguiva in tutti gli aspetti della nostra attività. E lo faceva con grande generosità, senza chiedere niente in cambio. Ci trovammo all'improvviso protagonisti di un grande successo. Eravamo primi in classifica: tutti ci volevano, la televisione, i festival. Ma lui diceva tanti no perché aveva un'idea precisa di quella che doveva essere la nostra identità: non voleva che diventassimo fenomeni commerciali, che la grande cultura popolare che rappresentavamo potesse essere svenduta. E in questo aveva ragione. Poi siamo andati avanti, le cose sono cambiate, quella formazione storica si è sciolta ma ancora oggi viene ricordata". L'album dal vivo *Aggio girato lu munno* rende una significativa testimonianza del periodo.

In quella formazione con Vetere e Barra c'erano Nunzio Areni, Eugenio Bennato, Carlo D'Angiò, Giovanni Mauriello e Patrizio Trampetti. Nel '73 il fratello di Eugenio Bennato, Edoardo, pubblica il suo primo album *Non farti cadere le braccia*, per cui De Simone cura gli arrangiamenti: su quel disco, Edoardo lo cita nella canzone *Rinnegato*. "Avete letto mai Roberto De Simone/ha fatto un lungo viaggio nella tradizione/lui dice che in Italia col passar degli anni/la musica peggiora e non si va più avanti". Anni dopo, Patrizio Trampetti gli dedicherà il brano *Maestro*: "La barba sfatta e l'aria trasandata/sembravi un personaggio kafkiano/ci indicavi la strada da seguire/mancava poco e ci portavi per la mano/E ti scoprimmo in pochi il più geniale/con quell'aria da vago intellettuale/un piglio perentorio da imbranato/eri come un amico complessato".

Tra il '74 e il '76, alcuni dei componenti della NCCP si impegnano in due spettacoli storici firmati De Simone, *La cantata dei pastori* e soprattutto *La gatta Cenerentola*, presentata dalla compagnia "Il Cerchio" e ispirata al Pentamerone



Roberto De Simone (Napoli, 1933 – Napoli, 6 aprile 2025)

di Giovan Battista Basile: conoscerà diversi allestimenti negli anni successivi, anche con altri attori, e farà più volte il giro del mondo. Innumerevoli le iniziative in quegli anni: la creazione del gruppo Media Aetas, le regie liriche e teatrali, i volumi che raccolgono ricerche storiche e antropologiche, l'insegnamento presso l'Accademia di belle arti di Napoli, la collaborazione con il Teatro alla Scala di Milano, le opere in omaggio al poeta Pier Paolo Pasolini e alla rivoluzionaria Eleonora Pimentel Fonseca, le nomine di Accademico di Santa Cecilia a Roma e di Cavaliere delle arti della Repubblica francese.

Interessato a tutte le forme di cultura teatrale e musicale, animato dal gusto della provocazione intellettuale, uomo di carattere schietto e sarcastico, nel 2013 De Simone porta al San Carlo Nino D'Angelo, l'ex "caschetto biondo", curando per lui un recital basato su canzoni del repertorio di Sergio Bruni, come D'Angelo idolo canoro del popolo napoletano, a dieci anni dalla morte. Dotato di un forte senso dell'irriverenza, sganciato dai giochi della politica istituzionale e anzi a essi apertamente ostile, a dispetto anche dei ruoli ufficiali di volta in volta ricoperti, De Simone non si stanca mai di puntare il dito sui ritardi e le inefficienze di una città, insiste, ormai senza più memoria. "E aveva ragione", commenta l'amico di sempre Peppe Barra. "Era l'unico a ribellarsi, l'unico che diceva pane al pane. Io ancora oggi sottoscrivo tutto quello che diceva. Ma il suo era un grido donchisciottesco. Aveva ragione anche sulla città senza memoria. Ma io credo che molto di lui resterà: gli scritti, le ricerche, le opere. L'ultima volta che ci siamo visti, un mese prima che se ne andasse, abbiamo parlato di uno spettacolo da fare insieme per Pasqua. Non si rendeva conto che stava vivendo i suoi ultimi giorni, ma aveva fede nella vita eterna e della morte non ha mai avuto paura".

Antonio Tricomi

(Napoli 1954). Giornalista professionista, dal 1990 lavora per la redazione napoletana di Repubblica. Ha scritto libri su Bob Dylan, Renato Carosone, Lucio Battisti, Pino Daniele, il memoir *A noi ci piaceva il blues* (con Giorgio Verdelli) e la raccolta di recensioni *Il cinema è un prisma*.

Lumière – L'avventura del cinema (2024) di Thierry Frémaux

Il film che ne celebra il 130° anniversario



Nino Genovese

In una fredda serata invernale del 1895, le persone che, a Parigi, passeggiavano al Boulevard des Capucines, notarono un "banditore" che le invitava ad entrare in un locale del "Grand Café", ubicato accanto all'Opera Garnier, per assistere a un nuovo e originale spettacolo, al costo soltanto di 1 franco. Chi si lasciò convincere, entrò nello scantinato del locale, dov'era ubicato il cosiddetto "Salon Indien", e assistette a uno spettacolo straordinario, senza sapere, però, che stava partecipando a un evento che sarebbe entrato nella storia; infatti, dopo essersi seduto, insieme con non molti altri spettatori (33 in tutto, tra cui un certo Georges Méliès), improvvisamente si spensero le luci e cominciò ad assistere a quelle che, apparentemente, sembravano solo immagini fotografiche proiettate su un bianco lenzuolo da uno strano e rumoroso marchingegno posto in fondo alla sala: immagini che, invece, improvvisamente, come per una sorta di miracolo, di magia, cominciarono ad animarsi, a muoversi.

Ed ecco che questi spettatori assistettero a varie "tranches de vie", per la precisione a 10 "vedute" (così si chiamavano), di circa 50 secondi ciascuna (che era il massimo del tempo di ripresa che consentiva la tecnologia del tempo), tra cui: l'uscita degli operai dalle officine Lumière; l'arrivo dei fotografi al Congresso di Lione; l'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat: un treno che sembrava quasi uscire dallo schermo e venire addosso agli spettatori, alcuni dei quali si alzarono spaventati: tutte riprese dal vero, a parte un divertente filmato, diremmo oggi "a soggetto", dal titolo *L'inaffiatore inaffiato*.

Era il 28 dicembre 1895, una data storica, in cui, per iniziativa dei fratelli Auguste e Louis Lumière (e la supervisione del loro padre Antoine), si verifica la prima proiezione pubblica a pagamento (è bene precisarlo, poiché di proiezioni private, in precedenza ve ne erano già state altre) di uno spettacolo cinematografico; una data che, con una "convenzione" ormai accettata da tutti gli storici, costituisce e sancisce la nascita del cinema, almeno in Europa, dato che negli Stati Uniti questa mirabolante invenzione è attribuita al grande inventore Thomas Alva Edison, che, in effetti, in maniera autonoma e indipendente dai fratelli Lumière, era arrivato anche lui a dar vita alle immagini fotografiche fino a quel momento cristallizzate nella loro fissità.

È bene precisare, però, che il cinema è un'invenzione che ha tanti "padri", alcuni completamente (e

ingiustamente) dimenticati, dal momento che i nomi che rimangono a tutt'oggi impressi nella memoria collettiva della gente sono quelli di Edison e – soprattutto – dei fratelli Lumière; ma che vi fossero molti altri che, sia in Europa che negli Stati Uniti, erano arrivati anch'essi a questa invenzione, sta a dimostrare che il cinema era qualcosa che era nell'aria, che doveva per forza nascere, anche se molti (e per primi gli stessi fratelli Lumière) non credevano nelle sue potenzialità; tant'è vero che essi ebbero occasione di dire a Georges Méliès, (per dissuaderlo ad acquistare l'apparecchio, come voleva fare) che "il cinema è un'invenzione senza futuro", non ipotizzando

3 D (anch'esso sperimentato negli anni del muto), al dolby-surround, e così via.

Sui fratelli Lumière è ora incentrato il film *Lumière - L'avventura del cinema*, realizzato da Thierry Frémaux (direttore del Festival di Cannes, ma anche dell'Institut Lumière di Lione), che, utilizzando l'importante, splendido materiale di cui poteva disporre, ottimamente restaurato dal laboratorio "L'Immagine Ritrovata" di Bologna, ha dato vita a un film, distribuito dalla Cineteca di Bologna, che ricostruisce la nascita del cinema nel suo 130° anniversario e l'invenzione di un nuovo linguaggio; la voce narrante è dello stesso Frémaux, mentre nella versione italiana è di Valerio Mastandrea.

«La posizione dei Lumière nella storia del cinema è sempre stata strana» poiché essi sono stati sempre «schiacciati tra gli inventori puri venuti prima di loro e i primi veri cineasti venuti dopo», ha avuto occasione di affermare Frémaux; «ma qui noi abbiamo voluto ribadire che loro sono stati entrambe le cose a pieno titolo. Fin da quando ho visto per la prima volta *Uscita dalla fabbrica* su un grande schermo [...] ho capito che le loro vedute [...] nascondevano tesori che era fondamentale far scoprire, e che bisognava restituire ai Lumière e al loro importantissimo gesto cinematografico il posto che spetta loro nella storia del cinema».

Ed è quello che fa questo bellissimo film, che celebra il 130° anniversario della nascita del cinema con ben 120 vedute dei fratelli Lumière, molte delle quali inedite, divise in 11 capitoli, che rappresentano davvero un formidabile e prezioso documento non solo della storia del cinema, ma anche della storia *stricto sensu*, dal momento che – tra scene di vita quotidiana, arrivi di treni, parate militari, riprese effettuate in varie parti del mondo – ci consentono di immergerci nel mondo di 130 anni fa, visto in tutti i suoi principali aspetti, nella varietà e molteplicità delle sue espressioni, con un valore di documentazione storica perfino superiore a quella che nasce dalle fonti scritte, di cui si avvalgono precipuamente gli storici di mestiere,

trascurando spesso l'immenso e, in alcuni casi, ancor più significativo patrimonio cinematografico.

«Il cinema fa parte delle nostre vite – dice Frémaux – e se ci prendiamo cura del cinema ci prendiamo cura di noi stessi. Nietzsche diceva che senza la musica la vita è un errore, ma noi possiamo dire che lo è anche senza il cinema. Questo è il nostro messaggio che deve passare, per prenderci cura della nostra stessa civiltà»: un messaggio con il quale non possono non essere d'accordo tutti coloro che amano il cinema e ne comprendono il profondo significato.

Nino Genovese



Un film firmato da Thierry Frémaux, composto da 120 "vedute" - della durata di 50 secondi ciascuna, per un totale di 105 minuti - realizzate dai padri del cinema, i fratelli Lumière. Nella versione italiana con la voce narrante di Valerio Mastandrea

minimamente che esso si sarebbe poi diffuso in tutto il mondo ed avrebbe caratterizzato la società, modificando le abitudini e i gusti della gente, subendo anche una evoluzione che l'avrebbe portato dal lungo periodo del muto (sebbene, pur sempre, con l'accompagnamento dal vivo delle musiche eseguite almeno da un pianoforte, quando non pure da piccole oppure anche grandi orchestre, in eventi speciali) al colore (che, comunque, era già stato inventato nei primi anni, anche se non diffuso per i costi elevatissimi che comportava) e poi al sonoro (che, ovviamente, costituisce un passaggio rivoluzionario), al Cinemascope, al

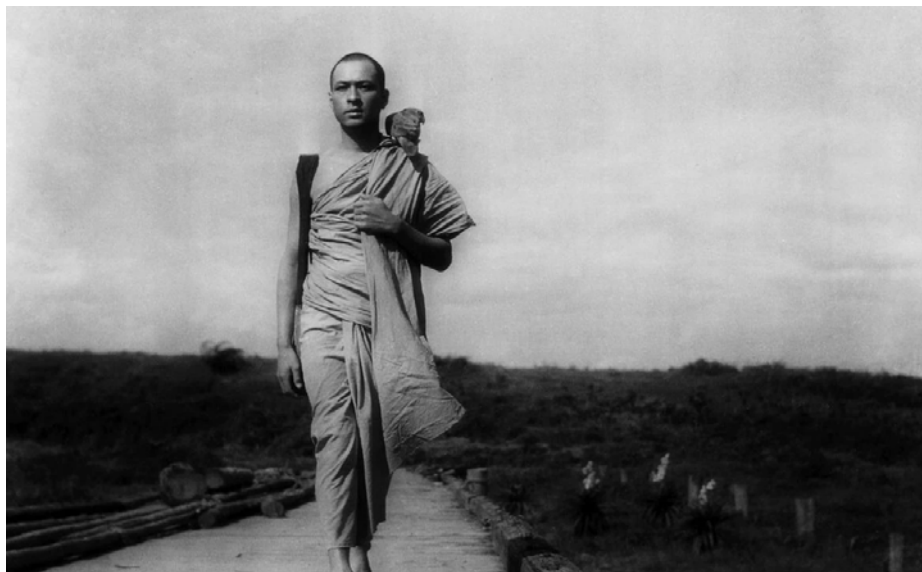
Il Myanmar raccontato dal Cinema



Valeria Consoli

Il terribile sisma, che da poco ha sconvolto questa parte del Sud-est asiatico compreso tra la Birmania, la Thailandia ed una parte della Cina meridionale, nota anche col nome di Yunnan, ha riportato all'attenzione mondiale una delle nazioni più chiuse al mondo, di cui si parla

in genere assai poco, che viene spesso identificata con 'Il Paese dalle mille pagode' ma che detiene un poco felice record di Guerre Civili e di Colpi di Stato, l'ultimo dei quali nel 2021 ha deposto il governo di Aung San Su Kyi. Alla sua vicenda politica ed umana il regista francese Luc Besson ha dedicato il film *The Lady - L'amore per la Libertà* (2011). Probabilmente anche e soprattutto a causa della disastrosa situazione politica ed economica del Paese, a differenza di molte altre cinematografie asiatiche - quella indiana con il fenomeno Bollywood, l'iraniana specie dopo gli esordi sul piano internazionale di cineasti come Abbas Kiarostami e Giasar Panahi, per non parlare della nouvelle vague sudcoreana e naturalmente della Cina e del Giappone, la filmografia del Myanmar, come da qualche tempo è stata rinominata la Birmania, ha taciuto per dei lunghi periodi della sua Storia ed, anche quando si è rivelata ad un più vasto pubblico cinematografico, lo ha dovuto più all'operato di alcuni noti registi stranieri piuttosto che a dei cineasti locali. E' così che, ormai nel dopoguerra e precisamente nel '56, ricavando da un testo per l'infanzia di Michio Takeyama, il regista giapponese Kon Ichikawa dirige *L'Arpa birmana*. Girato unicamente in bianco e nero, il film sottende un chiaro messaggio di natura antimilitarista. Al pari di *Rashomon*, il capolavoro di Akira Kurosawa, che ha avuto il merito di aver aperto al cinema giapponese le porte dell'Occidente, vuole esprimere in qualche modo, al pari di quest'ultimo, un valore catartico che contrappone alla brutalità esercitata nel corso della seconda guerra mondiale dall'imperialismo nipponico, quasi a volersi rifare una verginità, qualcosa pertanto di



"L'arpa birmana" (1956) di Kon Ichikawa

innovativo rispetto al clima culturale dell'epoca. Malgrado infatti gli ordigni atomici sganciati su Hiroshima e Nagasaki ed il conseguente sradicamento di quell'idea dell'onore collegata alla presunta superiorità del loro popolo rispetto ad altre genti del continente asiatico, i Giapponesi erano e sapevano di essere ancora molto odiati. Ambientato interamente in Birmania durante le ultime settimane della seconda Guerra Mondiale e più precisamente nel luglio del '45, il sergente Misushima, virtuoso dell'Arpa birmana, che ha imparato da autodidatta, contrappone la bellezza del suono di quello strumento alla brutalità perpetrata dalla

guerra sui corpi dei nemici, considerandola uno strumento di elevazione dello spirito. Passato alla storia della filmografia per la sua eleganza nella costruzione dell'inquadratura, col tempo è diventato una cifra stilistica di un modo di fare Cinema, che da Ejzenstein in poi ha creato dei capolavori immortali. Nel 1984 lo stesso Ichikawa ne ha creato una rivisitazione a colori, dopo che la Cineteca di Bologna ne aveva fatto realizzare una copia restaurata in 4K.

Dovremo aspettare quasi altri quarant'anni ('95), perché la cinematografia internazionale si ricordi della Birmania, dove nell'88 un Colpo di Stato ha nel frattempo instaurato un regime totalitario di estrema destra. John Boorman, il regista americano di *Excalibur* ('81) realizza il film *Oltre Rangoon*. Protagonista è Laura Bawman, interpretata da Patricia Arquette, un giovane medico la cui esistenza è sconvolta dalla morte violenta del marito e del figlio, vittime di una rapina perpetrata fra le mura domestiche. Su consiglio della sorella, viene invitata a recarsi con lei e con la sua famiglia ad intraprendere un viaggio in Birmania, dove la giovane donna ha modo di assistere ad una rivolta studentesca contro il regime, guidata dalla coraggiosa leader Aung San Suu Kyi, che si oppone all'avanzare dell'esercito. Durante il coprifuoco, la

donna si accorge di avere smarrito il passaporto, per cui è costretta a recarsi all'Ambasciata americana per poterne ottenere il duplicato. Durante il tragitto si imbatte in un anziano del posto, che sulla sua automobile la porta in giro per il Paese. L'anziano le fa vedere il monastero buddista dove ha studiato da ragazzo e dove ha modo di conoscere il capo della rivolta studentesca, Sein Htoo, in precedenza picchiato e torturato. Arrivati a Rangoon, Laura cerca di raggiungere l'ambasciata ma viene riconosciuta dalla Polizia, che l'arresta. Raggiunto e superato un posto di blocco,

segue a pag. successiva



"Oltre Rangoon" (1995) di John Boorman



"The Lady - L'amore per la libertà" (2011) di Luc Besson

segue da pag. precedente

viene ospitata da alcuni amici dell'anziano professore e dissidenti del regime, che l'accompagnano verso il confine con la Thailandia, dove riprenderà ad esercitare la professione di medico. Ispirato ad un fatto realmente accaduto e riportato dalle cronache dell'epoca, il film conforme alle tematiche di John Boorman ispirate al viaggio iniziatico ed alla ricerca di sé – oltre al già citato *Excalibur*, *Un tranquillo weekend di paura* ('72) e *La foresta verde smeraldo* ('85) – non ha ottenuto in genere delle critiche favorevoli, malgrado la presenza di Patricia Arquette, che viene assimilata ad una sorta di Rambo in gonnella alla ricerca di prigionieri americani in Vietnam piuttosto che ad un John Wayne 'spaccatutto' in 'Berretti verdi.'

Dopo aver trascorso ben quindici anni dei ventuno precedenti agli arresti domiciliari – dal 1989 al 1995, quindi dal 2000 al 2002 e infine dal 2003 al 2010 – nel Novembre di quell'anno Aung San Suu Kyi viene rimessa in libertà e torna all'impegno politico e con lei un totale di circa 2200 prigionieri politici per questioni ideologiche, arrestati prevalentemente nel corso della cosiddetta 'rivoluzione zafferano' avvenuta nel 2007. Nell'Ottobre del 2011 viene liberato anche Zaw Htet Ko Ko, esponente del Gruppo studentesco Generazione 88, nonché Zarganar², noto attore ed autore di commedie, imprigionato nel 2008 dalla giunta militare per aver prestato soccorso alle popolazioni colpite da ciclone Nargis e per cui anche in Italia si era mobilitato il mondo del Cinema. Il 23 Marzo dell'anno successivo, anche con il patrocinio della Sezione Italiana di Amnesty Internazionale, esce nelle nostre sale *The Lady*, il film di Luc Besson imperniato sulla vicenda umana e politica della Leader, figlia del padre dell'indipendenza birmana e Leader della Lega nazionale per la Democrazia, insignita del Premio Nobel per la Pace nel 1991, avente come protagonista l'attrice cinese di origini malesi Michelle Yeoh. La vicenda inizia a Londra dove la giovane Aung San Su Kyi, sposata all'Inglese Michel da cui ha avuto due figli, Kim ed Alexander, riceve una telefonata dalla Birmania, il Paese dove lei ha vissuto da bambina prima della morte del padre, informandola che la madre è stata ricoverata in un ospedale del Paese asiatico a causa di un infarto. Malgrado il Paese in quel periodo sia travagliato da lotte intestine e da rivolte studentesche brutalmente soffocate dagli esponenti della giunta militare, sia pure ridotta agli arresti domiciliari, la donna continua a battersi per il ritorno della Democrazia. Malgrado alle prime elezioni democratiche sia rimessa in libertà sotto stretto controllo, alla famiglia rimasta a Londra viene tassativamente proibito ogni tentativo di accedere al confine birmano. Sei anni sono trascorsi, quando al marito viene diagnosticato un tumore, che lo costringerà a farsi ricoverare in un ospedale dove muore esattamente il giorno del suo 53° compleanno. In suo onore, Aung continuerà la sua lotta non violenta finché nel 2010 verrà definitivamente liberata.

Valeria Consoli

1 - Vittorio Spiga, *Il resto del Carlino*, 10. 10. 1995

2 - (1961) Poeta, commediografo, attore e regista

Teatro

Ma per fortuna che c'era il Gaber

Gioele Dix porta in scena inediti del grande artista



Giuseppe Barbanti

Gioele Dix torna su Giorgio Gaber, a più di vent'anni dalla sua prematura scomparsa, con uno spettacolo che, a cominciare dal titolo *Ma per fortuna che c'era il Gaber* fa il verso al refrain de *Il Riccardo*, uno dei tanti fortunati

motivi (spesso volutamente anche disimpegnati) con cui il grande autore e interprete è passato alla storia della canzone italiana, protagonista di una stagione da lui e Sandro Luporini letteralmente inventata, quella del teatro-canzone, che si è fatta portatrice di inquietudini e dubbi di una generazione di italiani alle prese con una realtà in cui stentavano a riconoscersi. E con loro Gaber per primo che di questo approccio si è fatto con Sandro Luporini cantore. Lasciamo la parola allo stesso Gioele Dix che ha curato drammaturgia e regia dello spettacolo di cui assieme ai musicisti Silvano Belfiore al pianoforte e Savino Cesario alle chitarre, che da anni seguono Dix nei suoi tributi a Giorgio Gaber, è stato appassionato ideatore e interprete, nella doppia veste di cantante e attore. "Vedere Giorgio Gaber a teatro era un'esperienza che ti segnava. Niente a che vedere con un comune spettacolo o concerto. Sul palco sprigionava energia pura. Grazie alla sua potenza espressiva, sapeva dare corpo alle parole come nessun altro-confessa Gioele Dix -. Era capace di farti ridere, emozionare, indignare. Era un pensatore e un incantatore. Andavi a vederlo una volta e volevi tornare a vederlo una seconda e poi una terza. Nei primi anni Settanta sono stato uno sfegatato gaberiano, uno dei tanti." Grazie alla loro sensibilità Gaber e il suo sodale di penna Sandro Luporini hanno saputo intercettare gli umori di una generazione vitale, polemica, inquieta, spesso anticipandone contraddizioni e cambi di rotta. In *Ma per fortuna che c'era il Gaber*, una produzione del Centro Teatrale Bresciano in collaborazione con Giovit, Gioele Dix ha per la prima volta potuto lavorare su versi mai musicati e canzoni mai eseguite dal vivo, monologhi abbozzati e mai completati messi a disposizione dalla Fondazione Gaber. Gioele Dix la prende giustamente alla larga, a partire dal grande successo che Gaber ebbe fra i 25 e i 30 anni sul piccolo schermo nella seconda metà degli anni Sessanta del '900 e dal coraggio con cui abbandonò la considerazione di cui godeva di miglior interprete delle aspirazioni di giovani che "stavano cercando, magari con un po' di presunzione, di cambiare il mondo" per



intraprendere il percorso che si prospettava tortuoso e incerto, tutto da definire, del teatro-canzone. Fra la riproposizione di tanti successi e le "chicche" da scoprire, che escono per la prima volta dai cassette della Fondazione, Gioele Dix osa ammettere di riconoscersi più che in altri in un testo, Un'idea, il cui ritornello fa "Un'idea un concetto un'idea/Finché resta un'idea è soltanto un'astrazione/Se potessi mangiare un'idea/Avrei fatto la mia rivoluzione", caso esemplare della incredibile capacità del duo Gaber-Luporini di fare sintesi, in maniera semplice, di una nozione molto complessa da far passare. Fra gli inediti proposti *Ottobre*, monologo non a caso intitolato al mese della grande rivoluzione russa del

'900, in cui si fa sarcasticamente il punto sul contrasto fra le grandi attese di rivolgenti epocali e il disincanto ingenerato dal non essere mai accaduto nulla, e su questa scia anche *La razza in estinzione*, amara ammissione di aver provato a rivoluzionare il mondo e di non esserci riusciti, e *I cani sciolti*, ovvero ancora essere umani dubbiosi e incerti alle prese con il desiderio

di cambiare. Non manca l'attenzione per il rapporto uomo-donna, affrontato in *Ora che non sono più innamorato*, testo rivisitato in maniera molto significativa a distanza di decenni, un cambiamento interiore che si traduce in un atteggiamento diverso del maschio verso la donna, proprio sulla base di quanto rinvenuto negli inediti della Fondazione. E ancora testi di canzoni mai incise come *La verità ti appare un miraggio* e *Che allegria la democrazia*. Lo spettacolo, molto coinvolgente sotto il profilo emotivo, non ignora i grandi successi di Giorgio Gaber, li ripropone in una cavalcata da brividi ma ci offre anche l'immagine di un artista sempre un po' controcorrente, di cui colpisce a distanza di decenni la capacità di cogliere nel segno, dell'essere tuttora in grado con la sua creatività di leggere a fondo nell'attualità italiana di ieri e sorprendentemente anche di oggi da testimone intelligente e critico.

Giuseppe Barbanti



"Dix-Gaber" (foto di Alan Piscaglia)

Nello specchio di Ravel

Scelta sentimentale e ragionata di fatti, immagini e temi a 150 anni dalla nascita



Liliana Cantatore

Non so dire a quando risalga il mio primo contatto con Ravel. Certo molto presto, perché ricordo nel parco dei giochi una amichetta della mia età che voleva fare la ballerina e si esibiva frequentemente cantando da sola, a volte a bocca chiusa, il

Bolero di Ravel. Poiché aveva il senso della musica, non avendo strumenti, alzava di volta in volta la voce ed enfatizzava anche il gioco delle mani. Mi sembrava già allora che quella musica avesse in sé una magia.

Più tardi Ravel smise di essere una idea sonora e diventò – come altri – una persona viva.

L'ho visto nascere nella sua casa di Ciboure, davanti alla distesa di mare che prospetta direttamente su Saint-Jean-de-Luz, a due passi dalla sua terra basca sulla strada dei Pirenei. Una casa come le altre, banale, anche se in qualche modo dignitosa. Non so ora, ma allora non c'era nemmeno una targa. Rimasi a guardarla a lungo, e poi dal portone uscì un signore piuttosto robusto, con una gran faccia gioviale. "Mi scusi, è qui che è nato Ravel?" "Eh sì, anche se ora indicano un palazzo più rappresentativo ... Invece è nato proprio nel mio appartamento. Anzi, nella mia camera da letto. Se le fa piacere posso mostrargliela." Mi sentii accendere tutt'insieme di rossore: "Grazie, mi fa un regalo." "Come sei eccessiva – commentarono in seguito i miei compagni di viaggio – Come se avessi udito vagire Ravel." L'episodio va ad aggiungersi agli altri che costituiscono la leggenda della mia singolarità, specificamente nella voce rapporto simbiotico con gli artisti più amati.

Però non è facilissimo amare Ravel: a differenza di altri non si concede, marca con cura le distanze. Visitare la sua casa di Monfort l'Amaury, così singolare, così simile a lui, è stata un'impresa. In realtà è una sorta di scatola magica con una piccola struttura centrale, più che torretta pagoda, che so, quasi un'eco della sua predilezione per la scala pentatonica. Dà sulla valle allora piena di verde: immagino che di notte in estate si sentisse il canto del grillo che aveva messo in musica e il suono del suo pianoforte. Dentro è tutto minuscolo e pieno di oggetti, e ognuno con tutta evidenza con una sua storia segreta. Viene da chiedersi quale storia, quale senso. Le foto, i ninnoli, nessuno a caso. Perché lì? Perché quelli? Era piccolo di statura, Ravel, e un po' ne soffriva. In quella sua casa da bambino doveva sentirsi grande.

Ho mancato un primo appuntamento in un caldissimo pomeriggio di ferragosto. Cinque minuti di ritardo e non ci fecero entrare. Giusto così, Ravel ci teneva moltissimo alla puntualità, suo padre si intendeva di meccanismi e lui amava gli orologi, ha scritto un'opera che gli somiglia in questa chiave, *L'heure espagnole*. "Pas gentiles!" gridò comunque l'amico che era

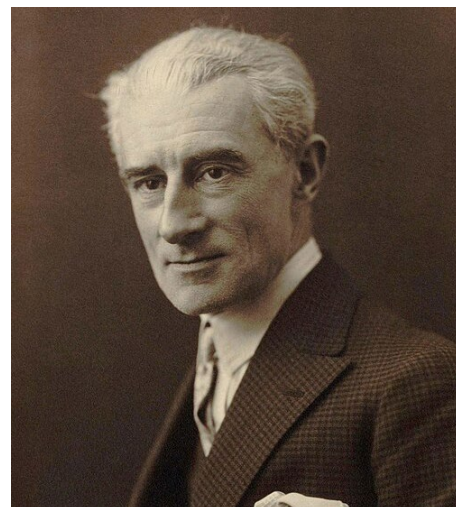
con me alle signore che ci negavano l'accesso. Non ci fu niente da fare, si dovette tornare l'anno dopo. Il giorno dopo non era possibile, si doveva partire.

In qualche modo di tanta costanza venni ricompensata. E la camera di Ravel era esattamente come avevo pensato che fosse, con i suoi *bibelots*, le sue colonie, il suo specchio *liberty*, un pezzo unico regolato sulla sua statura in modo che gli fosse possibile vedersi per intero e valutare meglio gli accostamenti giusti per il suo abbigliamento. Non vistoso, ma comunque da *dandy*. Nella sua *tournee* americana si portò dietro centocinquanta cravatte. Poiché la nostra statura è simile, dei presenti, in quello specchio ci entravo per intero soltanto io. Non so dire bene che cosa preferisco di Ravel che traspaia dalla sua musica: magari poi riuscirò a parlarne in modo più oggettivo, ma intanto non posso fingere che il mio non sia poi un rapporto più intimo e personale. Se dovessi scegliere d'impulso direi che amo la sua solitudine, il suo pudore, la sua tenerezza per gli animali e per i bambini. Le favole di *Ma mère l'oye* sono non solo un piccolo gioiello, ma un autentico capolavoro. Furono scritte per i due bambini di una coppia di amici, visibilmente pensate per le loro emozioni e per l'estensione delle loro piccole mani. Si tratta di cinque favole per pianoforte a quattro mani, ma già nella sontuosa orchestrazione successiva rivelano la loro natura di sogno dentro sogno.

Per inciso questo pezzo, suonato dignitosamente con il mio amato e bravissimo maestro di musica, rappresenta l'apice della mia attività di mediocre dilettante, piena di fantasia ma assolutamente sprovvista di tecnica. Lui, il maestro, era un po' bambino anche lui. Non amava particolarmente Ravel, e tuttavia la delicata e raffinata *Sonatine* era uno dei suoi cavalli di battaglia. Lo ricordo con tanto affetto e con tanta nostalgia.

Personalmente ritengo che *Petit Poucet* abbia poi un sapore autobiografico: questa versione di Pollicino trasmette il senso del bosco misterioso e ostile, le due dita della mano si muovono all'inizio a coppia come se fossero due piccoli piedi esitanti. E' un po' anche il tema di un'altra sua opera su testo di Colette, *L'enfant et les sortilèges*, la storia di un bambino che si perde davanti alla porta della sua casa, dopo aver rifiutato il dialogo affettivo con la madre e con gli oggetti e gli animali domestici del suo piccolo mondo.

Quegli stessi animali sono poi al centro delle *Histoires naturelles*. Per la precisione cinque animali dal testo di Jules Renard. Consiglio di ascoltare almeno la vocalità del *martin pescatore*, una indagine che spinge il suono al limite del silenzio per evocare il silenzio. Uno *sfavillante* martin pescatore si posa sulla canna da pesca e sembra un fiore azzurro in cima a un lungo stelo. Crede che quella canna sia un ramo e l'uomo che la regge un grande albero, comunque parte attiva dell'apparente immobilità e del silenzio della natura. E' la musica scarna



Maurice Ravel (1875 – 1937)

che rende il significato vero e la suggestione del testo, non il flusso delle parole. Tanto vero che l'autore quella musica non la riconobbe più di tanto e sicuramente non gli piacque.

Solo chi ama Ravel sa leggerlo in profondità. Questo è particolarmente evidente nei rapporti con il cinema. Anche se indirettamente l'orchestrazione delle colonne sonore ha molto spesso l'orecchio a Ravel, sapientissimo e sempre attuale in questo campo. Ma c'è almeno un caso in cui l'adesione alla musica di Ravel è totale e abbraccia l'intero film. Mi riferisco a *Un cuore in inverno*, un film diretto da Claude Sautet nel 1992, con Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart, Michel Dussollier e letteralmente *agito* dal primo movimento del *Trio in la* di Ravel.

Apriamo una breve parentesi sulle colonne sonore, ma solo per mettere in luce la particolarità di questa scelta, a mio avviso più unica che rara. Di colonne sonore ve ne sono certo di bellissime, vi sono casi in cui i due linguaggi entrano direttamente l'uno nell'altro indipendentemente da associazioni superficiali. Mi vengono in mente gli esempi più evidenti. Intanto 2001 *Odissea nello spazio* (Stanley Kubrik, 1968) La scelta dei pezzi fu imposta dallo stesso Kubrik che si orientò su autori famosi, Johann Strauss, Richard Strauss, Gyorgy Ligeti, Aram Khachaturian. Forse la scena più bella – e più citata – è proprio quella in cui il valzer del *Bel Danubio blu* presenta la navigazione nello spazio infinito come se fosse appunto un armonioso e gioioso movimento di danza. Ma l'intuizione più felice è quella legata alla presenza di *Also sprach Zarathustra*. Il poema di Richard Strauss sull'opera di Nietzsche e sull'avvento del superuomo sottolinea i punti di svolta nella storia dell'uomo, cominciando dal momento in cui Guardalaluna utilizza l'osso come arma fino alla nascita del Bambino delle stelle. Questo desiderava il profeta Zarathustra: insegnare all'uomo a varcare ogni volta il proprio limite. Il secondo caso è *Inception* (Christopher Nolan, 2010). Qui

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'intrico pressoché ingovernabile dei vari livelli di realtà e di sogno, il sovrapporsi costante delle *location* è commentato dalle musiche con canoni fugati e variazioni di Bach e inserito con coerente simmetria nei paradossi architettonici di Escher. Direi poi che nel modo di associare suoni semplici e malinconici con la potenza dell'orchestra Zimmer dimostra di aver meditato proprio sulla lezione di Ravel...

Nel caso di *Un cuore in inverno* siamo a un altro livello ed è proprio Ravel che induce a far di meglio. La storia presenta un triangolo amoroso (Maxime, Camille, Stéphane) in cui i due personaggi centrali sono condizionati dal carattere apparentemente anaffettivo dell'uomo, Stéphane. In realtà più sottilmente Stéphane ha paura dell'amore proprio per amore, per il rischio di un sentimento che può travolgerlo e distruggerlo. Il suo non è un cuore gelido, è piuttosto un cuore corazzato. Vivendo il rapporto più normalmente, che non significa più superficialmente, la donna non ha questo timore, e quindi può chiudere e successivamente riaprire più facilmente il rapporto con l'altro lato del triangolo, Maxime. E' proprio la musica intensa e struggente di Ravel che mette in luce questi significati. E' tra l'altro una musica anche interna all'azione del film, ne è parte integrante, visto che Camille è una violinista e studia il *Trio* per eseguirlo in concerto. Il dato non è banale come può sembrare, perché a questo punto la tecnica di scrittura si pone come autentico psicodramma. Intanto la tonalità è ambigua. Primo, cambia continuamente. E poi: trio in la, sì, ma non si sa se il la è maggiore o minore, né resta stabile all'interno del brano, anzi la tonalità viene continuamente sfumata e negata. La scala diventa a un tratto pentatonica, passa dai tasti bianchi ai tasti neri. Esistono *triadi* di suono che non vengono collegate ma procedono parallele. Anche i due archi sono paralleli e tuttavia lontani tra loro. Non sono solo considerazioni tecniche: tutto questo si *sente* o magari soltanto si percepisce. Insomma Sautet o chi per lui si è accorto che il *Trio* raccontava in musica la stessa storia e che evocava la natura struggente di una sofferta ambiguità amorosa.

Potrei dire e raccontare molto d'altro, ma è il caso di porre fine a questa storia del mio rapporto con Ravel. Ma gli farei torto se poi non lo collocassi all'interno della storia della musica a cui appartiene. Della novità e dell'attualità si è già detto, che è poi l'aspetto più appariscente. E tuttavia la musica di Ravel è in qualche modo più direttamente profetica: quella di Ravel è una nuova avventura dentro i timbri ed il suono che scavalcava le tradizionali tensioni armoniche e formali. In modo più comprensibile, anche se ovviamente inadeguato, direi che proprio a partire da lui il nome di una nota e le relazioni matematiche tra le note su una carta contano quanto il suono che si produce e su cui tutto sommato si preferisce indagare. E' su questa intuizione – nel bene e nel male – che si gioca tutta la musica del Novecento.

Liliana Cantatore

Da Gadda a Germi. Er pasticciaccio si fa imbroglio



Fabio Massimo Penna

Un regista genovese, spesso anche interprete dei suoi film, che ha analizzato i mali del Sud Italia, soprattutto con *In nome della legge* (1949) e *Il cammino della speranza* (1950), ma che non ha risparmiato frecciate neanche alla ipocrita provincia del nord con lo spassoso *Signore e signori* (1966). Uno scrittore milanese, ingegnere che si ferma a un passo dalla seconda laurea (in filosofia), e che ha esaltato nei suoi romanzi le qualità linguistiche dei dialetti e dei vari vernacoli italiani nonché il valore delle minuziose espressioni tecniche nei suoi capolavori *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) e *La cognizione del dolore* (1963). Pietro Germi e Carlo Emilio Gadda, un incontro insolito dal quale scaturisce la pellicola *Un maledetto imbroglio* (1959) liberamente tratta da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Portare sul grande schermo un lavoro di Gadda è opera di grande impegno e difficoltà dal momento che i romanzi dello scrittore milanese sono fondati su di una scrittura elaborata, preziosa, pervasa da una ironia sottile e colta, che è l'ossatura sulla quale l'autore plasma la sua trama. Rendere tale scrittura in termini filmici è un lavoro complesso se non impossibile. Non bisogna però dimenticare le perplessità che hanno accompagnato l'uscita del film *Lolita* di Stanley Kubrick (1962) – la critica si domandava come avessero fatto a portare il romanzo di Nabokov sullo schermo – mentre alcuni registi hanno tentato di filmare *Alla ricerca del tempo perduto* (imponente opera letteraria uscita in sette libri dal 1913 al 1927) di Marcel Proust: Volker Schlöndorff con *Un amore di Swann* (1983), Raul Ruiz con *Il tempo ritrovato* (1999) e Fabio Carpi con *Le intermittenze del cuore* (2003). Dunque Germi non è solo nell'aver tentato di rendere visibile ciò che visibile non può essere (la raffinata perfezione linguistica e di scrittura di autori inarrivabili). *Er pasticciaccio* di Gadda è percorso dalle continue incuriosizioni del dialetto romanesco e delle stravaganti

espressioni napoletano-molisane del commissario Ingravallo con l'aggiunta delle frasi in dialetto veneto del personaggio della signora Menegazzi. Occorre sottolineare, inoltre, che la capacità inventiva di Gadda in campo linguistico è straordinaria: ne *La cognizione del dolore*, ad esempio, inventa il neologismo "os-sibuchivori" a indicare coloro che si nutrono dell'ossobuco e crea un inedito cereale sudamericano d'invenzione chiamato banzavòis. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* ha l'apparenza di un classico "giallo", con tanto di omicidio all'interno di un palazzo borghese romano, ma in verità il romanzo si risolve in un disvelamento dei molteplici aspetti della realtà. La creatività gaddiana si confronta con l'epoca del ventennio (Mussolini viene definito "il mascelluto" in riferimento alla pronunciata mandibola del dittatore italiano) per elencare gli aspetti grotteschi del fascismo: "In questo modo il plurilinguismo di Gadda raccoglie in sé tutti i conflitti e gli scontri, tutte le frantumazioni della storia sociale e linguistica italiana, facendo esplodere insieme le mille facce dell'Italia" (Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana-il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano, 1991). Nel film *Un maledetto imbroglio* Germi sposta gli avvenimenti dal ventennio (nel romanzo la vicenda si svolge nel 1927) agli anni Cinquanta e mantiene del capolavoro gaddiano esclusivamente lo scheletro del rac-



conto. Il regista genovese, che riserva per sé il ruolo del commissario Ingravallo, dirige quello che è considerato uno dei migliori film gialli del cinema italiano, riuscendo a mantenere perfettamente in bilico aspetti da commedia e momenti drammatici da film poliziesco. Lo sguardo stanco e nauseato di Ingravallo sulla

realtà che lo circonda restituisce sullo schermo la rappresentazione satirica di una società dominata dalla stolta ottusità e dalla stupidità di personaggi immersi in un ambiente dall'orizzonte limitato. Il "pastiche" linguistico di Gadda esibisce la vacuità, intrisa di meschinità e orrore, dell'umanità della Roma fascista.

Fabio Massimo Penna



Biancaneve: il Live Action che sancisce il fallimento della wokeness a tutti i costi



Roberto Baldassarre

Da ormai un decennio la Disney si è impegnata produttivamente a realizzare remake in Live Action dei propri classici animati. Portando comunque parallelamente avanti la produzione annuale di film d'animazione. I riadattamenti dei noti e fortunati cartoon in film con umani in carne e ossa (e fitti di effetti speciali), però, sono stati quasi sempre accolti negativamente, o con benevola sufficienza. *Biancaneve* (*Snow White*, 2025) di Marc Webb era il remake più atteso, essendo la fiaba cartonesca più famosa e fortunata della casa di Mickey Mouse. *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarf*, 1937) fu il primo lungometraggio d'animazione della Disney. Un impegno produttivo e artistico che si svolse nell'arco di oltre tre anni, coinvolgendo molti disegnatori e tecnici, e questo sforzo era necessario, nell'ottica produttiva di Walt Disney, per confermare la maturità e la qualità raggiunte. Risultato che fu premiato dal pubblico, trasformando il cartoon nel classico per eccellenza, e dando il via a tutti i classici a seguire. Film d'animazione talmente amato, che fu ridistribuito ogni decennio ottenendo sempre lodevoli incassi. Con il nuovo millennio i gusti delle generazioni di bambini – ma aggiungiamoci anche gli adulti – sono cambiate. Mutamento causato da diversi fattori. In ambito cinematografico l'avvento dei cine-fumetti, su cui primeggia il MCU,

e gli effetti speciali che ormai consentono qualsiasi mirabolante fantasia visiva. Di pari passo l'avanzamento della tecnologia "quotidiana", sempre più a portata di mano, tra cui gli invasivi social: realizzare reel con effettistica e poi postarli sulle varie piattaforme. Ma soprattutto l'avanzamento della "wokeness", che tradotto significa non abbassare la guardia.

La "cultura Woke" è un nuovo modo di affrontare artisticamente la realtà che ci circonda. Fare in modo, attraverso la letteratura, la musica e soprattutto il cinema, di sensibilizzare l'audience verso temi come le disuguaglianze (razziali, sociali o di genere), le ingiustizie e l'inclusione. Una necessaria maniera, essendo in particolar modo il cinema, un medium di massa che può facilmente sensibilizzare la gente di ogni età e latitudine geografica, poiché vicino alla rappresentazione della realtà. Il problema, purtroppo, è che la cultura Woke sta trasformandosi in un forzato politically correct. Cercando di inserire tutte le argomentazioni sopracitate e cercando di non offendere nessuno, i risultati, nelle premesse lodevoli, si palesano in grotteschi (a volte bislacchi) tentativi di bon ton sociale. E ciò si riscontra soprattutto nei Live Action della Disney. Se prima, tranne rare eccezioni, erano criticati per eccesso di spettacolo barocco o per un blando storytelling, nei due ultimi film, *La sirenetta* (*The Little Mermaid*, 2023) di Rob Marshall e *Biancaneve*, le critiche si sono accentuate per l'eccesso di wokeness. *Biancaneve*, sebbene gli ottimi incassi, è



La rivisitazione Disney in live-action di "Biancaneve" (2025) di Marc Webb

stato stroncato perché l'originale fiaba e l'incantevole trasposizione cartonesca disneyana sono state stravolte. Dure critiche, ma forse sarebbe più corretto dire sprezzanti dileggiamenti, che hanno colpito ogni elemento, dai sette nani fino allo stravolgimento della figura del

segue a pag. successiva



"Biancaneve e i sette nani" primo lungometraggio d'animazione della Walt Disney, (1937) di David Hand

segue da pag. precedente

Principe azzurro. Soffermandosi in particolar modo sulla scelta della protagonista, Rachel Zegler, di pelle olivastro, nel film ha subito un balzano "sbiancamento". La giovane attrice è stata scelta non solo per la sua prestanza nel canto e nel ballo (e nella recitazione), come dimostrò nel remake *West Side Story* (2022) di Steven Spielberg, ma perché avrebbe dovuto creare empatia anche in quelle etnie "non bianche". Però attenuando quel colore olivastro, per non creare un effetto stridente con il nome Biancaneve, il risultato è ridicolo, e in un certo qual modo offensivo verso le etnie di pelle più scura. È un'operazione di restyling sulla pigmentazione dell'epidermide originale.

Questo aspetto dell'attenzione verso le altre etnie, si palesava anche in *La sirenetta*, perché Halle Bailey, interprete di Ariel, è afroamericana. E le sue sorelle sono interpretate da attrici di etnia differente. Facendo ciò la Disney ha risolto il problema dell'uguaglianza e dell'inclusione, però facendo sorgere l'ironico dubbio: quindi Tritone (Javier Bardem) era un genitore bigamo? Oltre alla questione dello "sbiancamento" operato sull'epidermide di Halle Bailey, sempre per attuire un colore scuro troppo vistoso, e rimanere nei paraggi del bianco.

Tornando a *Biancaneve*, finora ritenuto il peggiore Live Action della Disney, ci sono altri difetti riguardo questo tentativo di wokeness a tutti i costi. Tra più eclatanti, che ha suscitato anche il disappunto degli attori americani affetti da nanismo, perché non chiamati per recitare in quei ruoli, è che i noti sette nani (tolti anche dal titolo) sono stati realizzati direttamente in CGI. Anche in questo caso per evitare accuse da parte dei cultori della wokeness, che avrebbero messo in evidenza come l'utilizzo di veri nani sarebbe stato un atto denigratorio nei confronti di chi soffre di nanismo.



"La sirenetta" (2023) di Rob Marshall. La protagonista Ariel è interpretata da Halle Bailey, afroamericana

Creare i 7 piccoli minatori tramite computer grafica da un lato ha risolto il problema (sono esseri puramente di fantasia), ma dall'altro ha fatto sorgere il disappunto degli attori affetti da nanismo e sottolineato come la forzatura della cultura woke crei maggior denigrazione. Soffermandoci sul rapporto Biancaneve e i 7 nani, è stata ampiamente criticata anche la scena della pulizia della caotica casa dei 7 nani. Se nel cartoon *Biancaneve* si metteva alleggermente a riordinare, con l'aiuto degli animali, la magione, anche per sdebitarsi dell'ospitalità concessa, nel remake i nani eseguono gli ordini – gentili e canterini – di Biancaneve. Un tocco di femminismo e cooperazione per non offendere nessuno, ma che stravolge l'originale.

Infine, il cambio più evidente. Il Principe azzurro, che apprendo dal nulla con un bacio

riportava in vita Biancaneve, è ora sostituito dall'aitante ribelle Jonathan (Andrew Burnap). Uno pseudo Robin Hood che assieme a un manipolo di rivoltosi cerca di sconfiggere la Regina Cattiva (Gal Gadot) e riportare serenità e giustizia nel regno. Anche qui, un tentativo bislacco di inserire in una trama favolistica un elemento concreto: la lotta contro la prevaricazione, ma che non sia troppo comunista. Per non instillare idee rivoluzionarie. Anche perché, come insegna alla fine *Biancaneve*, per sconfiggere il male non servono armi, ma parlare con amore ai nemici, e riportare la memoria nella loro mente (e soprattutto nel cuore).

E alla fine, si tornerà a cantare e ballare nel regno in cui è tornato finanche a splendere il sole.

Roberto Baldassarre



I 7 nani in versione CGI - Immagini Generate al Computer

Fumetti

Nel nome del padre, della figlia e dello spirito comico

Francesca Ghermandi riporta in vita babbo Quinto, nella sua nuova opera "Babbo dove sei?"



Ali Raffaele Matar

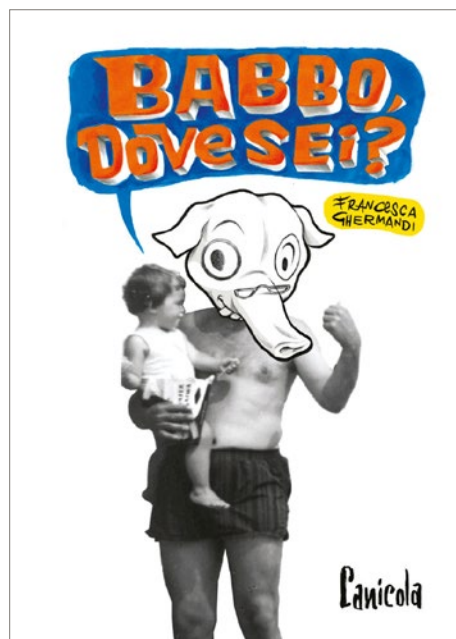
È il 2014 quando Riad Sattouf, già da tempo star della BD, si lancia nella pubblicazione del primo tomo de *L'Arabo del futuro*, la sua opera più ambiziosa, una delle autobiografie a fumetti più vendute di sempre – dopo *Maus* e *Persepolis*, chiaramente. La inizia appena tre anni dopo la scomparsa del padre, ometto avaro e intollerante, ossessionato dai titoli e dalle classi sociali, autoesiliatosi in quella Siria che gli aveva dato i natali; un totale perdente, poco consapevole di esserlo, che, con la sua inadeguatezza, aveva destabilizzato a lungo la sua famiglia bretona. Complice il periodo, tra lo scoppio della guerra civile siriana e la conseguente ondata migratoria di siriani in Europa, Sattouf non perde tempo e si convince che è il momento più proficuo per raccontare al mondo la storia di questo padre così discutibile. Un padre che nulla ha a che vedere, per fortuna, con quello di un'altra fumettista, Francesca Ghermandi, Quinto Ghermandi (1916-1994), in onore del quale l'artista bolognese dedica la sua prima opera dichiaratamente autobiografica, *Babbo dove sei?* – lanciata con una mostra di tavole originali, foto e manoscritti al MAMbo, inaugurata a Bologna il 30 marzo. È curioso constatare quanti fumettisti e fumettiste abbiano scelto negli anni di raccontare le cronache dei propri padri. Uomini talvolta fuori dal comune, talvolta testimoni di fatti sconvolgenti (l'Olocausto nel caso del padre di Art Spiegelman o la Grande guerra nel caso dei genitori di Raymond Briggs), che si sono portati dentro segreti inconfessabili (impossibile non pensare a

Fun Home di Alison Bechdel). A differenza dei suoi omologhi, però, prima di arrivare a compiere questo sentito omaggio, la creatrice di *Pastil* attende ben trent'anni dalla dipartita del padre. Da sempre refrattaria a parlare di sé nelle sue storie, in occasione dell'uscita de *I misteri dell'oceano intergalattico* nel 2023 aveva dichiarato: "le cose che penso entrano tutte nelle mie storie, come entra il mondo intorno a me, le cose che mi succedono, gli amici che ho". Una conferma che, pur senza appigliarsi in maniera manifesta al registro autobiografico, è impossibile che un'artista non riversi anche solo in parte il proprio vissuto nelle opere che crea. Per l'occasione, Francesca torna Checca e, scattante come solo chi è ancora una bambina dentro, si tuffa dritta nelle sue tavole, sotto la duplice veste di autrice e personaggio. Incasellare *Babbo dove sei?* nel filone del racconto autobiografico non renderebbe, tuttavia, giustizia all'opera. Perché, più che una seduta di autoterapia, andrebbe accostato più a un gioco dell'oca. O a una "memory box", come quella scoperta dalla favolosa Amélie Poulain che, "stalaltravolta" (citando Quinto), invece di un'avventura tra gli arrondissement di Parigi, promette grasse risate nel prodigo Nord Italia del secolo scorso, tra mille storie e storielle riesumate dai meandri della memoria. Non c'è spazio per l'arida commemorazione fine a sé stessa. Quando si tratta di raccontare qualcosa, Francesca Ghermandi non ha rivali in fatto di originalità e, tra candore e insolenza, osa trasformare suo padre in un elefante ("in casa lo chiamavamo così perché era possente, forte e vecchio come un pachiderma") e la madre, la pittrice Romana Spinelli, in una bisbetica nasona, poco dotata ai fornelli. E, così, in un continuo andirivieni di ricordi, un aneddoto



Francesca Ghermandi all'inaugurazione della mostra dedicata a Babbo dove sei? - Bologna, 30.3.2025 (c)ARM

dopo l'altro, quella che l'autrice giura essere la sua opera più vera di tutte finisce per sembrare un tappetino del Twister numerato, su cui invita i lettori/spettatori a districarsi, per ridere e piangere con lei, come se proiettasse in una sala sconfinata alcune videoregistrazioni della sua infanzia. In questo processo di riversamento del passato, con la sua consueta maestria, Francesca Ghermandi attinge al suo ampio archivio mnemonico. Immagina scene che ha in testa ma di cui non trova foto che possano testimoniarle (rammentando talvolta persone che in quel momento non erano più a questo mondo). Ridisegna alcune delle opere di Quinto e si cimenta persino nella rivalutazione della sua calligrafia che da bambina – ammette – non riusciva ad apprezzare a pieno. L'ordine non cronologico dei ricordi che Francesca ha di Quinto sembra confermare la strada di una ricerca personale per dare una risposta alla domanda "Babbo dove sei?", ma soprattutto "Babbo chi sei (stato)?". Un padre esuberante e ingombrante? Un padre tenero e apprensivo, sempre pronto a prendere le difese dei figli e a ricordar loro di "fregarsene"? Un padre noto e apprezzato per il suo lavoro e, per questo, di tanto in tanto assente? O, semplicemente, un padre come tanti altri? Forse è proprio questa la linea che prevale: quella di Quinto Ghermandi descritto come un uomo comune, pieno di brio, persino al suo capezzale, invece del celebre scultore studiato dai critici. Non a caso, alle sue creazioni, realizzate nel corso di diversi decenni di lavoro, è dedicato esclusivamente l'ultimo capitolo. Il tono affettuoso e umano della narrazione è promesso già dalle primissime pagine, dove l'artista esordisce proprio con una dichiarazione d'amore nei confronti del padre: "Ringrazio la casualità degli eventi interplanetari che lo hanno fatto PARACADUTARE SU QUESTA TERRA." D'altronde, il ricordo più vivido che una figlia possa conservare di un genitore è indubbiamente quello più umano, goffo e giocoso, coi suoi difetti, le sue stramberie e le sue inspiegabili magie.



Babbo dove sei? (Canicola edizioni)



Tavola

Ali Raffaele Matar

L'audiodescrizione di *Gioco Pericoloso* (2025)

I dettagli in un *thriller*: audiodescrivere è fare luce nel buio



Laura Giordani

Tra i vari mestieri del cinema, l'audiodescrizione è un po' come fare luce nel buio. Si traducono le scene in parole, squarciando quel velo nero che preclude al fruitore una piena accessibilità all'opera audiovisiva. La pellicola di cui vi scriverò oggi, per il genere a cui appartiene e la regia che l'ha prodotta, fa un sapiente uso di luci e soprattutto ombre. Un film elegante, oscuro, misterioso e moderno. Vi renderò conto del testo descrittivo del thriller *Gioco Pericoloso* (2025), che conferma la cantante Elodie – attualmente all'apice del successo nel suo settore – come un talento in crescita anche sul grande schermo: al suo debutto in *Ti Mangio il Cuore* (2022) di Pippo Mezzapesa (se escludiamo il cameo realizzato nel 2017 nel film di Federico Moccia *Non c'è Campo*), per questa interpretazione la critica si è espressa molto positivamente nei suoi confronti. Il regista Lucio Pellegrini – che è anche sceneggiatore e autore televisivo di successo – ha poi scelto come co-protagonisti Adriano Giannini e Eduardo Scarpetta – già personaggio principale del film *Carosello Carosone* (2021) del medesimo regista. Il film si muove in ambienti squisitamente artistici: il critico d'arte e scrittore Carlo Paris – interpretato da Adriano Giannini si trova in un momento di crisi creativa. A tirarlo fuori dalla noia e dal blocco, il quantomeno eccentrico artista Peter Drago – interpretato da un 'inedito' Eduardo Scarpetta. Per una serie di eventi, quest'ultimo si ritroverà ospite nella lussuosa villa di Carlo Paris, che è fidanzato con la ballerina Giada Costanzi. Lei si mostra sin da subito reticente all'avvicinamento tra i

due. Di fatto, ben presto si scoprirà che Giada e Peter hanno avuto un *affaire* in passato del quale Carlo è totalmente all'oscuro. Ma non sarà solo una vecchia storia d'amore a complicare i rapporti all'interno di questo triangolo. Ben altro è ancora 'sommerso' dal mistero e aspetta solo di essere scoperto.

Ho avuto modo di lavorare su questo thriller in quanto responsabile del testo descrittivo, un documento cardine nel processo di audiodescrizione di un'opera filmica, unica o seriale che sia. In gergo tecnico, è così definito quel testo che un audiodescrittore o audiodescrittrice professionista redige per rendere un prodotto audiovisivo fruibile anche a persone cieche e ipovedenti. Il copione del testo descrittivo viene poi affidato alle fasi successive di speakeraggio e missaggio a opera, rispettivamente, di uno *speaker* professionista e di fonici che 'ripuliscono' la traccia dell'audiodescrizione (spesso abbreviata in AD); questa sarà, a tutti gli effetti, una traccia secondaria che andrà a 'fondersi' con quella originale della pellicola. Come ogni thriller che si rispetti, molto spazio viene lasciato ai silenzi, agli sguardi, a musiche di *suspense* e a riprese discrete di quei dettagli che torneranno utili nel susseguirsi delle peripezie dell'intreccio: tutte cose che non si spiegano da sé attraverso il canale uditivo. Sono dunque quelle che più di altre necessitano dell'intervento dell'audiodescrittore. Nella scena che segue, il 'triangolo' in casa



Paris mette in scena un mix di passione, esibizionismo e desiderio:

“Carlo le cinge i fianchi, le scosta i lunghi capelli mossi e il collo del vestito: le bacia spalla e collo, bramoso. Giada lo allontana. / Le sorride sorpreso: Giada gli posa le mani sulle spalle, facendolo inginocchiare ai suoi piedi. Carlo, avvinghiato a lei, le bacia ventre e fianchi, sul lungo vestito in maglia. / Giada, con fare sensuale, lo ferma posandogli una mano sulla fronte. Si siede sul divano dietro di lei e gli spinge un piede col tacco a spillo contro il petto. Lui le stampa una scia di baci dal piede al polpaccio. / Risoluta, solleva il vestito e divarica le gambe: Carlo le affonda la testa tra le cosce. / Gli afferra i capelli: con fare dominante, lo tira su. / Le labbra di Carlo cercano bramoso quelle di Giada, che lo avvicina senza mai cedere. / Lui le scosta il collo del vestito e la bacia smanioso sulla spalla, lungo il tatuaggio: Giada lo ferma. / Seria in volto, gli sfilta la giacca e lo spinge sul divano. / Carlo, smanioso, si slaccia la cintura dei pantaloni, mentre Giada, in piedi di fronte a lui, si sfilta le mutandine abbandonandole sul pavimento. / (ACC fiati) Solo un vestito e tacchi a spillo, sale a cavalcioni su di lui. / Carlo le sfilta le scarpe e spinge il bacino contro il suo, baciandole una spalla. / I due si abbandonano alla passione, ondeggiando su e giù all'unisono. / Nel buio della notte, Peter, da dietro a una vetrata, scorge i due: il suo sguardo incrocia quello di Giada. / Lei, fissandolo con intensità, ondeggia su Carlo più velocemente,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

affondando le mani tra i suoi capelli. / Peter, a disagio, distoglie lo sguardo e se ne va con un sorriso amaro”.

Dal punto di vista ‘audiovisivo’ invece – nel suo senso più letterale – uno dei passaggi più delicati del film è stato quello di descrivere al fruitore i balli tribali eseguiti da Giada, la ballerina protagonista, e il suo corpo di ballo. Minuti e minuti senza dialogo, di sola musica, che necessitano di una spiegazione:

“(ACC musica) In un’ampia sala illuminata, una ragazza danza al ritmo della musica. / Con lei, altri quattro ballerini eseguono una coreografia tribale. / Di fronte a loro, una sessantenne dai capelli bianchi li osserva attentamente, esaminandone i movimenti, mentre una quarantenne riprende la coreografia con un cellulare. / I ballerini eseguono movimenti fluidi e decisi: alcuni imitano una marcia, altri un lento pugno verso il centro della stanza. / I cinque, ora uno dietro l’altro, si abbassano lentamente, uno per volta, riproducendo il movimento di un’onda con i loro corpi. / Il gruppo si ricongiunge al centro della stanza. Circondano una di loro, dai capelli castani e una linea tatuata sulla spalla. Le mani dei ballerini si rincorrono sul suo volto. Lei, come soffocata, si divincola. / Uno di loro la stringe di nuovo a sé, un altro le copre il volto con una mano”.

Come già accennato in altri articoli, l’audio-descrizione è un ausilio che certamente deve adattarsi camaleonticamente al genere audiovisivo. In questo caso, dinanzi a un thriller anche il testo descrittivo deve riportare la *suspense* e la tensione comunicata da musiche e attese. Un esempio in tal senso è fornito dalla scena seguente:

“All’udire i rumori, si allarmano. / Carlo si avvia: scende lungo la scalinata esterna che conduce al seminterrato. / Incede cauto verso l’ingresso. Giada lo segue. / Agitata, resta dietro di lui: si guardano allarmati. / Carlo si fa coraggio: apre la porta. / I due prendono i cellulari per illuminare la stanza buia: all’interno, il pavimento è ricoperto di rospi. / (ACC versi) Gli anfibii, nell’oscurità della stanza, strisciano e zampettano uno sull’altro, ammassati. / Carlo si avvicina deciso: ne prende



un mucchio e li lancia all’esterno”.

I rospi, che nel film si caricano di una particolare valenza che verrà chiarita nel corso dello stesso lungometraggio, devono essere presentati e nominati con la *suspense* che meritano e che, in un gioco di ombre, silenzi e attese, viene resa anche visivamente.

Nella fase finale – della quale cercherò di rivelarvi il meno possibile per evitare di ‘spoilerarvi’ l’epilogo – la scena si sposta in una strana struttura cubica, all’interno della quale è stato essenziale discernere gli elementi di contorno da quelli focali per la trama:

“Il sole inizia a calare. Sotto un cielo tinto di rosa, lei arriva in spiaggia. Incede a piedi nudi, l’orlo del lungo abito striscia sulla

sabbia. / Scorge qualcosa: accenna un sorriso e prosegue a passo deciso. Davanti a lei, poco prima della riva, una struttura cubica dalle pareti irregolari e specchiate. / Giada è sempre più vicina. Scorge una porta: la varca. All’interno, una riproduzione della camera dei genitori di Peter. / Lui affigge dei quadri: posa il martello sul cuscino. Giada osserva la camera, colpita: scorge il letto, i comodini, la carta da parati a fiori, una poltrona e l’armadio. Di fronte a sé, invece di una parete, il mare”.

Quel martello, in qualche modo, pochi minuti dopo farà prepotentemente il suo ingresso nella scena: da qui, l’urgenza di rendere manifesta la sua presenza ai fruitori dell’audiodescrizione. Come ripeto sempre ai miei studenti, il principio narrativo della pistola di Čechov ce lo ricorda bene: “se c’è una pistola, questa prima o poi dovrà sparare”.

In conclusione, possiamo affermare che questo film ha dato prova del fatto che nell’audiodescrizione i piccoli dettagli contano sempre. Sta all’audiodescrittore coglierli ed evidenziarli con la giusta intensità, chiarezza e discrezione. Un “gioco pericoloso” di equilibrio tra il detto e il non detto, l’intervenire e il lasciare correre, il nominare e il tacere: il tutto per cercare di assistere i fruitori ciechi e ipovedenti sussurrandogli all’orecchio, nella sala di un cinema o sul divano di casa, quanto basta perché possano cogliere tutto ciò che il regista ha in serbo per loro, come per tutti. Questo è il senso dell’accessibilità.

Laura Giordani



Anni Quaranta. Trionfano a Hollywood le dark ladies, le eroine del film-noir

Belle ma pericolose



Pierfranco Bianchetti

Affascinanti, narcisiste, avidi, sedentarie e infedeli sono le donne che popolano gli schermi americani negli anni Quaranta. Nel 1944, quando le armate anglo-americane stanno preparando lo sbarco sulle coste della Normandia dando inizio

alla definitiva sconfitta di Hitler e dei suoi alleati, a Hollywood l'attività degli studios è a pieno ritmo e molti produttori, sceneggiatori e registi realizzano film destinati al fronte di guerra.

L'austriaco Billy Wilder, sceneggiatore e regista approdato nove anni prima in California per sfuggire all'oppressione nazista, è invece colpito dal romanzo di James M. Caine, *La fiamma del peccato*, uscito a puntate sulla rivista "Liberty" e decide di adattarlo per il cinema scrivendo la sceneggiatura insieme a Raymond Chandler, all'epoca già notissimo scrittore di polizieschi.

La storia si ispira alla realtà: l'assassinio del marito di una donna newyorchese avvenuto con la complicità di un agente delle assicurazioni, al fine di spartirsi il denaro della polizza di vita stipulata dal morto. La pellicola girata tra il settembre e il novembre 1943 lascerà un segno indelebile nella storia del cinema.

«All'epoca - scrive Hellmuth Karasek nella sua bella biografia *Un viennese a Hollywood - Billy Wilder - i neri mysteries, cupi polizieschi sui lati oscuri della società, erano nell'aria. Retrospectivamente possiamo dire che negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta essi dominarono lo stile e l'atmosfera del cinema alla stregua delle screwball comedies nel decennio precedente! L'ottimismo è svanito a causa della guerra in corso. Il noir mette al centro delle sue storie non più la legge e l'ordinamento giudiziario tradizionale, ma una nuova figura, l'investigatore privato, un uomo spesso cinico e determinato, ma solo nella battaglia contro il male».*

«Ho ucciso per denaro e per una donna, non ho preso il denaro e non ho preso la donna. Bell'affare». Questa amara constatazione Walter Neff (Fred MacMurray), agente d'assicurazioni, la incide nel dittafo; una confessione in piena regola che l'uomo detta ferito, di notte, nel suo ufficio deserto, quando ormai la sua situazione è disperata.

Tempo prima si era recato a casa Dietrichson, una linda villetta sulle colline di Los Angeles, per il rinnovo di una polizza auto facendo conoscenza con la padrona di casa, la seducente Phyllis (Barbara Stanwyck), una donna dal forte richiamo sessuale

con una catenina alla caviglia (un'idea del regista Wilder).

Questa perfida ed ineguagliabile dark lady diventata in breve la sua amante, lo convince a mettere in atto un piano delittuoso: uccidere suo marito dopo avergli fatto sottoscrivere una nuova polizza assicurativa con la clausola della "doppia indennità" (titolo originale del film e del romanzo), ovvero un raddoppio dell'indennizzo previsto nel caso di decesso in circostanze particolari.

Dopo l'omicidio consumato durante un viaggio in treno, la compagnia assicuratrice incarica il detective Barton Keyes (Edward G. Robinson), un amico di Neff, di indagare sulla vicenda.

Per incontrarsi senza dare nell'occhio Neff e Phyllis decidono di vedersi tutti i giorni alle 11 di mattina nell'Emporio di Jerry's.

Gli amanti mettono a punto il loro piano criminale tra scatole di Farina, il latte in polvere per bambini del reparto Baby Food, confezioni di Macaroni, di carni in scatola, di pomodori (i tomatoes), succhi di frutta (juices) e anche di albicocche (apricots) che un cartello suggerisce di non dare da mangiare ai cani (forse per il nocciolo presente in ogni frutto). Durante le riprese in questo vero supermarket già ben organizzato in reparti alimentari (una scritta sul muro dice: "più compri e meno spendi") durante la lavorazione del film la produzione dovette ingaggiare delle guardie per proteggere i veri cibi in scatola esposti nell'emporio a causa dei razionamenti del periodo bellico. Sparirono comunque una scatola di pesche sotto spirito e quattro saponette!

Ben presto i due capiscono di essere stati scoperti e la loro passione amorosa si trasforma in un gioco di rancori e sospetti.

Il film, uscito nelle sale Usa nel 1944 e candidato a sette Oscar (nessuno però sarà assegnato), è tra i classici del genere thriller e rompe un tabù fino allora inviolabile: i criminali non sono più solamente i gangsters, ma anche i

cittadini borghesi che dietro la loro facciata rispettabile nascondono un'avidità irresistibile, un grande cinismo e un'ingordigia per il denaro, tipica della società americana della fine della seconda guerra mondiale.

Ovviamente tra romanzo e film come sempre vi sono alcune differenze. Viene cambiato completamente il finale e soprattutto viene usato l'espedito di utilizzare il dittafo d'ufficio, un primordiale registratore, per consentire al protagonista di raccontare tutta la sua storia.

Il film e il copione scritto da Chandler e Wilder contengono anche un'ultima sequenza davvero agghiacciante, quella dell'esecuzione nella camera a gas di Neff (il regista aveva fatto costruire un set apposito molto costoso, circa centocinquantamila dollari), ma poi alla fine si decide di tagliarla perché giudicata troppo cruda ed osteggiata dalla censura.

Dopo la defezione di molti attori famosi, viene scelto Fred MacMurray, anche lui inizialmente molto perplesso perché la parte è fuori dai suoi schemi interpretativi. Alla fine dopo molti tentennamenti l'attore accetta. Così è anche per Barbara Stanwyck che non si era mai trovata ad interpretare una donna altrettanto fredda, egoista e calcolatrice.

L'attrice si ricrederà e sarà molto grata al regista per averle permesso di dare il meglio di sé in quel film.

"Non ti ho mai amato, né te, né nessuno. Sono guasta dentro. Mi eri utile. Solo questo eri per me, fino ad un minuto fa" dirà nell'ultima drammatica, ma romantica scena, quando lui lei le spara e lei morendo tra le sue braccia confessa di aver capito troppo tardi di amarlo davvero.

La coppia criminale sapeva già di dovere andare fino in fondo sul quel treno da cui non si può più scendere, se non al cimitero.

"Non sentivo più i miei passi. I miei, erano i passi di un morto" - dice la voce fuori campo dell'assicuratore ormai consapevole del suo destino.

Il film con la superba fotografia di John F. Seitz che rimanda ad un cinegiornale, con le cupe, ma affascinanti musiche di Miklós Rózsa, sarà distribuito in Italia solamente dopo la guerra insieme ad una valanga di altre pellicole bloccate per anni dalla censura fascista.

Arrivano sugli schermi le donne fatali

Ben presto si impongono ad Hollywood altre grandi eroine del film-noir, oltre alla Stanwyck come Laurence Bacall, Gene Tierney e l'indimenticabile Rita Hayworth.

Prende il via in quel periodo la grande stagione del noir hollywoodiano che proseguirà nell'immediato secondo dopoguerra quando il cinema del New Deal, fatto di speranza e di allegria, cede il posto ad un cinema inquietante, i

segue a pag. successiva



"Vertigine" (1944) di Otto Preminger

segue da pag. precedente

cui protagonisti sono criminali, sbirri implacabili, femmine fatali e crudeli, alcolisti, ricattatori e sadici. Un mondo nel quale il destino condiziona l'esistenza dell'essere umano come ci ricorda Tom Neal, l'attore che ha reso famoso il personaggio di Al Roberts protagonista del film *Detour-Deviazione per l'inferno* di Edgar G. Ulmer (1945) che afferma senza mezzi termini: "Nella vita, qualunque strada un uomo decide di percorrere, se il destino gli è contrario, lo aspetta al varco e gli fa cambiare direzione".

Come abbiamo visto uno spazio importante nel noir targato Usa lo ricopre la donna che a cominciare da Barbara Stanwyck di *La fiamma del peccato*, agisce in modo "maschile" (la violenza sugli schermi è quasi sempre una prerogativa dell'uomo) così come Elizabeth Scott protagonista di *Solo chi cade può risorgere* (1947), un film di John Cromwell da un racconto di Gerald Adams e Sydney Biddell, nel quale l'interprete principale è un Humphrey Bogart cinico, sardonico sulle tracce di un assassino che gli ha ucciso un commilitone (un paracadutista).

La Columbia, la casa di produzione, sceglie Elizabeth Scott per il ruolo della protagonista femminile nella parte di una femmine fatale ma la sua presenza di donna dalla femminilità rigida mette in difficoltà la virilità del protagonista maschile. Nonostante il suo buon professionismo la carriera dell'attrice termina presto.

Gli sceneggiatori hollywoodiani hanno in mente anche un'altra categoria di donne nel genere noir, ma meno aggressive e più "morbide" come Ida Lupino, attrice di talento e Jane Greer, protagonista di *Le catene della colpa* (1947). "E poi ci sono attrici non specializzate nel genere - come afferma Alvis Saporì la Repubblica, 17 agosto 1984 - che però lo hanno attraversato valorosamente, come Joan Bennett (*La donna del ritratto*, 1945 e *La strada scarlatta*, 1945) che ne ricavò addirittura un rilancio nella carriera; o Ann Sheridan, altamente specializzata in commedie, diventava minacciosa e fatale in *Smarrimento*, del 1947; o la bonacciona Linda Darnell che interpretò diverse peccatrici pericolose. Per finire, Gene Tierney, protagonista di uno dei maggiori film di successo del 1943, *Laura*, in italiano *Vertigine*. A Tierney toccò la più rassicurante delle Eroine nere: una che catalizzava tutto il desiderio maschile possibile, ma contrariamente alle apparenze, seguiva una sua strada sentimentale e, soprattutto, non era colpevole, nemmeno come istigatrice del delitto che si scatena intorno a lei. Un tentativo di rassicurazione? Probabilmente. Perché è curioso notarlo, le eroine nere nascono e si moltiplicano proprio quando la maggioranza dei maschi si trova lontano da casa, per la guerra. Come si comporteranno le donne a casa? Saranno fedeli? Ed è chiaro che, in situazioni di desiderio inappagato (e quindi di estrema disponibilità erotica) il maschio americano applica specularmente alla sua compagna lontana le stesse defezioni. Fantastiche? Solo in parte. Il ritorno del reduce non migliorerà la situazione, perché, sia che ritrovi una donna che lo ha atteso fedelmente, sia il contrario, entrambe le donne in questione hanno



"La fiamma del peccato" (1944) di Billy Wilder

appreso a vivere indipendentemente dagli uomini, il che crea dubbi sui rispettivi ruoli. Quindi man mano che i reduci tornano, che i teatri di guerra si riducono, cresce in proporzione la minaccia rappresentata dalla donna".

Gli Eroi neri di Hollywood

In questo nostro breve percorso sulla donna del cinema noir americano non può mancare anche l'altra metà del pianeta cinema, quella maschile. Tra gli Eroi neri in testa alla classifica vi è sicuramente Humphrey Bogart, il divo più amato degli anni Quaranta. Professionista coscienzioso e sempre puntuale sul lavoro (di lui il regista Huston diceva: "Humphrey non ha mai preso sul serio se stesso, ma il suo lavoro sì"), ha rappresentato nella sua carriera d'attore la figura del duro, del cinico, ma dotato di un suo codice etico-morale.

Alan Ladd, piccolo di statura (la leggenda vuole che per le scene d'amore il biondino è costretto a salire su uno sgabello mentre la cinepresa lo inquadra dalle ginocchia in su), spesso nella vita fuori dal set viene fotografato mentre pratica ogni genere di sport. Il suo viso angelico però contraddice la violenza espressa dai suoi personaggi di cattivo. "Nel suo primo film di successo, *Il fuorilegge*, del '42 - racconta ancora Alvis Saporì - gli chiedono come si sente dopo aver ucciso qualcuno. 'Bene' risponde lui senza fare una piega".

Victor Mature, invece, è un tipo muscoloso, gigantesco, dallo sguardo feroce e il petto sempre gonfio tanto che il comico Groucho Marx dopo aver visto *Sansone e Dalila*, interpretato da Mature e Hedy Lamarr del 1949 dirà: "È la prima volta che in un film le tette del protagonista sono più grosse di quelle della protagonista!".

Dopo vari film in costume, Mature nel 1946 si distingue nel ruolo del mitico pistolero Doc Holliday in *Sfida infernale*.

Grande e gigantesco villain di Hollywood è l'inglese Sidney Greenstreet che per dieci anni dal 1941 al 1950 è presente in molti noir. Indimenticabile è il bravo Dana Andrews, l'interprete principale dello straordinario film di William Wyler *I migliori anni della nostra vita* (1946). L'attore gira poi *Boomerang - L'arma che uccide* (1947) di Elia Kazan; *L'amante immorale* (1947) e *Sui marciapiedi* (1950) di Otto Preminger.

E ancora nel genere noir a partire dal dopoguerra emergono nuovi volti destinati al grande successo come Robert Mitchum, Kirk Douglas, Robert Ryan, Cornell Wilde, non dimenticando i "tormentati" John Garfield e Montgomery Clift.

I film noir americani più celebri

L'ombra del passato (*Murder, My Sweet*) di Edward Dmytryk

Nel 1941 la RKO compra i diritti del soggetto per 2000 dollari e mentre la fama di Chandler come scrittore cresce di anno in anno, nel 1944 il regista Edward Dmytryk gira un film chiamandolo *Murder, my sweet*, un titolo sbagliato, tanto che al suo arrivo sugli schermi americani nel dicembre del 1944, il pubblico è disorientato perché lo confonde con un musical poiché il protagonista Dick Powell è conosciuto proprio come brillante interprete di spumeggianti commedie.

Il film, grazie anche al bellissimo bianco e nero di Harry J. Wild, agli effetti speciali di Vernon L. Walzer e di Douglas Trower e alla sceneggiatura di John Paxson, ha la capacità di rendere semplice un intreccio narrativo complicato, grazie ai dialoghi efficaci e scene d'azione nelle quali si muove agevolmente il detective privato Philip Marlowe. La pellicola inizia con l'arrivo del gigantesco Moose Malloy (nella versione italiana chiamato Toro), l'uomo che incaricherà Marlowe di rintracciare la sua donna. Quest'omone, un'ombra minacciosa, compare improvvisamente attraverso la porta a vetri dell'ufficio del poliziotto privato.

La storia del film e del romanzo (differenti come spesso avviene nel passaggio dalla pagina scritta all'immagine) ruotano intorno alla dura lotta sostenuta da Marlowe per dipanare l'intricata matassa delle sue indagini cominciate con la visita appunto nel suo ufficio di Moose Malloy, un pregiudicato uscito di prigione dopo otto anni alla disperata ricerca di Velma, la donna che lui ama appassionatamente e che da sei anni non gli ha più scritto, scomparendo misteriosamente nel nulla.

I due uomini si recano quindi in un locale, il Florian, dove anni prima lei lavorava, ma nessuno l'ha mai vista. Parallelamente l'investigatore viene anche assoldato da un tale Lindsay Marriott, un uomo dall'aspetto ambiguo che vuole recuperare una preziosa collana di giada. Le due indagini finiranno per incrociarsi e il nostro private eye dovrà subire di tutto: picchiato, drogato e minacciato, ma non intimorito perché sappiamo che Marlowe non si tira mai indietro quando è alla ricerca della verità.

Ottima la scelta degli interpreti: la bravissima Claire Trevor, nella parte dell'ambigua donna dalla doppia identità, una classica femmine fatale, il tipico stereotipo della letteratura e del cinema di quel periodo e Dick Powell, il protagonista, vero punto di forza dell'opera di Dmytryk, già interprete di film importanti quali, *Quarantaduesima strada*, (1933) di Lloyd Bacon e *Accadde domani* (1944) di Renè Clair.

L'ottima interpretazione dell'attore viene presto dimenticata dall'arrivo sugli schermi di Humphrey Bogart che nel 1946 si presenta al pubblico indossando i panni del celebre investigatore in *Il grande sonno* - *The big sleep* diretto da Howard Hawks; un personaggio indimenticabile che lo collocherà eternamente tra

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

i grandi miti di Hollywood.

In quel periodo Dick Powell, protagonista di tanti musical di Busby Berkeley (il più grande di tutti i registi di questo genere) e con quella sua faccia da bambino, riesce egualmente ad aderire molto bene alla personalità del detective tratteggiata nei romanzi di Chandler, contribuendo a renderlo ancora più umano.

Edward Dmytryk, sarà poi l'autore di opere di grande spessore: *Anime ferite*, (1946), sui reduci della seconda guerra mondiale; *Odio implacabile* (1947), dedicato all'antisemitismo nelle forze armate Usa; *Cristo tra i muratori* (1949), sullo sfruttamento dei lavoratori durante la Grande Depressione; *L'ammutinamento del Caine* (1954), un noto giallo militare-procesuale con Humphrey Bogart e *I giovani leoni* (1965), un film bellico con Marlon Brando e Montgomery Clift.

Il regista per l'occasione se la cava egregiamente infondendo al film un'atmosfera ossessiva ed oscura, frutto di una coraggiosa scelta stilistica con quasi tutte le riprese effettuate spesso nelle ore notturne in ambienti chiusi e poco illuminati.

Nel 1975 Dick Richards ne gira un remake di buon livello intitolato nella versione italiana, *Marlowe, poliziotto privato* con un grande Robert Mitchum.

Il grande sonno (*The big slip*) di Howard Hawks

"Erano pressappoco le undici del mattino, mezzo ottobre, sole velato e una minaccia di pioggia torrenziale sospesa nella limpidezza eccessiva là sulle colline. Portavo un completo blu polvere, con camicia blu scuro, cravatta e fazzolettino assortiti, scarpe nere e calzini di lana neri con un disegno a orologi blu scuro. Ero corretto, lindo, ben sbarbato e sobrio, e me ne sbattevo che lo si vedesse. Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. Avevo un appuntamento con quattro milioni di dollari".

E' questo l'inizio folgorante del primo romanzo scritto da Raymond Chandler nel 1939 intitolato *Il grande sonno* - *The big slip* (un riferimento alla morte) pubblicato da Alfred A. Knopf negli Stati Uniti e da Hamish Hamilton in Gran Bretagna.

E' l'esordio ufficiale di Philip Marlowe, un "private eye", l'occhio privato, come è chiamato in gergo, l'investigatore indipendente ingaggiato spesso da mogli o mariti traditi che vogliono vendicarsi in un'aula di tribunale dei torti subiti.

Marlowe è un duro che abita nella California corrotta e spudoratamente ricca degli anni Quaranta nella quale al fianco delle ville mozzafiato dei milionari di Beverly Hills e di Santa Monica vivono ogni genere di piccoli e grandi criminali, disperati alla ricerca del loro "colpo grosso".

Egli non insegue il successo a buon prezzo né i soldi (il suo ufficio in Boulevard Hollywood è modesto, così come la sua abitazione privata piccola e dall'arredamento misero), ma vuole combattere i soprusi della vita anche se è consapevole di non poter cambiare il mondo rappresentato dalla metropoli notturna californiana, cupa e viziata dall'illegalità quasi incontrastata.

Con il suo impermeabile chiaro, l'eterna sigaretta tra le labbra, il bicchiere di whisky perennemente a portata di mano, il cappello sempre calato in testa e lo sguardo cinico e ironico allo stesso tempo, l'uomo non ha paura della criminalità né delle lusinghe del potere. Nato a Santa Rosa in California studia all'università dell'Oregon, ma si trasferisce a Los Angeles dove inizia a lavorare come investigatore, prima in una compagnia d'assicurazioni e poi presso il procuratore della contea. Incapace di accettare compromessi è costretto a dare le dimissioni continuando la sua carriera di investigatore da libero professionista quasi sempre in contrasto con le autorità costituite.

Il personaggio immaginato da Raymond Chandler, amato da milioni di lettori, arriva per la prima volta sul grande schermo nel film *Il grande sonno* diretto da Howard Hawks nell'agosto 1946 sbancando subito i botteghini.

La storia ha inizio con Marlowe assunto dal generale Sherwood, un vecchio paralitico dal passato torbido, per scoprire chi ricatta con alcune foto pornografiche la figlia minore Carmen (Marta Vickers).

La sua indagine lo porta fino a una casa da gioco frequentata da Vivian, la sorella maggiore di Carmen (Laren Bacall), ma il caso da risolvere sarà complicatissimo. Nonostante la bassa statura (il personaggio di Chandler è alto 1,90 cm.), Bogart rimane nella memoria cinematografica come il modello inimitabile del detective protagonista di sette romanzi e un racconto uscito postumo di Chandler, che pur avendo pensato a Cary Grant, accetta con grande piacere la scelta poi caduta su Bogart. Marlowe sarà interpretato anche da Dick Powell, Robert Montgomery, James Garner, Elliot Gould, James Caan e Robert Mitchum. La lavorazione del film svoltasi dall'autunno 1944 al gennaio 1945 è ricordata per un curioso episodio. *"La sceneggiatura - racconta Hawks - fu scritta in otto giorni da William Faulkner, Leigh Brackett e Sames Furthman, tutto quello che cerammo di fare fu di rendere ogni scena divertente. Non sapevamo bene quel che raccontava la storia durante le riprese. Mi domandarono a un certo punto chi uccide il tale e non lo sapevo. Mandammo un telegramma all'autore, Chandler. Non lo sapeva nemmeno lui. Il che non ha impedito al film di avere un ritmo molto rapido e di essere divertente. Ebbe un grande successo di pubblico. I critici erano disarmati perché volendo essere più furbi del protagonista, non ci riuscirono..."*

Il grande sonno rimane una pietra miliare del cinema noir anche a distanza di tanti anni. Sentite cosa dice nel 1978 Robert Mitchum ingaggiato dal regista Michael Winner come protagonista del remake *Marlowe indaga*: *"Che bisogno c'era di rifare un capolavoro con Bogart che ha le mani in tasca per tutto il film non levando mai gli occhi di dosso a Laren Bacall"*.



"Gilda" (1946) di Charles Vidor

Prima della sua uscita Hawks decide di aggiungere alla pellicola quindici minuti per rendere più intenso il rapporto tra Marlowe e Vivian, cioè tra Bogart e Bacall, marito e moglie dal 21 maggio 1945, una coppia glamour entrata nella leggenda di Hollywood....

I gangsters (*The killers*) di Robert Siodmak

Nel 1945 Mark Hellinger, dinamico ed innovativo produttore, che ha cominciato la propria carriera da giornalista per diventare poi saggista e produttore, si è assicurato i diritti di un altro dei "49 racconti" di Ernest Hemingway, *The Killers* sceneggiato da Anthony Veiller, anche se molti ritengono in realtà portato a termine nella fase di scrittura da John Huston e Richard Brooks, mai però ufficialmente accreditati.

I gangsters - The killers, è il primo film del trittico prodotto dallo stesso Mark Hellinger prima di finire nella lista nera del maccartismo, seguito da *Forza bruta* (1947) e *La città nuda* (1948), entrambi per la regia di Jules Dassin. Siamo in un momento importante del cinema americano del dopoguerra, che ispirandosi al nostro neorealismo, opera girando con uno stile semidocumentaristico tra le strade di New York in particolare abbandonando i tradizionali studi hollywoodiani ancora arredati da false scenografie di cartapesta. E' il "neonaturalismo", una riflessione e una denuncia sulla violenza nella civiltà urbana, che dovrà fare inevitabilmente i conti con l'ondata di panico promossa dal senatore Joseph McCarthy, colui che vuole cacciare i "pericolosi comunisti" dalla società americana e perfino da Hollywood.

Protagonisti della pellicola sono due debuttanti, Burt Lancaster, un atleta ed acrobata dalle grandi qualità ginniche e la stupenda Ava Gardner, esordiente dagli occhi incantevoli, che grazie a questo film diventeranno due star in poco tempo.

I gangsters, uno dei più bei film noir degli anni Quaranta grazie ad una regia, quella di Robert Siodmak raffinatissima (memorabile la sequenza d'apertura e quella finale sulla scalinata), è costruito con efficaci flashback e avvolto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da una minacciosa oscurità. Gli incassi sono da capogiro con due milioni e cinquecento mila dollari solo sul mercato statunitense.

Burt Lancaster, indicato dalla stampa come un vero talento emergente, in realtà dovrà faticare moltissimo per interpretare il ruolo dello Svedese a causa della sua totale inesperienza ed insicurezza davanti alla cinepresa, costretto talvolta a girare anche ben quindici volte alcune scene.

La Gardner, appoggiata ad un pianoforte, canta con una sensuale voce roca da fare invidia a Marlène Dietrich e poi si sdraia sensualmente sul letto, mentre la banda prepara il piano della rapina. L'attrice dimostra già tutto il suo fascino in grado di procurarle in breve tempo una fama internazionale.

Ernest Hemingway dichiarerà in più occasioni la sua infinita ammirazione per questo film, che considera finalmente un'ottima trasposizione su grande schermo di un suo lavoro.

Quello di Siodmak è il primo dei due film che vennero tratti dal racconto *The killers* di Ernest Hemingway pubblicato nel 1927. Il secondo sarà diretto da Don Siegel nel 1964. Sebbene le due opere facciano preciso riferimento alla loro derivazione letteraria nei titoli di testa (e in effetti Siodmak si mantiene fedele a Hemingway nei primi dieci minuti), lo spirito del racconto è tradito dalla spiegazione dei motivi dell'assassinio. Sono queste evidenti discrepanze tra il film e l'originale a suscitare i giudizi negativi di alcuni critici inglesi nel 1946.

C. A. Lejeune, dell'Observer scrive: "Il film di Siodmak ha un significato, finché segue il racconto di Hemingway... poi, per mancanza di fantasia o semplicemente di talento, diventa un pasticcio senza capo né coda". L'evidente disgusto del critico per la complessità strutturale del film è ripreso da un altro suo collega che aggiunge: "O questo film è pazzo, o sono pazzo io. A parte i primi dieci minuti, quelli in cui gli assassini irrompono nella tavola calda, non sono riuscito mai a capire il bandolo della matassa".

Il critico di Spectator nota che "la mancanza di caratterizzazione è la rovina dei Gangsters. Perfino nell'ambito delle convenzioni narrative di questo genere, i personaggi mancano di credibilità. Questo film è una storia di gangsters che cerca di trascendere i propri limiti e qualificarsi come qualcosa di più elevato".

Non fatevi ingannare da questi severi giudizi perché come spesso accade nella storia del cinema una pellicola, considerata un classico irraggiungibile, è stata invece demolita alla sua uscita nelle sale per poi essere rivalutata magari anni dopo da tutta la critica internazionale.

La storia del film si svolge nella cittadina di Brentwood del New Jersey dove vive l'ex pugile Pete Lunn (Burt Lancaster), detto Swede-Lo Svedese (un incidente al polso gli ha stroncato bruscamente la carriera), un uomo solitario e misterioso, che gestisce una pompa di benzina ed è ben accettato dalla piccola comunità locale.



"Il grande sonno" (1946) di Howard Hawks

Una sera all'improvviso Pete viene ucciso da due killers (interpretati dai due grandi caratteristi di Hollywood, William Conrad e Jack Lambert), nella sua spoglia camera d'albergo, dove vive spartanamente appartato.

L'agente investigativo della società di assicurazioni Jim Reardon (Edmond O'Brien), incuriosito dal movente dell'assassinio di Swede e dalla sua rassegnazione da accettare la sua sorte senza reagire, scopre che la polizza di duemilacinquecento dollari da lui stipulata, è destinata ad una cameriera d'albergo di Atlantic City che lo aveva salvato da un tentativo di suicidio.

Jim nel corso delle sue indagini ricostruisce pazientemente il suo passato aiutato dal tenente di polizia Sam Lubinsky, amico del morto. Emerge così che Swede era entrato in un giro di criminali perché invaghito disperatamente di Kitty Collins (Ava Gardner), la bella donna del capobanda Jim Colfax, un'autentica ed inquietante dark lady, partecipando ad una rapina organizzata dal perfido Colfax pronto però a tradirlo....

Gilda (Gilda) di Charles Vidor

A Buenos Aires, Johnny Farrell (Glenn Ford), uno spregiudicato e rude scommettitore, diviene il manager di un casinò lavorando per Ballin Mundson (George Macready), un gangster che spia di nascosto i suoi clienti e i suoi soci da una stanza segreta.

Ballin poi sposa Gilda (Rita Hayworth) che è stata l'amata di Johnny. "Ma, tra Johnny e Gilda - scrive Alvis Saporiti - scoppiano scintille d'eroticismo represso e anche tutta la peggiore letteratura di cui i dialoghi hollywoodiani sono capaci. "Era nell'aria che respiravo e nel cibo che mangiavo" spiega la voce di lui fuori campo. E lei dice: "Ti odio tanto che distruggerei me stessa pur di trascinarci con me".

Un giorno Ballin, dopo aver ucciso un suo socio in affari, fugge facendosi credere morto in un incidente aereo. Gilda e Johnny si sposano più per interesse che per amore, ma quando il gangster riappare con l'intenzione di ucciderli, i due amanti ritrovano il loro amore.. Pellicola di grandissimo successo (la locandina del film vi è scritto: "non c'è mai stata una donna come Gilda!") lanciano nella Hollywood del 1946 Glenn Ford e Rita Hayworth, belli e fotogenici.

Il successo del film è tale che Gilda sarà chiamata

dai soldati americani la prima bomba atomica lanciata dopo la fine della guerra.

La Hayworth che si toglie sensualmente il lungo guanto nero cantando "Amado mio..", è rimasta nella memoria cinematografica di diverse generazioni di spettatori.

L'attrice, nel suo primo ruolo drammatico, si rivela un'interprete di grandissimo fascino.

Le grandi eroine del film-noir americano degli anni Quaranta

Gene Tierney, femmina folle

Bellissima, occhi incantevoli, viso perfetto, corpo flessuoso, Gene Tierney, nata a Brooklyn, New York, il 19 novembre 1920 è stata una delle star più amate negli anni Quaranta e Cinquanta, protagonista di film celebri come

Il cielo può attendere; Vertigine; Femmina folle. Appartenente a una famiglia benestante di finanzieri, studia in prestigiosi college nel Connecticut e in Svizzera senza avere nessun interesse per lo spettacolo, ma il destino ha altri progetti per lei. A diciotto anni, durante un viaggio turistico a Hollywood, viene notata dal regista Anatole Litvak colpito dalla sua bellezza mentre sta visitando gli studi della Warner. E così comincia a recitare per 150 dollari la settimana in un teatro di Brooklyn dove ottiene un buon successo. Hollywood, alla ricerca di nuovi volti, le offre di interpretare una serie di film prodotti dalla Columbia Pictures.

Il suo debutto sul grande schermo è con Fritz Lang in *Il ritorno di Frank James* (1940), una partenza non eccelsa perché la sua performance è giudicata dalla critica pessima. Fortunatamente però il cinema crede ancora in lei. John Ford la vuole in *La via del tabacco*, Irving Cummings in *La ribelle del sud*, Josef Von Sternberg per *I misteri di Shanghai*, ma è soprattutto Ernst Lubitsch che le fornisce la sua prima vera occasione con *Il cielo può attendere* (1943), deliziosa commedia in costume nella quale è bravissima.

Nel 1944 con *Vertigine* di Otto Preminger nel ruolo di Laura, che è anche il titolo del celebre omonimo motivo musicale, la sua carriera decolla definitivamente. La trama della pellicola ruota intorno a un ufficiale di polizia, il tenente Mark McPherson (Dana Andrews) cappello floscio e abito spiegazzato, incaricato di indagare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
sull'omicidio di Laura Hunt direttrice di un'agenzia pubblicitaria uccisa da un colpo di pistola che le ha deturpato il viso. Il maggiore sospettato è il suo fidanzato Shelby Carpenter (Vincent Price), ma poi la donna improvvisamente riappare. Si scopre che il corpo dell'assassinata appartiene a un'indossatrice amante di Carpenter, il quale usava di nascosto da Laura il suo appartamento come alcova. A quel punto per il poliziotto la verità comincia a emergere.

È l'epoca come sappiamo delle signore tenebrose del cinema americano come la già citata Barbara Stanwyck di *La fiamma del peccato*, Rita Hayworth di *Gilda* e *La signora di Shanghai* e Yvonne De Carlo di *Doppio gioco*.

Nel '45 la Tierney è protagonista di un altro film per lei importante, *Femmina folle*, un melodrammone di John M. Stahl, ritratto di una donna spietata e crudele responsabile di rovine e disastri. Per questa parte è candidata all'Oscar che però non riesce a ottenere.

Già in quegli anni l'attrice accusa disturbi nervosi seri che la portano più volte al ricovero in cliniche specializzate. Nel '46 la sua carriera prosegue con *Il castello di Dragonwyck*, altra pellicola in costume diretta da Joseph L. Mankiewicz, sul cui set conosce il giovane John Kennedy appena tornato dalla guerra con il quale avrà una lunga e appassionata storia d'amore finita male (il futuro presidente degli Stati Uniti le comunicherà poi senza tanti complimenti di non poterla sposare).

Nel '47 ancora di Mankiewicz è in *Il fantasma e la signora Muir*, storia di una giovane vedova trasferitasi in una casa sulla scogliera alle prese con lo spirito di un capitano di marina. Nel frattempo la sua vita privata si fa sempre più difficile, un divorzio dal primo marito, lo stilista Oleg Cassini, la conclusione di un legame sentimentale con il principe Ali Khan, una figlia nata nel 1943 ritardata per colpa di una rosolia da lei contratta in gravidanza e soprattutto il lungo tunnel nella depressione.

Il suo ultimo film significativo è *Tempesta su Washington* di Otto Preminger del 1962 dove è una signora non proprio moralmente ineccepibile che si muove con disinvoltura nell'ambiente del Senato.

Muore a settanta anni il 6 novembre 1991 per un enfisema polmonare a Houston, Texas, città del secondo marito W. Howard Lee, un magnate del petrolio (ex coniuge di Heddy Lamarr) scomparso nel 1981.

Barbara Stanwyck, la migliore attrice che non vinse mai un Oscar

Barbara Stanwyck, al secolo Ruby Stevens, nasce a Brooklyn, New York, il 16 luglio 1907. Da ragazzina studia danza e diventa presto una delle ballerine delle Ziegfield Follies. Nel 1926 è già una promessa dei palcoscenici di Broadway e nel 1928 Hollywood la vuole come attrice brillante in diversi film di Frank Capra, *Femmine di lusso* (1930); *La donna del miracolo* (1931) e ancora *Proibito*; *La follia della metropoli* (1932).

Versatile, capace di imporsi in ruoli diversi, Barbara è una zitella inacidita in *L'amaro tè del*

generale Yen (1933) e poi indossa abiti western in *Amore sublime* (1937) e quelli di un'impiegata della prima ferrovia americana in *La via dei giganti*.

All'inizio degli anni Quaranta è ancora sulla cresta dell'onda con due commedie brillanti, *Lady Eva* di Preston Sturges e *Colpo di fulmine* di Howard Hawks.

Sarà però *La fiamma del peccato* a proiettarla nel firmamento hollywoodiano promuovendola come la regina del noir.

Seguiranno *Lo strano amore di Marta Ivens* (1946) di Lewis Milestone e *Il romanzo di Thelma Jordan* nel ruolo della donna di un gangster. L'anno prima però si era particolarmente distinta in *La morte corre sul filo* (1948) diretto da Anatole Litvak e tratto da un radio dramma del 1943 di Lucille Fletcher sceneggiato dalla stessa autrice.

La Stanwyck interpreta Leona, una donna sposata ricca, vizziata, anche ipocondriaca (è quasi sempre a letto sofferente di dolori probabilmente immaginari), sposata a Henry (Burt Lancaster), un uomo pieno di debiti e pronto a ucciderla per riscuotere il premio dell'assicurazione. Perennemente attaccata al telefono, Leona una sera ascolta per caso una conversazione nella quale intuisce di essere la vittima di un omicidio che sta per essere messo in atto.

Per l'attrice è una grande prova di professionalità (quarta nomination all'Oscar) che il pubblico e i critici apprezzano molto. Il film ispirerà anche da noi una serie di radiodrammi polizieschi intitolati *Scusi, ha sbagliato numero!*, una frase che si rifà alla scena finale della pellicola (il marito mandante dell'omicidio e ormai pentito, telefona a casa della moglie per fermare l'assassino, ma è troppo tardi e il killer gli risponde con quella battuta drammatica).

Negli anni Cinquanta inizia il suo lento declino hollywoodiano. Del '51 è diretta da Fritz Lang in *La confessione della signora Doyle* con Robert Ryan e Marilyn Monroe e *La sete del potere* (1954), una commedia di Robert Wise con William Holden, con cui si aggiudica la prestigiosa Coppa Volpi alla Mostra del Cinema di Venezia.

Dopo *La regina del Far West* (1954) di Allan Dwan e *Quaranta pistole* (1957) di Samuel Fuller, ottiene nel '62 ancora una parte di rilievo in *Anime sporche* di Edward Dmytryk, dove interpreta la tenutaria lesbica di una casa di tolleranza (nel cast tra gli altri una giovanissima Jane Fonda).

Negli anni Sessanta la star di fatto abbandona il cinema per il piccolo schermo. Gestisce uno show tutto suo tra il 1961 e il 1962 e diventa popolarissima tra gli spettatori televisivi per la serie *La grande vallata*.

Seguiranno altre serie tv famose quali *Dynasty*, *Falcon Crest*, *Uccelli di rovo*.

Muore a 82 anni il 20 gennaio 1990 in un ospedale di Santa Monica per insufficienza cardiaca dovuta anche a complicazioni polmonari (era stata per tutta la vita una fumatrice accanita).

Sposata due volte, la seconda con l'attore Robert Taylor, Barbara Stanwyck, "la migliore attrice che non vinse mai un Oscar", ha lasciato un

segno nella storia del cinema con il suo sguardo inquietante e fascinoso e il suo carattere determinato e spigoloso (Frank Capra dopo il loro primo incontro la definì "non è un'attrice è un porcospino").

Una diva segreta di grande seduzione che ingiustamente Hollywood ha poco valorizzato.

Rita Hayworth, l'indimenticabile Gilda

Nel 1945 in Europa scoppia la pace, ma anche il mito di Rita Hayworth rappresentato dai manifesti pubblicitari di piccole dimensioni, a causa della penuria di carta, appesi su tutti i muri d'America.

Margarita Carmen Cansino, una delle più belle e sensuali attrici della storia del cinema che ha interpretando film scolpiti nella memoria del pubblico, nasce a Brooklyn, New York il 17 ottobre 1918. Formatasi inizialmente come ballerina, già ad otto anni è sul palcoscenico con il nome d'arte di Rita Cansino.

Partecipa poi a piccole produzioni cinematografiche prima che il capo della Columbia Pictures Harry Cohn la trasformi di una sensuale femmina dai capelli rosso sgargianti. La sua prima occasione arriva con *Avventurieri dell'aria* del 1939 di Howard Hawks con Cary Grant, storia di due donne innamorate entrambe di un rude pilota, capo di una compagnia aerea di spedizioni che opera sulla pericolosa catena delle Ande, seguito da *Seduzione* di Charles Vidor con Glenn Ford, la vicenda di un padre di famiglia scelto come giurato in un processo per giudicare una donna accusata di aver ucciso un suo corteggiatore e *Angeli del peccato* di Ben Hecht, una donna bellissima di grande fascino che aiuta un uomo disperato scambiato per un miliardario sprovveduto a un tavolo da gioco.

Nel 1941 la sua fama si consolida con *Sangue e arena* di Rouben Mamoulian con Tyrone Power nei panni di un torero ricco e celebre che perde la testa per un'avventuriera d'alto bordo.

Nel 1942 l'attrice dopo aver divorziato dal primo marito Edward Hudson, si risposa a sorpresa con Orson Welles considerato il nuovo genio di Hollywood conosciuto ad una festa a casa di Joseph Cotten. Nel 1944 è sul set di *Fascino* nel ruolo di una ballerina di un piccolo locale di Brooklyn che vince un concorso per cover girl e lascia il suo impresario fidanzato. Con la guerra in corso Rita si presta a partecipare come altri divi del cinema allo sforzo bellico. Intanto le locandine con la sua immagine fanno sognare i militari al fronte. Arriva il 1946, il suo anno, che la vede protagonista di *Gilda* diretto da Charles Vidor. I capelli color ruggine, i lunghi guanti scuri che si toglierà con sapiente erotismo, la sigaretta con il bocchino e l'aria sfrontata e crudele, fanno di lei un mito forse ancora oggi irraggiungibile e un'icona paragonata all'esplosione della bomba atomica sganciata sull'isola di Bikini.

Nel 1947 quando ormai il suo matrimonio con Orson Welles è al tramonto, gira *La signora di Shanghai* diretto dal marito e tratto dal romanzo *L'altalena della morte* di Sherwood King, un capolavoro del genere noir famoso per la spartoria finale nella galleria degli specchi di un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

luna park. Segue nel 1948 *Gli amori di Carmen*, ancora di Charles Vidor e con Glenn Ford, dove recita nel personaggio della zingara resa celebre dalla novella di Mérimée. Dopo la fine del breve matrimonio (meno di quattro anni) con il principe Ali Khan, iniziano per lei gli anni del declino.

Nel '53 è una grande tentatrice in *Pioggia* (1953) di Curtis Bernhardt e nel 1957 afferra la sua ultima occasione per dimostrare di essere sempre una grande attrice con *Pal Joey* di George Sidney. Il suo personaggio è quello di Vera Simpson, un'ex ballerina di successo molto danarosa che è intenzionata ad aprire con il cantante Joey Evans (Frank Sinatra), un nuovo locale notturno. L'uomo però innamoratosi della giovane Linda (Kim Novak), dovrà scegliere tra l'amore e la carriera.

La diva con questo film passa idealmente il testimone alla più giovane Kim Novak. Poi ancora la commedia *Tavole separate* di Delbert Mann del 1958 con cui di fatto si conclude la sua carriera. Ammalatasi già negli anni Sessanta di Alzheimer, partecipa ancora a poche pellicole minori e poi si spegne a New York il 15 maggio 1987.

Ava Gardner, una delle più belle star di Hollywood
Nata da una famiglia poverissima il 22 dicembre 1922 in North Caroline durante la Grande Depressione, lavora nelle piantagioni del sud. A diciotto anni è notata da un agente della MGM che ha notato una sua foto in una vetrina del negozio di suo cognato, un fotografo di New York.

La fossetta sul mento, lo sguardo intenso, l'incedere sicuro, lo scatto orgoglioso della testa che esibisce il suo profilo, il lungo passo falciato, le spalle da regina, i sospiri sapienti della voce, l'ostentazione dei suoi bellissimi piedi molto piccoli, fanno presa sul pubblico soprattutto maschile.

Messa sotto contratto della Metro Goldwyn Mayer, deve svolgere un lungo tirocinio in pellicole minori finché è affiancata a Burt Lancaster ne *I gangsters*. Priva di titoli di studio ed insicura, sarà poi valorizzata da John Ford che la vuole nell'esotico *Mogambo* (1953) insieme a Clark Gable e Grace Kelly.

Sarà poi la partner di Gregory Peck in un altro film tratto da Hemingway, *Le nevi del Chili-mangiato* (1952). Nel '54 è protagonista con Humphrey Bogart di *La contessa scalza* (1954). Dal carattere non facile, da sempre si mostra insofferente verso l'industria Hollywoodiana e il cosiddetto star-system (il sistema di sfruttamento commerciale dell'immagine degli attori trasformati in divi, in star appunto, costretti però a vivere una vita artificiosa di fronte agli occhi del pubblico e della stampa) collezionando anche una serie di matrimoni falliti (con Mickey Rooney, Arti Shaw, Frank Sinatra) e una lunga relazione con il nostro Walter Chiari.

Trasferitasi prima in Spagna e poi a Londra per problemi di fisco, partecipa a qualche comparsata di poco conto scivolando verso una forte depressione nervosa. Passa numerosi anni senza uscire dal suo appartamento

in compagnia dell'anziana sorella Beatrice e del suo amatissimo cane.

Semiparalizzata per un ictus (le cure sono coperte dall'ex marito Frank Sinatra) muore di polmonite il 25 gennaio 1990, non prima di aver consegnato ad un redattore di un quotidiano il materiale della sua autobiografia uscita nel 1991. E' stata sepolta per suo volere



Ava Gardner e Burt Lancaster nel film "I gangsters" (1946) di Robert Siodmak

nella natia North Caroline.

Ancora oggi considerata una delle più belle attrici nella storia di Hollywood, Ava Gardner ha saputo esprimere al meglio la sua sensualità ferina, notturna e dolente che è stata la sua più grande fortuna, ma anche una sorta di maledizione per la sua vita e la sua carriera.

Jan Sterling, l'affascinante donna di ghiaccio
Fredda, bionda, crudele nella sua luminosa durezza e amoralità, Jan Sterling, la moglie perfida di *L'asso nella manica* di Billy Wilder, fa impallidire la cattiveria di Barbara Stanwyck, ma anche l'aggressività triviale di Mae West e la volgarità di una Jean Harlow.

Nata a New York il 3 aprile 1923, Jan Sterling Adriaance, questo il suo vero nome, si trasferisce a Parigi con la madre dopo la separazione dei suoi genitori per frequentare la scuola dell'obbligo e poi a Londra dove studia alla prestigiosa scuola d'arte drammatica *Fay Compton School*. Tornata negli Usa, esordisce sedicenne a Broadway nella commedia *Bachelor Born*, seguita da *When We Are Married*; *Grey Farm*; *This Rock*; *The Rugged Path*; *Dunnigan's Daughter* e *Born Yesterday*.

Queste sue prove convincenti in palcoscenico saranno il trampolino di lancio per Hollywood. La RKO la inserisce nel cast di *La grande conquista* (1947), suo film d'esordio e l'anno successivo ottiene il primo ruolo importante in *Johnny Belinda* di Jean Negulesco. Un contratto con la Paramount la costringe ad abbandonare momentaneamente il teatro.

È subito utilizzata in ruoli di ragazza spregiudicata, antipatica, scontroso, l'opposto dell'ideale di donna da portare all'altare. È un periodo d'oro per lei presente in diversi film, *La prima colpa* di John Cromwell con Eleanor Parker; *La strada del mistero* di John Sturges; *L'ultima preda* di Rudolf Maté, tutti del 1950; *Furia e passione* (1952) di Joseph Pevney con Tony Curtis nei panni di un pugile sordomuto e infelice; *Prigionieri della città deserta* (1953) di Dick

Powell, un thriller che affronta tra i primi l'incubo nucleare. Commedia, dramma, noir sono generi nei quali si disimpegna con assoluta eleganza.

È Billy Wilder nel '51 che le offre il ruolo chiave della sua carriera con *L'asso nella manica* nei panni di Lorraine Minosa, moglie disonesta di Leo, l'uomo sepolto vivo in una cava di sabbia, che si accorda con il giornalista cinico e opportunista Chuck Tatum (Kirk Douglas) per prolungare la drammatica condizione del marito ritardando l'arrivo dei soccorsi. Con l'accorrere dei turisti sul posto durante i tentativi di salvataggio un autentico luna park si viene a creare intorno all'avvenimento. Chuck sarà poi colpito selvaggiamente con le forbici da Lorraine per impedirgli di interrompere questa farsa spietata.

Denti stretti, scatti improvvisi capaci di arrivare fino al delitto compiuto senza quasi averne la consapevolezza, sono le caratteristiche del personaggio di "femmina" dagli occhi angelici e di ghiaccio da lei interpretato.

Nel 1955 vince il Golden Globe quale migliore



"L'asso nella manica" (1951) di Billy Wilder

attrice non protagonista per *Prigionieri del cielo* di William A. Wellman che anticipa di qualche anno il filone di *Airport*, storia di un aereo di linea pilotato dal coraggioso Dan Roman (John Wayne) con a bordo ventidue passeggeri e un motore in avaria a causa di un colpo di pistola. La canzone del film *The High and The Mighty* di Dimitri Tiomkin e Ned Washington, vince l'Oscar quell'anno.

Nel 1956, dopo aver fatto parte del cast di *Il colosso d'argilla*, ultimo film di Humphrey Bogart, è protagonista di molte serie televisive che le danno grande popolarità. Poi ancora teatro a Broadway con qualche incursione nel cinema di qualità come in *New York ore 3 - L'ora dei vigliacchi* (1967) di Larry Peerce nel ruolo di una dei passeggeri sequestrati da due balordi in un vagone della metropolitana.

Il 1981 è l'anno del suo definitivo ritiro. Due matrimoni, uno con John Merivale e l'altro con Paul Douglas, entrambi attori e un legame sentimentale con il regista Sam Wanamaker durato fino al 1993, l'anno della morte, fanno parte della sua vita privata. Trasferitasi a Londra Jan Sterling, dopo aver subito numerosi infarti, scompare il 26 marzo 2004.

Pochi la ricordano, ma il suo volto angelico - diabolico appartiene di diritto alla storia del film-noir.

Pierfranco Bianchetti

Povere creature, un sottotesto psicanalitico



Daniele Poto

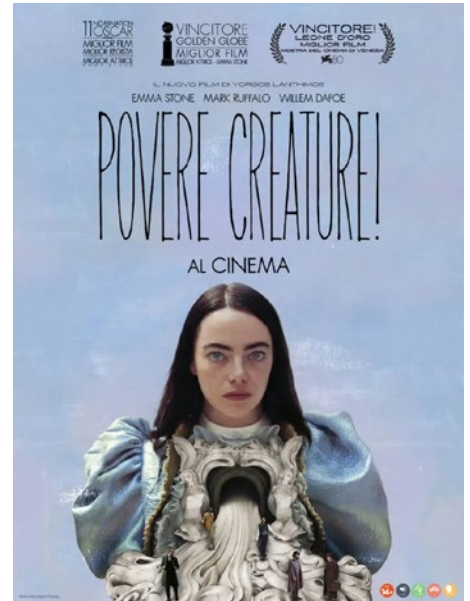
Anche se si allontana la data della prima uscita, un film come *Povere Creature* continua a farci metabolizzare intense percezioni visive, funzionando quasi come uno scandaglio psicanalitico. Una forza vibrante a lento e lungo rilascio.

Dunque la sua funzionalità sinestetica perdura ben oltre i 141 minuti della fruizione. Merito complessivo della filmografia di Lanthimos, estetica multistrato che continua a produrre effetti e sensazioni. E' comunque raro che un prodotto di sicuro successo commerciale, con il valore aggiunto di 11 nomination agli Oscar, raggiunga una profondità che vorremmo definire subliminale. Ribellandosi alla logica del mercato "usa e getta", del blockbuster. Diremo che è un cinema meditativo, filosofico, impressivo. Un antidoto allo stile del cinema americano: adrenalina, grandi budget e azione a getto continuo. Una risposta a uno stile ansiogeno, figlio del tempo. No, Lanthimos in questo suo piccolo capolavoro i tempi li decide senza obbedire alle leggi della produzione. Dunque li detta con discontinuità, spiazzando spesso le attese dello spettatore abituato a un trend di diversa prevedibilità. In *Povere Creature* c'è un traccante carsico che viaggia parallelamente allo sviluppo del plot. Un sottotesto invisibile che proviamo gradatamente a esplorare. Il film è l'esegesi di un conflitto in corso. E' la contraddizione della matematica perché le scene per accumulo producono un valore aggiunto che non è pura sommatoria. L'opera è l'esegesi di un conflitto e di una contraddizione in corso. Un work in progress nel contrasto che sembra metafora dei tempi bellici attuali. Conflitti personali, conflitti globali, conflitti inter-sessi che oggi sono tristemente di attualità nei femminicidi. Compito del critico, non necessariamente cinefilo e specialista, di decifrare la volontà intenzionale dei segnali trasmessi dal regista attraverso la traduzione sul set delle indicazioni di sceneggiatura. La funzionalità del messaggio sostanzia il valore estetico del film. E nel suo andamento di carriera non sempre Lanthimos ha centrato il bersaglio lasciando a volte solo adombrate precise intenzioni strumentali. Ma qui il messaggio non si perde e arriva forte e piuttosto chiaro allo spettatore. C'è l'ineffabile discretamente celato dietro al troppo semplicistico schema della progressiva discesa nella liberazione sessuale della protagonista, interpretata dalla magnifica Emma Stone. Sarebbe troppo schematica la traccia di un manifesto programmatico sull'autonomia della donna, firmata poi da un regista ovviamente uomo.

Riflettendo a lungo sullo sviluppo del film non possiamo che trarre come aggettivo più perspicuo e descrittivo quello di "perturbante". Un'etichetta che, crediamo, non dispiacerebbe a Lanthimos.

Per non essere eccessivamente criptici riassumiamo qui brevemente la trama un plot complicato e centrifugo, tutto sterzate imprevedibili. L'antefatto consiste nel suicidio di una giovane donna che nella Londra vittoriana del tempo si getta nel Tamigi. Lo studente di medicina Max Mc Candles riceve l'invito da un eccentrico chirurgo con il volto sfigurato per gli esperimenti a cui lo sottopose il padre, a collaborare per un tentativo di recupero delle funzioni vitali della donna. In lei è stato corporalmente impiantato il cervello del bimbo atteso e non partorito, sopravvissuto all'annebbamento. Il personaggio enigmatico che si distacca dal cliché dello scienziato pazzo è Dafoe, sempre più a suo agio in personaggi che definire eccentrici è dir poco. I progressi del soggetto sono rapidi. E la sua escalation neuronale finisce col contrastare il progettato matrimonio con Max. Un copione interamente scritta dal chirurgo. La creatura artificiale contraddice i piani prestabiliti e si invaghisce dell'avvocato incaricato di stilare il contratto pre-matrimoniale. Rapidamente Lanthimos produce due strappi nella linearità possibile della trama. Qui l'incontrollabilità del soggetto gradatamente diventa totale. L'intraprendenza, parallelamente alla scoperta del mondo, prende il sopravvento. Bella intesse rapporti nuovi, studia la filosofia, fugge dalle briglie del rapporto. Dona ai poveri tutti i suoi averi. E' come se partisse la trama destabilizzante di un secondo film. La coppia rimane solo apparentemente unita ma, ridotta ormai in condizioni di indigenza, viene fatta sbarcare a Marsiglia.

Bella, padrone del corpo, offre le proprie prestazioni a un bordello provocando un vero e proprio choc al partner, preda di un vero e proprio collasso nervoso. Siamo fuori dall'ortello della morale oltre che di quello della censura. Perché Bella non ha mai conosciuto né l'uno né l'altro. La morale è un a parte affacciandosi in un mondo sconosciuto. Auto-rivelazione darwiniana nello svelamento del sé,



Yorgos Lanthimos (1973)

con la consapevolezza di essere stata madre. Nuovo colpo di scena con il ritorno a Londra e l'accettazione della proposta di matrimonio con il giovane Max. Ma sulla scena compare un nuovo personaggio, un generale che è in realtà il vero marito della donna nella vita precedente. Come un karma inesplorato e non gradevole da accettare. Sogno e realtà si confondono. Vero il reale o proiezione del subconscio? La protagonista subdora complotti e

ne ha la certezza quando origlia una conversazione in cui il militare propone al chirurgo di mutilarla genitalmente per ridurre la sua irrefrenabile libido. Gli rovescia addosso un calice pieno di cloroformio. Aiutata da Max scambia il cervello del teorico complottista con quello di una capra. Siamo ora pienamente dietro al delirio visivo e narrativo di Lanthimos per ricomporre un ironico quadro finale che nessuno avrebbe potuto prevedere all'inizio del film. La comunità del fermo immagine finale comprende Bella, Max, Felicity

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

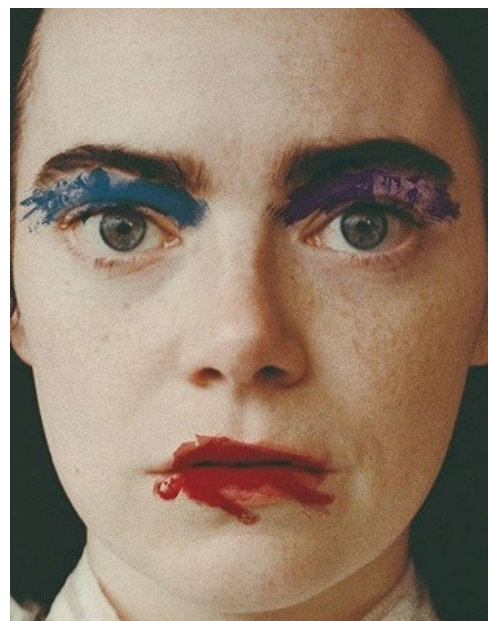
(ulteriore cavia di un successivo esperimento), la cameriera Toinette, il generale trasformato in capra, sottraendo dalla scena il chirurgo, precedentemente defunto. Una trama che scantona dalla credibilità e che allude fortemente alla potenzialità del libero arbitrio nelle continue strambate del personaggio femminile. Allusione all'intelligenza artificiale? Chi vuole può pescare a piene mani negli ipotetici riferimenti lungo un percorso scabro, duro, a volte impraticabile. Domanda retorica: cosa potrebbero dire le femministe dei nostri tempi su un personaggio come Bella? Sarebbero severe nell'ispirarsi al politicamente corretto? La presa di coscienza della donna è evoluzione darwiniana, presa di coscienza, anche brutale, del proprio corpo e della propria disponibilità nei confronti degli uomini. E ogni sua scelta, inevitabilmente, delude, chi la circonda. Una sorta di legge dell'ineffabile si accompagna agli sviluppi del film. Perché la sgradevolezza e l'orribile è dietro l'angolo con le possibilità insite nella chirurgia che più che estetica è traumatica. Un eufemismo definire presa di coscienza l'auto-scoperta delle proprie potenzialità da parte della protagonista. Il libero arbitrio è un'eventualità che mette in imbarazzo otto miliardi di individui nel mondo. Tutti. Messi di fronte alla libertà della scelta di decidere del proprio destino. Tutti i personaggi di *Povere Creature* sono irrealizzati ed evadono dalla speranza disegnata dal proprio futuro. Sogni infranti di traiettorie esistenziali sgembe. La ferina Bella sconvolge gli equilibri dell'esistente, con insita una rabbia primordiale.

Secondo Yuval Noah Harari uno dei pensatori più vivaci e tellurici della saggistica internazionale, il libero arbitrio è un mito anacronistico

che, se è stato utile in passato per motivare le persone e invitarle a combattere contro i tiranni e le ideologie repressive, oggi è stato neutralizzato, reso obsoleto dalla moderna scienza dei dati, dalla possibilità di conoscerci meglio e quindi di prevedere e manipolare le nostre scelte. Grazie anche alla scienza e, perché no, alla fisica quantistica.

Del resto se venisse dimostrato fino in fondo e con prove certe che il libero arbitrio non esiste, le conseguenze auto-riflessive di grana parte dell'umanità consapevole sarebbero quanto meno drammatiche. Ragionare sul libero arbitrio nella logica del film di cui parliamo è come affacciarsi su un precipizio che propone continue vertigini. Il libero arbitrio di Bella semina conflitti insanabili che nella sua libera istintività non si preoccupa di rucire. Un personaggio anti-dialettico che affonda a piene mani nell'azione con un vituperato e indiscutibile esercizio del libero arbitrio.

La ri-creazione di Bella provoca effetti dissonanti e distopici e miete molte vittime. Anche la religione è ovviamente messa da parte. La meccanicità delle azioni non prevede fede né particolare rispetto per la sensibilità altrui. L'acceleratore centrifugo con cui il regista sviluppa le azioni di Bella alla fine ce la rappresentano come accettabile anche se ha violato tutti i crismi della rispettabilità e del decoro borghese. Con un sesso che è totalmente fine a se stesso e non sorretto da un'ipotesi amorosa, Lanthimos attiva un pop sbarazzino e irriverente che dialoga con una colonna sonora dissonante. Il film maker programma il suo palazzeschiando lasciati divertire chiedendo l'ovvia collaborazione del pubblico. Bella non è in possesso di strutture psichiche interiorizzate. Vive e reagisce senza filtri e ideologie.



Così il regista ci descrive una realtà espressivista in cui tutto è possibile. Riverbero del pensiero di Carl Gustav Jung che definisce una persona come nulla di reale e come determinata da un'apparenza che è compromesso e incrocio tra individuo e società. Sullo sfondo un'umanità primordiale ab origine. Il senso del film sta nello scuoterci, nel metterci in relazione con le radici più profonde del conflitto. E alla fine, tornando al titolo saremo portati a chiederci: "Ma non è che le povere creature siamo noi, fruitori del film, ancorati alle nostre credenze, intinte negli schemi della tradizione e della morale? Un quesito retorico a cui non è provocatoriamente estraneo l'amletico beffardo regista.

Daniele Poto



Fumetti e giochi

Senza la maschera



Nicola Santagostino

Viviamo in un'epoca storica dove grazie all'avvento dei social il potere della narrazione è diventato il centro focale di ogni cosa. Se un tempo la capacità di plasmare e condividere la propria personale versione della realtà era appannaggio dei ricchi e potenti, oggi chiunque ha la possibilità di raccontarsi a un pubblico come meglio crede. E così tutti noi viviamo in una versione distorta e parodica del famoso *Uno, Nessuno e Centomila* di Luigi Pirandello, mentre la cultura pop e la vita vera si confondono sempre di più in una grottesca caricatura della realtà. L'essere umano è un motore narrativo alimentato a storie e che analizza il mondo attraverso simboli, e così ci troviamo davanti a movimenti maschilisti e misogini che citano la Pillola Rossa e la Pillola Blu di Matrix, atleti olimpionici che invocano eroi di fumetti, libri e manga quasi per incarnarne le qualità, mentre sempre più persone reputano i mondi virtuali, digitali o meno, quasi più reali di quello in cui viviamo. Diviene quindi fondamentale iniziare a riflettere sugli archetipi che tanto amiamo, sul nostro rapporto con essi e sul fatto che si pensa alla realtà come un racconto. Perché la verità è che la differenza tra la fiction e il mondo reale sta nel fatto che il secondo è noioso, mentre il primo è costruito per intrattenere un pubblico. Insomma, le storie d'amore stanno alle relazioni sentimentali come la scienza dei supereroi

sta a quella vera, e nessuno penserebbe mai davvero che un ragno radioattivo o un'esplosione atomica potrebbero donare poteri unici. Diviene quindi importante capire che in un mondo di chat e social è assai più facile crearsi personaggi, diventare chi ci serve essere per raggiungere i nostri scopi e che, allo stesso tempo, diviene difficile capire chi abbiamo davanti, se una persona vera o una storiella cucita a comodo di chi ce la racconta. Siamo diventati la mitologia di noi stessi, ma con la sostanziale differenza che le divinità e gli eroi del mondo antico non avevano la libertà di scrivere la loro stessa storia, cosa che solitamente è sempre stata una tradizione tipica dei dittatori con le loro "biografie ufficiali". Questo è uno dei temi di Epigoni, il gioco di ruolo di cui sono autore e che parla dei discendenti di Divinità, Leggende o Incarnazioni di idee: persone comuni dotate di poteri mitologici, sospese a metà tra la vita quotidiana e una nuova dimensione popolata da oscuri complotti e rivalità tra Entità del Mito. Ma nel mondo di Epigoni tutte le Entità del Mito sono semplicemente storie incapaci di agire diversamente da come sono state create, mentre i loro eredi, a causa della natura ibrida data dal loro lato mondano, sono anomalie

pericolose per il Mondo del Mito poiché non vincolati da trame già scritte. A causa di questo su di loro è sempre puntato l'occhio del Fatto, il cui scopo è quello di spingere gli Epigoni a diventare lo Stereotipo che ha scelto per loro, trasformandoli in esseri spietati, banali e facilmente dimenticabili, detti Vacui.

Ma questo tema non è ovviamente stato affrontato solo dal sottoscritto, anche perché ci accompagna dall'inizio del Novecento, anche se è assai probabile che la sua massima espressione nasca attraverso il mondo dei giochi di ruolo e alla riflessioni ad esso collegate.

È abbastanza facile ragionare sul fatto che in fondo il gioco di ruolo è la massima espressione della nar-

razione di stampo post-moderno, data la sua natura di interazione con una storia attraverso degli avatar dei giocatori e la sua natura come media lo distacca comunque dal teatro dell'improvvisazione. Per farla breve: cosa succede davvero quando i giocatori di un gioco di ruolo da tavolo si siedono attorno al tavolo con le schede dei loro personaggi in mano e il destino delle loro gesta in mano a dei tiri di dado? E cosa succederebbe se tutto questo diventasse molto più reale, molto più concreto? Dove sta il confine tra realtà e immaginazione?
segue a pag. successiva



Die ci pone davanti alla domanda su chi siamo davvero



I protagonisti di Die prima di entrare nel gioco

segue da pag. precedente

nazione quando il mondo delle tue avventure diventa concreto e della tua vita passata restano solo ricordi?

Una potenziale risposta a tutto questo ci arriva da *Die*, un audace e intrigante fumetto americano, creato da Kieron Gillen e illustrato da Stephanie Hans, pubblicato da Image Comics a partire dal 2018. Questa serie è stata acclamata dalla critica proprio per il suo approccio stratificato e avvincente a temi complessi, mescolando elementi di fantasy, horror e un'introspezione psicologica che colpisce al cuore. La storia ruota attorno a un gruppo di cinque amici – Ash, Angela, Matt, Sophie e Isaac – che, durante la loro adolescenza, vengono risucchiati in un mondo di gioco di ruolo, un universo dove le regole della realtà si frantumano e si trasformano in infinite possibilità lontane dalla quotidianità.

Il mondo in cui si ritrovano è tanto affascinante quanto terribile, un luogo popolato da creature potenti, magia e sfide impossibili. Ogni personaggio incarna un archetipo classico dei giochi di ruolo, ma Gillen riesce a infondere profondità e complessità in ciascuno di loro. Dopo aver affrontato esperienze traumatiche e dilemmi morali, gli amici si ritroveranno a fare i conti con quel mondo di gioco anni dopo, rendendosi conto di quanto le loro avventure abbiano segnato il loro percorso di vita.

Una delle dimensioni più affascinanti di *Die* è l'esplorazione della nostalgia e dell'impatto

emotivo dei giochi: una volta tornati nel mondo in cui erano intrappolati, i protagonisti si trovano a dover fare i conti con le loro aspettative, speranze e delusioni legate all'infanzia e ai sogni che avevano e anche con le conseguenze delle loro azioni. Le loro interazioni e le dinamiche di gruppo rivelano le complessità delle relazioni umane, amplificando il tema del rimanere intrappolati nel passato e della difficoltà di affrontare la realtà. Ogni scelta ha le sue conseguenze, tanto nel mondo del gioco quanto in quello reale, invitandoci a riflettere su come le esperienze formative plasmino chi siamo, non importa siano vissute nel mondo reale o in quello dei nostri sogni.

In sostanza, *Die* è una meditazione profonda sulla crescita, sull'identità e sulle scelte che compiamo e Gillen e Hans offrono una riflessione potente sul potere delle storie e dei giochi nelle nostre vite. Temi che sicuramente non si limitano solo ai lettori appassionati di fumetti, ma anche a un pubblico più universale. Per tutta la serie, infatti, ogni episodio è solo un gioco di prestigio che serve a nascondere altro, che serve a sbattere in faccia al lettore un affascinante lavoro di decostruzione e analisi di quei temi tanto cari a chiunque abbia mai sognato una vita diversa o cercato una via di fuga dalla realtà. *Die* è contemporaneamente un pugno nello stomaco che ci ricorda l'enorme problema dell'escapismo nella cultura pop e una celebrazione delle storie che viviamo, delle maschere che indossiamo e della nostra incessante ricerca di significato in un

mondo sempre più complesso.

Tutto questo per dire che il problema della narrazione di noi stessi è uno dei temi di cui non solo mi sono occupato per anni, ma ancora oggi è uno dei cardini fondamentali della cultura pop e che non è neanche difficile pensare che al giorno d'oggi sia necessario iniziare a fare più riflessioni su quanto sia importante accettare che non siamo più connessi tra di noi, siamo semplicemente più collegati. Che la famosa Crisi del Novecento che non abbiamo mai davvero affrontato e che nel mondo della cultura ha posto più domande e riflessioni su "cosa è davvero vero? Il messaggio o il contenuto?", continua a porci davanti allo specchio oscuro e distorto di quello che stiamo diventando.

E tutto questo bisogno di apparire, tutto questo bisogno di compiacere a qualsiasi costo sta divorando le nostre personalità e le nostre capacità di rapportarci agli altri, ma in un mondo dove chiunque indossa più maschere come facciamo a capire chi abbiamo davvero davanti? E poi, come facciamo a capire chi siamo davvero noi?

Non ci vuole molto a capire la differenza, ma vallo a spiegare a chi pensa che gli occhiali da sole siano parte fondamentale di una personalità strutturata e non un costume che spesso serve per non fare vedere il terrore nello sguardo.

È davvero una sindrome dell'impostore quando lo sei per davvero?

Nicola Santagostino



I Santi Sperduti, alcune delle Entità del Mito di Epigoni



La cover del numero 1 di Die

Iniziamo dal titolo: virtù, crimini e misfatti della traduzione



Demetrio Nunnari

New York. Noto pubblicitario, Jerry Webster ha un'amichetta scipita e petulante che vorrebbe diventare una starlet. Per tenerla buona, promette di fare di lei la "ragazza" del *Vip*, un prodotto nuovo su cui incombe il massimo riserbo. Si girano dunque i primi spot, che a causa di un disguido vengono però mandati in onda. È il disastro: messo alle strette, Jerry s'è inventato tutto, e il *Vip* semplicemente non esiste. Ma l'uomo non demorde, e corre subito a cercare il dottor Tyler, un chimico mezzo genio e mezzo bombarolo che s'ingegni ad idear qualcosa alla bisogna. Finito il losco, anche Carol Templeton – di un'agenzia rivale – tenta di estorcere al dottore il prezioso segreto. Non avendolo però mai visto prima, lo confonde col Webster, che intuisce e si gode il gioco. Miss Templeton sarà pure antipatica, ma è proprio graziosa. Intanto, l'intero settore commerciale di Madison Avenue è tenuto in scacco dalle reclame di un prodotto che non c'è, mentre i due creativi – lei, senza saperlo – giocano al gatto col topo. Alla fine si svela il mistero. Il vero dottor Tyler sforna il *Vip*: una scatola di biscotti d'un tasso alcolico micidiale: una sbronza per soli dieci centesimi. È l'invenzione del secolo; quella che l'America aspettava. E dalle scintille, Carol e Jerry – ormai ricchi – prendono a tubare come piccioncini. È la trama di *Amore, ritorna!* (*Lover come back*; '61), una fra le icone della storica commedia americana, con l'inarrivabile coppia Rock Hudson e Doris Day. Con humour e un certo ingegno vi si ribadisce il primato della parola sulla cosa che essa designa, e val più il significativo del significato. La sua lezione, tuttavia, può esser bene intesa in senso metaforico.

Come il *Vip*, difatti, anche un film impegna capitali, risorse umane, energie creative, e viene immesso sul mercato per assicurare un lauto ritorno economico. Il suo titolo è tutto: può fare le fortune di un'opera mediocre, o svilire altrimenti un autentico capolavoro. L'esigenza, però, di dovere spesso distribuirlo in un circuito internazionale riattualizza la *vexata quaestio* della traduzione, intesa come traslazione, in una lingua di arrivo, dell'equivalente naturale più prossimo al messaggio originario. Equivalenza e contiguità non facili da concretizzare, giacché si snodano in una tensione irrisolta fra "lettera" e "spirito". La traduzione è difatti un atto critico a tutto tondo, e il dilemma è quello di decidere se sia saggio attenersi alla resa letterale del significato del testo o restituire il respiro in una cultura orientata nel tempo e nello spazio. E quand'anche il titolo di un film sia reso in maniera ineccepibile, nulla garantisce che risulti cinegenico ed efficace ai fini della promozione del "prodotto". Naturalmente, anche lo *script* è parte in causa nel diverbio, e parecchie battute che han fatto la storia del cinema sono frutto più del caso o dell'intuito che non di un vero metodo. Subito il nostro pensiero corre ad Abelardo, l'eremita cieco che in *Frankenstein Junior* (1974) vorrebbe offrire al Mostro un cordiale, dopo averlo quasi seviziato con la propria funesta goffaggine. La scena, esilarante, è impressa nella nostra memoria collettiva, ma nel dialogo originale vi è un "espresso" al posto di un liquore. Negli anni Settanta, impazza nella tivù italiana la pubblicità dei superalcolici, alcuni dei quali – pare – medicamentosi. Un bicchierino in salotto, in compagnia degli amici, è il segno d'un sopraggiunto benessere che fa tanto *chic*. Non è perciò improbabile che la sostituzione di cui sopra sia stata dettata da un mero fenomeno di costume. Il dettaglio, in apparenza marginale, ci impone di vagliare il problema da una diversa prospettiva. Su piano etimologico,

"tradurre" e "tradire" sono affini nel loro significato di "portare dall'altra parte, consegnare". E così, come i grandi traduttori del passato ci tramandano le opere immortali di Omero e di Virgilio, Giuda consegna Gesù ai soldati romani. Il traduttore è sempre, suo malgrado, un traditore. Nel '67 arriva nei cinema americani *The Producers*, la prima regia di Mel Brooks. Un produttore teatrale fallito e il suo contabile scoprono che, per assurdo, è assai più redditizio un fiasco clamoroso di un grande successo. Seducendo attempate zitelle amanti dell'arte, sarà un gioco farsi finanziare lo spettacolo, andare in bancarotta alla *première* e fuggire col malloppo. Basta trovare una *pièce* che non sia raccapricciante, ma di più. Dopo lunghe ricerche salta fuori una roba assurda d'un ex soldato nazista aspirante attore; *Primavera per Hitler*. Il titolo, atroce, vorrebbe essere anche quello del film di Brooks, ma il produttore dà di matto. Il Paese dello Zio Sam, che pare abbia ospitato, all'indomani della Guerra, diversi gerarchi del Reich, non vuole altri guai. Nei paraggi per lavoro, Peter Sellers assiste al montaggio, e conviene che con un titolo diverso – *The Producers* – il film si deve fare. Invero, dalla scelta sbiadita nulla trapela della irriverente carica eversiva della pellicola che, lo stesso, porta a casa un Oscar per la miglior sceneggiatura. In Italia, *The Producers* si muta in *Per favore, non toccate le vecchiette* (*Diari di Cineclub* n. 65), e strizza l'occhio ai blandi pruriti di certe commedie che vanno forte in quel momento. Si pensi a *Il mantenuto* ('61), *La voglia matta* ('62), *L'ape regina* ('63), tutti con Tognazzi. Una resa particolarmente azzeccata ci sembra invece *Giochi proibiti* (*Diari di Cineclub* n. 126), che rende alla lettera *Jeux interdits* di Clément. Due bambini, Michel e Paulette, fanno amicizia mentre, durante la Campagna di Francia, le truppe naziste invadono Parigi. Tutto, intorno a loro, olezza

segue a pag. successiva



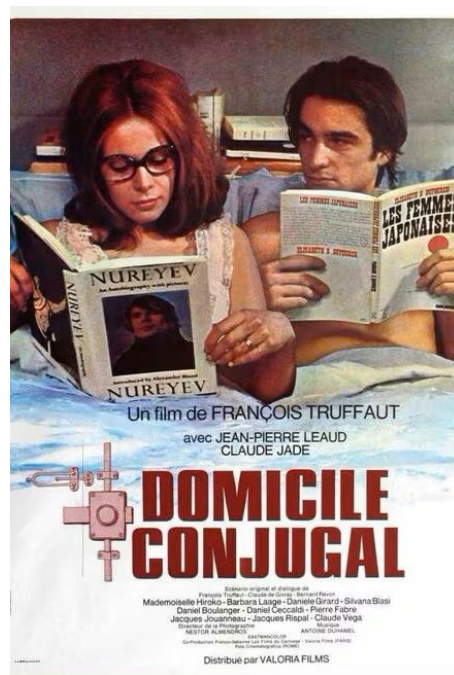
segue da pag. precedente

di morte e, mossi a compassione, i fanciulli costruiscono un cimitero dove i loro adorati animali possano godere dell'eterno riposo. Nell'impeto, però, il piccolo Michel prende a sopprimere egli stesso le povere creature, quasi che il suo gesto sia per loro cagione di salvezza. E trafuga dalla chiesa le croci che gli servono per compiere quella strana opera pia. Svelato il sacrilego misfatto, i compaesani si arrabbiano non poco, e separano i due bimbi per sempre. La guerra cieca semina i suoi morti; la fede devota ne onora il ricordo. Resta da capire se proibiti siano i giochi iniqui degli adulti o quelli dei piccini. Nell'89 esce invece *L'attimo fuggente* (**Diari di Cineclub** n. 97). Grazie all'anticonformismo del professor Keating, alcuni studenti della Welton Academy realizzano di esser lì per condiscendere al volere di facoltosi genitori che han deciso al posto loro il destino che li attende. Dediti all'avvio di professioni prestigiose, parlano così di poesia – voce interiore d'ogni uomo – e assistono stupiti al risveglio della propria volontà. Malata è, infatti, l'anima di colui che non ambisce. A qualcuno andrà bene, ma il fragile Neil, osteggiato dai suoi nel proposito di darsi al teatro, si toglierà la vita col revolver del padre. All'urgenza appagante di coglier le occasioni senza mai ripensamenti si rifà il titolo italiano. Tuttavia, l'originale *Dead Poets Society* ha un suo certo fascino. È la “Setta dei Poeti Estinti”, creata dai ragazzi per nutrirsi – attraverso il Verbo – di quella bellezza che dà significato all'esistenza. Le nostre parole sono comodi calzari: le “indossiamo” senza posa fino a consumarle. E poi che son sdrucite, le gettiamo via per averne di nuove. Esisteva, un tempo, il ciabattino che aggiustava sandali e gambali. E c'era pure l'artigiano che sapeva accomodare le parole consunte da un uso smodato; il suo nome era “poeta”. Oggi, nell'era del consumismo, non rammendiamo più né scarpe né parole, e i ciabattini e i poeti sono scomparsi. La *Setta dei Poeti Estinti* sarebbe dunque

stato un titolo indubbiamente suggestivo ma, di certo, anacronistico; e forse anche quell'ammiccare alla congrega, alla loggia, spaventa un po'. Pazienza. *Incompreso* di Comencini (**Diari di Cineclub** n. 62) rielabora il romanzo *Misunderstood* di Florence Montgomery [1843-1923], scrittrice britannica di marca dickensiana. Rimasto vedovo, il console Duncombe si trova a gestire da solo l'educazione dei figliolotti Andrea e Milo, di otto e quattro anni. Credendo di far bene, l'austero genitore riversa ogni attenzione sul secondo, più piccolo e gracile, e tratta il fratello già alla stregua di un ometto. Ma l'apparenza spesso inganna, e lo sbarazzino Andrea cela dentro sé un dolore indicibile. Tenta di trovare un po' di requie in un assurdo gioco autolesionista, ma cade dal ramo d'un albero che lo schiaccia sotto il proprio peso. Dopo lunga agonia, il bimbo va incontro alla morte. Solo allora il padre comprende l'errore commesso. Rendere *Misunderstood* con “frinteso” sarà parso poco incisivo. *Incompreso* suona certo meglio. Tuttavia, malgrado le accezioni siano talora percepite come equivalenti, una lieve differenza c'è. Da sempre, l'incompreso è trascurato, messo in disparte. Il frinteso è invece solo interpretato male. E così, mentre l'adulto non coglie il disagio del suo bambino, questi travisa l'imperurbabile contegno del papà, e si persuade di non essere amato. Il dramma del film è perciò duplice, ma è questo un aspetto che solo il titolo inglese può suggerire. La traduzione è inevitabile perdita di senso. Nel '76 esce *Gli anni in tasca* (**Diari di Cineclub** n. 132) di Truffaut. A Thiers, ridente paesello francese, s'intrecciano le quotidianità di un gruppo di bambini. Storie di capricci, dissidi famigliari, primi amori e primi furtarelli. Storie di insuccessi scolastici e persino di infanzia violata. Durante una visita medica a scuola, Julien – zingaro già grandicello e indietro col programma – mostra un terribile segreto. Sul suo corpo ci son lividi, lesioni, bruciature e segni di percosse d'ogni tipo. La madre e la nonna finiscono

in manette; lui, in una casa-famiglia. Per la classe è un trauma. Il maestro Richet tenta di ovviare con un accorato discorso ai ragazzi. Un uomo infelice può ancora ricominciare. Un bambino, no. Non ha gli strumenti per ribellarsi a chi è causa della sua sofferenza. Finisce così per sentirsi in colpa, e questo è ingiusto. Perciò bisogna stare in campana, e attendere fiduciosi il momento in cui si sarà grandi e finalmente liberi. Anche le istituzioni hanno però le loro colpe, ignorando i più piccini in quanto non (ancora) elettori. Nell'ottica di tale invettiva, fin troppo politicizzata per degli scolaretti, il titolo francese del film – *L'argent de poche* – risplende di una luce nuova. La “paghetta” – forma di dipendenza economica nell'epoca del capitalismo diffuso – diviene strumento di vera sudditanza psicologica, e l'adolescenza assume i contorni di un'agonizzante prigionia nell'attesa della maggiore età. Per ragioni tutt'ora sconosciute, più volte il povero Truffaut è oggetto degli strali di faziosi traduttori. Il suo *Domicile conjugal* ('70), quarto episodio della “saga Doinel”, diviene infatti qui da noi lo spaventevole *Non drammatizziamo*, è solo questione di corna. La Francia, la cui legge sul divorzio è assai vetusta, non si turba davanti alla vicenda di un'ordinaria infedeltà coniugale. In Italia – col divorzio ancora non legale all'uscita del film – è, per forza, un'altra cosa. Inoltre, tanto abominio vuol probabilmente fare l'occhiolino alla commedia sexy che da noi imperversa da tempo. *Siamo tutti pomicioni*, di Marino Girolami (che ancora tanto darà al trash), è difatti del '63. Volgendo al termine questa nostra veloce *promenade* tra virtù, crimini e misfatti della traduzione, non possiamo non tornare per un attimo ad *Amore, ritorna!*, da dove ci eravamo mossi. Eh, sì; bisogna ammetterlo: per un racconto che si dipana quasi per intero attorno a spunti così pregni quali il genio e l'invenzione, il titolo ci pare francamente un po' bislacco.

Demetrio Nunnari



Abbiamo ricevuto

La paura mangia l'anima Guida al benessere psicologico

Roberto Lasagna
Sensoinverso Edizioni, 2024

Questo libro offre suggerimenti e strade per uscire rafforzati nelle sfide psicologiche che la vita ci presenta e superare abitudini disfunzionali e schemi mentali invalidanti, nella prospettiva della crescita personale e nel rispetto del corpo. Motivazione, ansia e paure, orientamento esistenziale, disturbi dell'alimentazione, pratiche di meditazione e mindfulness, sfide emotive e relazionali, sono tra gli argomenti di un libro che si legge come un romanzo e risveglia nel lettore la necessità di prendersi cura di sé e degli altri.

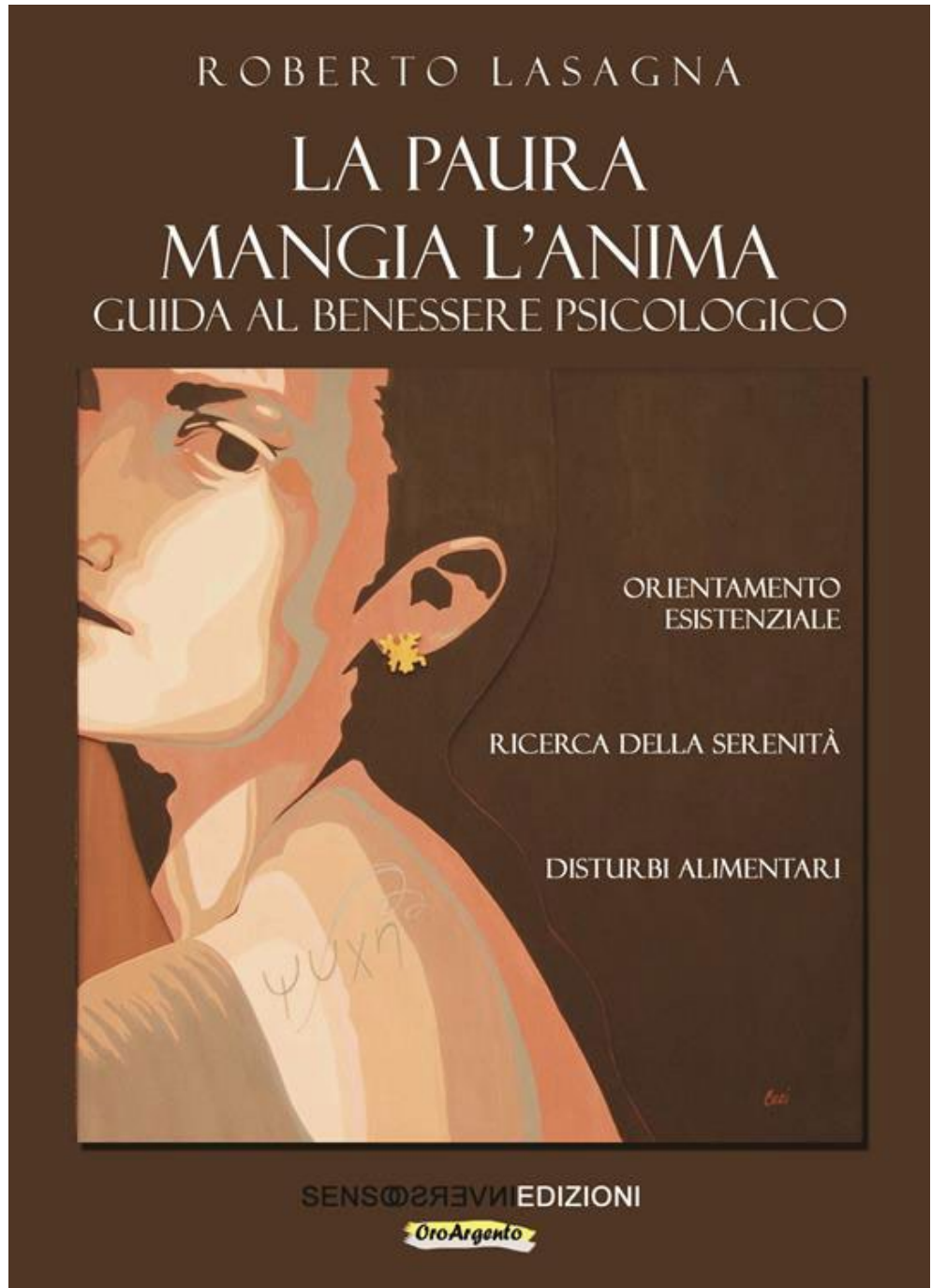
Dalle prime pagine:

"In un suo film bello e potente, *La paura mangia l'anima* (*Angst essen Seele auf*) del 1974, il regista tedesco Rainer Werner Fassbinder, racconta l'oppressione sociale, le cattiverie, i pregiudizi che sono alla base del razzismo e dell'incomprensione. Nella vicenda di Emmi, una donna tedesca sulla sessantina, che si innamora di Ali, un vigoroso immigrato marocchino più giovane di lei di oltre vent'anni, Fassbinder dipinge con folgorante lucidità il mondo ristretto di tensioni e ostilità che circonda presto la coppia, dando espressione a un ardente racconto di solitudini. Il maestro del Nuovo Cinema Tedesco ambienta la vicenda nella sua Germania, quella degli anni Settanta, in cui si respirano irrisolte contraddizioni storiche e sociali, e con la sua splendida regia dipinge il soffocante ambiente, borghese benpensante, dove i tre figli di Emmi, nonostante vivano nella stessa città, non sono di alcun conforto per la madre che anzi cercano di non frequentare, mentre Ali riconosce che il paese non è ospitale ("I tedeschi sono padroni e gli arabi non sono umani in Germania"). Ali lavora tutto il giorno in un'officina e la sera raggiunge sempre lo stesso locale in compagnia di alcuni colleghi, come lui stranieri in terra straniera, per trovare rifugio e conforto. Grazie all'incontro con Emmi, così diversa da lui per cultura e origini, vivrà un innamoramento che permetterà a Fassbinder di rappresentare la reazione degli altri attorno alla coppia, quella dimensione collettiva ostile che il titolo del film rammenta istigata da una "paura" che "mangia l'anima", destinata a manifestare tutte le resistenze e i contraccolpi, i processi di difesa e il violento rifiuto che si esprime in discriminazione espressa da persone che non hanno i mezzi per accettare e comprendere quella che per loro rimane un'inconsueta condizione. L'amore tra la bianca e il marocchino

deve fare i conti con la realtà degli altri, e Fassbinder ci induce lucidamente a riflettere, grazie alla sua sferzante visione artistica. Perché anche un film può aiutare a "curare l'anima", cioè invitare a prendersi cura di noi stessi, come suggerisce questo libro, che è un manuale di psicologia orientato ad accompagnare la lettrice e il lettore che abbiano in animo il bisogno del rilassamento e di liberarsi dall'affanno dei condizionamenti che tante

volte scarichiamo attraverso condotte autolezioniste, come quelle che riguardano il nostro rapporto con il cibo".

*"La paura mangia l'anima.
Guida al benessere psicologico".
Roberto Lasagna
Sensoinverso Edizioni, 2024
ISBN 9788867935727
Pag. 146 - € 14,00*



Due donne in cerca di libertà e di amore romantico

*Sono un eretico, un anatema...
Spero di essere stato di quando in quando
un abile e forse tagliente commentatore
dei modi e dei costumi della nostra società...
Noi trascuriamo le donne perché sono gli esseri umani
più complicati e, nello stesso tempo, quelli che offrono di più
agli sceneggiatori e ai registi. La donna può dire
sì e no nello stesso tempo. La donna vuole e non vuole
nello stesso istante. La donna mente e dissimula
infinitamente meglio dell'uomo,
perché è stata obbligata a farlo nella nostra società.*
Joseph L. Mankiewicz



Stefano Beccastrini

Prologo. Due capolavori
Perché questo mese
dedico il mio consueto
articolo su **Diari di Ci-
neclub** a due film ap-
parentemente molto
diversi tra loro (per
esempio, come loca-
tion – in Cornovaglia

l'uno e in Spagna, a Hollywood e in Italia a Rapallo, l'altro - ma non soltanto: l'uno è in bianco e nero e l'altro a colori, l'uno ha per protagonista una vedova borghese mentre nell'altro la protagonista è una ballerina/attrice nonché contessa ammazzata dal nobile marito) ma che, a pensarci bene, si assomigliano molto. Prima di tutto le due protagoniste sono due dive bellissime e bravissime (americane, e hollywoodiane, entrambe ossia Gene Tierney e Ava Gardner: di tutte e due, a proposito proprio di questi due film, Alberto Morsiani ha scritto: "Bella come non mai"). Mi è capitato, inoltre, di vedere l'uno e l'altro film, la scorsa estate, sul solito "canalino" di TV locale di cui sono ormai diventato assiduo spettatore. Poi, ancora, perché entrambi i film sono stati realizzati, l'uno nel 1947 e l'altro nel 1954, dallo stesso regista, il da me molto amato Joseph L. Mankiewicz, cineasta di profonda cultura ed elevata statura intellettuale. L'appena citato Alberto Morsiani, valente cinesaggista modenese, ha scritto e pubblicato appunto, nel 1990, il *Castoro* dedicato a Mankiewicz. In esso, ha

definito il primo dei film su cui scriverò questo articolo – e cioè *Il fantasma e la signora Muir* – “uno dei migliori diretti da Mankiewicz ed anche una delle più affascinanti commedie romantiche mai girate”. E il secondo film – cioè *La contessa scalza* – viene, dal medesimo Morsiani, definito “uno dei film migliori” dello stesso Mankiewicz. Ciò detto, credo di aver ampiamente motivato la mia scelta, questo mese, di commentare questi due assoluti capolavori del cinema americano.

Innamorarsi di un fantasma

Jacques Lourcelles, illustre cinesaggista francese nonché autore del *Dictionnaire du Cinema*. *Les films*, quasi in gara con i toni giustamente entusiastici e celebrativi di Morsiani, ha scritto de *Il fantasma e la signora Muir*: “Uno dei capolavori di Mankiewicz e uno dei più bei film hollywoodiani... Il film non appartiene ad alcun genere codificato e anzi fonda esso stesso un genere per narrare con una poesia straziante, la superiorità malinconica del sogno sulla realtà, il trionfo di ciò che potrebbe essere su ciò che è stato”.

La signora Muir, impersonata da Gene Tierney – attrice magnifica seppur dalla vita personale alquanto sfortunata –, era una giovane donna andata in isposa a un bravuomo alquanto mediocre e perbenista, accusato con la madre e la sorella, devoto alla bella moglie ma poco interessato a soddisfarne le aspirazioni, il desiderio di autonomia, la voglia di libertà. Ella dice alla suocera e alla nuora, una volta scomparso suo marito Edwin: “Ho la mia concezione della vita e voi la vostra e sono inconciliabili. Non ho mai vissuto la mia vita ma solo quella che Edwin mi imponeva e la vostra”. Ella vuole cercare una vita propria e un'autonomia vera, prova un gran desiderio di poesia, di libertà e d'infinito. Si trasferisce perciò, con la figlia e un'anziana e saggia domestica, in una isolata villetta situata sulla costa più solitaria e selvaggia della Gran Bretagna, proprio di faccia all'Oceano. In quel luogo aspro e solitario, ove finalmente può fare quel che le pare, ella cerca alla fin fine un amore romantico che sia, al contempo, una fuga dal reale, dal contingente, dalle imposizioni sociali (Novalis diceva che “La vita deve essere un romanzo fatto da noi, non imposto da altri”). Nella nuova casa, la vedova viene a conoscenza della storia di un fantasma, un capitano di mare, che vi ha abitato prima di lei. E' attratta dal personaggio (l'attore è Rex Harrison, caro a



Joseph Leo Mankiewicz (1909 – 1993)

Mankiewicz) del quale nella casa c'è un ritratto. Comincia a sentire una nuova presenza, infine la conosce, dialoga con essa, se ne innamora. Scrivono persino un libro assieme, sulle straordinarie avventure di lui, dal quale lei riceve successi e guadagni. Ma c'è davvero il fantasma? O è solo la sua immaginazione? Il suo amore è reale o fantastico? Alla fine, invecchiata seppure ancor bella, la signora Muir
segue a pag. successiva



Gene Tierney (1920 – 1991)



Ava Gardner (1922 – 1990)

segue da pag. precedente

muore, il fantasma la prende per mano, assieme se ne vanno nella nebbia. Verso dove? L'eternità? L'infinito? La loro congiunta partenza dal mondo è veramente, come scrive Morsiani, "un grande momento di cinema", di filmico lirismo. "La grandezza di Mankiewicz – egli conclude il capitolo sul film – sta proprio in questo: mostrare la patetica bellezza di questi sogni e della loro vanità". Non nego di essermi commosso fino a qualche lacrima, assistendo al finale del film. Esso, secondo Lourcelles, narra con straziante poesia "la superiorità malinconica del sogno sulla realtà, il trionfo di ciò che avrebbe potuto essere su ciò che è stato" ma è anche un'opera sulla solitudine, su quelle anime insoddisfatte e sognatrici alle quali la solitudine apre giustamente la strada verso una forma lontana e quasi immateriale di felicità". Che anch'io stesso sia così (e sia innamorato dei mille fantasmi del cinema)?

La tragica vita di Maria Vargas

Tra il 1947, anno di uscita in sala de *Il fantasma e la signora Muir*, e il 1954, anno de *La contessa scalza*, Mankiewicz – il quale proprio in quegli anni, durante il maccartismo, fu accusato da Cecil B. De Mille di simpatie filocomuniste ma venne apertamente difeso dal collega John Ford, non particolarmente progressista ma convinto sostenitore della democrazia – realizzò altri otto film. Tra di essi, alcuni capolavori che imposero il suo nome, sia in America che in Europa, quale uno dei cineasti più originali della generazione del Secondo Dopoguerra: particolarmente colto e acuto, ottimo direttore degli attori e delle attrici, critico spietato dei conformismi sociali e del perbenismo imperante: *Lettera a tre mogli* del 1949, *Eva contro Eva* – il suo film più famoso – del 1950, *La gente mormora* del 1951, *Giulio Cesare*, del 1953.

Nel 1954 realizzò, appunto, *La contessa scalza* – il suo primo film a colori – ed esso si affermò, anche in Europa (e in Italia, ove fu per buona parte girato) quale, come scrive Lourcelles, "il film più personale, più libero, più completo di Mankiewicz, se non il più perfetto". Al centro dell'opera si pone una donna meravigliosa, Maria Vargas (l'attrice è una superba Ava Gardner e risulta inutile ripetere "bella come non



"Il fantasma e la signora Muir" (1947) con Gene Tierney e Rex Harrison, regia di Joseph L. Mankiewicz

mai"). Ella è portatrice "di una bellezza irreal, inaccessibile e falsamente serena, la quale vuole provare a se stessa la propria libertà ma tale libertà – agognata, ricercata a ogni costo, strenuamente desiderata – non produrrà che frustrazioni e tragedie, fino alla sua uccisione per mano dell'uomo che aveva finito con lo sposare (un nobile italiano, impotente: l'interprete è Rossano Brazzi). Quando il film inizia, Maria è già morta e si sta svolgendo, nel cimitero di Rapallo e sotto una pioggia scrosciante, il suo funerale e l'inaugurazione della sua statua in marmo. Saranno gli uomini che l'hanno amata (come il cineasta interpretato da Humphrey Bogart il quale, completamente bagnato, dice tra sé e sé: "La vita si comporta talvolta come se avesse visto troppi brutti film") o che hanno malamente preteso di farla propria (personaggi del mondo del cinema, del denaro, della nobiltà), a narrarne – tramite flashbacks – la leggendaria ma drammatica esistenza. Ma chi era veramente Maria Vargas? Alla fine del film, lo spettatore se lo domanda ma senza darsi una risposta convincente: l'anima della danzatrice/attrice/amante/contessa scalza resta insondabile. Maria ballava in un locale spagnolo, venne scoperta da un produttore hollywoodiano che ne diventò l'amante e la lanciò nel cinema col nome di Maria D'Amata, poi Maria diventò l'amante di un ricco play boy argentino e infine – ma ricercando altri amori più "plebei" in questo o

quel ballerino gitano – sposò infine un nobile italiano che soffre d'impotenza: ella lo tradisce, allo scopo di dargli un figlio, con l'autista ma il conte la uccide. A noi spettatori resterà nella memoria – e nel cuore – soprattutto la scena della prima apparizione (a film inoltrato: siamo già nel primo flashback dopo il funerale) di Maria. Morsiani scrive "Alla Gardner, Mankiewicz offre una entrata in scena magnifica... E' una apparizione sfolgorante, di una bellezza selvaggia e naturale e tutto il resto del film è la cronaca dei tentativi di rinchiudere questo animale, la sua vitalità e sessualità, fino al marmo finale". Maria, in fondo, ha continuato ad amare uomini non degni di lei, della sua bellezza, della sua inquietudine, della sua ricerca d'un amore a un tempo sfrenato e romantico. Forse, avrebbe dovuto innamorarsi di un fantasma.

Joseph L. Mankiewicz. Epilogo

Dopo *La contessa scalza* – film difficilmente inquadrabile in un genere codificato – Joseph L. Mankiewicz si misurò coraggiosamente con vari altri generi cinematografici per lui inediti, quali per esempio la Commedia Musicale (*Bulli e pupe*, 1955, con Marlon Brando e Jean Simmons: una storia d'amore brillante e molto originale), il Melodramma Psicologico (*Masquerade*, 1967, con Rex Harrison), il Western (*Uomini e cobra*, 1970, con Henry Fonda e Kirk Douglas: un western cinico invece che epico). Nel 1964, con *Cleopatra*, aveva tentato persino il genere Kolossal Anticoromano. E' vero che, anni prima, aveva già realizzato un *Giulio Cesare* ma quel film – da me molto amato e visto decine di volte – non era affatto un Kolossal bensì la efficace versione cinematografica di una tragedia shakespeariana. *Cleopatra*, invece, divenne "una voragine finanziaria e una macchina di scandali" (per dirla con Morsiani). Peccato, perché nonostante lo sfarzo, la megalomania, il gigantismo scenografico (e l'amore troppo chiacchierato tra Elizabeth Taylor e Richard Burton) *Cleopatra* è ricco di buon cinema e di brani appassionanti, degni dell'autore de *Il fantasma e la signora Muir* e di *La contessa scalza* (e di *Eva contro Eva* e di molti altri film indimenticabili di Joseph L. Mankiewicz, cineasta anticonformista, un po' cinico e un po' scettico).



"La contessa scalza" (1954) con Ava Gardner e Humphrey Bogart, di Joseph L. Mankiewicz

Stefano Beccastrini

Anthony Dexter



Virgilio Zanolla

Il personaggio che propongo oggi è tra i più trascurati e al tempo stesso singolari della storia del cinema americano: pensate, benché abbia preso parte a diciotto film, spesso come protagonista, e sia apparso con buon successo anche in televisione, la sua notorietà è legata a una sola pellicola, peraltro ambiziosa, di scarso successo e colpita da pesanti avversità. Al cinefilo italiano, il nome di Anthony John Dexter oggi forse suscita pochi richiami: eppure, settantaquattro anni fa esso figurò nelle nostre principali cronache cinematografiche, benché l'attore non abbia mai avuto occasione di attuare in Italia, né in film di produzione o coproduzione nostrana, o sotto la direzione di registi del nostro paese. Si chiamava al secolo Walter Reinhold Alfred Fleischmann ed era nato a Talmage, un villaggio della contea di Otoe nello stato del Nebraska, dove i suoi avevano una fattoria, il 19 gennaio 1913. Sorto a metà Ottocento e sviluppatosi nel 1881 grazie alla linea ferroviaria tra Kansas City ed Omaha, all'epoca della sua nascita Talmage contava un centinaio di abitanti (oggi sono poco più del doppio); è situato una sessantina di chilometri a nord-est di Filley, un altro villaggio, che nel 1911 dette i natali a un altro e ben più reputato attore, Arlington Spangler Brough in arte Robert Taylor. Di origine tedesca, la famiglia Fleischmann era emigrata negli Stati Uniti dalla Turingia col nonno di Walter, Alfred. Poco più che ventenne, suo figlio Alfred Carl, un pastore luterano, aveva sposato la giovanissima Elizabeth Marie Baetke, che gli dette cinque figli, tutti di sesso maschile: Hubert (1912), Walter, Gilbert ('14), Paul ('17) e Max Fredolin ('18). Dopo la morte della moglie, avvenuta all'età di trentanove anni nel 1927, Carl Alfred si risposò con Edith Marie Strien, di nove anni minore di lui.

Scolaro applicato e ottimo atleta, Walter si formò dapprima al Nebraska Lutheran College di Hebron, dove la sua bella voce primeggiava nel coro, poi, grazie a una borsa di studio sportiva ottenuta come campione di football, poté iscriversi al tuttora attivo St. Olaf College della cittadina di Northfield, nel Minnesota, fondato nel 1874 da immigrati norvegesi protestanti. Più tardi conseguì la laurea di Master of Arts presso l'università dell'Iowa ad Iowa City, un ateneo già allora piuttosto avanzato rispetto alla media delle università americane, che includeva tra i suoi corsi anche le arti dello spettacolo. Qui ebbe il primo incontro con la scena, prendendo parte ad alcune recite amatoriali, che lo spinsero verso il teatro; sicché poco dopo, col suo diploma e soli 100 dollari in tasca, si recò a New York in cerca di fortuna. Prima che deflagrasse il

secondo conflitto mondiale esordì in palcoscenico a Broadway col nome d'arte di Walter Craig: ma l'esperienza non fu felice. Intanto, il 22 aprile 1940, ventisettenne, aveva sposato la ventunenne Marjorie Jeanne Todd (1919-2013), che lo rese padre di due figlie, Kimberly Elizabeth e Claudia. Walter insisté con la prosa e negli anni 1942-43, ancora a Broadway, apparve come Fedotik nel dramma *The Three Sisters* (Le tre sorelle) di Anton Čechov, e lavorò nelle commedie *Ah, Wilderness!* (Ah, deserto!) di Eugene O'Neill, e *The Barretts of Wimpole Street* (I Barrett di Wimpole Street) di Rudolph Besier. In quest'ultimo lavoro, incentrato sulla storia d'amore tra i poeti inglesi dell'età vittoriana Elizabeth Barrett e Robert



Browning, l'interprete femminile era l'attrice Katharine Cornell, che restò colpita dal suo aspetto gradevole e dai suoi modi eleganti.

L'incalzare degli eventi bellici interruppe la sua breve carriera teatrale: arruolato in fanteria, Walter operò nei servizi speciali dell'esercito americano sul suolo britannico, dove al termine della guerra venne congedato col grado di sergente.

Tornato in patria, riprese a recitare. E nel '49, non accreditato, col modesto ruolo di un impiegato della radio debuttò sul grande schermo nell'ottimo noir *La via della morte* (Side Street) diretto da Anthony Mann, prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer e girato a New York, con quali principali interpreti Farley Granger, Cathy O'Donnell, Paul Kelly, Jean Hagen e James Craig.

A questo punto spostiamoci però ad Hollywood: dove il produttore indipendente Edward Small, consociato con la Columbia Pictures, si

apprestava finalmente a realizzare un progetto cinematografico al quale pensava incessantemente da ormai dieci anni: una biografia di Rodolfo Valentino. Già nel 1938, infatti, aveva annunciato l'intenzione di produrre questo film, con Jack Dunn quale protagonista. Ma portare sullo schermo senza problemi un personaggio come Valentino comportava troppi rischi da correre, e la minaccia di azioni legali l'aveva costretto a fare riscrivere mille volte la sceneggiatura originale stesa da Florence Ryan, tanto che a un dato momento pare circolassero più di trenta bozze del copione, sul quale di volta in volta avevano messo le mani anche Edward Chodorow, Stephen Longstreet, Sheridan Gibney, Frederick J. Jackson, Virginia Van Upp e George Oppenheimer, tanto che il regista designato a dirigere la pellicola, il britannico Lewis Allen, ebbe a definirla ironico «una storia immaginaria e romantica con la recitazione come sfondo». Tuttavia, malauguratamente Small non riuscì a ottenere l'autorizzazione da nessuna delle due ex mogli del divo italiano, la danzatrice Jean Acker e la danzatrice, scenografa, costumista, designer, sceneggiatrice ed egittologa Natacha Rambova: la prima, lesbica, e la seconda, che lesbica non era, creduta tale per il solo fatto di aver collaborato come art director alle creazioni cinematografiche dell'attrice Alla Nazimova, la più nota omosessuale di Hollywood. Si continuò a parlare del progetto anche negli anni Quaranta, quando quali 'papabili' nel ruolo di Rudy furono via via considerati Del Casino [sic!], Louis Hayward, Cornel Wilde, Frederik Vayder, Louis Jourdan, Helmut Dantine e John Derek; tutti bei ragazzi, ma nessuno che avesse una reale somiglianza con l'attore di Castellaneta di Taranto. Small fece ulteriormente rivedere la sceneggiatura, romanzando la storia di Rudy in modo tale da evitare cause legali sia da parte delle due ex mogli, sia quella dei fratelli di Valentino, Alberto, che viveva e lavorava ad Hollywood, e Maria. Nel frattempo, erano scesi in lizza altri due produttori intenzionati a proporre un film sull'attore: Small si accordò col primo, Jean Grippo, associandolo alla realizzazione della sua pellicola, mentre l'altro progetto, che prevedeva quali interpreti l'improbabile Victor Mature e addirittura Pola Negri, l'attrice del muto ultima amante del divo pugliese, abortì quasi subito.

All'esigentissimo Small restava comunque ancora da trovare il protagonista del film, dato che fino ad allora non l'aveva persuaso nessuno degli oltre 2.000 attori visionati su circa 75.000 candidati. Fu proprio Katharine Cornell a segnalare al produttore il suo giovane collega. Il provino di Walter andò bene, la sua fotogenia e la straordinaria somiglianza fisica con Valentino non mancarono d'impressionare tutti. Tuttavia, per quanto entusiasta Small non si limitò a sceglierlo e assegnargli il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nome d'arte di Anthony John Dexter, facendogli firmare un vantaggioso contratto della durata di due anni: affinché si preparasse bene a sostenere la parte, gli fece impartire lezioni di recitazione e danza che durarono diversi mesi.

Il 2 giugno 1950 iniziarono le riprese del film, che si tennero tra il Columbia Ranch e lo Studio Samuel Goldwyn. Coadiuvava Lewis Allen alla regia George Melford, che nel '21 aveva diretto Valentino ne *Lo sceicco*. Il film incluse infatti scene tratte da alcune celebri pellicole interpretate dall'attore pugliese: appunto *Lo sceicco*, *Sangue e arena* ('22), *Notte nuziale* ('24) e *L'aquila* ('25). Truccato, pettinato e abbigliato come Rudy in alcune celebri sequenze, Walter-Anthony impressionò per la sua similitudine: aveva il volto appena più largo e il mento più stretto in punta, ma lo sguardo fermo e affascinoso e la bocca volitiva erano i suoi, e il profilo si avvicinava molto a quello bellissimo del protagonista de *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*; coi suoi 1,78 cm di statura, quattro più di quelli di Valentino, riusciva altrettanto snello e affascinante. Inoltre, molto portato per la danza, dimostrò d'avere appreso assai bene il tango, come si vede nella scena in cui Valentino danza con Lila Reyes (Patricia Medina), che è forse la più iconica del film.

Purtroppo, nonostante gli sforzi di Small (che investì nel progetto 1.300.000 dollari), *Rodolfo Valentino* (Valentino), apparso nelle sale americane a partire dal 10 marzo 1951, non decollò, caso quasi unico nella carriera di quest'avveduto produttore: gli incassi al botteghino poterono a mala pena ricoprire le spese, e la critica non s'entusiasmo. Il film ebbe un certo successo soltanto in alcuni paesi del Sudamerica, dove Dexter effettuò una tournée di danza. Ma il peggio doveva ancora venire: perché, costretti a non citare le ex mogli di Valentino nel film; per arricchirne la trama gli sceneggiatori s'inventarono tre storie d'amore dell'attore, una delle quali con la sua partner ne *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*. L'attrice Alice Terry, - moglie di Rex Ingram, il regista di questo film - che era stata la partner di Rudy, indignata fece causa al produttore e a Lewis Allen chiedendo 750.000 dollari per danni. Un'altra causa per motivi d'immagine, chiedendo 500.000 dollari, la promossero i fratelli di Valentino. Ambedue i casi vennero risolti in ambito extragiudiziale.

Dexter era stato precettato da Small per interpretare un remake de *Lo sceicco*, ma dopo tale bufera il progetto saltò ed egli fu protagonista dell'avventuroso *Salvate il re* (The Brigand, 1952) di Phil Karlson, accanto a Gale Robbins ed Anthony Quinn, ricoprendo il doppio ruolo del capitano marocchino Carlos Delargo e di re Lorenzo III di Mandorra. Quella fu la seconda e ultima pellicola prodotta da Small in cui lavorò: alla scadenza del contratto infatti Anthony non lo rinnovò; voleva sentirsi libero di vestire i panni di personaggi lontani dall'amante latino, mentre Small gli offriva soltan-

to quei ruoli.

I successivi tre film a cui prese parte, sempre da protagonista, furono tutti d'avventura: ne *I conquistatori della Virginia* (Captain John Smith and Pocahontas, 1953) di Lew Landers, rievocazione romanzata della colonizzazione della Virginia, interpretò John Smith, con Jody Lawrance nella parte della principessa indiana; ne *Il tesoro di Capitan Kidd* (Captain Kidd and the Slave Girl, '54) dello stesso regista, fu il capitano William Kidd accanto ad Eva Gabor; e ne *Il pirata nero* (The Black Pirates, id.) di Allen Harris Miner fu il capitano Zargo ed ebbe quale partner Martha Roth; gli esterni di questa pellicola vennero girati a El Salvador. In quell'anno Anthony cominciò a lavorare anche per il piccolo schermo, apparendo in episodi di alcune serie televisive.

Nel 1956 prese parte a due film: fu Luther Blair nel fantascientifico *Fire Maidens from Outer Space*, scritto, diretto e prodotto dal britannico Cy Roth, Dominic Rodriguez nella comme-



Anthony Dexter con Martha Roth ne "Il pirata nero" (1954) di Allen H. Minter

the Outlaw) di Oliver Drake, tornò ad impersonare un personaggio storico, accanto a Marie Windsor, Sonny Tufts, Jean Parker e Charles 'Buddy' Rogers, e fece altrettanto vestendo i panni di Cristoforo Colombo nel comico e fantastico *L'inferno ci accusa* (The Story of Mankind) di Irwin Allen, accanto a colleghi di fama quali Ronald Colman, Hedy Lamarr, Virginia Mayo, i fratelli Marx, Vincent Price e via dicendo.

Con *12 to the Moon* di David Bradley, nel '60 Anthony tornò alla fantascienza, impersonando il dottor Luis Vargas, membro di un equipaggio che anticipava nella fantasia di nove anni lo sbarco sulla luna. Gli altri film a cui prese parte nel decennio Sessanta, che fu l'ultimo della sua attività, furono il noir *Three Blondes in His Life* di Leon Chooluck ('61), il fantascien-

fico *Il pianeta fantasma* (The Phantom Planet, id.) di William Marshall, la commedia di costume *Married too Young* di George Moskow ('62), la commedia ad effetto *Saturday Night in Apple Valley* di John Myhers ('65) e il premiatissimo musical romantico *Millie* (Thoroughly Modern Millie) di George Roy Hill ('67), accanto a Julie Andrews, Mary Tyler Moore, James Fox e John Gavin. Forse fu proprio la qualità di questa produzione, dopo gli ultimi anni trascorsi a interpretare 'b movies', a spingerlo a dire basta e ritirarsi, consapevole che nel cinema e in tv ben difficilmente avrebbe avuto altre occasioni così favorevoli.

Abbandonata la carriera d'attore, e in senso lato il cinema, Anthony riprese il vecchio nome d'arte di Walter Craig e si diede alla didattica, insegnando per una buona decina d'anni inglese, dizione e recitazione alla Eagle Rock High School presso Los Angeles. Nel 1978, raggiunta l'età della pensione, si ritirò nel nord del Colorado, a Greeley, vivendo là con la famiglia, arricchita da quattro nipoti, fino al giorno della sua morte, avvenuta il 27 marzo 2001 all'età di ottantotto anni, due mesi e dodici giorni

Virgilio Zanolla



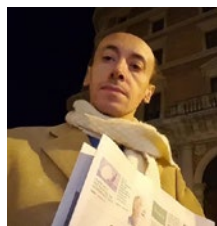
Anthony Dexter con Anthony Quinn in "Salvate il re" (1952) di Phil Karlson,

dia *Colui che rise per ultimo* (He Laughs Last) di Blake Edwards, accanto al cantante statunitense Frankie Laine. Nel '57, come Billy the Kid nel western *Bill il bandito* (The Parson and



Anthony Dexter con Marie Windor "Bill il bandito" (1957) di Oliver Drake

L'India nel cinema: Bollywood



Leonardo Dini

L'India è un continente del cinema, un mondo di cinema, la vastità e complessità della storia di Bollywood coincidono anche con la sua evoluzione che nasce da Maestri del cinema, scuole di cinema e dal dialogo nel tempo col cinema dell'Africa, dell'Asia e con quello europeo. Il tutto a fianco di un'industria cinematografica che è per cifre e flussi la più grande del mondo, con circa mille film ogni anno e con un miliardo di indiani che frequentano assiduamente i cinema, un sistema che trova il suo centro nel Ramoji Film City, la vera Hollywood di Bollywood. La definizione Bollywood che unisce Bombay, oggi detta Mumbai e Hollywood si riferisce alla koiné di culture ed espressioni: hindi, urdu, tamil, inglese che forgia il cinema indiano. Inoltre il cinema sta diventando un efficace veicolo di diffusione della cultura indiana nel mondo, tanto efficace quanto lo sono stati storicamente il cinema francese, quello americano, quello russo, il cinema cinese, quello turco e quello italiano. Proprio con la Turchia per l'India esiste una sinergia culturale e produttiva da sempre. Va detto anche che le numerose e folte comunità indiane nel mondo sono a loro volta vettori del cinema indiano. Altrettanto importante la produzione televisiva e di cinema e fiction che in zona orientale trova appunto l'equivalente solo nella Turchia e Corea del Sud e Giappone. Un cambiamento essenziale, uno spartiacque nella storia del cinema indiano sta nell'indipendenza dall'impero inglese che segna il confine tra l'epoca del cinema coloniale e quella del cinema nativo d'autore indiano. In questo contesto, nel primo periodo del cinema indiano indipendente va ricordata la presenza documentaristica, nel 1959, con *L'India vista da Rossellini*, di Roberto Rossellini, talmente affascinato dall'India da aver avuto una sua famiglia in India con una indiana, Sonali Das Gupta. Ma anche altri importanti intellettuali e registi italiani hanno avuto un rapporto importante con l'India, come non citare Bertolucci e Pasolini. Il cinema anglosassone ha anche trovato in India lo scenario e i temi di capolavori come *A Passage to India*, *Passaggio in India*, di David Lean del 1984, dal romanzo di Edward Forster, e con Richard Attenborough e il suo *Gandhi* del 1982. Straordinaria la frase filosofica di *A passage to India*: "Siamo immagini che si perdono nel vuoto dell'universo". Una delle particolarità del cinema indiano sta nella sua multiculturalità e multilinguismo, in India si parlano molte espressioni diverse locali, fra cui hindi, urdu, bengalese, tamil ma l'inglese, in epoca postcoloniale, rimane denominatore linguistico comune a tutto il subcontinente indiano. A tante culture corrispondono tante cinematografie endoindiane. E 130 anni fa inizia la storia del cinema dell'India,

con le proiezioni del Cinématographe Lumière. Fra i primi autori sperimentali a inizio del '900 si distinguono Thanavalla, Madan, Torney, Bhadtvadekar, autore noto come Save Dada, autore del primo documentario e del primo cinegiornale. Curiosamente fu oggetto di un cinedocumento filmando anche l'arrivo in India, da Londra, del matematico di Cambridge Ragnunah Paranjpye. La prima grande compagnia indiana di produzione fu la Madan Theatres Limited con cui collaborava il regista italiano Eugenio De Liguoro. Tra i primi proiezionisti nelle proiezioni in tende invece furono gli italiani Colorello e Cornaglia. In seguito, fondatore del cinema indiano fu il



Satyavadi Raja Harishchandra (1917)



"Alam Ara" (1931)



"Dharti Ke Lal" (1946)

regista Dunderaj Govind Phalke detto Dadasaee Phalke e nel 1913 dunque molto precocemente arriva, distribuito da Phalke come produttore, il primo film nativo: *Raja Harishchandra*, *Il re Harishchandra*, opera mitologica di Dhundiraj Govind Phalke. Un'antichissima e vastissima cultura mitologica, esattamente come in Grecia antica, caratterizza l'India: basti ricordare i miti e le tradizioni epiche poetiche millenarie sanscrite e del teatro sanscrito, del Veda, il Mahābhārata, poema epico, e il Rāmāyana e le leggende dell'epoca imperiale e dei Maharajah. Fra i registi del muto indiano sono da citare Ganguly e Shah. Nel 1931 arriva il primo film sonoro in hindi, *Alarm Ara*, *La luce del mondo*. Purtroppo gran parte del cinema indiano del primo '900 è andato perso. Peculiarità del cinema indiano fin dagli esordi l'alternanza di danza, musica e canti e narrazione, quasi come nelle sequenze scolpite nei templi archeologici indiani e come è il proprium della espressione popolare locale. Esistono nel mondo culture come quella indiana, messicana, filippina, cinese, turca, brasiliana, africana, che hanno caratteri tipici, unici e inconfondibili, e che sono modalità visive, da cinema, già nel vissuto della realtà quotidiana, antropologicamente parlando. Nel 1935 la produzione cinematografica indiana è già significativa, con oltre 200 film l'anno, tra cui il noto film *Devdas* di Barua, e già nel 1934 l'India giunge alla Mostra di Venezia con *Seeta*, di D.K. Bose, mentre il primo film premiato, sempre a Venezia, fu *Sant Tukaram*, *Il santo Tukaram*, del 1936. Molte le case di produzione sorte fin dagli anni '30 che si evolvono in molte produzioni indipendenti negli anni '40. Tuttavia spesso si imitavano le produzioni americane e inglesi. Del 1946 è il film *Dharti Ke Lal*, *I figli della terra*, film internazionalmente diffuso che affronta le problematiche sociali



"Sant Tukaram" (1936)

del paese. Gli anni '50 vedono il talento di Raj Kapoor che pure si dedica alle sfide sociali ma declinandole con la leggerezza, quasi sudamericana, delle commedie pop: come *Shri 420*, *Il signor 420*, del 1955. È l'epoca anche del neorealismo indiano, ispirato a quello italiano, e dei film di Bimal Roy, di Guru Dutt e del Maestro bengalese Satyajit Ray, tuttora considerato un assoluto del cinema internazionale, autore che vince nel Festival di Cannes in Francia, nel 1956, con il film *Pathar Panchali*, *Il lamento sul sentiero*, primo di una lunga serie di capolavori. Nasce allora il cinema indiano d'autore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
riconosciuto nel mondo. Con opere come *Parash Pathar*, *La pietra filosofale* del 1957, e *Devi*, *La Dea*, del 1960. Era anche la stagione dei film di Riteik Kumar Ghatar, autore di *Subarna Rekha*, *La stella velata di nubi*. Da Ghatak e Ray nasce la nouvelle vague indiana del Nuovo Cinema Indiano, degli anni '70, collegata al Film Institute di Puna. Con Kumar Shahani, autore di *Maya Darpan*, *Lo specchio dell'illusione*, e con Mani R. Kaul, regista che origina dalla filosofia indiana. Questo autore che riprende i modi di Bresson e di Osu Yasujitō, nel cinema internazionale, realizza *Duvidha*, *Indecisione*,

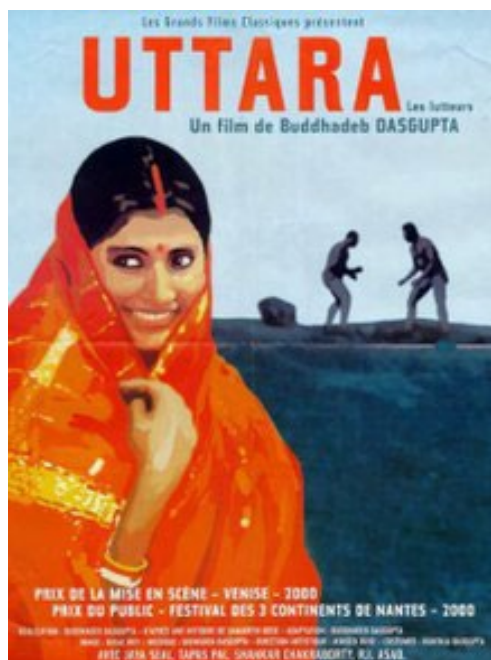


"Duvidha" - Incertezza (1973) di Mani Kaul

nel 1973 e *Satah se uthata admi*, *Emergendo dalla superficie*, che come nel metodo Godard ma con altri accenti e altro stile, ragiona sulla dinamica fra immagine e linguaggio verbale. Negli anni '70 emergono autori come Shyam Benegal, Girish Raghunath Karnad e Govindan Aravindan che rievoca il mito Rāmāyana con *Kanchana Seeta*, *La seta d'oro*, del 1977. Benegal è invece autore di impronta sociale, con *Ankur*, *Il germoglio*, e *Bhumyika*, *Il ruolo*, del 1976, opera che tratta i diritti delle donne. Nasce all'epoca il cinema di Mrinal Sen, autore di *Bhuvan Shome*, *Il signor Shome*, nel 1969, e della nota *Trilogia di Calcutta* degli anni '70, opera che cita il cinema di Godard e il teatro di Brecht. Fanno parte della trilogia opere come *Interview*, del 1970, *Calcutta '71*, del 1972, e *Padatik*, *Il guerrigliero*, del 1973: con questo autore si sviluppa il cinema sociale indiano che polemizza con corruzione, postfeudalesimo, povertà urbana, indotta dallo sfruttamento e con i difetti dei neoborghesi, gli stessi borghesi che sono oggetto della critica di Ferreri, Buñuel, Kubrick, Altman, in occidente, in quegli anni. Tra i film di Sen, *Oka oorie khata*, *Storia di villaggio*, del 1977, anno anche di *Ghatacharadda*, *Il rituale*, di Girish Kasaravalli. C'era l'opera di Buddhadeb Dasgupta, noto in occidente, intellettuale marxista e docente a Calcutta. Dopo gli anni '80, del cinema neopopolare di autori come Akhtar Saed Mirza, emergono Mira Nair, la prima grande regista indiana, con *Salaam Bombay!*, del 1988, *Raya Mitra*, e tornano in auge Ray con *Gabashatru*, nel 1989 e con *Agantuk*, *Lo straniero*, nel 1991, e

Sen con *Ek din achanak*, *Improvvisamente un giorno*, opera del 1988, proposta a Venezia nel 1989. Con gli anni '90 si sviluppa il cinema in lingua tamil e si afferma nel mondo la produzione in stile Bollywood che diventa così un brand globale, con una fusione di commedia e melodramma e musical, che si specchia

costantemente nei miti indù. Ne è spesso guest star Amitabh Bachchan; altri grandi attori contemporanei sono Rahul Bose, e Hrithik Roshan, Aamir Khan, Soumitra Chatterjee e le attrici Nandita Das e Shabana Azmi. Il cinema indiano è stato promosso in epoca contemporanea anche dall'IFFI International Film Festival dell'India. Nell'epoca recente in luogo di Bollywood, di Mumbai si sviluppa il cinema prodotto a Madras, antiche invece la produzione in lingua telugu, detta Tollywood, con sede a Calcutta e a Hyderabad in Andhra Pradesh, e quella tamil a Kodambakkam nel Chennai, detta produzione Kollywood. Nel 1995 esce il film *Bombay*, cronaca sociale del regista Mani Rathnam. Nel 1999 *Split wide open*, di Dev Benegal, opera proposta anche a Venezia. Nasce col nuovo secolo un cinema meno commerciale e più impegnato, ove cinema d'autore e popolare tendono a convergere, inaspettatamente. E a Venezia si impone Dasgupta che vince come miglior regista con il film *Uttara*, del 2000. Del 2001 è *Dekha*, *Percezioni*, del bravo Gautham Ghose. Del maestro Sen è invece *Aamar Bhuvan*. Tra le registe come detto spicca Mira Nair, residente negli Stati Uniti, originaria del Punjab, autrice di *Monsoon Wedding*, del 2001, commedia che descrive la borghesia di New Delhi, film premiato,



"Uttara" (2000) di Buddhadeb Dasgupta



"Pather Panchali" - Il lamento sul sentiero (1956) di Satyajit Ray



meritatamente, con il Leone d'Oro, alla Mostra di Venezia. Altra regista di successo Deepa Mehta, naturalizzata canadese, autrice di *Fire* nel 1997 e di *Bollywood Hollywood* nel 2002. Si distingue anche Gurinder Chadha, nata in Kenya e originaria dal Punjab, residente nel Regno Unito, nota per il film *Bend it like Beckham*, *Sognando Beckham*.

Un'antologia ideale dei film indiani del XXI secolo potrebbe includere *Lagaan*, di Ashutosh Gowariker, del 2001, musical con Aamir Khan, *Pink*, di Aniruddha Roy Choudhury, del 2016, *Hindi Medium*, film sulla nuova borghesia urbana, di Saket Chaudhary, del 2017. Film significativi poi *Mom*, del 2017, di Ravi Udayavar, *Asuran*, di Chitravel Vetrimaaran, del 2019, *Malang*, del 2020, di Mohit Suri, *RRR*, film del 2022, del maestro Koduri Srisaile Sri Rajamouli, *Juggugg Jeeyo*, del regista Raj Metha, del 2022, *Kantara*, di Rishab Shetty, del 2022 e *12th fail*, di Vidhu Vinod Chopra, del 2023. Del 2023 è anche *Laapataa Ladies* della regista Kiran Rao. Del 2024 il buon film di fantascienza *Kalki 2898 AD*, di Nag Ashwin, con Amitabh Bachchan. Un'India quindi che evolve anche nel cinema, passando dai film commedia e musicali d'epoca a film di impegno civile e sociale tecnologicamente sperimentali, fino al genere della fantascienza.

Leonardo Dini

Le pietre miliari di Lewis Milestone, un pioniere del cinema antimilitarista a Hollywood

A 130 anni dalla nascita, il festival *Il Cinema Ritrovato* di Bologna dedica una retrospettiva al regista premiato con l'Oscar per *All'Ovest niente di nuovo*



Giovanni Verga

Parlare di pietre miliari del cinema, tra film, autori o attori, non è cosa rara. Ma nel caso di Lewis Milestone, il suo nome - letteralmente "pietra miliare" - racchiude davvero l'essenza della sua opera. Questo regista di origine ebraica, nato nel 1895 nell'attuale Moldavia allora Bielorussia, due volte Premio Oscar, ha segnato dei punti fermi nella costruzione dei generi a Hollywood. A 130 anni dalla nascita, il festival *Il Cinema Ritrovato* di Bologna 2025 dedica una retrospettiva all'autore di *All'Ovest niente di nuovo* (*All quiet on the western front*, 1930) dal celeberrimo romanzo di Erich Maria Remarque, un capolavoro assoluto se si pensa che si era agli albori del sonoro, in un momento di passaggio epocale e di reinvenzione del modo di fare cinema. Ma prima di questo capolavoro, Milestone aveva già vinto un Oscar, nella categoria di miglior regista di commedie, per *Notte d'Arabia* (*Two Arabian Knights*, 1927), con Mary Astor e William Boyd. Lewis infatti aveva affinato la sua carriera nelle commedie scrivendo le sceneggiature per *The Mad Whirl* (1925), *The Teaser* (1925) e *Bobbed Hair* (1925), tutti film che descrivevano con umorismo la gioventù jazzista dei ruggenti anni Venti. Ma che il passaggio dalla commedia al bellico fosse così dirompente forse non lo immaginava nemmeno lui. Anzitutto, *All'Ovest niente di nuovo* fu una pietra miliare del cinema antimilitarista, in un'epoca in cui non era facile prendere posizioni pacifiste, tant'è vero che fu attaccato quando pochi anni dopo cominciarono ad addensarsi fosche nubi sull'Europa. Ma Milestone era determinato a far apparire il film il più realistico possibile, con trincee così simili a quelle vere che per controllare il set fu chiamato un veterano medico da campo, il quale a sua volta portò altri veterani tedeschi di stanza a Los Angeles per verificare l'autenticità delle scene, dei costumi e delle procedure militari. Inoltre, il film fu girato in un periodo della storia di Hollywood noto come "era pre-codice", precedente cioè all'applicazione del "Codice Hays", che impose agli studios di sottomettersi a una serie di regole che proibivano qualsiasi rappresentazione di "immoralità": turpiloquio, nudità, devianza sessuale, consumo di alcol, criminalità impunita. Prima di questo codice quindi, i registi potevano spingersi oltre quei limiti e mostrare scene disturbanti, sempre che non fossero gratuite. Questo è forse il motivo per cui il film sembra ancora oggi così concreto e moderno nella rappresentazione della violenza e della disumanità, proprio perché era possibile mostrare la verità raccapricciante della guerra, gettando le

basi per tanti successivi film di genere, come *I migliori anni della nostra vita*, *Orizzonti di gloria*, *Il cacciatore* o *Salvate il soldato Ryan*.

Tuttavia Milestone non va rinchiuso nei limiti di un solo genere. In seguito, avrebbe diretto numerose commedie, tra cui commedie musicali come *Hallelujah*, *I'm a Bum* (1933) e *Anything Goes* (1936). *The Front Page* (1931), un adattamento dell'omonima opera teatrale del 1928 di Ben Hecht e Charles MacArthur, rimane la più notevole di queste opere, esemplificando la capacità di Milestone di bilanciare l'umorismo con il dramma. L'adattamento cinematografico di quell'opera teatrale di Howard Hawks, *La signora del venerdì* (*His Girl Friday*, 1940), è straordinario e gode giustamente di un'ottima reputazione, ma anche la versione di Milestone è superba e mostra la rapidità con cui seppe evolversi dai film muti a quelli sonori.

Il declino di Milestone cominciò quando fu inserito nella "lista grigia" del maccartismo (da lui considerata ancor peggiore della "lista nera", perché pensava che il sospetto fosse



"Gli ammutinati del Bounty" (1962)



Joan Crawford in "Pioggia" (1932)



"Uomini e topi" (1939)

ancora più dannoso di un divieto ufficiale) che lo obbligò ad accettare produzioni mediocri pur di lavorare, e a dirottare sulla televisione. E tuttavia sono indimenticabili film come *Gli ammutinati del Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, 1962) e soprattutto *Colpo grosso* (*Ocean's Eleven*, 1960), che molti, tra cui Martin Scorsese, hanno amato, nonostante i suoi difetti e che poi fu rifatto con enorme successo.

Lewis approdò alla direzione de *Gli ammutinati del Bounty* a riprese già in corso da tempo tra mille problemi, per sostituire Carol Reed, letteralmente fuggito dal set di quel film "maledetto" per le stravaganze di Marlon Brando, le divergenze con la MGM e con gli sceneggiatori.

Pur non essendo considerato dai critici un autore vero e proprio come Orson Welles o Fritz Lang o Douglas Sirk, il cui stile distintivo si riconosceva in tutti i loro film, Milestone è stato un regista di indubbio mestiere e versatilità, che in oltre quarant'anni di carriera spaziò tra i generi con risultati ottimi come nel "drama" *Pioggia* (*Rain*, 1932) con una giovane Joan Crawford, o nell'affresco storico *Uomini e topi* (*Of Mice and Men*, 1939) - con Lon Chaney jr nella parte dell'amico minorato del protagonista che a volte non controlla la sua forza smisurata -, o nel noir *Lo strano amore di Martha Ivers* (*The Strange Love of Martha Ivers*, 1946), ma senza più riuscire a eguagliare la grandezza giovanile di *All'Ovest niente di nuovo*.

Giovanni Verga

L'impareggiabile Godfrey (1936) di Gregory La Cava



Antonio Falcone

Gregory La Cava (1892-1952) rientra nel novero di quei registi della "vecchia Hollywood" che meriterebbero una riscoperta concreta e definitiva, vuoi per la fascinazione visiva espressa dalla elegante composizione delle immagini, vuoi per la grande attenzione rivolta alla recitazione di ogni singolo attore. Ha delineato con particolare efficacia la psicologia dei personaggi femminili, caratteristica quest'ultima che lo accomuna a George Cukor, così come, da un punto di vista formale, è evidente nella costruzione complessiva delle sue opere un'impostazione simile a quella di Frank Capra, anche se l'impianto di La Cava appare più moderno e graffiante, volto ad un forte realismo. Attivo nel cinema già negli anni del muto (esordì nel settore dell'animazione, collaborando, fra gli altri, con Walter Lantz e girò anche delle commedie a basso costo), con l'avvento del sonoro La Cava si specializzò nel genere a lui più congeniale, quello delle commedie. *My Man Godfrey* è il film che gli diede la notorietà, ottenendo sei nomination agli Oscar: miglior regia, attrice protagonista (Carole Lombard) e non protagonista (Alice Brady), attore protagonista (William Powell) e non protagonista (Mischa Auer), migliore sceneggiatura non originale (Morrie Ryskind ed Eric Hatch, dall'omonimo romanzo di quest'ultimo, pubblicato a puntate sulla rivista *Liberty*). Nel '57 ne venne girato un pallido *remake*, diretto da Henry Koster, con David Niven e June Allyson interpreti principali. La contrapposizione tra ambienti differenti viene già evidenziato dai titoli di testa, lo skyline stilizzato della città di New York e i crediti del film a fare da insegne luminose, mentre la macchina da presa ci conduce lungo il *Queensboro Bridge*, arrestandosi presso la discarica, là dove vivono, in misere baracche, "i dimenticati", le vittime della Grande Depressione. Qui si ferma una lussuosa auto, dalla quale scendono un cicisbeo e due giovani signore, alla ricerca di "qualcosa che nessuno vuole", una sorta di caccia al tesoro. Un barbone sarebbe utile al riguardo, ed allora una delle fanciulle, Cornelia (Gail Patrick), con modi sprezzanti, offre cinque dollari ad un certo Godfrey (W. Powell), ma si vede opporre un rifiuto, con tanto di capitolombolo fra il pattume. Ha più fortuna sua sorella Irene (C. Lombard), candida ed eterea, che non solo riesce a condurre l'uomo con sé, ma lo assume come maggiordomo. E così il nostro, dopo le due donne e le loro stramberie, può ora conoscerne i genitori, Alexander (Eugene Palette), che deve la sua fortuna a speculazioni in Borsa, ed Angelica Bullock (A. Brady), svagata e con qualche problema d'alcolismo, la quale ospita in casa il suo *protégée* Carlo (M. Auer), sedicente artista,

il cui unico talento espresso è quello di rimpinzarsi in ogni occasione. Una vera e propria gabbia di matti, dove sarà Godfrey, che non è propriamente ciò che sembra, e di cui Irene si è ormai invaghita, a portare, tra l'altro, un minimo di sano equilibrio... Sostenuto da una valida sceneggiatura, con dialoghi brillanti connotati da sferzante sarcasmo, La Cava riesce a mettere in scena un'efficace mediazione tra *sophisticated* (l'ambientazione) e *screwball comedy* (la caratterizzazione dei protagonisti), rappresentando l'incomunicabilità tra diverse classi sociali, espressa soprattutto a livello morale, la perdita e il recupero degli antichi ideali e valori, nell'America che cerca di risollevarsi dalla crisi economica. Piuttosto felice la mescolanza tra comicità, in parte debitrice delle vecchie commedie del muto, e la sapida psicologia dei personaggi, espressa anche grazie alla perfetta sintonia tra i vari interpreti, con scene memorabili (tra le tante, oltre l'apertura e il finale, certamente l'arrivo alla festa di Godfrey, il risveglio post sbornia della sig.ra Bullock, la doccia "redentrica" di Irene). Difficile dimenticare l'*aplomb* di Powell/Godfrey, tra leggiadra sagacia e beffarda ironia, profuse entrambe a piene mani, la volubilità apparente della splendida Lombard/Irene, spirito libero costretto nella etichetta del rango



sociale, così amabilmente ingenua nel suo incedere verso la fascinazione amorosa più pura e trascinante, vista come ciò che potrà dare ordine alla propria esistenza. Tutto il contrario della sorella Cornelia, algida e perfida, che si crogiola nei suoi agi da bambina viziata, incapace d'immaginare un diverso percorso esistenziale nel fronteggiare il conto che la vita, inevitabilmente, finirà col presentarle. Godfrey vede in lei ciò che lui è stato, ricco rampollo finito sul lastrico (moralmente) per via di una delusione amorosa, tornato a vivere dopo aver appreso l'importanza di non arrendersi mai e la necessità del venirsi incontro reciproco, esprimendo riconoscenza per ogni gesto d'aiuto. Proprio lui, che ha conosciuto le condizioni di vita di entrambe le classi sociali, può farsi ora ago della bilancia, elemento di contatto "puro", ma non propriamente di confluenza: se i "dimenticati", infatti, spesso orfani di un differente status, sanno riconoscere e apprezzare un gesto di generosità, coloro che sono stati baciati da improvviso benessere e lo hanno coltivato a proprio uso e consumo, per poi essere presi a sberle dalla sorte, trovano invece difficoltà a comprenderne valore ed importanza. Lo stesso *happy end* è, a mio avviso, solo apparente, e rivela l'indole sardonica propria del regista: la scena del matrimonio tra Godfrey ed Irene, su spinta propulsiva di quest'ultima, lascia in sospeso il fatidico sì, dopo quel "*Stai calmo Godfrey, sarà tutto finito in un minuto*", riferibile tanto alla durata della cerimonia che a quella della loro unione. Come scrisse Giacomo Leopardi, "*Il più solido piacere di questa vita è il piacere vano delle illusioni*" (Zibaldone di pensieri).

Antonio Falcone

Vignette e fotogrammi disegnati

Black Dossier

L'ingegnoso manuale della Lega degli Straordinari Gentlemen



Davide Deidda

Pur essendo concepito da Alan Moore come "una specie di ingegnoso manuale", *The League of Extraordinary Gentlemen: Black Dossier*, pubblicato nel 2007 in lingua inglese dalla DC Comics e arrivato da noi ben 6 anni dopo grazie a Bao Publi-

shing, si può e si deve considerare come terzo volume vero e proprio della Saga de *La Lega degli Straordinari Gentlemen*, l'epopea a fumetti che unisce in un unico coerente mondo i personaggi immaginari di letteratura, cinema, fumetto e ogni altro media.

Questo libro infatti è fondamentale per la piena comprensione dell'affresco monumentale imbastito da Moore ai testi, Kevin O'Neill ai disegni, Ben Dimagmaliv ai colori e Bill Oakley al lettering, che verrà sostituito a causa della sua prematura dipartita da Todd Klein dopo poche pagine di questo volume, dedicato alla sua memoria.

Il Black Dossier è ambientato nel 1958, 60 anni dopo i fatti raccontati nei precedenti due tomi. Quella del salto temporale, durante la lettura del Black Dossier e nella prosecuzione della saga (con *Century*, i 3 spin off di *Nemo* e il conclusivo *La Tempesta*) è una tecnica narrativa alla quale gli autori ci abituano in fretta con il Black Dossier, che è assieme il libro che teniamo tra le mani durante la lettura e quello che i protagonisti, nientepodimeno che dei ringiovaniti Allan Quatermain e Mina Murray, leggono durante l'avventura raccontata nel fumetto. Allan e Mina erano già due dei protagonisti dei primi due volumi della Lega e nell'Almanacco del Nuovo Viaggiatore, testo in appendice al secondo libro, in cui veniva accennata una loro visita alla fonte miracolosa di Kor, in Africa, che dona giovinezza e vita eterna a coloro che si bagnano in essa.

Nella parte fumettistica del Black Dossier assistiamo alla fuga dei due amanti da un manipolo di agenti dell'MI5, guidato da un certo Jimmy (un *Bond* di una certa fama...), e attraverso la loro, e la nostra contemporanea, lettura del Dossier vero e proprio scopriamo l'origine della Lega, legata ai personaggi del Duca Prospero, all'immortale crossgender Orlando e al loro incontro con la Regina d'Inghilterra di sangue fatato Gloriana, il Servo della Corona John Wilton e la Spia Basilond Bond.

In questo incontro, avvenuto nel 1558, viene profetizzata la nascita di una *lega di campioni* al servizio della Corona Inglese, che vedrà la luce nel 1610, nella sua prima incarnazione con Prospero alla guida e altri personaggi della narrativa dell'epoca, come Don Chisciotte e il capitano Owemuch.

Seguono negli anni altri gruppi e formazioni

della Lega, come quello formato da Gulliver negli anni 50 del 1700 e i due guidati dalla Murray, uno alla fine del 1800 e l'altro negli anni 10 del 1900, ma anche delle versioni estere come *Les Hommes Mystérieux* in Francia e *Die Zwielichthelden* in Germania.

Attraverso la lettura di documenti, libri, estratti da riviste e testimonianze da ogni epoca raccolti nel Dossier, si vanno a sciogliere i nodi della trama del fumetto e si svelano lentamente i misteri che avvolgono la storia di questo mondo immaginifico, mentre si fa la conoscenza di nuovi personaggi e si approfondisce quella di altri già incontrati, si aprono nuove prospettive e nascono nuove domande, che solo in parte troveranno risposta all'interno di questo tomo.

Il Black Dossier, in quanto oggetto che vive all'interno del racconto contenuto in esso e contemporaneamente come oggetto fisico nelle nostre mani, è un vero e proprio metalibro.

A contribuire in questa già per questi presupposti immersiva e partecipativa esperienza è l'aspetto cartotecnico, con la convivenza all'interno del volume di diversi tipi di carta e persino di formato, nonché di una sezione di fumetto in 3D anaglifico. Quest'ultima è integrata perfettamente nella narrazione, in quanto riservata a un momento nel quale i nostri personaggi entrano in un mondo fantastico per poter vedere il quale devono indossare degli occhiali, identici a quelli allegati al volume che noi stessi indosseremo per poter prendere parte al loro viaggio. Come se non bastasse, in alcune vignette potremo aprire o chiudere uno dei due occhi, permettendo così, con il filtro di uno solo dei due colori delle lenti attivo, la visione di dettagli e disegni altrimenti invisibili.

Ad aggiungersi al pacchetto era previsto anche un disco in vinile contenente due canzoni legate all'opera, cantate dallo stesso Alan Moore, che però per motivi di copyright non ha visto la luce sino al 2012, anno in cui fu reso disponibile all'acquisto esclusivamente nella fumetteria Gosh Comics di Londra. Oggi il suo contenuto è facilmente ascoltabile su Youtube.

Il Black Dossier, più di ogni altro volume della Lega, regala al lettore, in cambio di una certa dose di impegno e attenzione (facilmente stimolati va detto, dal genio infuso all'interno dell'opera), un gioco di analisi su tre piani: il primo, interno al volume, alla ricerca dei ban-

doli delle matasse contenute nelle sue trame; il secondo, interno anch'esso ma in riferimento a tutta la saga come unicum; il terzo infine, immenso, concernente i rimandi alle opere narrative esterne preesistenti.

Quest'ultimo piano di ricerca, coadiuvabile, come i due precedenti, dal ricco materiale presente in rete e in parte stampato (doveroso citare le annotazioni di Jess Nevins), dato che la quasi totalità dei personaggi, dei luoghi e delle situazioni messi in scena sono estrapolati in maniera più o meno fedele da al di fuori dell'opera in questione, rappresenta un portale di orizzonti culturali, ora noti ora meno, in attesa di essere esplorati.

Questa caratteristica del Black Dossier che fonde la lettura d'intrattenimento a qualcosa di simile allo studio, comune a tutta la saga ma qua al suo massimo livello d'espressione assieme a *La Tempesta*, rende questo libro uno dei più stratificati del lotto. Il Black Dossier e *La Lega degli Straordinari Gentlemen* tutta acquistano ulteriore spessore grazie a una riflessione sul valore dei mondi secondari nelle nostre vite, espressa da Moore tramite la voce di Prospero, divenuto suo alter ego, in conclusione al volume: gli uomini plasmano la finzione, la finzione plasma gli uomini ed essi plasmano il mondo. Il mondo della fantasia non è meno vero di quello della realtà e mentre in quest'ultimo tutto perisce e cade nell'oblio, il destino del primo è l'eternità.

Una cosa è certa: quello dentro i fumetti, i film, i romanzi, i videogiochi, i racconti tutti, più spesso di quanto si osi ammettere è un mondo se non migliore di certo più affascinante di quello che ne sta al di fuori; e perché vivere in un mondo solo, quando ne esistono infiniti?

Davide Deidda



Copertina di Kevin O'Neill da *The League of Extraordinary Gentlemen: Black Dossier*, con Mina e Allan in fuga dopo aver trafugato il Black Dossier dal quartier generale dell'MI5 a Vauxhall Cross. Alle loro spalle un dipinto della Lega nella sua incarnazione del 1898



Tavola di apertura del fumetto, con i personaggi di Mina e Jimmy. Sullo sfondo del locale una placca pubblicitaria dell'orwelliano Gin della Vittoria: anche il regime del Grande Fratello è avvenuto all'interno del mondo della Lega

Fotografare i fotografi

Dorothea Lange: catturare dignità e sofferenza



Moreno Diana

La fotografia cattura un istante fuori dal tempo, alterando la vita tenendola ferma.

Nel 1933 il Presidente degli Stati Uniti d'America, Franklin D. Roosevelt, avviò l'ambizioso programma di risanamento economico passato alla storia sotto il nome di *New Deal*. In esso venne data particolare attenzione alle condizioni di estrema povertà in cui erano venuti a trovarsi il settore agricolo e rurale e in particolare alle aree meridionali degli Stati Uniti.

Le cause di questa crisi fu da imputarsi alla sovrapproduzione agraria seguente alla fine della prima guerra mondiale, che determinò il brusco calo dei prezzi delle derrate agricole e alimentari: i piccoli proprietari terrieri non riuscirono più a far fronte ai debiti contratti e videro quindi le loro terre espropriate dalle banche o costretti a vendere alle grandi proprietà fondiarie.

Nacque quindi nel 1936 la Farm Security Administration, con lo scopo di combattere la povertà rurale della popolazione americana dell'epoca.

Uno degli aspetti più noti di questa agenzia fu il suo programma fotografico, attivo tra il 1935 e il 1944, che produsse un'ampia documentazione delle condizioni di vita del tempo.

Fotografi come Walker Evans e Gordon Parks ebbero l'incarico di realizzare immagini iconiche che illustrassero le difficoltà affrontate. Tra questi vi fu anche Dorothea Lange, una delle più grandi documentariste del XX secolo, il cui lavoro ha lasciato un segno indelebile nella storia della fotografia e del giornalismo sociale. Con le sue immagini potenti e toccanti, Lange ha raccontato le difficoltà della Grande Depressione, i diritti dei lavoratori migranti e l'internamento dei cittadini giapponesi-americani durante la Seconda Guerra Mondiale.

Nata il 26 maggio 1895 a Hoboken, nel New Jersey, Dorothea Lange fu colpita dalla poliomielite all'età di sette anni, un evento che le lasciò una lieve zoppia per tutta la vita. Questo episodio influenzò profondamente la sua sensibilità e il suo sguardo sul mondo. Studiò fotografia alla Columbia University e iniziò la sua carriera come ritrattista a San Francisco negli anni '20. Con l'arrivo della Grande Depressione, Lange abbandonò la fotografia commerciale per concentrarsi sulla documentazione della realtà sociale. Le sue immagini delle persone senza lavoro e delle famiglie in difficoltà attirarono l'attenzione della Farm Security Administration, per la quale lavorò a partire dal 1935.

Dopo la guerra, continuò a occuparsi di tematiche sociali, immortalando le condizioni dei lavoratori agricoli, documentando i campi di concentrazione dei giapponesi-americani e realizzando reportage per importanti riviste come Life.

Morì nel 1965, ma il suo impatto sulla fotografia e sulla società rimane forte ancora oggi. Le sue immagini non solo hanno documentato momenti cruciali della storia americana, ma ne hanno anche dimostrato il potere nel promuovere il cambiamento sociale.

La fotografia *Migrant Mother* (1936) è una delle immagini più iconiche della Grande Depressione. Cattura una madre migrante con i suoi figli in un campo a Nipomo, in California.

La vidi e mi avvicinai alla madre disperata e affamata nella tenda, come se fossi stata attratta da un magnete. Non ricordo come le spiegai la mia presenza o quella della fotocamera, ma ricordo che mi fece delle domande. Ho scattato sei foto, avvicinandomi sempre di più dalla stessa direzione. Non le chiesi il suo nome né la sua storia. Lei mi disse che aveva 32 anni.

L'immagine trasmette disperazione, stanchezza e dignità allo stesso tempo. L'espressione della madre, con lo sguardo vuoto e le rughe di preoccupazione, riflette la sofferenza di milioni di persone durante quel periodo. La composizione triangolare (con la madre al centro e i bambini ai lati, di spalle) guida lo sguardo verso il volto della donna, sottolineandone l'espressione emotiva.

Esiste un curioso fatto che riguarda questa fotografia: nello scatto originale (conservato alla Library of Congress di Washington), appare il dito di una mano in basso a destra, che però nella foto andata in diffusione di stampa è stato ritoccato. Sul sito della stessa è possibile visionarle entrambe.



Madre migrante, Settimo-Fotogramma (1936)



Dorothea Lange (Usa 1895 – 1965)



Campi concentrazione giapponesi '42



Ex schiava (1938)

Dopo l'attacco a Pearl Harbor il 7 dicembre 1941, il governo degli Stati Uniti ordinò il trasferimento forzato di circa 120.000 persone di origine giapponese, molte delle quali cittadini americani, in campi di internamento. Nel 1942 Dorothea Lange fu incaricata dall'amministrazione Roosevelt di documentare questo processo di evacuazione e ricollocamento. Sebbene fosse contraria a tali misure, accettò l'incarico nella convinzione che una documentazione accurata sarebbe stata utile per il futuro. Le sue fotografie ritraggono la dignità e l'umanità delle persone colpite, mostrando famiglie costrette ad abbandonare le proprie case, bambini che recitano il giuramento di fedeltà alla bandiera poco prima dell'evacuazione e le condizioni di vita nei campi. Tuttavia, molte di queste immagini furono censurate dal governo e rimasero inedite fino al 2006.

Il lavoro di Lange è oggi considerato una testimonianza cruciale di questo oscuro capitolo della storia americana, ed evidenzia gli effetti devastanti delle politiche discriminatorie del governo dell'epoca ed è universalmente riconosciuto per il suo impatto sociale e il suo valore artistico: ma non sono mancate le critiche!

Alcuni studiosi, storici e fotografi, infatti, hanno sollevato diverse questioni riguardo al suo approccio documentaristico, all'etica della rappresentazione e all'uso delle immagini nel contesto politico e mediatico. Queste critiche non diminuiscono il valore del suo contributo, ma offrono un'opportunità per riflettere su come la fotografia possa influenzare la percezione della realtà e sul ruolo che i fotografi dovrebbero avere nel raccontare storie che non sono le loro.

Usa la macchina fotografica come se dovessi diventare cieco domani.

Moreno Diana

Femminicidi con o senza crudeltà

Povera santa, povero assassino
Giordano Bruno Guerri



Maria Antonietta Fenu

Maria fu trafitta con quattordici colpi di punteruolo, inferti su tutto il corpo da Alessandro Serenelli. Questo accadeva all'ennesimo approccio sessuale del ragazzo, da lei già fermamente respinto.

Era il 5 luglio del 1902, e il tentato stupro si realizzava nelle campagne di Cisterna, all'interno della Cascina Antica, il più grande edificio del Borgo Medioevale dove alloggiavano i mezzadri originari per lo più delle Marche. L'area era la parte meno paludosa dell'Agro Pontino, dove era stata avviata la vasta operazione di colonizzazione da parte del proprietario Attilio Gore Mazzoleni. Il progetto iniziò infatti alla fine dell'ottocento, molto prima della nota bonifica Mussolini.

Alessandro Serenelli era l'ultimogenito di un bifolco alcolizzato che occupava con la propria famiglia lo stesso casolare dei Goretti, familiari di Maria. Quel padre padrone, nella posizione di uomo più anziano della casa, secondo le vigenti regole del Patriarcato, fungeva da capofamiglia per tutti loro.

"No, no, è peccato, non si può, si va all'inferno!" gridava al violentatore Maria, che non aveva coscienza di cosa lei, per se stessa, potesse volere o non volere. Dunque, in assenza di diritti personali, si appellava disperata ad un principio di legge superiore.

Maria aveva appena undici anni, ed era analfabeta. Maria non arrivava al metro e trenta di altezza, era sottopeso, era affetta da una forma avanzata di malaria, ma aveva fatto almeno la Prima Comunione. Era devota.

Terzogenita di sette figli, in qualità di prima femmina, poiché i grandi erano al lavoro nei campi, la bambina si occupava delle faccende domestiche, trasportava da sola le pesanti provviste di acqua che andavano raccolte alla fonte, accudiva i fratelli minori, gli animali da cortile, preparava i pasti per i genitori, e per i conviventi Serenelli. Non aveva amici, non aveva svaghi, non possedeva niente e non contava niente per nessuno. Maria, oggi, sarebbe definita una figlia deprivata, trascurata, sfruttata, e maltrattata dai suoi stessi genitori, tanto è vero che aveva ricevuto anche un calcio in pancia - il giorno stesso in cui il padre morì -, per non avere preparato a tempo la tavola e il pranzo di mezzo giorno.

Per le lesioni da punteruolo, dopo l'aggressione, Maria fu operata a Nettuno ai polmoni, allo sterno, all'addome; il tutto grossolanamente e senza anestesia, data l'epoca. Completate anche le verifiche sulla eventuale deflorazione, comunque, - era morente in ospedale per setticemia -, Maria era stata individuata subito come possibile Santa locale e subì quindi pressanti interrogatori sul quesito principe: aveva, o non aveva, detto "sì" agli approcci sessuali del Serenelli e, prima di morire, perdonava cristianamente il suo assassino?

Maria è stata canonizzata negli anni cinquantata, per volere di Pio XII e fu deputata alla Protezione della Purezza. La questione la rese però impopolare all'interno del femminismo, che contestava il mito della verginità femminile. Con Papa Francesco, Maria è stata quindi promossa a Protettrice delle vittime di stupro, in abbinamento a Santa Dinfina, uccisa dal padre e collegata anche alle patologie mentali. E' a Santa Caterina Martire di Alessandria, sottoposta nel Medio Evo alla tortura della ruota dentata, che va però la posizione più ampia di Protettrice delle donne vittime di violenza, di cui tanto si parla, e su cui oggi, ci può aiutare.

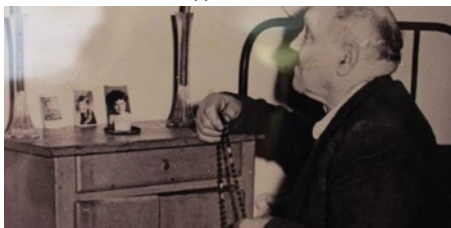
Il dibattito esaltato dai media sulla questione giuridica della Aggravante della crudeltà nel delitto di Giulia Cecchettin da parte di Filippo Turetta, con la questione della Ruota Dentata di Santa Caterina si riesce,



Non esistono immagini fotografiche accertate di Maria Goretti. Secondo alcune fonti la santa potrebbe essere ritratta in questa foto



Giulia Cecchettin e Filippo Turetta



Alessandro Serenelli, a seguito del perdono ricevuto da Maria in punto di morte si convertì e, dopo aver scontato 27 anni di carcere, chiese di entrare a far parte dell'Ordine dei frati minori cappuccini. Visse come un frate pur non prendendo mai i voti, svolgendo umili mansioni. Morto nel 1970

in qualche modo, a dipanare.

I quattordici colpi di punteruolo sul corpo di Maria, come anche le settantacinque coltellate del delitto Cecchettin, hanno per la legge un senso diverso rispetto all'infliggere - contro una donna che rifiuta l'uomo - la tortura della ruota dentata che la martirizza lentamente, flagellandola pezzo per pezzo, per opera esperta del boia. L'articolo 577 del codice penale si attiene infatti a un giusto principio: ne bis in idem. Per la legge non si può caricare di pena un colpevole due volte per lo stesso atto. L'uccisione di un essere umano è di per sé un segno di crudeltà, ma è diverso se l'aggressore ha scelto una metodologia preordinata mirata espressamente a torturare la vittima, o se l'intenzione è uccidere. Nella stesura delle trecentocinquanta pagine scritte in merito al delitto Turetta, dunque, ci si attiene a tale principio: non sommare due volte la pena per la stessa aggravante. Turetta nonostante gli avvocati di grido ha comunque avuto l'ergastolo, come Serenelli.

Diverso invece è il discorso sulla libera scelta di Giulia, nell'incontrare per l'ultima volta Filippo, ovvero sulla assenza di ..Stalking. Tutti abbiamo sentito le registrazioni. Filippo incalza con tono lacrimoso e vittimistico Giulia per estorcerle un ultimo incontro. E' lui il protagonista infelice. Filippo aveva convinto tutti del rischio suicidario che circolava nella sua mente. Lui quindi era la vittima e Giulia il tiranno. Eppure, oggi lo sappiamo, aveva programmato di ucciderla e di occultarne il cadavere. Non era un progetto di omicidio-suicidio. Tutti abbiamo sentito la registrazione di Giulia che invece di chiamare gli uomini della famiglia a propria difesa, quasi con vergogna lascia trapelare con le amiche che non ce la fa più, che Filippo è diventato un incubo, e lascia intendere con voce tremante che per le pressioni morali che lui fa, oramai, lo detesta. La sua voce non sfoga la rabbia che chiunque avrebbe avuto per la persecuzione che subiva, la sua voce piange.

Giulia, non è dunque vittima del Patriarcato, dove dovrebbe sopravvivere quantomeno la Legge del Padre, la norma. Giulia è vittima della cultura della gentilezza, dalla cultura del rispetto umano, dai quali è guidata in ogni sua scelta, per scelta. Giulia non pronuncia una sola parola irrispettosa, come avrebbe fatto chiunque al suo posto. La sua voce trema, trasmette paura, impotenza, esasperazione. La sua è posizione di scacco per il ricatto morale ossessivo e che non le dà scampo. Giulia è vittima di una mente perversa che specula sulla sensibilità di lei. Filippo vuole bloccarla proprio quando lei si avvia alla laurea, alla indipendenza, al futuro, alla sua vita di donna. Giulia, infatti, amerà altri uomini che la renderanno felice. E questo per lui, che non la ama affatto, non dovrà accadere.

Maria Antonietta Fenu

In archivio per Diari di Cineclub

I giovani si prendano le loro responsabilità: parola del filosofo francese Francis Jeanson



Pia Di Marco

La proposta per il numero di maggio di *Diari di Cineclub* è un articolo dedicato a Francis Jeanson, che Silvano Villani invia al suo giornale, il *Corriere della Sera*, l'8 ottobre 1960,

Silvano Villani (Trieste, 22 ottobre 1923; Roma, 6 giugno 2011) giornalista e scrittore, ha collaborato al *Mondo* di Pannunzio e a *L'Espresso*. Quindi è passato al *Corriere della Sera* di cui è stato corrispondente dall'estero e inviato speciale per 35 anni. Fra le sue pubblicazioni, *Il mistero della stanza n. 5*, Iter, Roma, 1991; *L'eccidio di Schio*, Mursia, Milano, 1999.

Una breve presentazione delle circostanze in cui Villani scrive l'articolo, mi sembrano d'obbligo. Cominciamo con il protagonista, il filosofo francese Francis Jeanson (1922- 2009): è sostenitore della guerra d'indipendenza dell'Algeria, studioso e amico di Albert Camus oltre che di Sartre, sul quale ha scritto numerosi studi. Jeanson ha collaborato per anni alla rivista *Les Temps Modernes*; negli anni '50 fonda una rete di sostegno al Fronte di Liberazione Nazionale algerino; viene

condannato in contumacia a dieci anni di carcere nel 1960, ma è amnistiato sei anni più tardi. Nel 1966 è incaricato da André Malraux di costituire la Casa della Cultura di Chalon-sur-Saône (1967-1971). Nel 1992 diventa presidente dell'Association Sarajevo, a sostegno del popolo bosniaco e si candida nella lista *L'Europe commence à Sarajevo* del professor Léon Schwartzberg per le elezioni europee del 1994.

Torniamo al 1960: il 6 ottobre Jeanson è arrestato a Ginevra, in casa di Silvano Villani, dove si è rifugiato. La polizia ginevrina arresta anche il giornalista, che viene rilasciato dopo poche ore e, nella notte fra il 7 e l'8 ottobre, invia al *Corriere della Sera* il resoconto di quel che è accaduto. Ne viene fuori il ritratto vivido del filosofo, le sue inquietudini, il tratto adolescenziale del suo carattere che gli fa prendere tutto molto seriamente. I giovani si assumano le proprie responsabilità – dice Jeanson rivolgendosi soprattutto ai ragazzi francesi affinché prendano posizione contro il colonialismo – senza attribuire il peso e il senso di ogni loro gesto all'ambiente, alla famiglia, alla società. Un invito valido per la gioventù di ogni tempo e paese.

Pia Di Marco

Francis Jeanson arrestato a Ginevra



Silvano Villani

Ginevra, 7 ottobre, notte. Non abbiamo avuto molta fortuna né io né lui, il prof. Francis Jeanson, che la polizia francese ricerca da tanto tempo e che quella svizzera è riuscita ad acciuffare ieri sera a

casa mia. L'intervista, o meglio, la conversazione, lo scambio di idee, forse il battesimo di un'amicizia, avrebbe dovuto aver luogo ieri sera a casa mia intorno a una bottiglia di buon whisky. E una bottiglia di whisky aveva, appunto, sotto il braccio Jeanson rientrando al n. 7 di Chemin de Roches dove io abito, ieri verso e 17.30: ma un quarto d'ora dopo ci siamo trovati tutti quanti ospiti in camerette separate all'ultimo piano del Palazzo di Giustizia di Bourg-de-Four dove la brigata politica della polizia federale e i suoi clienti sono, diciamo, alloggiati in casi di emergenza.

Il primo incontro

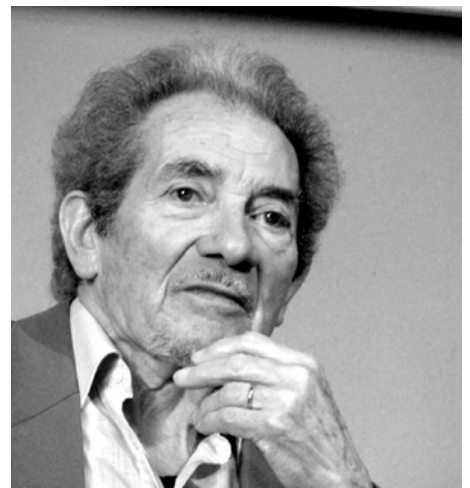
Non ho avuto fortuna io perché da un pezzo aspettavo l'occasione d'incontrare Jeanson e di discorrere con lui, di conoscerlo; non ha avuto fortuna lui perché la volta che questa occasione si è presentata, si sono presentati anche tre efficienti funzionari della brigata politica di Berna: il dialogo è stato interrotto, e Jeanson, per la prima volta, penso, in vita sua, è ora sotto chiave. Volevo presentare il personaggio e non riferire le sue dichiarazioni politiche. *Raté*, come dicono i francesi: ho mancato il colpo.

Jeanson telefonò a casa mia ieri verso le 12.30. E' utile che premetta che lo avevo già incontrato prima: sta nella deposizione che ho firmato a Bourg-de-Four e soprattutto tengo a non scostarmi da quanto è detto in essa. Incontrai, dunque, Jeanson per la prima volta un paio d'anni fa a Parigi con altri amici in un

bistrò: si discusse insieme di questioni morali e un po' anche di geologia. Non so se lo ricordi: non ne abbiamo parlato quando ci siamo rivisti qua, ma penso che non mi avesse dimenticato, poiché non dubitò di telefonarmi quando un amico comune gli passò il mio numero.

Questo amico comune gli passò il mio numero di telefono alcune settimane fa, quando Jeanson a Ginevra concesse un'intervista al corrispondente d'un giornale della Svizzera tedesca. Mi telefonò, venne da me una sera dopo cena per il caffè, e parlò di ragazze, di matrimonio, dell'educazione dei figli: se ne andò verso le 23 perché non voleva perdere non so se un treno, un tram o un autobus. Non gli chiesi da dove fosse venuto né dove fosse diretto. Gli spiegai solo che sarebbe stato molto gentile da parte sua se avesse trovato il modo, in un'altra occasione, di trattenersi con me un po' più a lungo, e aggiunsi che il piacere della sua compagnia non doveva farmi dimenticare i miei compiti di giornalista.

Ma qualcosa di lui comunque mi pareva di aver già capito. Jeanson è un uomo che ha l'aspetto d'un ragazzo sempre attento a quello che si dice e si fa, in tal modo interessato a quello che il suo interlocutore sostiene da costringere quest'ultimo a un'estrema attenzione: non si può con lui parlare vagamente, superficialmente di questo o di quello, come non lo si può fare appunto con un ragazzo – ce n'è in giro – il quale, le volte che accetta di parlare e di scambiare idee con qualcuno, idee e cose pensate hanno da essere, e non chiacchiere per far passare il tempo. Io ho avuto così un professore molto tempo fa, di lettere, e non di filosofia come Jeanson, talmente occupato a stare a sentire, a capire i suoi allievi, che le ore di lezione trascorrevano in discussioni perfino su argomenti personali: e i libri di testo ci se li andava a leggere a casa come romanzi rivelatori, avventurose scoperte, stimolati



Francis Jeanson (1922 – 2009) è stato un attivista politico francese, noto per il suo impegno nel FLN durante la guerra d'Algeria

dall'ambizione di poter con lui continuare ad argomentare su un tema in comune. Professore e allievi diventano così una piccola comunità, e l'allievo ha l'impressione – che non è falsa, che non è un'illusione – di dare al maestro tanto quasi quanto riceve.

Jeanson è uscito, io penso, da un'aula di liceo come questa per gettare il dubbio nella coscienza della Francia. Non frequente, ma non inverosimile evoluzione nella coscienza di un insegnante. Di ciò comunque non si parlò né allora né ieri. Ieri dunque, come ho detto, Jeanson telefonò verso le 12.30.

Monsieur Vincent

Io non ero a casa, ma la domestica era avvertita: "Quando un signor Vincent telefona (Vincent era il nome convenzionale che mi aveva dato) lo faccia salire subito" le avevo detto. Sali e mi attese. Non era solo: con lui mi attendeva Cécile Ragagnon, che è stata famosa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

a Parigi qualche anno fa come cantante di operetta, e che ora penso è una delle sue principali collaboratrici: d'altronde al processo che si è svolto a Parigi nei giorni scorsi lei è stata condannata a dieci anni di carcere come Jeanson. Erano – tale fu la mia impressione, esatta d'altronde – stremati.

Si fece colazione insieme. Cécile parlò poco: erano, come dovevano dirmi poi, da due giorni e due notti in fuga e avevano dormito in tutto non più di tre ore. Jeanson aveva i tratti tirati; e tuttavia la sua indole naturalmente gaia e soprattutto la sua attenzione costantemente all'erta riuscirono a farmi dimenticare il suo aspetto affaticato. Jeanson è un uomo di media statura, forse perfino un po' al di sotto della media, sottile, bruno di capelli, gli occhi blu con smaglianti pagliette grigie sparse nell'iride. Aveva l'aspetto affaticato: in realtà – e anche questo ho saputo dopo, e da Cécile, mentre egli era assente – è molto malato: ma-



Silvano Villani

lato di petto, ai polmoni, malato di nervi, malato allo stomaco, per cui riesce a digerire solo alcuni cibi, vino rosso e whisky: perfettamente, pare, quest'ultimo. Si parlò di divorzio, dei figli nati dal divorzio, poiché Jeanson è figlio di genitori divorziati.

E le sue idee in proposito sono abbastanza interessanti. Esiste troppa pietà, egli dice, troppa e pericolosa disposizione a giustificare i figli dei genitori divorziati, la società – non sempre le famiglie, ma sempre la società – è troppo incline a rovesciare sull'ambiente, sui genitori, su altri insomma, le responsabilità della condotta dei giovani. I giovani hanno bisogno di soffrire, egli dice, hanno bisogno di individuare rapidamente i loro obiettivi: figli o no di genitori divorziati, i giovani non devono essere stimolati ad attribuire ad altri la responsabilità della propria condotta e c'è troppa stampa, troppa propaganda, troppa opinione pubblica, infine, che si occupa di creare intorno a loro uno spesso nido d'ovatta, dove le loro azioni, le loro idee, la loro vita, che si perde, alienata, distaccata dalla sua sorgente: ad altri moventi e non ai loro è imputata.

E qui c'è il nesso con la massima ambizione di Jeanson, figlio di genitori divorziati, che ha recuperato, adulto, il padre dopo una lunga infanzia trascorsa in una ostilità da altri alimentata contro di lui: la massima ambizione, dicevo, di risvegliare – questo è il suo programma – la

gauche francese, figlia, nella sua opinione, anch'essa di un divorzio, ed esonerata dalle proprie responsabilità dalla forza delle circostanze. Ma di ciò – degli aspetti politici della questione – si parlò poco. Si parlò invece della moglie – dalla quale Jeanson è separato da tre anni – che vive a Parigi con la madre e col figlio, un ragazzo di dieci anni che frequenta la scuola e che ogni giorno deve affrontare i compagni, i quali non dimenticano mai che lui è il figlio del prof. Jeanson: "Ha resistito per settimane e per mesi alle allusioni e al peggio: finché un giorno ha menato. Le ha prese: ma da allora nessuno è tornato più sull'argomento.

Telefonata fatale

Si è parlato infine d'una vecchia domestica bretone che è da anni in casa Jeanson e che lui, pur disponendo ormai di assai poco denaro, deve continuare a tenere al proprio, o meglio, al servizio della propria famiglia: perché non si può licenziare una vecchia domestica affezionata solo perché non si è sicuri di poterle corrispondere ogni mese il salario pattuito. Si evitò ogni argomento compromettente a colazione, poiché la cameriera andava e veniva e non era opportuno che lei fosse messa al corrente della identità di Monsieur Vincent. Verso le 15 Jeanson avvertì che si doveva aspettare una telefonata diretta a Cécile: e infatti arrivò pochi minuti dopo.

Ed è stata probabilmente quella che l'ha perduto. Molto probabilmente infatti il telefono della persona all'altro capo del filo era controllato ed è stato così facile identificare il mio numero. Jeanson disse che doveva uscire per certe sue commissioni e che ci si sarebbe rivisti più tardi e che si avrebbe avuto l'occasione finalmente di parlare un po' più a lungo e in tranquillità.

Cécile chiese di stendersi sul letto. Io avevo altre cose da fare e mi ritirai in un'altra stanza. Verso le 17 arrivò a casa mia (e probabilmente era la stessa persona che aveva telefonato un paio d'ore prima) un giovane di Friburgo. Jeanson non rientrava, e io avevo un appuntamento alle 18. Dissi dunque a Cécile e al giovane di Friburgo che mi dovevo assentare per qualche minuto: mi attendessero. Scesi e al portone, sulla strada, tre signori mi chiesero i documenti. Mostrarono immediatamente, prima che io estraessi le mie carte, la tessera della polizia. Esaminarono i miei documenti e conclusero che non ero l'uomo che cercavano: stavano – tale fu la mia impressione – per andarsene quando proprio in quel preciso momento, Jeanson rientrò con la bottiglia sotto il braccio. Qualche minuto dopo eravamo tutti – Jeanson, Cécile, il giovane di Friburgo e io – a Bourg-de-Four.

Niente estradizione

Venne assegnata a ciascuno di noi una stanza; fummo interrogati separatamente, e tengo a precisare, per quanto mi riguarda, di essere stato trattato con perfetta cortesia e ogni riguardo.

La mia permanenza a Bourg-de-Four è durata tre ore: quanto a Jeanson, a Cécile e al giovane di Friburgo, credo che siano ancora là mentre telefono. E credo che lo siano molte altre persone: poiché una vasta operazione di polizia decisa dal Governo di Berna è in corso da un paio di giorni almeno. L'operazione è tuttora in corso. Mentre mi trovavo a Bourg-de-Four due altri agenti di polizia – l'ho saputo in seguito – sono venuti a bussare alla mia porta e alla domestica hanno chiesto se attendessi qualcuno in casa mia nella serata. Evidentemente né lei né io sapevamo di dover attendere qualcun altro. Nessuno d'altronde è venuto. Ma per tutta la notte nella strada dove abito s'è dato gran movimento, automobili posteggiate negli angoli, andare e venire di signori e anche di signore che si davano l'aria di portare a spasso il cane alle 4 e alle 5 del mattino, passi sulla ghiaia del giardino di fronte, scambio di brevi fischi convenzionali da un capo all'altro della strada.

L'uomo che all'alba porta il latte era interdetto: ha posato le bottiglie ed è dileguato rapidamente verso il sole sorgente. Si sentiva spaesato. Jeanson e i suoi amici saranno trattenuti probabilmente fino a che De Grulle non avrà terminato il suo giro nella Savoia. Poi verranno espulsi. Dovranno scegliere un altro Paese. In ogni caso non saranno consegnati alle autorità francesi.

Il loro arresto – l'autorità di Berna tiene a precisarlo – non è in alcun modo connesso con la condanna pronunciata contro di loro a Parigi, è un fatto puramente amministrativo, per la ragione che da tempo ormai a Jeanson è stato rifiutato il permesso di soggiorno sul territorio elvetico. Lui potrebbe chiedere l'asilo politico: ma, a parte il fatto che gli sarebbe probabilmente rifiutato, è sicuro che non lo chiederebbe mai. L'asilo politico comporta l'impegno a rinunciare a ogni attività politica: e Jeanson



Francis Jeanson

vuole andare *jusqu'au bout*, come dice, fino alla fine.

È persuaso che la sua parte, quella parte dell'opinione pubblica che ha messo in movimento, finirà per prevalere. Non si batte contro uno Stato: "mi batto – dice – contro un regime".

Silvano Villani

(Corriere della Sera, sabato 8 ottobre 1960)

a cura di Pia Di Marco

Autori si raccontano

Un lembo di terra



Giorgio Parisi

Un lembo di terra è un documentario ambientato sull'isola dell'Asinara, oggi Parco Nazionale, che racconta la storia di Gianmaria Deriu, ex poliziotto penitenziario che ha trascorso 45 anni della sua vita su quest'isola, con cui ha sviluppato un legame viscerale.

Il film nasce come viaggio personale di ritorno alla mia terra d'origine, la Sardegna, ed è diventato un'occasione per riscoprire un senso di appartenenza autentico. Durante le riprese, ho avuto l'opportunità di immergermi nella realtà dell'Asinara, esplorandone il silenzio, la memoria e la natura.

Attraverso le voci di Gianmaria, di Federico Tossani (stagista dell'osservatorio faunistico), di Michela Zappata (tirocinante del CRAMA - Centro Recupero Animali Marini Asinara) e del presidente del Parco Nazionale, dott. Vittorio Gazale, il documentario dà spazio a una riflessione collettiva sul rapporto tra esseri umani e territorio.

L'Asinara, un tempo luogo di detenzione, oggi ci parla di libertà e di connessioni profonde. *Un lembo di terra* vuole essere un invito a coltivare un legame consapevole con la natura che ci circonda, a proteggerla e ad ascoltarla. È un film che mette in luce l'amore duraturo che può nascere per un territorio, e l'importanza di viverlo con rispetto. È stato affascinante vedere come un luogo nato per limitare la libertà possa oggi trasmettere un senso così potente di appartenenza, di radici, di pace. Non parlo di una semplice bellezza paesaggistica, ma di quel tipo di attrazione silenziosa che nasce da un legame emotivo profondo. Questo documentario racconta proprio questo: la possibilità di instaurare un rapporto autentico con uno spazio.

Un lembo di terra vuole essere un omaggio all'amore delle persone per i propri territori – e, in questo caso, per l'Asinara. Racconta il legame quotidiano, concreto, tra chi vive e lavora sull'isola.

Ora lascio la parola a Gabriele Gandini, direttore della fotografia, che mi ha accompagnato in questo viaggio:

Quando il mio amico e collega Giorgio Parisi mi chiese di partecipare alla realizzazione del suo film documentario "Un lembo di terra" fui subito entusiasta. Mi fu subito chiaro che si sarebbe trattato di un'avventura in tutti i sensi e che come spesso accade nel cinema, sarebbe stata un'esperienza indelebile. Avevamo una semplice traccia: documentare la vita di Gianmaria Deriu, unico ufficiale abitante dell'isola dell'Asinara ed ex poliziotto penitenziario, e ritrarre il suo rapporto travagliato e intenso con la sua isola. Il mio ruolo era quello di direttore della fotografia e il mio compito era dunque quello di

figurarmi un modo efficace di trasformare tale traccia in una dimensione visiva fatta di inquadrature, che potessero raccontare cinematograficamente il luogo. Sembrava tutto chiaro, tutto pronto, ma poi, una volta partiti per la Sardegna, abbiamo capito che dinnanzi a noi c'erano delle forze incredibili che avrebbero potuto mettere a repentaglio i nostri obiettivi. Tutto intorno a noi il mare la faceva da padrone e il Maestrale incombeva su di noi e minacciava i nostri cavalletti, portava la pioggia sulle nostre lenti. Quello che abbiamo trovato sull'Asinara è stato un piccolo miracolo e la parola che riassume il nostro viaggio è: inaspettato. Una isola meravigliosa, ma difficile da convincere ad un amore corrisposto, che si concede ai pochi che la sanno comprendere veramente. Abbiamo incontrato nella persona di Gianmaria un amico, un fratello maggiore su cui potevamo contare al cento per cento e che si è dedicato a noi come un Virgilio, guidandoci negli angoli più remoti dell'isola e della sua storia. Non potrò mai dimenticare quei momenti su un set essenziale, fatto di silenzi e di spazi, quei pranzi e quelle cene immersi nella storia e nell'amore di un racconto.

Per concludere, lascio la parola al compositore del film, Antonio "Ndoc" Shllaku, la cui musica ha saputo tradurre in suoni l'anima stessa del film:

Nella nostra esistenza, siamo immersi in vasti paesaggi sonori. Ogni luogo ha il proprio, come una



firma unica. Il silenzio assoluto non esiste in natura: qualcosa accade sempre, basta saper tendere l'orecchio. Ed è proprio qui che nasce l'ispirazione del musicista. La musica non è solo un'emozione che sgorga dall'anima, ma anche il riflesso di ciò che ci circonda. Attraverso la mente, l'uomo la fa risuonare, come il corpo di un violino vibra sotto l'archetto. E questo è stato il mio approccio con *Un lembo di terra*.

Gabriele e Giorgio sono andati sull'isola. Io no. Loro l'hanno attraversata, ne hanno calpestato la terra, respirato il vento. Io l'ho conosciuta attraverso le loro voci, i rumori catturati, i silenzi interrotti dal fruscio delle foglie. Per me, l'Asinara è stata prima un'eco, poi una presenza.

Quando mi è stato chiesto di comporre le musiche e il sound design del film, ho scelto di non guardare le immagini, ma di affidarmi solo ai suoni. Non ho mai visto l'isola con gli occhi, eppure l'ho ascoltata. Il mio compito è stato far risuonare il mare, il vento, la vegetazione—lasciare che fossero loro a parlare. Perché a volte è l'assenza a rivelare l'essenza delle cose.

Per la chiusura del documentario, ho preso spunto da una melodia semplice, un fischio di Gianmaria. L'ho avvolto in movimenti armonici delicati, cercando di essere rispettoso della sua essenza. Il resto lo ha fatto l'isola. E forse, proprio perché non ci sono mai stato, l'ho sentita davvero. Come un luogo che esiste prima di tutto nel respiro del mondo, e solo dopo nella geografia.

Giorgio Parisi

(Cagliari, 2000) è un artista visuale laureato all'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua ricerca esplora identità, umanità e silenzio. Ha vinto il Corti di mare Film Festival 2023 ed esposto alla XIV Biennale dei Giovani Artisti in Macedonia. Vive e lavora a Milano.



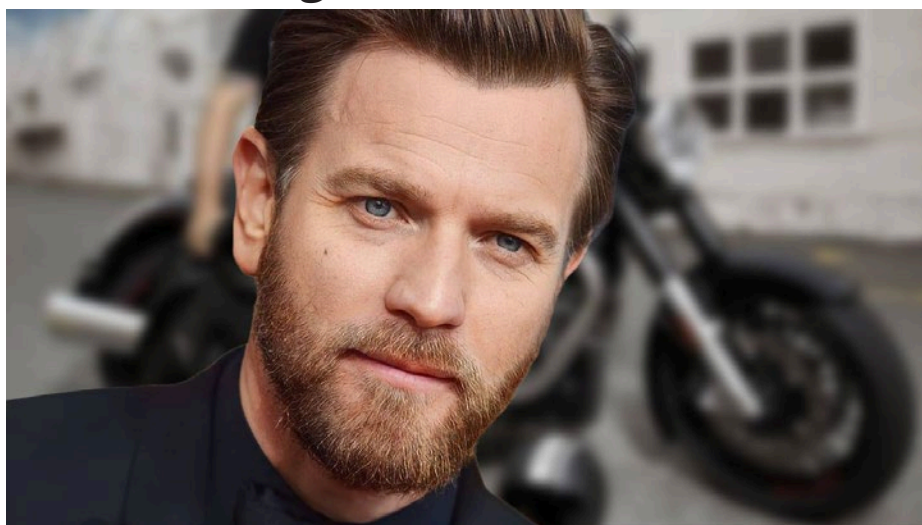
Il personaggio del mese: Ewan McGregor



Barbara Taglioni

Capelli castani, quasi biondi, volto da ragazzino ancora sognante, occhi sgranati e scintillanti e sorriso scanzonato, Ewan McGregor, attore inglese, regista, produttore, nato il 31 marzo 1971 a Crieff (Gran Bretagna), ha dimostrato nella sua carriera un talento a tutto campo e

non sembra proprio destinato a diventare solo una meteora. Ha palesato di saper affrontare ruoli diversissimi come un vero leone del cinema. Con la sua dolcezza e la sua calma è riuscito a calarsi in personaggi tossici, sbandati e randagi, in lotta con loro stessi e la propria solitudine, ma altrettanto in protagonisti fantastici, leggerissimi e fiabeschi, con interpretazioni che graffiano ma a volte fanno anche accarezzare il cuore. Minore di due fratelli, madre insegnante di sostegno e padre di educazione fisica, trascorre un'infanzia spensierata tra giochi e cavalli in un paesino dove domina una mentalità conservatrice. Un luogo che non sente suo fino in fondo anche per un innato senso di ribellione e libertà. A cinque anni sa già che vuole dedicarsi alla settima arte come professione. A 16 anni si iscrive alla Morrison Academy, che successivamente lascerà, incoraggiato dai genitori, proprio per proseguire la carriera della recitazione. Hollywood ben presto volgerà lo sguardo a questo originale talento inglese, consacrando persino con la Stella sulla Walk of Fame. Intellettualmente ironico, brillante e versatile, è accompagnato da un intrinseco entusiasmo per tutto ciò che lo circonda: cinema, famiglia, moto, beneficenza, qualunque cosa insomma di cui stia parlando. Papà di quattro bambine, di cui due adottate, ha avuto anche un figlio maschio nato nel 2021 dall'attuale moglie Mary Elizabeth Winstead, anch'ella attrice, di 13 anni più giovane. In tutti questi anni ha cercato di tenere la sua vita privata lontana dai riflettori, non sempre con successo, e dunque vogliamo provare a scoprire qualche aspetto caratteriale dell'uomo Ewan, qualche connotato nascosto dietro la facciata di attore, attraverso la sua grafia. I campioni a disposizione rivelano un gesto grafico energico, che genera forme angolose, ascendenti, vivaci e disuguali, con tratti esuberanti, a volte regressivi, soprattutto negli allunghi inferiori. Osservando in particolare le sue firme rileviamo mutamenti evidenti tra un campione e l'altro, seppure la dinamica rimanga la medesima. Una scrittura che appartiene a un soggetto dalla personalità ricca di sfaccettature, non sempre di facile interpretazione

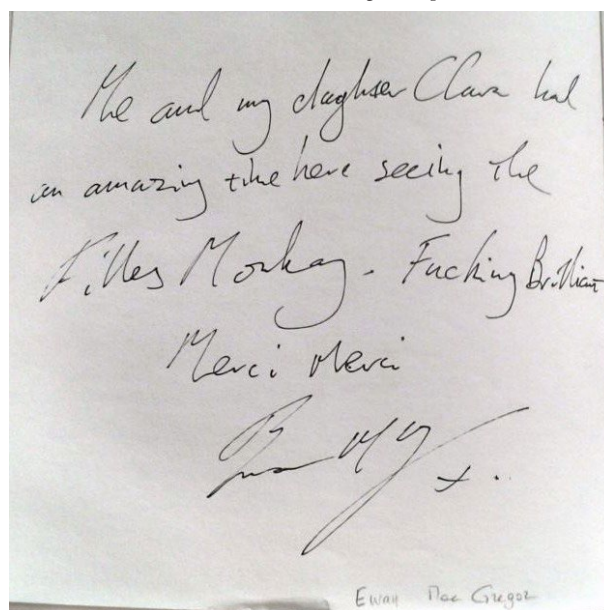


Ewan McGregor (GB, 1971)

(disuguaglianze in più generi). Un uomo entusiasta, ambizioso, orgoglioso, creativo, deciso e combattivo, con un sano egocentrismo, curioso e acuto, ma al tempo stesso prudente e riservato nell'espressione dei propri sentimenti e a volte in lotta con momenti di scoraggiamento, alternati ad altrettanti di tendenza opposta. Lo dimostrano bene i suoi mutevoli autografi, vergati certamente in momenti diversi. Ne esaminiamo alcuni. Il primo, oscuro esuberante e deciso, ma discendente, in cui si fatica a distinguere quale siano

il nome e il cognome, grafologicamente racconta il desiderio di porre una barriera tra sé e il prossimo, in cui si tende a mascherare il proprio reale pensiero, e segnala forse un momento compensatorio dovuto a stanchezza o scoraggiamento. La seconda firma, ascendente, più incerta, sempre piuttosto oscura, lascia intuire il nome, con maiuscola svettante e successiva filiformità, che precede il cognome, ridotto alle iniziali MG, e termina con un esuberante lancio finale, derivato da un profondo allungo inferiore, seguito da una x e un

punto. Una composizione rapida che suggerisce un momento di maggiore entusiasmo, ma anche una certa instabilità e fretteosità, sottolinea l'ambizione, la caparbia, il desiderio di affermazione della propria unicità attraverso atteggiamenti a volte contraddittori. Il terzo campione è ancora diverso. Presenta il nome ancora più filiforme dell'esempio precedente, sovrastante il cognome, ridotto alle iniziali, acuminata la prima e gonfia in zona inferiore la seconda, che senza soluzione di continuità termina anche questa volta con una x e un punto. Un autografo originale, contraddittorio e distintivo tra la propria parte più sensibile, intima e privata, non sempre al top, e il personaggio pubblico, più aggressivo, sensuale ed effervescente. Ewan McGregor è dunque in un certo senso un personaggio che si concede solo in apparenza e conserva la sua essenza solo a pochi eletti. Noi aspettiamo di ammirarlo nuovamente sul grande schermo in *Flowervale Street* con l'attrice Anne Hathaway, il film di fantascienza americano di prossima uscita scritto, prodotto e diretto da David Robert Mitchell.



Grafia Ewan McGregor



Le firme di Grafia Ewan McGregor

Barbara Taglioni

Abbiamo ricevuto

Mezzapenga e la farfalla

Storia di Sambuci e dell'occupazione tedesca a Roma e in Val d'Aniene

Alga Fratini

Edizione Cofine

Sambuci, un paesino a pochi km da Roma, sulla Tiburtina. È il 6 Giugno 1944, Roma è stata liberata il giorno precedente ed anche a Sambuci, dove si sono insediati dall'autunno 1943, i tedeschi preparano la ritirata. Si sparge la voce, ma probabilmente è una trappola, che i tedeschi regalino suppellettili che non possono trasportare. Alcune donne si avvicinano a questo scopo e vengono attaccate con bombe a mano dai nazisti. Una di loro, Francesca Colarossi detta "Mazzapenga" di 56 anni, rimane uccisa. Trasportata con mezzi di fortuna, lei probabilmente già morta insieme ad altre donne ferite, all'ospedale di Tivoli, da quel momento di Francesca si perde ogni traccia. Non si sa con certezza nemmeno quando e dove è stata sepolta. E questo per lunghi 80 anni, al punto che se ne era persa completamente ogni memoria. Poi, precisi 80 anni dopo, con una serie di casualità così mirabolanti da non apparire come mere casualità, la memoria di Francesca si riaffaccia prepotentemente. Da cui questo libro di Alga Fratini, "Mezzapenga e la farfalla", appena uscito.

"Mezzapenga e la farfalla" è un libro che racconta la storia di Francesca Colarossi, detta "Mazzapenga", una donna analfabeta e misera nata a Sambuci nel 1888 ed uccisa dai nazisti il 6 giugno 1944.

L'opera è dedicata a Sambuci e alla sua gente ed è considerata una sorta di "testamento letterario e spirituale" di Mazzapenga, che vuole lasciare un messaggio di speranza e di amore, che vuole gettare nuova luce sugli eccidi nazisti del giugno 1944.

"A 80 anni dalla morte, è possibile che un'anima in pena torni a bussare alle nostre porte, per essere riconosciuta e accolta? È possibile che una donna analfabeta e misera come Mazzapenga sia quella nobile anima, tornata per lasciarci il messaggio di una nuova visione del mondo in cui sia l'amore a smuovere gli individui, anziché la guerra?"

Nel libro la risposta.

Insieme alla sincronicità delle circostanze incredibili che circondano le vicende di questa donna e di quelle del suo paese, Sambuci, utili a gettare nuova luce sugli eccidi perpetrati dalle SS in ritirata dalla Valle dell'Aniene nel giugno 1944 e, soprattutto, su alcune vicende sambuciane mai chiarite".

Il libro è un lavoro straordinario, emozionale, di memoria, storia, letteratura che contribuirà a far comprendere quei valori, che come

l'autrice sottolinea nella prefazione, «servono oggi più che mai per discriminare e capire se siamo ancora in grado di percepirli, se sono ancora validi per noi, se possono aiutarci a conoscere chi siamo davvero, da dove veniamo, che cosa facciamo e perché lo facciamo, perché siamo noi l'Albero della Vita e senza radici si muore»

Una Storia intesa come "storia degli ultimi" e non invece "storia dei potenti", come spesso avviene nelle rievocazioni storiche, quelle uf-

ficiali e spesso anche quelle locali.

Mazzapenga e la farfalla

Storia di Sambuci e dell'occupazione tedesca a Roma e in Val d'Aniene

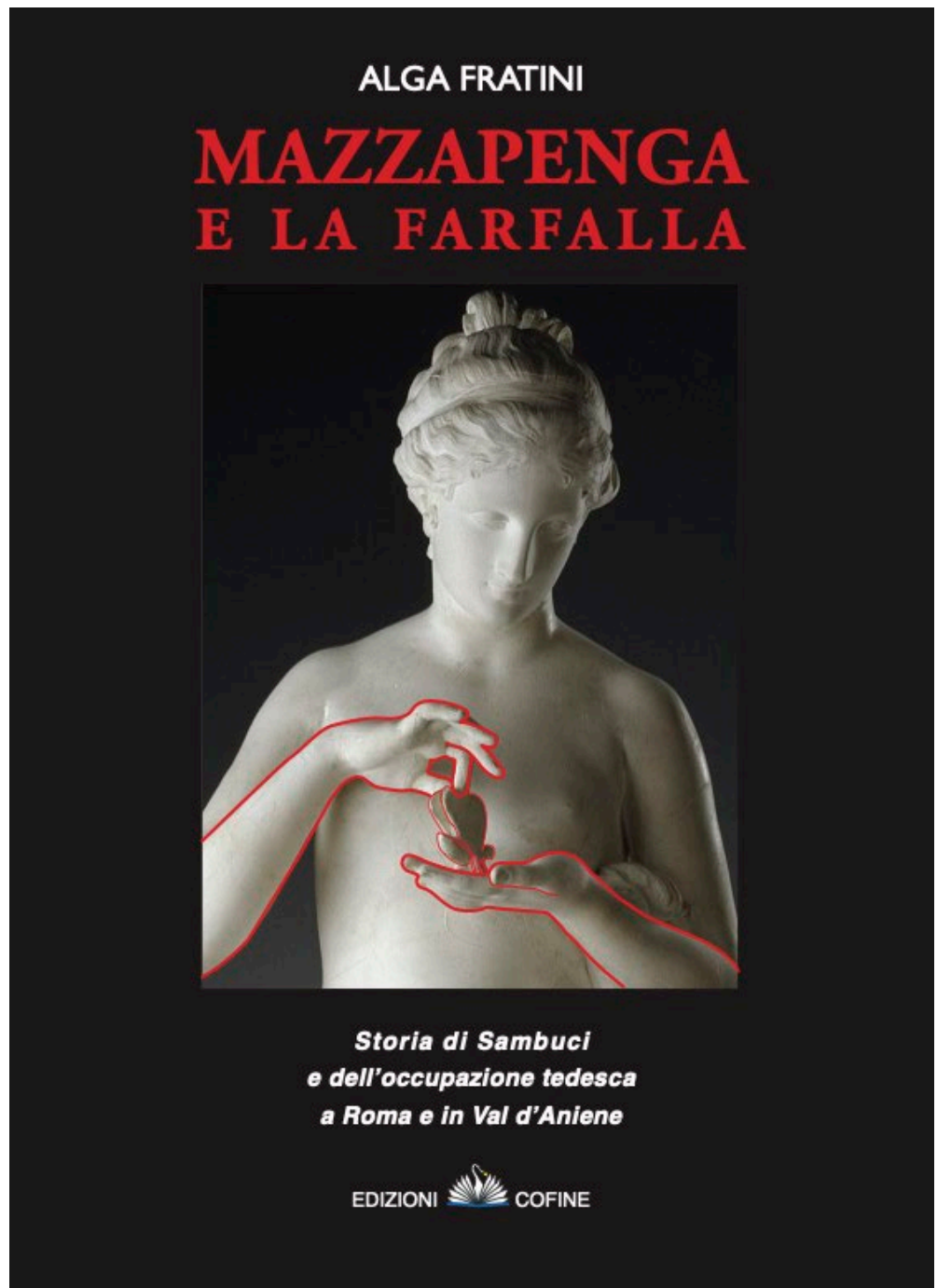
Alga Fratini

Roma, Edizioni Cofine, 2025

ISBN 978-12-81642-06-5

pp. 128,

euro 15,00



Non sono un robot. Il fascino dell'IA nel cinema e l'attenzione rubata



Lucia Bruni

Era il 1993 quando il quotidiano "l'Unità" dette alle stampe un libretto di piccole dimensioni ma di grande significato, ovvero "Dialogo con il televisore", una virtuale chiacchierata con il piccolo schermo domestico, a opera del cardinale Carlo Maria Martini, allora arcivescovo di Milano. Eravamo ancora molto lontani dall'uso/abuso di smartphone, Ipad, facebook e così via, per cui la pubblicazione passò quasi "in sordina" per i più, lasciandosi dietro solo qualche sorriso di partecipata simpatica ironia. Poi il silenzio; ovvero nessuno più ha dato seguito a quell'ammiccante "tu per tu". Ecco che a distanza di oltre trent'anni dobbiamo rendere al librettino tutto il plauso che merita non solo per la straordinaria lungimiranza sulle riflessioni a proposito degli strumenti informatici (siano essi tv, Ipad, pc, cellulare ecc.) che accompagnano il nostro quotidiano, ma sugli effetti, talora quasi devastanti, allora inimmaginabili, che questi possono compiere nelle menti, specie di giovani e giovanissimi. La "leggerezza" (di calviniana memoria) con cui Martini affronta il delicato argomento, penetra il nostro pensiero allo stesso modo con cui Calvino associava al termine citato l'agile salto dei poeti-filosofi, capaci di rendere ai loro concetti la levità negata dalla "vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante", la quale "rischia di diventare un "cimitero

di automobili arrugginite" (cfr. Italo Calvino, "Lezioni americane"). Per rendere meglio l'idea mi sembra utile citare qualche passo del libro.

All'affermazione di Martini nel fantasioso dialogo: [...] "Ma tu, caro televisore, non sei semplicemente un contenitore. Il fatto che tu esista cambia in qualche modo il nostro rapporto con la realtà." [...]

L'altro pronto risponde: "Sono una scatola, ma una scatola aperta, spalancata sul mondo. Senza di me tu saresti chiuso nel tuo piccolo guscio, estraneo alle vicende del mondo che io ti porto in casa." [...]

"Quello che dici è esatto", replica l'autore, [...] "Ogni giorno ci fai partecipare al respiro stesso del mondo. [...] "Si dice che grazie ai 'media' e soprattutto alla Tv il mondo ormai è diventato un villaggio." [...] "Ma i 'media' danno solo messaggi positivi, escludono la negatività che invece esiste." [...]

E ammonisce il televisore: [...] "Io so benissimo di non essere che un mezzo, e come ogni mezzo dipende dall'uso che si fa di me." [...] "Io, malgrado tutto, sono un mezzo di informazione e sono così importante che tutti cercano di avermi dalla loro parte." [...]

Rincarica l'autore: [...] "Ma 'informare' vuol dire dare forma, plasmare una data realtà. E' la nostra coscienza che i 'media' informano, cioè modificano, segnano, plasmano." [...]

Quindi, è come se dessero forma a una realtà che a loro conviene.

[...] "E allora, sei convinto che o sia un 'persuasore occulto', una voce e un messaggio che si insinua subdolamente?" [...]

"Certamente", replica Martini, "tu hai grandi risorse di persuasione e riesci a far immaginare come vere cose che non esistono." [...]

Il pensiero va al poliedrico scrittore inglese George Orwell e ai suoi lavori vivamente predittori a cui il cinema non poteva che attingere.

Pensiamo a *Nel 2000 non sorge il sole* (1984) diretto da Michael Anderson, un film del 1956 ispirato al romanzo omonimo "1984" di Orwell che poi ha avuto un remake diretto da Michael Radford proprio in quell'anno, ovvero *Orwell 1984*: l'impatto mediatico generato dal potere di un'autorità deformata è determinante in entrambi; la vita si svolge come sotto un grande ombrello realizzato con realtà distorte alla bisogna. E balza in avanti il film del 1966 di François Truffaut *Fahrenheit 451* (tratto dall'omonimo romanzo di Ray Bradbury), sorta di sconcertante allerta per un futuro sempre più condizionato dalle reti informatiche fatto soprattutto di "char" - per usare un termine attuale - e non di scambi emozionali fra persone e a voce. Ciò che maggiormente si teme è che la tecnologia prevarichi l'uomo. L'eco di 2001: *Odissea nello spazio*,

Stuart Russell **Compatibile con l'uomo**

Come impedire che l'IA
controlli il mondo



Einaudi

il film del 1968, diretto da Stanley Kubrick, si avverte tuttora e la voce sinistra di Hal 9000, il computer di bordo che aveva preso il sopravvento nella vicenda, risuona nella sua filastrocca finale come una nenia di allerta per un futuro di sopraffazione tecnologica.

Oppure *Blade Runner* (1982) diretto da Ridley Scott, liberamente ispirata al libro "Il cacciatore di androidi" di Philip K. Dick, dove robot umanoidi cercano di sfuggire alla loro distruzione da parte degli umani; questo sembra quasi trasformare la fantascienza in una riflessione filosofica sulla libera scelta dettata dalle emozioni; e ancora, un po' sulla stessa falsariga, *Matrix* (1999) dove un hacker si propone assurdamente di liberare l'umanità combattendo contro un'IA che governa le macchine. Oppure *A.I. - Intelligenza artificiale* del 2001, diretto da Steven Spielberg, quasi il patetico sogno di un tardivo Pinocchio dove un bambino robot cerca di diventare un bambino vero.

Vorrei a tal proposito citare un paio di libri di recentissima uscita che si interrogano su come potremmo intrecciare e condividere la nostra natura di umani con quella di strumenti "tecnoidi" che sembrano (o lo sono già?) impadronirsi - noi senzienti o distratti - sempre più del nostro quotidiano.

"Compatibile con l'uomo" (Einaudi, 2025) dell'inglese Stuart Russell, detta in seconda battuta: "Come impedire che l'IA controlli il mondo". Studioso delle tecnologie informatiche e dell'apprendimento rivolto all'uomo, Russell è docente di informatica presso l'Università di Berkeley

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

in California e in questo testo (non il primo sull'argomento) entra in merito a quali potrebbero essere le conseguenze di una tecnologia che giunga a impadronirsi dell'universo umano e come mettere in guardia affinché ciò non accada.

Viene subito in mente il film del 2004 *Io robot* del regista australiano Alex Proyas, ispirato all'omonimo libro di Isaac Asimov, dove la guerra fra robot e umani ne rivela la difficile convivenza. Sebbene oggi appaia datato per gli effetti digitali usati, resta pur sempre di un certo fascino. Ma immaginiamo invece qualcosa che unisca tecnologia e amore come accade nel film *Lei* (2013) diretto da Spike Jonze, dove si intesse una fantasiosa relazione fra una "tecnologica Lei" e un uomo vero; lontano dal trattare dettagli tecnici, il film tenta di riflettere sui molteplici aspetti del sentimento amoroso.

Sulla medesima falsariga si muove il lungometraggio del 2015 *Ex Machina* diretto da Alex Garland, dove una ingannevole robot finisce per avere la meglio sull'uomo riuscendo a condividere con lui amore e ansie per il futuro. Quello che affascina dei film citati è la possibilità che tutto l'immaginato sia realizzabile. Del resto un po' tutto il mondo della fantascienza, da molti decenni è orientato verso questo gusto dolce-forte che lo rende attraente e allo stesso tempo pieno di perplessità e fobie. Sì, perché accanto al nostro senso del reale che, una volta chiuso il libro o spento il grande schermo ci riporta nella vita di tutti i giorni, rimane sempre una vocina dentro che sussurra: se accadesse davvero?

E' la domanda che si pone Stuart Russel nel libro sopra citato, entrando proprio nel merito di certe perplessità, nonostante le profonde conoscenze dell'autore in fatto di informatica.

E il cinema pare gli abbia "fatto l'occhiolino". Nel 2014 la National Public Radio lo contatta per una intervista sul film *Transcendence*, diretto da Wally Pfister, di recente uscita negli Stati Uniti. Russel lo va a vedere, come ci racconta lui stesso nel primo capitolo:

[...] *"Mi sono seduto in seconda fila e ho guardato un professore dell'IA di Berkeley, interpretato da Jonny Depp, che veniva ucciso da attivisti anti-IA preoccupati proprio per l'IA superintelligente. Senza volerlo mi sono fatto piccolo piccolo nella poltrona. Prima che il personaggio interpretato da Jonny Depp muoia, la sua mente viene caricata su un supercomputer quantistico e ben presto supera le capacità umane minacciando di conquistare il mondo. Il 19 aprile 2014 è uscita una recensione su 'Huffington Post' firmata da me e dai fisici Max Tegmark, Frank Wilczek e Stephen Hawking. Conteneva la frase che avevo pronunciato alla conferenza di Dulwich sull'evento più grosso della storia dell'umanità. Da quel momento ho sostenuto pubblicamente l'idea che il mio campo di ricerca costituisca un potenziale rischio per la sopravvivenza della mia specie."* [...]

La frase dell'articolo era la risposta ipotetica al successo nella realizzazione di una IA superpotente che trascende le nostre competenze, ovvero:

"Riuscirci sarebbe l'evento più grosso della storia umana...e forse l'ultimo evento della storia umana."

Questo non significa arrendersi; la scienza non si ferma, la ricerca anche, "Compatibile con l'uomo" vuol dire scegliere una strada che metta l'essere umano davanti a tutto anche a costo di dover operare delle rinunce.

Senza arrivare a film come *Tau* del 2018, un fantahorror per la regia di Federico D'Alessandro, oppure *T.I.M.* del 2023 diretto da Spencer Brown, dove il protagonista, nato per essere un utile aiuto per l'essere umano (il titolo è l'acronimo di Technologically. Integrated. Manservant) finisce per rivelarsi

una somma dei sentimenti peggiori dell'essere umano; o *Atlas* (2024) diretto da Brad Peyton, dove abbiamo ancora tanta strada da fare in campo scientifico per giungere a conclusioni rassicuranti per il futuro della nostra specie. Questo porta a considerare un altro aspetto dell'attualità legato all'uso/abuso di strumenti informatici. E qui ecco un altro libro che mi sembra necessario ettere in evidenza soprattutto per capire quanto possa risultare utile e dannoso assieme lasciare che la tecnologia si impadronisca del nostro tempo, in particolare di quello dei più giovani.

"L'attenzione contesa" (Armando Editore, 2024) del maestro elementare Simone Lanza è il nostro referente in quanto recita in sottotitolo: "Come il tempo schermo modifica l'infanzia", ossia, in un certo senso, "ruba/sottrae" la concentrazione dei più piccoli ad altri strumenti materiali e forse maggiormente utili a una migliore crescita. Soprattutto può contribuire all'appiattimento dell'impegno e allo svilire la curiosità, impulso fondamentale per l'accrescimento

dell'intelligenza. Non sappiamo fino a che punto gli effetti che l'uso/abuso di immagini e/o messaggi reali o virtuali possano influire sullo sviluppo mentale dei nostri piccoli e quanto potranno modificare in seguito le modalità del loro apprendimento.

Questi accostamenti all'apparenza distanti fra loro, in effetti trovano una logica nella comunicazione, da quella del piccolo a quella del grande schermo, ossia il cinema.

Sono partita da un fantasioso dialogo con il televisore per toccare il delicato tasto dell'Intelligenza Artificiale e approdare a un altro dialogo, quello con il mezzo informatico, soprattutto da parte del mondo dell'infanzia. Perché il mezzo meccanico, o materiale che dir si voglia, lo "possediamo" del tutto, lo usiamo, può anche esserci dannoso o fatale, ma siamo noi a "dargli o togliergli la vita", a imporre qualcosa a lui; mentre il mezzo informatico, qualunque esso sia, nell'uso che ne facciamo, impone la sua presenza, cattura la nostra attenzione, spesso senza che ce ne accorgiamo. E nessun rischio materiale sembra correre nel farne uso. Ma è proprio qui che diventa subdolamente "pericoloso", in particolare per la mente degli indifesi come i bambini. Troviamo nel libro di Lanza sopra citato, un assunto interessante.

Un genitore cosa affiderebbe senza ansia nelle mani di un figlio piccolo, un bicchiere di vetro o un Iphone? Certamente il secondo; se cadono per terra, il primo va in pezzi e rischia di ferire il bambino, il secondo non crea problemi, anzi riesce a catturare la mente e a "insegnare" (?) qualcosa. Ma quanta differenza fra l'attenzione e l'impegno che chiede il primo, pur a costo del rischio, con la piatezza e la potenza coercitiva delle immagini che il secondo "impone"? Tutto questo ha a che fare con l'educazione al "guardare" e soprattutto a coniugare scuola famiglia ambiente. E il cinema? Se si sofferma sull'argomento lo fa entrando nelle scuole regalandoci, sia pure con le dovute ampie metafore, *L'attimo fuggente* (1989) diretto da Peter Weir, dove troviamo tutti gli ingredienti per riflettere sul rapporto dell'educazione in senso lato; oppure il documentario *Essere e avere* del 2002 di Nicolas Philibert; o ancora *La classe - Entre les murs* del 2008 di Laurent Cantet, tratto dal libro di François Bégardeau sulla sua esperienza realmente vissuta in una scuola; per giungere a *The Social Network* del 2010 per la regia di David Fincher a proposito di Facebook, oppure il documentario *The Social Dilemma* (2020) per la regia di Jeff Orlowski sulla dipendenza dai social, solo per ricordare alcune citazioni.

E dunque, dopo l'ampia disamina sulla nostra attualità in bilico fra ricerche, progresso, certezze e perplessità, come concludere?

"Io speriamo che me la cavo", il film omonimo con cui Lina Wertmüller nel 1992 ci faceva sorridere all'italiana e che nella sua lunga carriera ci ha insegnato a credere nelle nostre risorse e seguire sempre le nostre passioni.

Lucia Bruni

SCUOLA E UNIVERSITÀ 4.0

SIMONE LANZA

L'ATTENZIONE CONTESA

COME IL TEMPO SCHERMO MODIFICA L'INFANZIA



ARMANDO EDITORE
La ricerca del sapere

La svolta del movimento – tra Impressionismo e Cinematografia



Carmen De Stasio

In occasione dei duecentocinquanti anni dalla prima esposizione presso il Musée d'Orsay di Parigi, approda al cinema il documentario *L'alba dell'Impressionismo* a firma di Ali Ray, la regista e sceneggiatrice già nota per esperienze artistiche portate sul grande schermo.

A ben ragione considerato come l'esperienza della contraddizione e dell'innovazione mentale che segna il periodo esteso nell'arco del progresso sul finire del XIX secolo, l'Impressionismo si dispone a simbolo dell'emancipazione dall'accademismo, che pure nell'arte esprime un ordine fermo, a un senso di libertà e di autonomia sia nell'esistenza letteraria, che meramente artistico-espressiva da lì in avanti. Infatti, a un progresso in atto si associano lo sfondo e la scena quotidiana, creando un tutt'uno indissolubile perché è a quell'insieme di corpi che la variazione scientifica, di costume e di pensiero, volge l'attenzione, espandendosi al pari di una realtà da discutere e da investigare nei suoi bisogni e nei suoi comportamenti. È questo uno dei criteri fondanti dell'Impressionismo e ad esso la regista Ray dà voce – per dire – riducendo l'estraneità dogmatica a un'ombra oramai sfuggente, non foss'altro perché ad esso, agli artisti che diedero vita al movimento, si deve la svolta competitiva della variabilità. Anticonvenzionali, ma soprattutto rispondenti all'esigenza di escludere qualsiasi confine tra arte e realtà, gli artisti impressionisti procedettero pur sovente andando incontro a critiche e decise polemiche, quantomeno nelle fasi iniziali.

Il documentario si incentra sul rinnovamento di una conoscenza che talora appare distaccata se conclusa nella sfera frontale e che, invece, attraverso il passaggio diretto dallo schermo allo spettatore, stabilisce un collegamento che non si ferma a un linguaggio di abbreviazione didascalica, ma – così come già la regista Ali Ray ha abituato il suo pubblico –, raggiunge le tessiture di quel che l'arte dice, malgrado a volte quel che dice sia da captare in trasparenza, in un continuo assecondare la riflessione piuttosto che attraverso strategie di seduzione indotta. L'avvio dell'arte, dunque, attraverso un percorso di sollecitazione all'inquietudine individuale, appare finalità precipua del documento visivo; diviene ispessimento di una realtà che fuoriesce dagli schemi angusti dell'accademismo per trovare ristoro in una sorta di afflato libertario – bohemien, si sarebbe detto –, malgrado in quelle condizioni gli artisti non rifulgessero sempre di vita facile, quantomeno per il fattore economico. E tuttavia, essi godevano di due aspetti tutt'altro che secondari: la condivisione

e l'affiatamento, insieme al gusto dell'originalità che proveniva da uno studio sereno coniugato con il vivere la realtà nelle sue espressioni immediate, propriamente riconducibili a essenziali momenti – quegli stessi momenti che qualche anno dopo Virginia Woolf avrebbe definito i *momenti d'essere*. Un'attrazione alla semplicità delle condizioni, espresse nella luce più adatta nel momento; schizzi da vivere in una panoramica tendenzialmente fuorviante rispetto allo schematicismo della singolarità e da concepire in un paesaggio d'insieme. Erano i tempi di un progresso come mai potrebbe essere interpretato oggi, per via di novità che lasciano oramai in un limbo di

citare i maggiori. Là, tra le volute artistiche, gli elementi compongono una sinfonia non già sostitutiva, né sovrapponibile, quanto, invece, articolata per attitudini ad ampio respiro, intenta a creare quasi ex novo una visione rispetto all'archetipo, insieme alle investiture di un'intra-contaminazione così come la realtà prevede.

In effetti era questo il proposito – se mai ce ne fosse stato uno – degli artisti impressionisti, vale a dire: vivere – e condividere attraverso l'arte – l'aspetto multiforme della realtà nelle sue forme e proporle, infine, mediante un'immersione nelle potenzialità della materia vista e vissuta, e raggiungere così l'apice di una rapidità assimilabile all'incessante mutevolezza degli eventi, delle situazioni, dello spazio, in una giovinezza oltre il tempo. In altri termini, gli artisti impressionisti riuscirono a dar volto – se è possibile – alla simultaneità della duale dimensione di temps e durée bergsoniani.

Affamati di indipendenza e di idee erano quei giovani artisti che diedero vita alla prima mostra Impressionista in quel 1874 e tali erano, in verità, così come il bel documentario della Ray testimonia. Nulla sfugge a quella che all'epoca mescolava sapidamente trasgressione e indipendenza, autonomia e creatività da manifestare ben oltre i poli ufficiali, in quel che era il loro essenziale obiettivo: produrre un'arte che esprimesse il proprio (indissolubile, aggiungo) legame con la vita. Di contro alla consunzione che reiterate stoppie intendevano dileggiare l'armamentario delle abilità individuali, l'impressionista appare – nel sempre dell'arte – quale autore della novità, non senza rimarcare la qualità di una scelta capace di creare le condizioni affinché dallo scambio, dalla condivisione, possa avvenire qualcosa di nuovo. E gli artisti impressionisti si manifestano nella loro natura avventurosa e distante da qualsiasi staffilato schema,

vivendo all'esterno di qualsiasi recinto pregiudiziale.

Invero, forse per la prima volta nel mondo dell'arte, più che di corrente è possibile parlare di un movimento, nell'egida del quale un gruppo via via sempre più nutrito di artisti si ritrova a condividere – attraverso un denominatore comune – la varietà stilistica che li distingue tra di loro, oltre che dal resto fumoso e accademico. In questi termini, come il documentario rivela, si rimarca la natura rivoluzionaria del meditare mediante l'arte, oltre che del vedere con l'arte, in una relativizzazione che pone al centro l'individuo e le sue qualità che ciascun artista decostruisce per poi riabilitarle in un processo che nella visualità imprime, appunto, il linguaggio di un'idea.

Carmen De Stasio



indifferenza, quasi di apatia, adusi – come siamo – al punto da non ripagare più di tanto la dovuta attenzione. All'epoca, invece, sul finire dell'Ottocento, la novità prevedeva un'attesa, un continuo incedere a passo svelto che si figurava in ogni istante, tanto da esprimersi in una velocità antesignana del novecentesco Futurismo.

È l'alba di un nuovo tempo, quindi; l'alba della modernità. È l'alba di una maniera versatile di protendersi alle cose del reale. Al suo interno, l'anonimato – nella sua foggia umana e scenica – diviene protagonista di quadri nei quali è impressa una cinetica assai più condivisibile con gli scenari della quotidianità. Nessun guizzo, se non un insieme di impressioni, appunto, di estemporanee intuizioni agglomeranti e per le quali l'uso originale del tocco d'artista propone una sua identitaria firma – pensiamo all'esclusività stilistica di un Cézanne, di un Monet, di un Degas o di un Manet, di un Renoir o di un Pissarro, di una Morisot, tanto per

* Prossimo numero:

Ingegno e creatività: Ennio Flaiano

Captain America: Brave New World (2025)



Leonardo Capuzzi

Captain America: Brave New World è un film del 2025 diretto da Julius Onah. La pellicola è la 35esima del *Marvel Cinematic Universe*, nonché sequel di *Captain America: Civil War* del 2016 e dell'*Incredibile Hulk* del 2008 di Louis

Letterier. Il quarto progetto legato al personaggio, ha subito vari problemi di produzione, tra cui numerose riscritture della sceneggiatura in fase di riprese e reshoot di alcune sequenze perché piaciute nella visione di prova. Per quanto riguarda la storia proposta, si percepisce che è frutto di stanchezza e mancanza di idee. C'è la volontà di riprendere il contesto fantapolitico di *Captain America: The Winter Soldier* del 2014 dei Fratelli Russo, ma senza riscuotere lo stesso successo. Mentre il film di undici anni fa aveva una trama avvincente e una linearità a livello di scrittura pur con delle pecche, l'ultimo (per ora) capitolo sul capitano stellato crolla su se stesso.

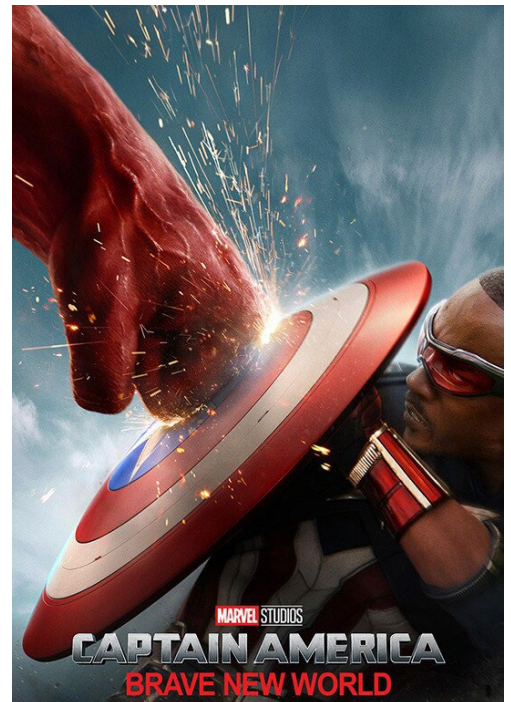
Per quanto riguarda il cast, Anthony Mackie non riesce ad avere la giusta presenza scenica per interpretare questa nuova versione del personaggio. Le sequenze d'azione in cui è presente non posseggono delle coreografie accurate e il montaggio non è serrato come dovrebbe. Il personaggio di Thunderbolt Ross interpretato da Harrison Ford è forse l'unico elemento positivo dell'intera pellicola per via del suo abbastanza lineare arco narrativo. I dialoghi tra lui e il personaggio protagonista sono molto semplici e abbastanza dimenticabili. Il personaggio di Giancarlo Esposito lo si vede in pochissime scene e non ha mordente. È la classica spalla del villain, che risulta anche ridicola. Parlando del già citato villain interpretato da Tim Blake Nelson, che dovrebbe essere colui che muove i fili, non funziona assolutamente e le sue motivazioni sono scialbe ed inutili. Anthony Mackie come sostituto di Chris Evans non funziona. Raccolge difficilmente l'eredità di un personaggio

costruito molto bene e durato ben undici anni, anche grazie ai tre film singoli precedenti su di lui. Gli aiutanti del protagonista, come Sabra interpretata da Shira Haas e Joaquin Torres interpretato da Danny Ramirez risultano senza senso e molto fastidiosi. La loro presenza non è incisiva e non ci si ricorda di loro. Nessuno dei personaggi aiuta Sam a crescere ed evolversi. E quando si arriva alla fine e a fatica ci si rende conto di aver perso due ore inutilmente.

La computer grafica non riesce ad essere utilizzata bene e in molti punti il green screen risalta subito all'occhio. Soprattutto le sequenze di volo e atterraggio sono realizzate veramente male e risultano finte, per via di un comparto visivo ai limiti dell'accettabile. L'unico elemento digitale realizzato bene è quello riferito all'Hulk rosso, molto realistico e su cui si vede la dedizione totale della produzione a discapito di una storia, dialoghi e costruzione dei personaggi veramente indecenti. Quello su cui anche i trailer hanno puntato era inevitabilmente lo scontro tra Sam e Ross trasformato, togliendo agli spettatori la sorpresa di vederlo nel film. Il combattimento dal punto di vista registico è realizzato senza particolare impegno e dura la bellezza di 10 minuti scarsi e non suscita nessun coinvolgimento.

Il film si divide in due parti. La prima tenta di introdurre il contesto allungando i tempi in maniera inverosimile, fino quasi a tre quarti di narrazione, non riuscendo assolutamente a costruire dei personaggi che siano anche vagamente abbozzati. La seconda ed ultima chiude in maniera sbrigativa la storia concentrando unicamente sull'effetto speciale che comunque non ripaga le aspettative dello spettatore.

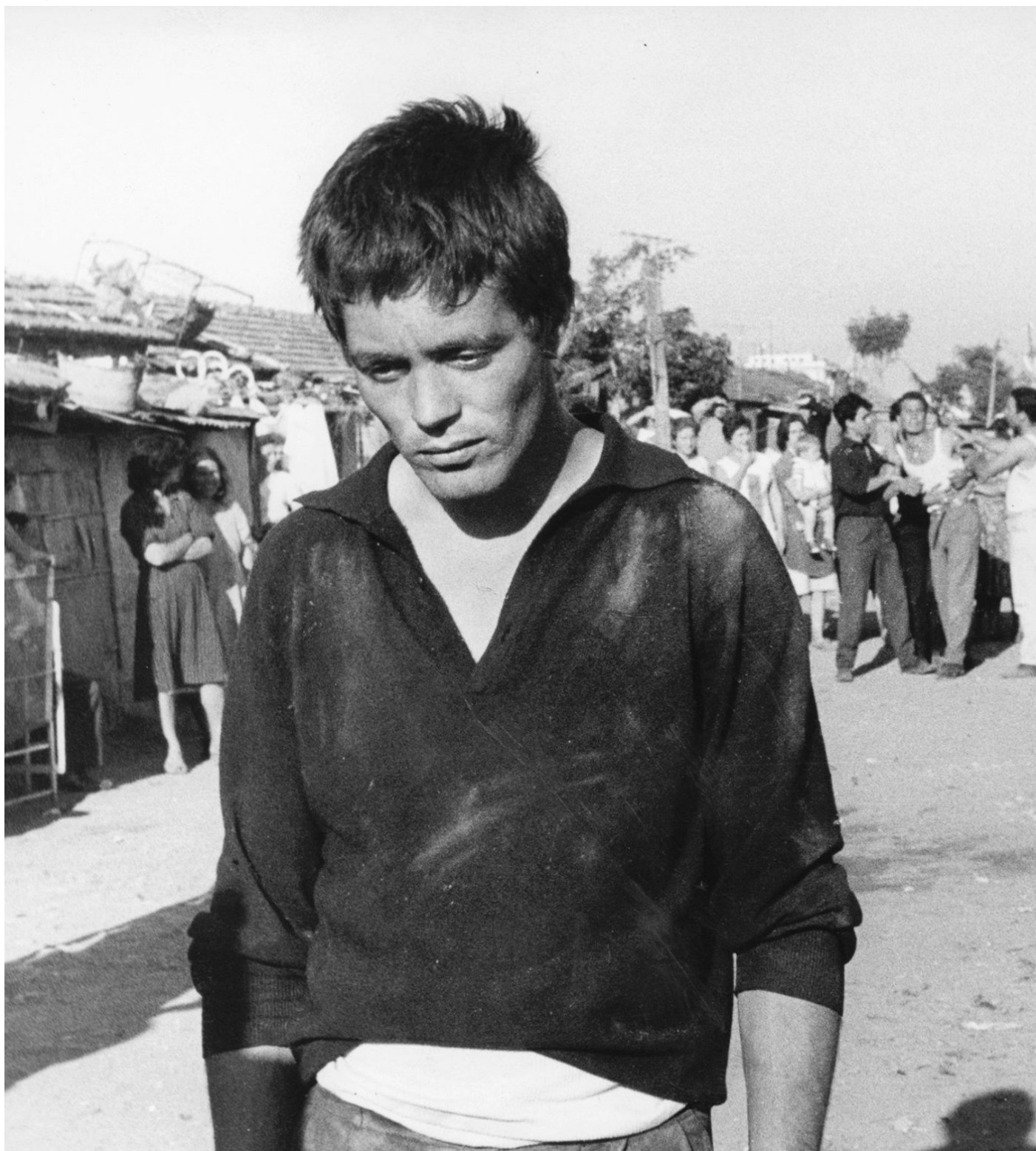
Parliamo ora dell'ambito tecnico: la regia di Julius Onah è la classica messa in scena di un mestierante e non riesce ad impressionare. Le scene d'azione e le relative coreografie



non funzionano assolutamente e fanno rimpiangere quelle realizzate nel già citato *Captain America: The Winter Soldier* che al contrario trasportavano lo spettatore all'interno dell'azione. La macchina da presa non riesce a seguire ciò che succede e risulta davvero fastidiosa perché si muove in continuazione senza logica. A livello di minutaggio, il film risulta molto lungo con sequenze montate solo per farlo arrivare a conclusione e che potevano essere accorciate. Ogni scena si presenta come situazione a se stante montata una dietro l'altra senza che essa abbia un senso. Terminata la visione, si dimentica in fretta ciò che si è appena visto. Dopo la fine della cosiddetta *Saga dell'Infinito*, i Marvel Studios, tranne in qualche rara occasione come la trilogia di *Guardiani Della Galassia*, non sono più riusciti a creare prodotti che portassero il pubblico in sala. Da qualche anno i già citati studi puntano più sulla quantità che sulla qualità senza avere la lungimiranza di fermarsi e dare la giusta attenzione ad ogni singolo progetto. E ovviamente gli incassi parlano chiaro al botteghino. Questa nuova fase di film Marvel è stata messa in piedi in maniera frettolosa e senza soluzione di continuità. I primi film che hanno portato alla creazione di questo macrocosmo supereroistico, tra successi e fallimenti, nel bene e nel male riuscivano ad intrattenere. Le ultime produzioni cercano di riportare in auge questo universo, ormai al limite della saturazione e che va avanti per inerzia anche e soprattutto attraverso il riutilizzo di vecchie glorie. In conclusione un film che non arriva neanche alla sufficienza e difficilmente ricordabile.



Leonardo Capuzzi



Accattone (1961) di Pier Paolo Pasolini

C'è quella bellissima scena della lotta tra Accattone e il cognato con la musica di Bach, la "Passione Secondo Matteo".

La musica parte proprio nel momento in cui inizia la lotta nello sterrato polveroso tra un ramo, una bottiglia e cartaccia varia.

E la *pietas* del regista si spiega in tutta la sua pienezza in queste sequenze dove ad una società brutale e senza pietà si contrappone la lotta per la sopravvivenza di Accattone, a cui non è concesso amare né riscattarsi se non offrendo in sacrificio la propria stessa vita.

Con le parole dello stesso Pasolini: «In "Accattone" ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma. Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, 'sacro', l'ho aggiunto con la musica. Ho detto, cioè, che la degradazione di Accattone è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni».

Pier Paolo Pasolini, Bianco e nero, anno XVIII – n. 3-4 musica: Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion BWV 244 'Wir setzen uns mit Tränen nieder'

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Giovedì 6 aprile 1961

Nella periferia romana nasce il film di Pasolini

Incontro con lo scrittore diventato regista. *Accattone*, una vicenda dolorosa realizzata dal vero e con interpreti presi dalla vita - Alberto Moravia spettatore delle riprese - Un'impresa cinematografica in economia



Mino Argentieri

Al Pigneto c'è un'anima- zione insolita: da pochi giorni una piccola «troupe» cinematografica si è accampata nei pressi di via Fanfulla da Lodi, a Roma, e richiama su di sé l'attenzione dei passanti. Si gira *Accattone*, il film che rappresenta per lo scrittore Pier Paolo Pasolini l'esordio nella regia. La macchina da presa, una semplice Harriflex, di quelle che usano gli operatori per filmare le cine-attualità, è montata su un cavalletto, in un angolo di una caratteristica osteria periferica. Sergio Citti un ragazzo che non ha mai recitato in vita sua, esegue una scena di particolare intensità drammatica. Il suo volto, duro ed espressivo, è percorso dalle lacrime; vi si legge uno sforzo di concentrazione emotiva che colpisce a prima vista: forse ci troviamo di fronte a uno di quegli attori istintivi che, fossero coltivati, potrebbero rinsanguare le magre riserve della nostra cinematografia. Attorno al campo visivo non ci sono grossi riflettori, né grovigli di cavi elettrici: da qualche praticabile pendono solamente grappoli di lampade da studio fotografico. Un solo gruppo elettrogeno ronzia poco distante, mentre, a pochi metri dalla camera, sul nastro di un magnetofono portatile viene incisa la colonna sonora del film. Non occorre dire che *Accattone* nasce all'insegna di una formula non produttiva non dispendiosa.

Sul luogo dell'azione si attarda un pubblico inconsueto: gli interpreti seguono, in un clima di collaborazione attiva e vivace, il progressivo snodarsi della vicenda. Questa volta c'è anche uno spettatore famoso: Alberto Moravia, il quale, di tanto in tanto, si sofferma a parlare con Pasolini e a dargli qualche suggerimento. L'autore de *La Noia* ha forse improvvisamente riscoperto quella passione per il cinema, che anni or sono lo indusse a - girare - una breve novella per un'interessante iniziativa cinematografica, purtroppo destinata all'insuccesso?

L'interrogativo rimane in sospeso; i rapporti fra i letterati e la settima arte non sono mai così evidenti da impegnare un giudizio tempestivo. Da Malaparte

a Soldati, da Malraux a Zavattini, da Cocteau a Prévert, da Pratolini allo stesso Moravia, nella storia del cinema ricorrono generosi incontri, i quali però sono spesso complicati da ragioni contraddittorie. Ci avviciniamo, durante una pausa della lavorazione, a Pier Paolo Pasolini, e gli chiediamo perché si è deciso a trasformarsi da sceneggiatore in regista. In-soddisfazione per i film realizzati sulla scorta dei suoi testi? Desiderio di coerenza nella rappresentazione di un mondo, che gli è caro? Pasolini ci risponde con una battuta abbastanza significativa, nonostante il tono apparentemente scherzoso: - Rispetto ai film tratti da mie sceneggiature, in questo non ci sarà un solo movimento di "carrello gru" - Insistiamo ancora: - Lei, che è uno scrittore, quali problemi ha dovuto affrontare, concependo una storia per immagini cinematografiche? -

-Molti, replica Pasolini, ma uno soprattutto, mi sono reso conto che nel cinema la metafora non è possibile -.

Moravia interviene, con piglio polemico, nella conversazione e, scrollando le spalle, osserva:

- Questa è la riprova che il cinema, almeno nei confronti della letteratura, è una arte minore -.

- Pasolini accenna un gesto di dissenso; si rifiuta di portare alle estreme conseguenze le sue riserve.

- Vede, aggiunge, io posso scrivere in un racconto: "quella donna era un topolino", il regista però, è costretto a presentare sullo schermo le cose come sono -.

- I registi del "muto", ricordiamo a Pasolini, hanno largamente sperimentato l'uso della metafora, Murnau, Pudovkin ed Eisenstein hanno ottenuto risultati sorprendenti in tal senso -.

Pasolini non è convinto della nostra obiezione e ci ribatte: - Ma Eisenstein è caduto nel barocchismo e nel simbolismo. Io credo che il compito di un regista, sotto questo profilo, sia abbastanza arduo; bisogna, a mio parere, creare un linguaggio il quale suggerisca mentalmente la metafora allo spettatore. -

Chiudiamo la parentesi e ci informiamo di *Accattone*. Il film, a suo tempo, fu proposto a Federico Fellini, che da alcuni mesi ha fondato una casa produttrice nell'intento dichiarato di agevolare soprattutto i giovani registi e gli esperimenti più arditi. Fellini, però, ha tergiversato: probabilmente non nutriva molta fiducia nelle capacità registiche di Pasolini. Più coraggio di lui ha avuto Alfredo Bini, il produttore de *Il Bell'Antonio* e de *la Viaccia*, un giovane - Indipendente -, il quale ama i film - difficili -.

Accattone, da questo punto di vista, non lo ha deluso. Il soggetto, ambientato nelle borgate della capitale, non è di quelli che vanno a parare nel pittorresco o in un facile bozzettismo. Vi si raccontano le vicende di un lenone che si redime, ma non conosce un lieto fine, si tratta di un racconto amaro e doloroso, il quale getta luce drammatica su un'umanità confinata ai margini del convvio civile. Alla maniera dei film neorealisti del dopo guerra, e interamente girato dal vero è interpretato da attori presi dalla strada. - Forse, precisa Pasolini, non sarà nemmeno un film bello, non lo so: l'ho immaginato come un film angoloso fuori dalle regole, con la macchina da presa costantemente puntata sulle facce dei protagonisti. Sarà, comunque, un film sincero -.

SPETTACOLI

Incontro con lo scrittore diventato regista

Nella periferia romana nasce il film di Pasolini

«Accattone», una vicenda dolorosa realizzata dal vero e con interpreti presi dalla vita. Alberto Moravia, spettatore delle riprese. Un'intervista cinematografica in economia.

Al Pigneto c'è un'anima- zione insolita: da pochi giorni una piccola «troupe» cinematografica si è accampata nei pressi di via Fanfulla da Lodi, a Roma, e richiama su di sé l'attenzione dei passanti. Si gira *Accattone*, il film che rappresenta per lo scrittore Pier Paolo Pasolini l'esordio nella regia. La macchina da presa, una semplice Harriflex, di quelle che usano gli operatori per filmare le cine-attualità, è montata su un cavalletto, in un angolo di una caratteristica osteria periferica. Sergio Citti un ragazzo che non ha mai recitato in vita sua, esegue una scena di particolare intensità drammatica. Il suo volto, duro ed espressivo, è percorso dalle lacrime; vi si legge uno sforzo di concentrazione emotiva che colpisce a prima vista: forse ci troviamo di fronte a uno di quegli attori istintivi che, fossero coltivati, potrebbero rinsanguare le magre riserve della nostra cinematografia. Attorno al campo visivo non ci sono grossi riflettori, né grovigli di cavi elettrici: da qualche praticabile pendono solamente grappoli di lampade da studio fotografico. Un solo gruppo elettrogeno ronzia poco distante, mentre, a pochi metri dalla camera, sul nastro di un magnetofono portatile viene incisa la colonna sonora del film. Non occorre dire che *Accattone* nasce all'insegna di una formula non produttiva non dispendiosa.



Gli spettacoli di «Italia '61»

Torino ribalta mondiale

Compagnie francesi, inglesi, americane e sovietiche si alternano, dalla fine di aprile a tutto ottobre, con alcuni dei migliori compositori nazionali. «Prime» italiane e nuovi allestimenti.

La stagione del teatro di Torino si apre con un programma di spettacoli di alto livello artistico e culturale. Le compagnie straniere, provenienti da Francia, Inghilterra, America e Unione Sovietica, offrono al pubblico torinese opere di grande valore artistico e letterario. Tra le prime italiane, si segnalano i nuovi allestimenti di alcune opere classiche e moderne.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

Il teatro di Torino è un luogo di incontro e di scambio culturale, dove si possono apprezzare le diverse tradizioni teatrali e le innovazioni artistiche.

La stagione teatrale di Torino è un'occasione unica per il pubblico di assistere a spettacoli di grande qualità e di varietà.

In crisi il matrimonio tra la Lollo e Skofie?

PARIGI. - Il matrimonio tra la Lollo e Skofie è in crisi. La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

La coppia ha deciso di separarsi.

La separazione è stata annunciata dalla Lollo.

La notizia è stata confermata da Skofie.

Concerti-Teatri-Cinema

Eni Delfino, Amici e S. Carlo

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Il Concerto di Hoffmann - Op. 80 di Liszt

Mino Argentieri

Una nuova estetica per un'arte nuova



Umberto Barbaro

C'è nell'attività artistica un momento in cui per la pienezza del mondo sentimentale l'anima tende ad espandersi, a divagare, a discorrere per ogni dove ampiamente filtrando attraverso e rompendo qualsiasi ostacolo di prestabilite armonie, dionisiacamente trasponendosi e differenziandosi attratta da ogni richiamo, da ogni associazione d'idee o assonanze di parole e di suoni in una lieta e libera scorribanda. E un'alleggerirsi dei sentimenti - nel movimento - in un succedersi di stati d'animo. Questo primo momento della attività artistica è determinato dalla fantasia.

C'è poi un secondo momento in cui dalle distrette, una nuova armonia nasce a ricomporre l'individualità così espansa, differenziata e moltiplicata. Ed è il momento dell'Immaginazione

Che ti prende per mano e ti riconduce a casa. Arte è dunque il rompersi ed il ricomporsi di un'armonia: movimento e composizione di stati d'animo che si fanno - perché legati nel loro succedersi da nessi - accordi ritmici consonanti - suggestivi dell'armonia dell'universo. Evocazione, in questo duplice processo, dell'atto spirituale medesimo e delle sue mediazioni: l'uscire da sé differenziandosi dal soggetto, e il rientrare - ricomposta unità - in se stesso.

Qui è l'essenza conoscitiva ed il valore universale dell'arte.

L'arte non è espressione di sentimenti, ma composizione ritmica di stati d'animo suggestivi di universali valori.

Colla formula dell'arte intuizione-espressione rimangono irrisolti e irrisolvibili numerosi problemi.

Che sentimenti esprime un'opera di architettura? Un sentimento di religiosità per esempio. E sta bene. Ma proviamo a farla esprimere l'amor filiale che so? - la stanchezza ed il disgusto della vita. Non ne verremo a capo. o che l'architettura sia un'arte speciale?

E proviamo allora ad esprimere quei sentimenti colla musica, colla danza e perché no? - col giardinaggio di Schopenhaueriana memoria. Altrettanto impossibile. Mentre potremo ben farlo in un poema, in un romanzo, o magari in un quadro o in una scultura.

E dunque poiché non si vorrà negare che l'architettura, la musica, la danza e - volevo dire - certe forme di decorazione, siano arte, sembra possibile stabilire dei limiti di capacità espressive tra le diverse arti. I quali limiti, se si vuol conservare l'unità dell'arte confermata da ogni nostra esperienza in materia, negano il valore artistico dell'espressione.

L'espressione è propria delle scienze e della filosofia; il suo carattere deciso e contenutisticamente invariabile non è quello dell'arte la cui

LA RUOTA DENTATA

Movimento

ANNO 1 - N. 1
L'UPPER: ROMA (50) - VIA PORTO MAURIZIO, 22
Abbonamento annuo L. 10 - Sostitutore:
Abbonamento annuo con tutte le edizioni L. 100
UN NUMERO CENT. 60



Immaginista

A.A.A.A. Pulite il vostro guardaroba
da idee fatte, pregiudizi, timori, roba vecchia
di ogni genere.

Conto corrente con la posta

Conto corrente con la posta

Prima rivelazione dell'immaginismo

Immagine di una nuova apocalissi. IL MOVIMENTO PRODUTTORE DELLA MOLTEPLICITÀ DELLE FORME DI VITA È AMORE.
L'UNIVERSO SULLE BASI DI UNA NUOVA MATEMATICA IMAGINISTA. La vita vista attraverso la lente biconvessa dell'immaginismo, unica garanzia per l'eternità, si può riassumere nelle formule: $2 : 1 ; 1 - 2 ; 1 - 1 = 1$.

Non confondiamo immaginismo e fantasismo; l'immagine è qualche cosa più della realtà; il fantasma è l'ossessione idiota del nulla.

MILLE VENUS ÉTOILE FANTASTISTE NON VA CONFUSA CON VELASQUEZ.

Le nostre immagini sono nuove, inedite, sorprendenti. Noi distruggiamo i culti feticisti, rompiamo tutti gli apparecchi guasti degli pseudo artisti dagli atteggiamenti catalanici; noi filtriamo tutte le mattine il nostro liquido cefalo-rachidiano; dalle 10 alle 12 facciamo del footing sulla spirale della Nosenza Bombycis o per gli spazi dell'universo. Domatori della ménagerie umana gli IMAGINISTI FANNO LA BOXE PSICHICA.

Attenzione! Attenzione! Ogni immaginista è un pericolo latente; noi non usiamo valvole; il corteo circolare immaginista brucia le valvole dell'umanità provocando i più disperati incendi.

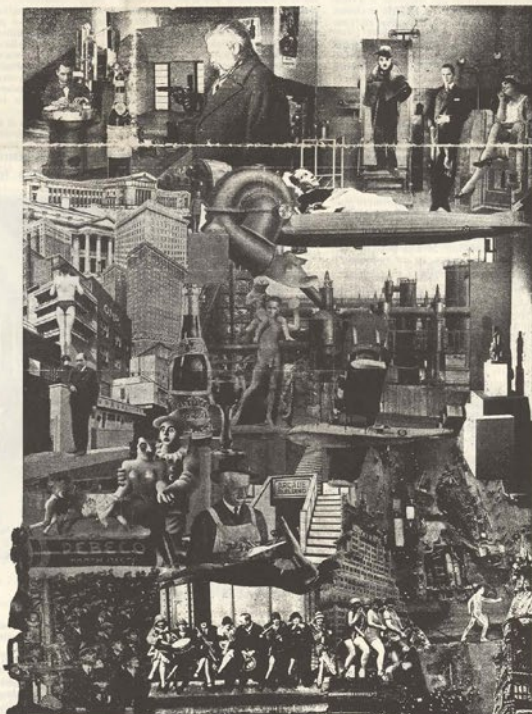
Vegetazione immaginista. I fessi ripetono i temi della vecchia arte produttiva di cavoli fiori per signori e di viole per le dame; L'IMAGINISMO, prezzemolo dei mondi artistici, guarisce radicalmente dalla psitacosi e da tutte le malattie del pappagalili.

Le scuole artistiche d'Avanguardia con la loro affannosa ricerca di nuove possibilità creative per mezzo di analisi spaziale

Noi inietteremo le nostre idee a tutto il mondo



Futuristi, suprematisti, cubisti, espressionisti, surrealisti, costruttivisti, realisti, avanguardisti, tutti con il MOVIMENTO IMAGINISTA!



FOTOMONTAGE PALADINI

forma è invariabile sì ma per altre ragioni. «L'ente crea l'esistente» non può divenire in alcun modo l'esistente che crea l'ente senza che, come è ovvio, il significato ne resti capovolto. Ma non c'è forse poesia che non si possa «ridurre in prosa» conservandone il valore espressivo od anche accentuandolo. - Bene inteso che in questa operazione è proprio il valore artistico dunque non lo stesso, quello che si perde.

Verità assai facile questa; ma è pure di ieri un nostro critico (Thovez) che dall'idea del valore artistico dell'espressione derivò l'idea che misura dell'arte potesse esserne la traducibilità. Si è già notato che brani musicali di intenzione profana, amorosa o addirittura erotica, si sono suonati e si suonano, pur senza scandalo, nelle chiese a gloria di dio. Come potrebbe nascere

una tale confusione se quei sentimenti, che per nostra conoscenza dell'intenzioni dell'autore sappiamo si volevano esprimere, vi si esprimessero realmente? Cioè in modo chiaro e universalmente riconoscibile?

A proposito di illustrazioni grafiche di opere poetiche, il Croce notò qualche anno fa l'impossibilità per qualsiasi disegnatore di darci la Lalage oraziana solo «dulce canentem» senza cioè maggiormente determinarne il fisico: alto o bassa, robusta o lanciata, osservazione ben degna di Lessing.

Non ricorda la famosa proposizione che la poesia non possa farsi rappresentativa al punto da esprimere simultaneamente come la scultura le varie fasi della scena di Laocoonte?

Ma non sono questi limiti di capacità espressiva

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

proprio operare, invito ad ampliarlo — ma che solo l'immaginazione può mantenere — uno smarrirsi per non più ritrovarsi. Non la creazione di una nuova realtà di armonia, ma la vuota ossessione dei fantasmi, del nulla.

Per esorcizzarli quei fantasmi e far di nuovo risplendere il sole in quella oscura notte, occorre una potenza magica: l'immaginazione.

La mera fantasia è la creazione di un idolo. La sintesi di immaginazione e fantasia, è la scoperta dell'iddio.

Colla fantasia noi ci qualificiamo attraverso il molteplice, attraverso il qualitativamente e quantitativamente diverso, moltiplichiamo i soggetti e li oggettiviamo nella loro apposizione in natura. Coll'immaginazione noi completiamo l'atto rifacendoci soggetti e soggetto. Il valore dell'arte è dunque un valore di relazioni ritmiche e armoniche che suggeriscono più ampie relazioni, via via fino ad elevarsi alla evocazione dell'armonia universale. La fantasia diviene nell'ampiezza sua problema morale e sociale emanato dalla stessa propria vita; ed i sentimenti e le commozioni che ne emergono, sempre più alleggerendosi, si placano nelle soluzioni e affermazioni morali, e queste nella piena realizzazione artistica creano un ambiente che è un senso altissimo di vita che nell'azione stessa si illumina.

L'«illustrazione» e la «decorazione» sono due concetti dettati dalla pratica e della critica nelle arti figurative e quanti hanno qualche conoscenza in proposito ne sanno tutto il valore. Eppure nonostante qualche seducente tentativo di ammodernamento (fatto com'è noto da Roberto Longhi e, con un tono assai più da buon figliolo, nei riguardi del Croce da Lionello Venturi) tale distinzione fino ad oggi non è entrata con pieno diritto in una estetica rigorosamente scientifica.

Pure quanto sopra è detto di fantasia e di immaginazione può rendere chiari i due termini illustrazione e decorazione interiorizzandoli e facendoli quindi effettivamente valere. Importa però considerarli come momenti dello stesso atto artistico e non contrapporli.

Volendo si può anche usare la terminologia «talento» (talents) e «genio».

L'ambiente è una delle preoccupazioni spirituali in cui sconfinò sempre la ricerca tecnica. La macchia ed i macchiaioli di cui si fa tanto grande parlare oggi non è che questo bisogno di imbevare la forma, suggerendo relazioni ambientali. Altrettanto come la famosa ricerca della «luce» per gli impressionisti.

Le compenetrazioni, il dinamismo plastico, la simultaneità ed il movimento teorizzati da Boccioni non sono per chi sappia raccapezzarsi, e pare purtroppo che siano ancora ben pochi che un'altra soluzione dello stesso problema. Come nella esasperazione almeno della strada che passa attraverso la testa o della finestra appiccicata alla fronte dovrebbe almeno essere chiaro anche ai più sciocchi.

E il processo apparentemente inverso di Giorgio De Chirico, l'isolamento di un biscotto petit beurre, di una spatola, riga o manichino, non è a sua volta che un rispondere alla stessa

esigenza. Ché l'oggetto isolato su di uno sfondo rigidamente sgombro acquista un valore religioso, tanto più cioè onnipresente e immanente. Come in De Chirico ed in altri metafisici potrebbe essere assai chiaro altrove dal tranquillo *trait d'union* coll'infinito che è la finestra sullo sfondo.

Altrettanto dicasi per il ghirigoro — così altamente spirituale — di Paul Klee che è tutto un mistico abbraccio dell'essere.

E faccio grazia degli esempi molteplici per le altre arti — ché via via questi concetti saranno arricchiti in ogni senso sulle colonne di questa rivista e mi limito ad accennare come i procedimenti usati dal Boccioni per la pittura e meglio per la scultura siano paralleli a quelli da cui tanta originale ricchezza ha acquistato la prosa di Boine, così piena e succosa e tanto al di sopra del vuoto ridondare papiniano].

Dall'accennato rompersi di precedenti armonie il carattere di originalità già molte volte chiarito nell'arte. Da qui il valore morale e profondamente moralizzatore e pedagogico dell'arte. Ed il pericolo mortale della non arte. E la verità della tesi immoralistica che opere veramente immorali siano opere brutte.

Perché sono invitanti all'ozioso fantasticare che solo diviene inquietante composizione di dissidi quando è direzione di vita che si attua ed effettivo proseguimento di un ideale di vita che riesce ad allacciarsi ai più alti ideali conoscitivi. In questo legame dell'arte alla vita.

E' il mio lavoro, quello che io canto, le mie aspirazioni; ed allora nel mio fantastico svilupparlo in una serie di trapassi ambientati lo amplifico sì da appendere a lui — quasi giocando — tutti i valori dell'esistenza: ed è forse un gioco, ma un gioco umano che con più lena mi rigetta tra le braccia del mio più appassionato lavoro.

Così arte nasce dalle sconnesse parole con cui il primitivo accompagna il ritmo dei colpi — ad esempio — della sua ascia sul tronco. Prima astratta poesia! Ma quando a poco a poco, l'impeto del suo colpire obliato, quelle parole articolandosi nei ritmi, nelle assonanze e nelle associazioni si fanno ad un tratto a suscitargli le pensosità di tutto il suo essere allora la poesia è nata.

Così il bisogno di un rifarsi alle prime fonti della poesia ha guidato Hervart Walden e quella modernissima branchia dell'arte tedesca che ha nome di «sturmismo» e che a lui fa capo, ha riscoperto il valore tecnico dell'associazione astratta delle parole.

E se questa fantasia non può sboccare che nell'immaginazione e chiudere il ciclo, anche l'esigenza di un'arte che s'ispiri a speciali soggetti moderni e per noi particolarmente ricchi di significati resta pienamente giustificata. «Noi vogliamo cantare le macchine...». Sicuro. Poiché ci siamo in mezzo e non vogliamo apparirci nel sogno egoistico della nostra fantasia.

Ed ecco che l'immediatezza altre volte teorizzata, poi messa alla porta rientra dalla finestra. Ed il bisogno accennato dal nostro Flores di rifarsi le più profonde esperienze dell'anima — della letteratura russa — così poco comprensibile ed apprezzabile coll'estetica dell'intuizione espres-

sione.

E se i futuristi non hanno saputo fino ad ora giustificare la loro giusta esigenza, siamo noi qui per mostrare a loro stessi e confermare la giustezza delle loro pretese e ad indicarne il bene che ne è venuto alla pratica della loro arte. Entrano nei labirinti da luna park dei problemi estetici anche se non sempre riescono ad uscirne. Gli altri non ci si avvicinano nemmeno. Anche se quelli non sanno spiccare il volo per uscirne.

E nella povertà dei soggetti lagrimosi gli «intimisti» ed «insignificanti» credono di poter valorizzare i più meschini dei loro sentimentuzzi senza riuscire a superarli e a farli significativi. Ed altri di cui non vorremmo neppure parlare scomodano i Cecco Angiolieri ed i Rambaldo di Vaqueiraz!

Allora, e lo sa bene il bancario inchiodato tutta la settimana alle cifre, val meglio il grosso magazzino sabato-inglese-domenica di storie detectives se è davvero necessario svuotarsi e svalutarsi l'effettiva esistenza per mondi meravigliosi.

Il banchiere la cui firma vale forse migliaia di lire, - denaro -, qualche cosa che per la sua mente esaurisce tutti i valori, molla di tutte le azioni umane, se trovasse un proseguimento del suo lavoro, un proseguimento - orrore! - d'indole artistica che è quella stessa - alla base - che gli fa leggere la storia poliziesca, se potesse fare un romanzo (!) in cui l'organizzazione della banca, e i problemi della produzione e della vendita dei prodotti industriali, della concorrenza e della lotta, il gioco di borsa ed il lavoro degli operai, attraverso fasi drammatiche, successo, crack, sciopero, serrata, chiusura di mercati in un dato paese, e necessità di protezione del prodotto nel proprio, fino a - che so io? - alla guerra ed il ritrovamento nello strazio delle carni macellate dei valori morali... problemi tecnici che si innestano via via nelle loro relazioni in problemi sociali o morali, nel diritto degli altri - uomini anche, i concorrenti, gli operai, - e le loro aspirazioni, e il meccanismo dello stato e della legge, su cui è necessità di vita influire, e quindi la politica, e l'ampliarsi via via nella sorpresa della guerra, nell'idea di patria, e di organizzazione della società, e un valutare di valori umani, di patria, famiglia, stato, umanità e individuo, innanzi alla morte... l'umanità con tutta la sua passione ... Cristo.

Oh, il banchiere se così fantasticasse ritroverebbe in sé stesso il lunedì seguente alla sua scrivania un più serio e pensoso banchiere ammaestrato dal giuoco dell'arte per un'attività più intelligente e migliore.

Altro che giuoco! Allora si vede come dall'Arte dipendano valori scientifici e filosofici e come alla formula morta di arte per arte si sostituisca con pieno diritto quella di arte per la vita.

L'Immaginismo vuole un'Arte che sia l'anima stessa della nostra vita operante.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 2025 dall'1 al 30 aprile 2025

per ascoltare tutti i podcast clicca qui

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

Corrispondenze Musicali sul Confine | Tredicesima Puntata - Voci femminili e musiche del mondo secondo Hector Zazou. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |30.04.2025 | 12:47

I Premi Campiello | Quindicesima Puntata - Saverio Strati (1924 - 2014), vincitore nel 1977 con "Il selvaggio di Santa Venere" (Mondadori, 1977). Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.04.2025 | 06:48

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventitreesima Parte - "Il periodo più felice". Conduce Roberto Chiesi. |29.04.2025 | 09:22

Come ti manipolo l'informazione | Quattordicesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV -La stampa. I quotidiani nell'era di Internet (V Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |28.04.2025 | 10:01

Artistica-Mente | Seconda Serie - Quinta Puntata | Beato Angelico. Conduce Mariella Pizziconi. |23.04.2025 | 07:10

Magnifica ossessione di Antonio Falcone

(LVI) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo dell'attrice Eleonora Giorgi tramite l'analisi del film "Borotalco" di Carlo Verdone. |17.04.2025 | 11:27

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantatreesima Puntata - "Il colore del melograno" di Sergej Paradzanov, un viaggio visionario. Conduce Antonio Vladimir Marino. |16.04.2025 | 19:51

I Premi Campiello | Quattordicesima Puntata - Gaetano Tumiati (1918 - 2012), vincitore nel 1976 con "Il busto di gesso" (Mursia, 1976). Conduce Maria Rosaria Perilli. |16.04.2025 | 05:58

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventiduesima Parte - "Come farsi valere". Conduce Roberto Chiesi. |15.04.2025 | 11:15

Come ti manipolo l'informazione | Tredicesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV -La stampa. I quotidiani nell'era di Internet (IV Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero |14.04.2025 | 09:25

I Premi Campiello | Tredicesima Puntata - Stanislaw Niewo (1928 - 2006), vincitore nel 1975 con "Il prato in fondo al mare" (Mondadori, 1975). Conduce Maria Rosaria Perilli. |09.04.2025 | 06:29

Come ti manipolo l'informazione | Dodicesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV -La stampa. I quotidiani nell'era di Internet (III Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. |07.04.2025 | 09:20

Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centodiciottesima puntata: Marta Abba. Conduce Virgilio Zanolli. |03.04.2025 | 15:19

I Premi Campiello | Dodicesima Puntata - Stefano Terra (1917 - 1986), vincitore nel 1974 con "Alessandra" (Bompiani, 1974). Conduce Maria Rosaria Perilli. |02.04.2025 | 06:53

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventunesima Parte - "La creazione di Charlot". Conduce Roberto Chiesi. |01.04.2025 | 07:27

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 (XCIII)

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

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



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



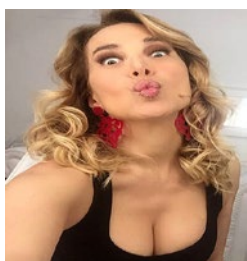
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



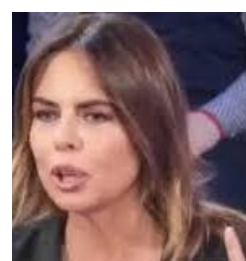
Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Perego



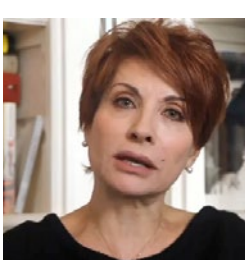
Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusario



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



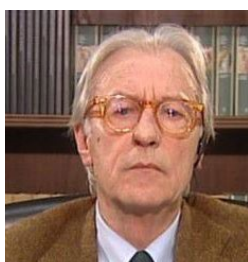
Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



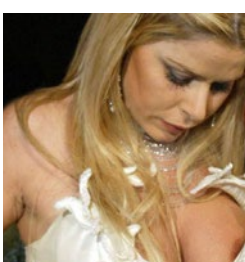
Vittorio Feltri



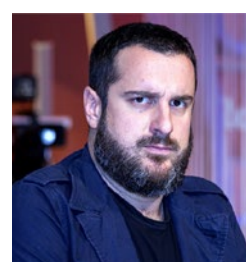
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



La corazzata Potëmkin (1925) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

Ascoltate! Non sparate! Il mio bambino è gravemente ferito! (la madre)

I soldati cosacchi dello zar marciano sulla scalinata con i fucili puntati verso gli inermi manifestanti di Odessa, i quali scappano calpestando alcuni di loro, tra cui un bambino. Accortasi che il figlio è a terra, la madre lo prende tra le braccia e lo mostra ai soldati, ma questi la fucinano, privi di compassione

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'

Magazine on-line di cinema 2015

Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 –
Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte

Contemporanea

ISSN 2431 - 6739



Responsabile Angelo Tantarò

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

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

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

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

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

I nostri fondi neri:

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

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

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.pane-rose.it

www.ilquadraro.it

www.cgsweb.it/edicola

www.lacinetecasarda.it

www.valdarnocinemafestival.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.circolozavattini.it

www.facebook.com/diaridicineclub

www.facebook.com/diaridicineclub/groups

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/link/

www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.losquinchos.it

www.associazionearc.eu

www.domusromavacanze.it

www.isco-ferrara.com

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistralzoristano.it

www.ilgremiodelsardi.org

www.amicidellamente.org

www.teoremacinema.com

www.cinecoloromano.it

www.davimedia.unisa.it

www.radiovenere.com/diari-di-cineclub

www.teatrodellebambole.it

www.perseocentroartivisive.com/eventi

www.romafilmcorto.it

www.piccolocineclubtirreno.it

www.cineforumdonorione.com

www.cineconcordia.it/wordpress

www.crcposse.org

www.cineclubinternazionale.eu

www.cinemanchio.it

www.associazionebandapart.it/

www.bibliotecaviterbo.it

www.cinenapolidiritti.it

www.unicaradio.it/wp

www.cinelatinotrieste.org

<https://suonalanconasam.com>

www.lombardiaspettacolo.com

www.tottusinpari.it

www.scuoladycinemaindipendente.com

www.marxismo.libertario.it

www.armandobandini.it

www.fotogrammadoro.com

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.teatrimocela.com

www.visionandonellastoria.net

www.firenzearcheofilm.it/link

www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub

www.edinburghshortfilmfestival.com/contact

www.lunigianacinemafestival.movie.blog

www.artnove.org/wp

www.cinemaeutopia.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.cinemaesocietaschool.it

www.sudsigira.it

www.culturalife.it

www.istitutocineamatografico.org

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

www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources

www.rassegnalicia.it

www.associazionecentrocelle.it/it

www.festivaldelcinemalbanese.it

www.apuliawebfest.it

www.carboniafilmfest.org/it/

Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società

www.festivalfike.com

www.sentierofilm.com

www.cinemainospedale.it

www.lafestadeifollinola.wordpress.com

www.accordiedisaccordi.it/partner/

www.raccontardicinema.it



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



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



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

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

