

1 MAGGIO

festa dei
lavoratori



2016. Viva il 1° Maggio festa del lavoro

(che è sempre di meno). Un abbraccio ai dannati della terra di oggi, migranti, disoccupati, cassintegrati, precari, affamati e in difficoltà e a tutti i proletari in divisa che sono costretti alla guerra



Il Sindacato operai tecnici, pittori e scultori durante la festa del lavoro del primo maggio a Città del Messico. Nella foto al centro sono riconoscibili Diego Rivera e Frida Kahlo. (Foto di Tina Modotti)

1929. Un flash di 87 anni fa, il primo maggio a Città del Messico

Il Sindacato operai tecnici, pittori e scultori (che presentava notevoli tratti di originalità e innovazione) manifestava con creativo entusiasmo insieme al locale movimento sociale proletario. Nel 1922 il Sindacato diffuse un manifesto con cui ci si rivolgeva verso «gli operai e i contadini oppressi dall'avarizia dei ricchi, i soldati convertiti in boia dai loro capi e gli intellettuali non asserviti alla borghesia», affermando di essere «al fianco di coloro che s'impegnano a rovesciare un sistema stantio e crudele nel quale tu, operaio del campo, rendi

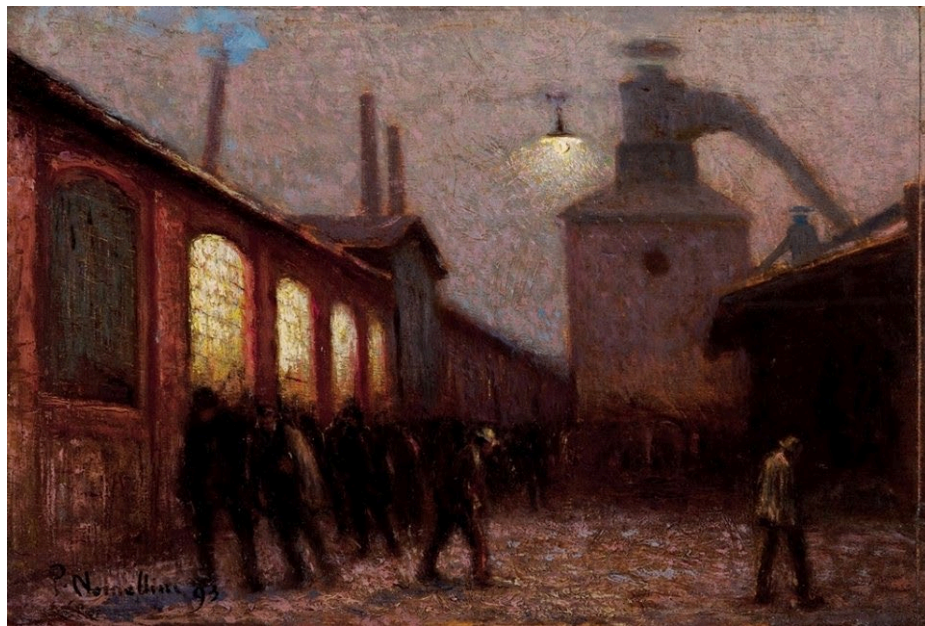
fertile la terra per poi vedere la rapacità dello sfruttatore e del politico divorarne i frutti mentre stai morendo di fame» e con l'obiettivo di fare arte utile a creare «una bellezza per tutti, che sia istruttiva e che sia d'ispirazione alla lotta». Molti esponenti del Sindacato (che funzionava a mo' di corporazione) entrarono a far parte del Partito Comunista Messicano (PCM). Il loro attivismo si indirizzò verso una nuova tipologia di linguaggio artistico collettivo che si manifestò nella sponsorizzazione pubblica (da parte dello Stato) delle grandi

raffigurazioni, di carattere educativo, proprie del muralismo messicano, e nella difesa degli interessi e dei diritti degli artisti. Nel corso del decennio successivo, tuttavia, crebbe l'insoddisfazione degli esponenti del Sindacato nei confronti del governo messicano e s'iniziò a criticare la situazione sociale del Messico post-rivoluzionario. Il governo rispose rescindendo i contratti con i muralisti ed espellendoli dal Partito.

Il 1° maggio nasce il 20 luglio 1889, a Parigi.

La Redazione

Il nostro omaggio artistico alla Festa del lavoro



Plinio Nomellini, "Mattino in officina", 1893

Di derivazione "divisionista" e post-impressionista coglie appieno (in anticipo come Boccioni e altri) le contraddizioni dell'era dell'industrializzazione, sia nei corpi-uomini che si trascinano stanchi nella semioscurità al rientro della sera, sia nelle luci tremule artificiali che traspaiono dalle vetrate dei capannoni industriali, così come nell'unica lampada appesa in alto al centro della strada appena rischiarata: sbilenca e dismessa. Nello spaccato urbano, esemplificazione delle nuove misere e inumane condizioni dell'uomo, le ciminiere, i volumi tecnologici in ombra, l'atmosfera di pesantezza e fatica, tutto nel quadro assume una visione di presenze inquiete e metafisiche immerse nella nuova realtà di periferia urbana. Il vissuto dell'uomo è dentro una cappa contro-natura, dal luogo della fabbrica al dormitorio accanto: si vive perennemente dentro un cielo grigio-fumo che non lascia altre speranze. Nel quadro si legge "in filigrana" tutta la nostalgia dell'uomo nell'aver abbandonato la terra-madre e la natura, valori eterni "sacrificati" alla nuova "scienza" che avanza.



Plinio Nomellini, "Sciopero", 1889

Tortona (AL). Il Divisionismo, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona Corso Leoniero, 6. Olio su tela - 29,5x40,5 cm. Primo dipinto espressamente dedicato a un tema di carattere politico-sociale

Angelo Barabino, "La pietà", 1932

Divisionismo. L'autore predilige tematiche sociali. Terrena immagine di un lavoratore che perde la vita nei campi, sorretto da una donna e da due compagni di lavoro. La scena, articolata come un bassorilievo, immersa in una silente natura, vieppiù semplificata, è percorsa da un lume pietosamente umano. E qui muore e vive un'umanità senza abbellimenti che odora di zappaterra e fabbrica. Olio su tela 123x155. Collezione Barabino, Milano. In comodato presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.



Una Rai da rifondare. Dopo il salotto di Marzullo, il salotto di Vespa, ma ne abbiamo ancora tanti di boudoir da smantellare... Questa volta prendiamo di petto (l'in)tramontabile Bruno Vespa

Una Vespa in Rai. Fuori dalla porta!

I loschi risvolti all'audience e ad una TV che guarda nel buco della serratura: tragedie di mamme assassine di figli e altre nefandezze simili... Dopo Casamonica, il figlio di Riina a Porta a Porta. Non è proprio questo che ci aspettiamo dal servizio pubblico che ci fa pagare, obbligatoriamente, grazie al Renzi, il canone Rai sulla bolletta dell'energia elettrica



Bruno Vespa visto da Pierfrancesco Uva

*«Vespa io non lo considero un giornalista, lo considero un servo di regime»
(Giorgio Bocca in un'intervista a Le invasioni barbariche - 2010)*

*«Se questo era l'andazzo, Porta a Porta si fondava su un metodo giornalisticamente miserevole»
Claudio Petruccioli (allora presidente del consiglio d'amministrazione della RAI quando chiese una indagine interna sulla frase di Vespa diretta al segretario di Gianfranco Fini, "La puntata gliela confezioniamo addosso")*

*«Non mi interessa se le mani di Riina accarezzavano i figli, sono le stesse macchiate di sangue innocente»
(Il presidente del Senato Pietro Grasso)*

Salvo Riina ha una condanna per associazione mafiosa a 8 anni e 10 mesi già scontata. Intervistato a *Porta a Porta* nella puntata di mercoledì 6 aprile dal conduttore del programma Bruno Vespa, in occasione dell'uscita del suo libro, ha parlato della sua infanzia, dicendo che è stata «serena». (Salvo Riina è nato nel 1977, quando il padre era latitante da otto anni e lo sarebbe rimasto per altri quindici); ha detto di «amare» la sua famiglia «al di fuori di tutto quello che ci hanno contestato» e, tra le altre cose, ha ricordato la morte di Giovanni Falcone dicendo: «Tornai a casa e c'era mio padre che guardava il telegiornale». Salvo Riina, che ha 38 anni, alla domanda «La mafia cos'è?» ha risposto: «Non me lo sono mai chiesto, non so cosa sia. Oggi la mafia può essere tutto e nulla. Omicidi e traffico di droga non sono soltanto della mafia». Salvo prosegue ancora «Non tocca a me giudicare, ci sono stati giudici

e sentenze, non li condivido ma mi sta bene». Rosy Bindi, a capo della Commissione, si era opposta alla messa in onda della puntata dicendo che *Porta a Porta* si prestava «a essere il salotto del negazionismo della mafia». La RAI aveva invece autorizzato Bruno Vespa. Monica Maggioni ha riconosciuto che ci sono stati dei problemi relativi al contenuto dell'intervista – dicendo che «Quel racconto ha moltissime cose che lo rendono insopportabile. Prima di tutto non rinnegare il padre e dare dall'inizio alla fine un'intervista da mafioso. Quale è» – ma ha difeso Bruno Vespa, spiegando che «Non posso accettare, come presidente della Rai, che si dica che Bruno Vespa è un portavoce della mafia». Salvatore Borsellino, fratello di Paolo, ha detto: «È vergognoso che il servizio pubblico della Rai dia spazio a queste persone, così come è vergognoso che ci siano editori che fanno raccontare a questi personaggi un cumulo di falsità dove dipingono il padre come il più tenero dei padri e invece sappiamo tutti di cosa si tratta: si tratta di un assassino».

DdC

L'utilità sociale dei libri di Bruno Vespa..



La vignetta è di Ignazio Piscitelli



Ignazio Piscitelli

Vignettista, illustratore, caricaturista e amante del cinema di qualità. Artista campano che si dimena, fra una vignetta e un fumetto umoristico, a disegnar caricature nelle cerimonie. Anni 43 ma per la prefettura 20.

Chi è il vespone nazionale e perché si parla di lui

Bruno Vespa (L'Aquila, 27 maggio 1944) è un giornalista, conduttore televisivo e scrittore italiano. Già direttore del TG1, è ideatore e conduttore del programma televisivo *Porta a Porta*, trasmesso da Rai 1 dal 1996. Laurea in giurisprudenza (con una tesi sul diritto di cronaca). Assunto alla redazione del Telegiornale unificato e poi, dal 1976, del Tg1 di cui diventò inviato speciale. Nel 1969, in diretta, diede la notizia che Pietro Valpreda sarebbe stato il colpevole, anziché l'accusato, della strage di Piazza Fontana. Dal 1990 al 1993 è stato direttore del TG1. Dal 1996 conduce il programma di approfondimento "culturale", politico e di attualità *Porta a Porta*, trasmissione ironicamente definita da Francesco Cossiga "la terza camera del parlamento italiano". È qui che cinque giorni prima delle elezioni politiche italiane del 2001, Silvio Berlusconi, allora capo dell'opposizione, firmò il cosiddetto "Contratto con gli italiani". È stato contestato a Vespa un atteggiamento ritenuto troppo compiacente nei confronti dei politici di destra. Vespa è stato sempre al centro di polemiche, riguardanti una tendenza del giornalista a rendersi eccessivamente amichevole verso Silvio Berlusconi. In occasione di uno speciale del 15 settembre 2009 con ospite il Presidente del Consiglio dei ministri, le puntate dei programmi potenzialmente concorrenti (Ballarò su Rai 3 e Matrix su Canale 5) furono sospese e rinviate ad altra data. Nel 2009 fece scalpore la richiesta di aumento di stipendio del 33%: da 1.200.000 euro, il nuovo contratto avrebbe dovuto prevedere un importo di 1.600.000 euro.



La vignetta è di Ignazio Piscitelli

MiBACT. E' uscito il nuovo decreto sulla promozione cinematografica

Sin dal dicembre scorso, sul sito della DGC, si avvisava che le istanze per la Promozione Attività Cinematografiche (Festival e Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica) erano bloccate. In attesa delle nuove regole, la modulistica "sarà orientativamente resa disponibile entro le prime settimane del 2016". Previsione un po' azzardata considerato che siamo a fine aprile. Ci siamo quasi. Il Decreto è stato emesso il 9 marzo e pubblicato sulla GU n.92 del 20-4-2016

<http://www.cinema.benculturali.it/Notizie/3965/66/pubblicazione-decreti-di-promozione-attivita%C3%A0-cinematografiche-e-modifiche-contributi-percentuali-sugli-incassi/>

Il provvedimento dispone di alcune modifiche di qualche rilievo rispetto al DM abrogato. Noi abbiamo qualcosa da ridire...

Un decreto metafisico: tempus regit actum ma non al Mibact



Giovanni Ernani

Il mio amico Totò (Antonio) Fortuna, dirigente pubblico in pensione, una volta mi disse: "Immagina un casinò, una casa da gioco non un casino, dove il banco può cambiare le regole del gioco quando vuole e nel frattempo, benché la licenza preveda che debba essere sempre aperto al pubblico, addirittura, chiudere interi settori, Roulette, Trente et quarante, Baccarat, Chemin de fer, persino le Slot machine. Le regole vengono cambiate, benché i croupier siano scelti dalla direzione e nominati dall'amministratore delegato, perché talora capita che qualche giocatore "sconosciuto" o "sgradito" vinca o vinca troppo. Tu dirai: "ma quando il casinò chiude, i giocatori protesteranno o la Commissione controllo giochi interverrà per sancire la chiusura e multare la Direzione". E, invece, non succede niente. Quale giocatore, infatti, se vuole continuare a giocare, oserebbe contestare l'amministrazione di una casa da gioco che potrebbe addirittura, cambiando le regole, impedirgli l'accesso al casinò? Tu penserai: "Ma quelli che modificano le regole saranno degli esperti di teoria dei giochi, di calcolo delle probabilità o almeno degli ex-giocatori professionisti". Macché sono ex-insegnanti di scuola media, ex-professionisti o professori falliti, figli di papà che non sarebbero mai in grado di superare un concorso pubblico, dilettanti, però magari imparentati con qualche membro della Commissione controllo giochi. È proprio per questo che sono costretti a modificare continuamente le regole. Quando le cambiano per evitare che un giocatore sgradito vinca, non si accorgono - data la loro incompetenza e mancanza di una visione sistemica - che così facendo un giocatore impreveduto può vincere con le nuove regole e così si affannano a crearne continuamente altre, chiudendo le sale e interrompendo, anche per mesi, con prove di simulazione, l'attività del casinò. Negli ultimi anni, poi, hanno ampliato la possibilità di creare tavoli speciali di gioco, che avevano finalità generali, normalmente benefiche, e dove addirittura il banco perde sempre. Questi tavoli speciali, senza regole, sono diventati talora la regola e, in certi anni, si sono distribuiti più soldi su quei tavoli che su quelli normali. Ebbene, caro Giovanni, quel casinò era l'organizzazione

più simile al Dipartimento dell'audiovisivo e delle arti sceniche, quando lo lasciai per andare in pensione". Mi sono ricordato delle parole di Totò quando ho letto il decreto del ministro Franceschini del 9 marzo 2016 che prevede le nuove "Modalità tecniche di gestione e monitoraggio dell'impiego delle risorse destinate alla promozione delle attività cinematografiche in Italia e all'estero" e che ha abolito il DM 28 ottobre 2004. Fino a pochi anni fa, infatti, anche al Mibact si applicava il principio di diritto amministrativo «tempus regit actum», cioè il tempo regola l'azione, per cui, per esempio, ad un'istanza si applica la disciplina vigente al momento, della sua presentazione. Il DM abrogato è stato in vigore fino al 20 aprile 2016 e prevedeva che le domande per la promozione andassero presentate entro il 31 dicembre dell'anno precedente all'attività e entro il 28 febbraio dell'anno stesso per le associazioni nazionali di cultura cinematografica. Il ministro Bondi, il poeta, aveva sospeso il DM 28 ottobre 2004 dal 1 gennaio 2011 per mancanza di risorse. Con il DM 7 giugno 2011 ne era, poi, stata ripristinata l'efficacia per quell'anno. Ma questa volta non c'è stata nessuna sospensione e, quindi, le richieste di contributo presentate entro il 31 dicembre 2015 o il 29 febbraio 2016 avrebbero dovute essere valutate (tempus regit actum) secondo le regole del DM 28 ottobre 2004 non quelle del DM 9 marzo 2016, valido semmai per l'anno 2017. Ma il ministro Franceschini, lo scrittore, superando Bondi, ha cambiato le regole in corso d'opera e ha previsto (art.12) che le domande presentate in base al vecchio decreto saranno esaminate in base al nuovo e devono, comunque, essere ripresentate entro la fine di giugno 2016. Ha previsto altresì, tanto per semplificare, che sia necessario un altro suo decreto per definire le priorità d'intervento e il riparto delle risorse sulla base delle varie tipologie di promozione, tenuto conto del programma triennale approvato dalla Consulta territoriale (programma il cui contenuto non è pubblico). Ha stabilito, infine, che entro il 20 maggio 2016 venga adottato un decreto del direttore generale cinema contenente gli indicatori specifici che la commissione per la cinematografia, presieduta dallo stesso direttore, dovrà utilizzare per valutare le istanze di contributo sulla base di criteri, del tutto generici, indicati dal ministro stesso. Con lo stesso decreto, d'ora in poi, il direttore fisserà le date (anche più di una all'anno, come era all'inizio

del secolo) di presentazione delle istanze, nonché le modalità tecniche e la documentazione da allegare. Sono stati anche introdotti contributi triennali per le iniziative a carattere permanente (come allo spettacolo dal vivo). I progetti speciali, senza regole, che "formalmente" dovrebbero essere di "esclusiva iniziativa" del ministro ampliano ulteriormente il proprio raggio di azione: con i fondi per la promozione si potranno anche realizzare film e audiovisivi. Secondo le premesse del nuovo decreto, è stato necessario adottarne uno nuovo "per le mutate esigenze volte a determinare un più efficiente andamento del sostegno statale alle attività di promozione cinematografica". Quali siano queste esigenze e, soprattutto, di chi, non è dato sapere. Difficile poi comprendere come il rinviare di 8-10 mesi la presentazione delle istanze, l'esame delle stesse e l'assegnazione dei contributi possa migliorare l'efficienza del sostegno statale per la promozione. La domanda da porsi, semmai, è: si può applicare il criterio del Fälschungsmöglichkeit, cioè il principio di falsificabilità enunciato da Karl Popper, all'affermazione del ministro Franceschini, di cui alle premesse, ai criteri generali, dallo stesso elencati nell'articolo 3, e agli indicatori specifici del direttore, o si tratta di affermazioni incontrollabili e, quindi, metafisiche? Poiché il ministro Franceschini, e i suoi predecessori, come illustrato in un altro articolo in questo stesso numero di Diari, continua a non far funzionare l'Osservatorio dello Spettacolo, l'unica struttura che potrebbe fornire a lui, al direttore per il cinema e alla Consulta territoriale informazioni utili per costruire criteri e indicatori basati su elementi concreti, si ritiene che si tratti di affermazioni metafisiche. Un'altra spiegazione del nuovo provvedimento è da ricercarsi nel fatto che, molto più banalmente, il direttore generale per il cinema ha preparato e fatto firmare al ministro un decreto che gli dà, d'ora in poi, carta bianca in materia di promozione cinematografica. Si tratta in entrambi i casi di due esempi di illusionismo amministrativo mediante il quale, come è noto, si fa credere che un provvedimento illogico o metafisico sia apparentemente razionale.

Giovanni Ernani

Filosofo, autore di "L'illusione di vivere" e del "Manuale di illusione amministrativa" (in preparazione)

Ma che bella trovata

Visto che esistono gli aeroplani perché non eliminare le ferrovie?



Mino Argentieri

Dopo alcuni mesi di pensamenti avvenuti in assoluta segretezza e vietandosi di ascoltare i soggetti interessati (vecchie pratiche di un'Italia finita negli anni 60), finalmente gli uffici del MiBACT hanno congedato la nuova regolamentazione dei finanziamenti pubblici alla promozione culturale nel campo cinematografico. Nuova? Si fa per dire, nel senso che peggiora alcune disposizioni già collaudate, evita riforme serie, non limita gli sprechi dovuti alla marea di festival e festivalini generati dalla frenesia estivo-turistica di un localismo che appaga la smania degli albergatori, ma non incide sull'abituale frequentazione delle sale cinematografiche e non concorre a formare un pubblico più selettivo e motivato. *Dulcis in fundo*, sono state introdotte innovazioni dissennate. Un esempio è l'esclusione da ogni beneficio delle riviste cinematografiche e delle pubblicazioni sulla carta stampata. Le avvisaglie dell'anno scorso hanno confermato la linea di tendenza che a esse era sottesa. I cervelloni del ministero, convinti che il continuo arricchimento e ammodernamento delle tecnologie presupponga la rottamazione di quelle ritenute a torto superate. In preda ad una sorta di delirio hanno ragionato così: visto che esistono gli aeroplani perché non eliminare le ferrovie? Roba da ridere? No, sono idee meditate, condivise da un Ministro dei Beni Culturali che non perde occasioni per elogiare la funzione dei musei, delle biblioteche, degli archivi, dei laboratori cartacei di cultura. Altri nei. Ai circoli del cinema si chiedono progetti pluriennali, ma l'erogazione degli incentivi non è assicurata nell'entità promessa, implica da parte ministeriale incalcolabile elasticità. Non sono cose serie, ma, si sa, il nostro sta diventando un Paese in cui il risibile si abbina a calcoli pericolosi. Ed è con apparente equità che il ministero si arroga il diritto di intromettersi nella ripartizione delle spese effettuate ridimensionando quelle attinenti al coordinamento e alla direzione dei vari movimenti cineclubistici. Un eccesso di ingerenza, ma in effetti ha una ratio ben precisa: indebolire il ruolo centrale, unificante, ideativo rappresentativo delle direzioni delle diverse associazioni. E questo è un disegno politico speculare a quello contenuto nel disegno di legge Renzi-Franceschini. Anche nell'atteso parto più recente si concretizza un accentramento ministeriale in cui non sono previste valutazioni argomentate sulle decisioni da assumere, né garanzie di sorta sono contemplate per la formazione delle commissioni che dovranno decidere. Sarà ancora il Ministero a scegliere a

suo discernimento coloro che dovranno vagliare, giudicare, assegnare soldi. Si sceglie secondo l'antico criterio di promuovere chi faccia più comodo e il criterio della rappresentatività è bandito. I conti quadrano. Scrupolosamente esclusi contatti e incontri preliminari con gli aventi diritto, bocciati organi esecutivi e procedure che consentano chiarezza ed equilibri tranquillizzanti, si va verso il rafforzamento del potere di una burocrazia al servizio dei Governi di turno. C'è poco da stare allegri in questo balletto in cui il Mibact si estrae in autonomia e rende attivo con un decreto un capitolo integrativo delle due leggi governative teoricamente allo studio a palazzo Montecitorio e al Senato, aggiungendo confusione a confusione e attribuendo allo Stato, a chi sa quale titolo, il compito di decidere di finanziare il sapere e la conoscenza soltanto se socializzate con un dato supporto tecnico. Sono mattane che succedono tanto più in una repubblica dove talvolta il sole dà alla testa e la ragione latita.

Mino Argentieri
Critico

Decreto 9 Marzo 2016: e la montagna partorì uno strano essere



Silvana Meliga

Le 9 Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica possono gioire e dire, come nella fiaba di Plauto, che finalmente la montagna è riuscita a partorire? Era dalle prime settimane di gennaio che attendevano con una certa perplessità il nuovo decreto del Ministro Franceschini. Decreto che doveva regolare con nuove modalità "le risorse destinate alla promozione delle attività cinematografiche in Italia e all'estero". L'ansiosa attesa derivava anche dal fatto che i tempi per la presentazione delle domande, programmati per fine Febbraio, erano stati temporaneamente congelati. Il nuovo animaletto nato, a leggere gli interventi, su questo stesso numero di Diari, a firma del critico cinematografico Mino Argentieri e del filosofo Giovanni Ernani, parrebbe non avere le sembianze del topolino ma di un altro essere strano e ancora incompiuto. Insomma, un essere vivente ancora senza capo né coda. Chi legge l'articolo di Ugo Baistrocchi, sempre su questo numero di Diari, si chiederà anzitutto chi sia l'allevatrice di questo nuovo Decreto, posto che l'Osservatorio dello Spettacolo, l'unico che avrebbe potuto fornire informazioni necessarie per modifiche di questa natura, risulta invece inefficiente nelle analisi indispensabili al MiBACT per aggiornare e modificare Decreti ministeriali. Ci chiediamo allora, qual è l'organismo tecnico effettivo, su input politico, che è intervenuto per elaborare

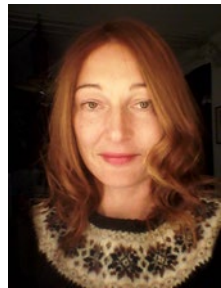
nuovi criteri nella ripartizione delle risorse e sulla base di quali analisi e principi si è determinata questa indicazione? Domande che avrebbero bisogno di una risposta urgente e chiara, prima di procedere con tutto il resto. Una prima risposta potrebbe arrivare dai verbali delle sedute della Consulta territoriale del 25 febbraio 2016 e della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano del 3 marzo 2016, che hanno verificato in seduta preliminare la proposta deliberativa. Verbalmente cercheremo di recuperare. Tutto ciò avviene mentre si è di fronte a una fase dinamica in Parlamento, in cui si è appena aperto un confronto politico sulla nuova proposta di legge sul cinema. Esiste una correlazione tra questi due momenti? Pare di no a leggere le osservazioni critiche di Argentieri ed Ernani. Ci ha molto colpito l'originale osservazione del prof. Ernani che smentisce fin d'ora la presunta oggettività dei criteri della nuova legge sul cinema di Franceschini. I futuri parametri oggettivi, non essendo falsificabili, sono puramente metafisici (e, quindi, un inganno se applicati nel mondo reale). La riduzione del criterio quantitativo per le Associazioni nazionali, dal 50 al 30%, potrebbe essere giusta se fosse motivata. In realtà la scelta di Franceschini (o di Borrelli, sarebbe ora di farla finita con i maghi di Oz) corrisponde al diminuito peso attribuito ai criteri quantitativi, (facilmente oggettivabili) applicati dal cosiddetto *reference* della produzione cinematografica, che è stato ridotto, nel corso degli anni, a favore del giudizio qualitativo della commissione (e domani degli esperti del ministero), che tende ad essere più arbitrario che discrezionale, in quanto assolutamente non verificabile. I criteri qualitativi possono essere oggettivi, se costruiti con indicatori verificati e sulla base di dati verificabili. Non è questo il caso. Vale la stessa considerazione sul 10% di entrate proprie, che le Associazioni dovranno garantire d'ora in poi. Perché il 10% e non il 30% o il 5%? Perché è così, come si dice ai bambini. Ci chiediamo peraltro quale sia la *ratio* di questo intervento così penalizzante. C'è una logica in questo, visto che stiamo parlando di Enti riconosciuti per legge grazie al loro particolare valore associativo storico e di servizio culturale, caratterizzato da attività formative e di impegno nella promozione del cinema senza scopo di lucro e svolto in termini volontari? Non si sa ancora in che modo questa odissea finirà e quando le Associazioni potranno presentare la programmazione 2016. Problemi simili erano stati già posti da una delibera della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, inviata al Ministro Franceschini e al direttore generale Borrelli, pubblicata nel precedente numero di Diari. Sono considerazioni e riferimenti che sollevano domande che avrebbero necessità di risposte. Risposte che riguardano il senso di queste scelte ed il valore di una prospettiva politica che riguarda tutto l'impianto deliberativo. Ci sarà qualcuno che ci riterrà meritevoli di una spiegazione e soprattutto di una risposta?

Silvana Meliga
Contadina, mediatrice culturale - Ferrarese

Autori si raccontano

Il Segno del Capro: memoria dovuta a storie, persone e luoghi di Anarchia in Italia

Perché, come e quali collaborazioni per un film sull'Anarchia. A breve l'opera sarà resa libera sul web. Documentario indipendente, produzione Filmika Scrl



Fabiana Antonioli

Perché Considero il documentario una forma di espressione artistica ma soprattutto un modo di trasmettere idee senza vincoli esterni, ricercando quindi il contatto diretto con i testimoni. Un modo unico di trasmettere la parola, perché affian-

cata dall'espressione del testimone, dal suo porsi e manifestarsi alla visione dello spettatore. Ed anche, nel realizzare i materiali filmati, una possibilità rara di conoscenza. La realizzazione de *Il Segno del Capro*, il documentario concluso nel 2015 e selezionato all'ultima edizione del Festival Cinema Valdarno, non ha avuto finanziatori esterni, per mantenere la libertà di realizzazione che l'argomento obbligava a fare. L'idea era venuta tre anni prima, frequentando il movimento No-Tav in Val di Susa ed ascoltando Lello Valitutti, arrestato insieme a Giuseppe Pinelli e trattenuto nella questura di Milano dove Pino trovò la morte nel dicembre 1969. Iniziai a raccogliere testimonianze, di chi quell'idea anarchica l'ha vissuta, intrecciata alla storia di questo Paese, fin dalla Resistenza. Senza un progetto chiaro, solo una traccia che andava via via prendendo forma: quel filo conduttore tra le vicende, che mi stupivo di vedere collegate tutte insieme. Fatti, luoghi e persone che hanno condiviso la stessa Idea libertaria, così mistificata e abusata dall'esterno.

Come

E' un progetto iniziato e finito "da solo": iniziato con la ricerca, immediatamente affiancata dalla conoscenza di chi sa e accetta di raccontare. Finito quando giunge il momento di mantenere le promesse, quando non sostieni più la domanda: "quando esce?", quando è ora di ripagare il tempo che ti è stato dedicato dai testimoni e la fiducia dei tuoi colleghi, che hanno permesso la produzione del lavoro. Per il Capro, sono trascorsi tre anni, volati via cercando le persone e gli appuntamenti, le giornate libere dal lavoro, i soldi per pagare i viaggi. E' spesso un vantaggio "muoversi" da soli, essere solo in due ad ascoltarsi, io e il protagonista. Ma è a volte una scelta obbligata, quando non trovi aiuto per l'occasione che sai non si ripresenterà. L'empatia rasserena, permette di far fronte agli imprevisti; certo, si potrebbe sempre



I colori dell'Anarchia tra le mani di Aurora Failla (foto di Fabiana Antonioli)

far meglio, tecnicamente parlando; mi sembra però di continuare ad avere conferma, in lavori così centrati sull'incontro e l'ascolto, che il porsi senza intermediari, spesso faciliti il racconto. E poi, spostarsi e farsi ospitare diventa più semplice e meno invasivo sull'altro. Rivalutare episodi, scovare luoghi, convincere a raccontarsi alcuni

anarchici nel Paese in cui vivo. Un lavoro dal titolo antipatico ad alcuni di loro; è anche capitato di vedersi rifiutare le liberatorie a riprese fatte, dai gelosi testimoni delle loro verità, da raccontarsi solo a loro misura. O da chi semplicemente ci ha ripensato, che riaprire ferite o citare nomi non è sempre facile. Anche la scelta di inserire un prete tra le testimonianze mi ha creato problemi. Non importa se si trattasse di uno che, a pelle, mi è parso tra le menti più libere e coerenti che abbia conosciuto in questo viaggio. Cosa c'entra un prete che parla di anarchia? Ecco, questa è la domanda che volevo porre con le sue parole. Tecnicamente, le riprese si sono svolte mentre si delineava una traccia che collegava ogni

luogo ed ogni testimonianza. Così, per esempio, dall'isola di Santo Stefano a Ventotene, dove Gaetano Bresci morì, ci si aggancia a Carrara, dove si trova il monumento dedicato all'anarchico che sparò al re. E dalla Roma di Malatesta si passa a Letino, dove si tentò la rivoluzione. A parlarcene è un editore, Giuseppe Galzerano, amico fraterno del maestro Franco Mastrogirovianni, anarchico ucciso in un ospedale per un TSO che sà di tortura. *Il Segno del Capro* non ha mai avuto quindi una sintesi predefinita, ma solo tentata, e realizzata poi mano a mano che i contatti umani si venivano a creare. Un viaggio finito quando il materiale filmato mi è sembrato a definire gli argomenti, affinché le emozioni provate dallo spettatore



Sabatino Catapano a Ventotene; alle spalle, il carcere di Santo Stefano (foto di Fabiana Antonioli)

diventino piccoli germogli di conoscenza, piccoli desideri di sapere ancora. Più che di un piano di lavoro, si è trattato di svolgere una lista di intenti, che molti vicoli ciechi hanno variato nel corso della realizzazione. Sono stati tanti gli incontri che non hanno trovato spazio nel montaggio finale, proprio per rendere la traccia se-

guita, quel filo conduttore che lega le vicende, i luoghi e le persone, riconoscibile al meglio nel montaggio finale. Ma anche quegli incontri sono stati importanti per capire.

Collaborazioni

La fortuna di poter coinvolgere amici musicisti di valore e dal pensiero affine ai temi trattati, Fabrizio Modonese Palumbo e Daniele Pagliero, ha regalato a questo documentario una colonna sonora originale e paziente, che mi ha permesso di ritmare al meglio il montaggio. E' diventata poi un cd; la speranza è di rieditarlo insieme al dvd del film. Anche l'idea grafica, quel tamburello col ricamo del titolo, è stato il risultato della collaborazione di uno studio, Bellissimo&theBeast, che nulla

ha chiesto in cambio. E' stato emozionante definire una nuova immagine ad una lettera cerchiata, con uno strumento tondo di ricamo su un foglio piegato in tre, come la A di anarchia. Il documentario, conclusa la fase di partecipazione a festival tematici, verrà reso libero a breve sul web.

Fabiana Antonioli

Segue l'organizzazione per una cooperativa di produzione video e cura la regia di documentari. Ha lavorato come video-operatore e montatore; da anni collabora con Istituti storici per realizzare video-interviste d'archivio; si occupa per passione di filmati e documentari di denuncia sociale. Dal 2011 è parte di FILMIKA opificio dell'immagine, casa di produzione torinese. Ha realizzato i documentari: "Finche' morte non ci separi", primo premio regia Sport-FilmFest Palermo 2008 e menzione d'onore Ficts Milano 2009; "Io, storia di 20 Persone", vincitore Valsusa FilmFest2003.

Al cinema

Weekend

di Andrew Haigh. Con Tom Cullen, Chris New, Laura Freeman, Vauxhall Jermaine, Jonathan Race. Titolo originale *Weekend*. Drammatico, durata 96 min. - Gran Bretagna 2011. Teodora Film



Giulia Zoppi

Andrew Haigh, regista del fortunato *45 anni*, uno dei film più belli del 2015, interpretato magnificamente da Charlotte Rampling (candidata all'Oscar per questo ruolo) e Tom Courtnay, ritorna sugli schermi italiani con un'opera realizzata quattro anni prima di *Weekend*, re-

galandoci una pellicola ancora più riuscita della successiva, il tutto grazie alla Teodora Film di Vieri Razzini e Cesare Petrillo, distributori raffinati e mai banali. Preceduto da un severo quanto ingiustificato giudizio della Commissione Nazionale Valutazione Film della CEI che lo ha definito "un film sconsigliato, non utilizzabile e scabroso", dimostrando una miopia al limite dell'incredibile (tanto da farci credere che nessun commissario abbia veramente visto il film), è uscito in poche e selezionate sale, raccogliendo un successo più che meritato e crescente, a dimostrazione che il talento del cineasta britannico sia ormai una certezza e non solo un'ipotesi. Il regista ha così descritto la sua creazione: "un'onestà, intima e autentica storia d'amore", una love story breve quanto intensa, vissuta da due ragazzi di Nottingham: Russell (Tom Cullen) e Glen (Chris New), caratterialmente diversi e ugualmente interessanti. I due si incontrano in un locale gay dopo che Russell è stato a cena da vecchi amici e in seguito ad un veloce approccio in discoteca, decidono di passare la notte insieme. L'andamento nervoso della camera a mano, magistralmente controllata da Haigh indugia sui corpi e sui volti dei due ragazzi sin dalle prime sequenze e registra, disegna e intercetta ogni minima reazione emotiva, restituendo alla vicenda un indubbio senso di verosimiglianza da sembrare cinema *verité* (si rimanda alla visione del primo lungometraggio di Haigh, *Greek Petedel* 2009, molto più simile a questo film che non a *45 Years*) al suo meglio. Durante l'amplesso i due corpi si esplorano con quella curiosità e quel trasporto tipici della "prima volta", tanto che al mattino sembra quasi imbarazzante doversi presentare, dire qualcosa di sé che non risulti banale o scontato, così è Glen dei due che si rivela all'altro chiedendogli di registrare una breve intervista sul piccolo registratore vocale che si porta appresso, per descrivere le sue impressioni post coitum ("aftersexualintercourseeveryanimalissad", sembra pensare Russell nella sua iniziale ritrosia). Russell però non sembra così convinto ad aprirsi, non ama parlare

di sé, scoprirsi, anche e soprattutto perché vive la sua omosessualità in modo controverso e molto intimo, al contrario di Glen che invece la brandisce come un'arma da cui far emergere istanze e richieste di autodeterminazione. Glen è un artista o almeno vorrebbe diventarlo, ha alle spalle una lunga relazione importante e molto sofferta (che viene appena accennata) e molti flirt, Russell invece è un istruttore di nuoto, ha pochi e affezionati amici etero e consuma la sua quotidianità semplice al 17esimo piano di una palazzona periferica, nascondendo la sua sessualità e i suoi sogni al resto del mondo. Glen è spavaldo, leggero e cinico, Russell è timido, pieno di pudore e paure e non sembra pronto ad assecondare la spregiudicata richiesta di Glen di esibire le sue impressioni pubblicamente come vorrebbe l'amico, pronto a fare delle sue "registrazioni verità" una performance artistica, nondimeno, come dimostra l'imprevedibilità della vita, il loro incontro non è destinato all'oblio. Quello che può sembrare in un primo momento la passione di una notte, davanti al nostro sguardo (quasi voyeristico tanta è la naturalezza dei gesti e la sincerità delle parole che i due giovani si scambiano) si trasforma da subito in un incontro intimo e vibrante, unico e speciale, come solo l'amore tra due individui può diventare. E così mentre li vediamo condividere le poche ore insieme dentro le mura dell'appartamento di Russell o nelle poche situazioni in esterna, ci accorgiamo quanto Haigh riesca ad aprirci con grande sensibilità e tatto alla meraviglia di sentimenti impalpabili e controversi, quando non dolorosi e banalmente contraddittori, che animano due amanti ancora incerti del loro futuro e per questa ragione vulnerabili, indifesi. E' subito chiaro che Russell dei due è quello che, restando conto dell'impatto deflagrante provocato dalla vicinanza di Glen, vorrebbe vivere fino in fondo la relazione rischiando, come mai gli è capitato in passato, mentre Glen, impaurito dalla responsabilità di un impegno, nonché dal timore della noia della quotidianità condivisa, non ne è attratto, si sentirebbe ingabbiato. Russell non è mai riuscito a fare coming out, solo il suo migliore amico è a conoscenza delle sue relazioni omosessuali, Glen dal canto suo quando racconta come ha confessato al padre la sua sessualità, si lascia finalmente

andare alle emozioni più intime, mostrando ciò che fino ad allora ha tenuto nascosto: una grande dolcezza, una delicatezza profonda e una fragilità molto umana. Le scene di sesso sono tutte molto realistiche e struggenti e non sembrano affatto concepite ad uso cinematografico. La bravura dei due attori è tale che i loro timori, la paura che li atterrisce man mano che si avvicinano e si riconoscono, diventano nostri e meno male che ogni tanto, nel movimento incessante della cinepresa che segue i due corpi innamorati, si frappona l'immobi-



lità degli esterni...! (vedi le sequenze fisse sulla facciata del palazzo dove vive Russell - qui magistralmente immortalati dalla fotografia di Urzula Pontikos -, che in alcuni punti hanno quasi la meglio sui primi piani dei due protagonisti). Trascorso il weekend in cui tutto è successo e ancora non sappiamo cosa accadrà, abbiamo avuto modo di imbatterci in due giovani alle prese con le loro piccole e grandi incertezze, mentre attraversano un percorso di consapevolezza reciproca che non li accomuna ma che, improvvisamente come la passione che li unisce, riesce a sorprenderli e nello stesso tempo a separarli. Purtroppo la favola sta per terminare, Glen aveva deciso di lasciare l'Inghilterra per mettersi alla prova, ancor prima di conoscere Russell e non ha cambiato idea nonostante, e suo malgrado, in poche ore si sia innamorato di un ragazzo timido e insicuro, che ha fantasticato sul loro futuro insieme (seppur sommessamente e con grande pudore). Il loro addio alla stazione è straziante, mai come questa volta avremmo voluto accompagnare Glen e Russell in giro per la città fino alla camera da letto! Anche noi come loro ci siamo innamorati. Il congedo lascia senza fiato.

Giulia Zoppi

Lettera d'amore al cinema

Il cinema è il modo più diretto per entrare in competizione con Dio.
(Federico Fellini)

Se i miei film fanno sentire infelice una persona in più, sento di aver fatto il mio lavoro.
(Woody Allen)

Il cinema è un'arte performativa dello spettacolo basata sull'illusione ottica di un'immagine in movimento.

*In italiano viene comunemente soprannominata anche settima arte, secondo la definizione coniata dal critico Ricciotto Canudo nel 1921, quando pubblicò il manifesto *La nascita della settima arte*, anche se una prima volta, esattamente 10 anni prima, nel 1911, l'aveva considerata come la sesta arte, in cui prevede che il cinema avrebbe unito in sintesi l'estensione dello spazio e la dimensione del tempo: le arti plastiche con la musica e la danza, configurandosi come un nuovo mezzo d'espressione, officina d'immagini e scrittura di luce.*
(da Wikipedia, l'enciclopedia libera)

Non amo parlar per metafora. Non sono di quelli che chiamano gioia del focolare il pane, onor del mento la barba, bel chitarrino un bel culo. Amo l'esplicitzza.
(Dal film *"Il viaggio di Capitan Fracassa"* di Ettore Scola)

Tutti devono essere sapitori della splendosità di Giacinto.
(Dal film *"Brutti, sporchi e cattivi"* di Ettore Scola)

Piangere si può fare anche da soli, ma a ridere bisogna essere in due.
(Dal film *"Una giornata particolare"*, di Ettore Scola)

Come fai a conservarti così vecchio?
(Dal film *"La terrazza"*, di Ettore Scola)



Antonio Loru

Stavo scrivendo, odio, scrivere è una parola grossa, diciamo che stavo cercando, (in genere mi occorrono un paio di giorni perché la montagna della mia insipienza generale e specifica, partorisca il topolino di uno sproloquio, il mio punto di vista), di rendere in forme comunicativamente passabili, il mio amore per le grazie della settima arte, insomma per non tirarla troppo per le lunghe, la mia dichiarazione pubblica d'amore al cinema e ai cinematografi. Quando è arrivata la notizia della morte di Ettore Scola. Appena qualche giorno prima era morto David Bowie, certo notissimo come musicista e cantante, ma anche protagonista in alcuni grandissimi film che rimarranno nella storia di quest'arte, la più complessa e completa escogitata dall'uomo: *L'uomo che cadde sulla*

Terra, di Nicolas Roeg, (1976); *Furyo*, di Nagisa Oshima, (1983); *Absolut Beginners*, di Julien Temple; *Labyrinth*, di Jim Henson, (1986), *Basquiat*, di Julian Schnabel, (1996), nel quale impersonò un altro grandissimo genio del post-moderno, Andy Warhol, *The Prestige*, (2006), di Christopher Nolan, nei panni dello scienziato Nikola Tesla. Il cervello umano è fatto per cogliere immagini che si muovono alla velocità di 24 fotogrammi al secondo. Noi costruiamo le nostre verità percependo il mondo a questa velocità. Credo. Il cinema per cento anni ha lavorato su questo dato biologico evolutivo di verità. Il cinema digitale non più. Dovremmo seriamente riflettere sulle conseguenze che questo cambiamento può portare, nel presente e nel futuro, per l'educazione alla ricerca della verità, che sempre, o almeno ancora, parte necessariamente da una percezione, per evolvere in un'intenzionale impressione, e terminare, passando attraverso il concetto, nell'idea, fertile di nuovi analoghi processi, dal film allo spettatore, dallo spettatore alla sua formazione critica, ai registi e agli scrittori di cinema, che di questa formazione tengono, sempre, necessariamente



"C'eravamo tanto amati" (1974) di Ettore Scola. Nicola (Satta Flores), Gianni (Vittorio Gassman), Antonio (Nino Manfredi) *"Dal Re della mezza porzione"*

conto, e non potrebbe essere altrimenti, perché il cinema è un prodotto, che posso confezionare per pochi, (di lusso) o per il popolo, (il cinema popolare pasoliniano è stato in questo senso l'espressione più matura e consapevole, la maturità politica, in senso gramsciano, della settima arte). Amo il cinema, perché amo il mio percorso formativo. Noi ragazzini degli anni '60, figli del *Quarto Stato*, abbiamo avuto il nostro accesso al mondo dell'immaginazione, e poi delle idee critiche, a cominciare dal cinema e dalla musica, prima ancora che dai libri, che però poi abbiamo divorato, per saziare una fame di conoscenza del mondo, atavica. Non abbiamo mangiato cinema e libri e bevuto musica solo per noi, ma per i nostri nonni pastori e contadini, per i nostri genitori pure pastori e contadini ma anche operai. Allora il cinema, la musica blues, l'underground, il rock, il pop e il free jazz, la letteratura americana, che poi, a ritroso si è trascinata la grande letteratura e la poesia degli anni, dei



"Brutti sporchi e cattivi" (1976) di Ettore Scola. Nella foto, Iside, la grassa prostituta napoletana (Maria Luisa Santella) e Giacinto (Nino Manfredi)

secoli precedenti, i classici senza tempo, greci, latini, orientali, a questo sono serviti. Il cinema di Pasolini, Bergman, Fellini, Rossellini, Kubrick, sono stati il nostro nutrimento in salute, la nostra medicina nel male di vivere della crescita, quando scopri, anche grazie al cinema, soprattutto grazie al cinema, di Petri, Ferreri, Rosi, e altri, l'ingiustizia del mondo. Al di là del cinema principesco dei grandissimi, (Pasolini, Rossellini, De Sica, Fellini, Scorsese, Chaplin, Woody Allen, Truffaut, Altman, Herzog, ...) amo sempre di più il cinema degli artigiani (Olmi, i fratelli Taviani, Comencini,

Risi, Zampa, Bellocchio, Magni, Pontecorvo, Germi, Loi e Monicelli, Virzì e altri). Il cinema di quel grandissimo genio artigiano di Ettore Scola, la sua compassione vera, la misericordia verso la condizione umana dei personaggi *Brutti, sporchi e cattivi*, colti in *Una giornata particolare*, visti in *Famiglia*, dove più che amarsi si erano tanto amati, in apparenza, in realtà odiati. Una misericordia regalata, attraverso

queste storie, non venduta, come altre, negli EXPO che con sempre maggior frequenza, i professionisti della compassione immettono sul mercato, ricavandone grandi profitti politici, economici, di potere. Noi ragazzi del Sessantotto questo cinema, il vero cinema, lo amiamo ancora adesso. Adesso che molti di noi sessantottini sono anche sessantottenni. E qualcuno anche di più.

Antonio Loru

Docente di filosofia e storia presso il liceo classico Emanuele Piga di Villacidro (Medio Campidano). Dal 2008 presidente del Circolo FICC "Amici del Cinema" di Villacidro

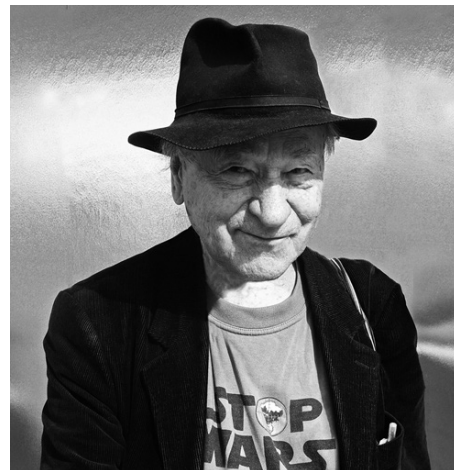
Ritratto di Jonas Mekas, l'indomito Cine Poeta



Enzo Lavagnini

L'artista lituano-americano Jonas Mekas, poeta, scrittore, regista, è stato -ed è, con grandissima energia!- anche molte altre cose oltre a tutte queste, protagonista di una vita che si può definire a ragione "piena". Nato il 24 dicembre 1922 in Lituania, profugo, internato nei campi di lavoro nazisti, "collocato" poi nel 1949, a guerra finita, come "displaced person" in America, assieme al fratello Adolfas, diviene in breve tra i padri riconosciuti dell'avanguardia cinematografica americana e del New American Cinema, nonché creatore degli Anthology Film Archives e fondatore della celebre rivista "Film Culture". Ecco come, con ironia sociologica, si autodefinisce Jonas Mekas in questa sua poliedrica attività: "In Lituania mi conoscono come poeta, e non gli interessa il mio cinema. In Europa non conoscono la mia poesia; in Europa io sono un filmmaker. Ma qui, negli Stati Uniti, sono considerato soltanto un maverick". Nella sua bella autobiografia/diario "I Had Nowhere To Go" (Black Thistle Press, 1991), nel momento in cui viene condotto al campo di lavoro forzato dai nazisti si legge tutto il suo dolore ed il suo spaesamento; e forse il vero senso della sua attività artistica: "19 luglio 1944. Oggi il nostro treno è arrivato a Dirschau, vicino Danzica. Questo è l'ottavo giorno di viaggio. Io non sono un soldato o un partigiano. Io non sono fatto né fisicamente né mentalmente per questa situazione. Io sono un poeta". Due mesi dopo il suo arrivo a New York da profugo, con dei soldi avuti in

prestito, e nonostante la disastrosa precarietà economica in cui vive, il "cine poeta / maverick" Jonas Mekas, dimostra la sua vera "combattività", compra la sua prima Bolex e comincia a filmare alcuni momenti della sua vita. "Sabato: finalmente abbiamo la nostra Bolex 16. Klybas ci ha prestato 200 dollari. Kavolis altri 20. Fino ad ora ne avevamo sempre presa una a noleggio", scrive puntualmente nei suoi diari. Con più agio adesso, assieme ad Adolfas, comincia così la produzione di "piccoli" film sperimentali, pressoché intimi, artigianali, quasi "scritti con la penna", tutti in 16 mm. Ed entrambi i fratelli si ritrovano presto, in tal modo, a far nascere e al contempo a far parte del Nuovo Cinema Americano, le cui opere cominciano a venire alla luce e a ribollire in fretta sul suolo fertile degli States, ormai inevitabilmente avviati verso quella che sarà una chiara presa di coscienza contro ogni establishment. Nel 1954 Jonas dà vita alla rivista "Film Culture", che diviene la più importante ed agguerrita rivista del settore degli



Jonas Mekas (Biržai, Lituania, 1922)

narra delle prigionie del corpo dei Marines durante gli anni '50 ed è un ritratto della violenza delle istituzioni coercitive. Dopo la messa in scena, con successo e scandalo, da parte del

Living Theatre, Jonas Mekas ne trasse il suo docu-film. Contestatore nato, Jonas Mekas rifiutò di far parte della Giuria del "famoso" e contestatissimo Festival di Venezia del 1968, comunicando la sua decisione all'ormai pressoché disorientato direttore Chiarini. Oltre a "The Brig", tra gli altri film, sempre a basso costo di Jonas, spesso in forma poetico-diaristica, sono da ricordare, in una lista quasi infinita di titoli, "Walden" (1969), "Reminiscences of a Journey to Lithuania" (1972), incentrato sul viaggio di ritorno di Mekas a Semeniškiai, il villaggio lituano dove è nato, film selezionato

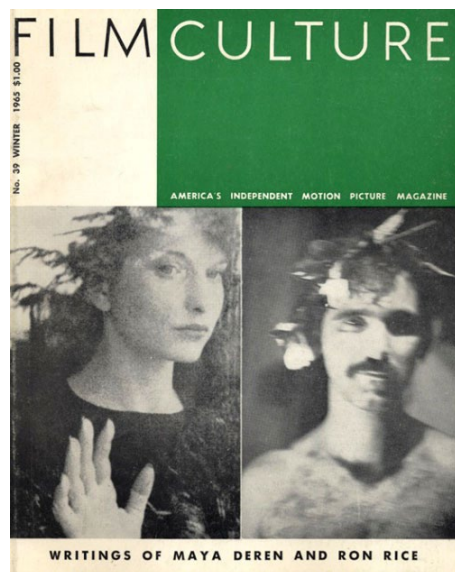


L'Anthology Film Archives è un centro internazionale per la conservazione, lo studio e l'esposizione di film e video, con una attenzione particolare per il cinema indipendente, sperimentale completamente d'avanguardia, senza scopo di lucro, in 32 2nd Ave, NY 10003, Stati Uniti nell'East Village di Manhattan a New York

Stati Uniti. Dal 1958 tiene una seguitissima rubrica di cinema per il "Village Voice". Nel 1962 fonda la Film Makers' Cooperative e poi, con altri coraggiosi, l'Anthology Film Archives, una delle più importanti collezioni di avant garde cinema al mondo, una "sala" polivalente tutt'ora in funzione. Nel tempo, e nelle sue varie vesti, Jonas Mekas diviene amico e collaboratore di artisti come Andy Warhol, Nico, Allen Ginsberg, Yoko Ono, John Lennon, Salvador Dalí, George Maciunas. E nel frattempo continua a scrivere poesie e a dirigere film. "Guns Of The Trees" (1961), il suo primo film, la storia di due coppie che vivono entrambe nella New York del 1960, oppresse dalla minaccia della bomba atomica, film cui collabora per i testi Allen Ginsberg, viene premiato in Italia al Festival di Porretta Terme. Il suo film forse più noto "The Brig" (1963), viene premiato al Festival di Venezia del 1964, come miglior documentario: "The Brig", copione di un veterano - Kenneth H. Brown -,

dalla Libreria del Congresso americana per la sua "importanza culturale, estetica e storica", "Lost Lost Lost" (1975), "Scene dalla vita di Andy Warhol" (1990), "Scene dalla vita di George Maciunas" (1992), "As I was Moving Ahead I saw Brief Glimpses of Beauty" (2000). Dal 2000 allarga la sua gamma espressiva con le video installazioni, al Centre Pompidou, Museo d'Art moderne di Parigi, al Contemporary Art Center del MoMA, alla Biennale di Venezia (da ultimo, con l'installazione "The Internet Saga" alla Biennale 2015, Palazzo Foscari Contarini). Nel novembre del 2007, a Vilnius, capitale lituana, viene aperto il "Centro per le Arti Visive Jonas Mekas". Dal 2007 in poi ogni giorno Jonas Mekas pubblica un piccolo video-diario sul suo sito. Il vulcanico cine poeta ci porta ogni giorno dentro la sua semplice e profonda concezione sinottica dell'arte, a partire dal cinema e dalla poesia, per raccontare la vita nella sua disarmante semplicità.

Enzo Lavagnini



Film Culture. America's Independent Motion Picture Magazine #39 Winter 1965. Rivista di cinema fondata da Adolfas Mekas e dal fratello Jonas Mekas nel 1954, ebbe notevole risonanza per la sua attività di ricerca nel campo del cinema d'avanguardia e del cinema sperimentale, pubblicando anche articoli su tutti gli aspetti del cinema, compresi film hollywoodiani

I primi nudi del cinema



Andrea David Quinzi

Il cinema era appena nato e subito la cinespresa venne usata per riprendere la bellezza del corpo femminile. Già nei primi film di fine '800 Georges Méliès, uno dei padri del cinema insieme ai fratelli Lumière, girò scene con donne poco vestite che destarono

scandalo. Dall'altra parte dell'Oceano, in piena epoca del muto, i film erano castigatissimi ma ad Hollywood si realizzavano decine di film pornografici che, di nascosto, venivano poi proiettati per il piacere di pochi privilegiati. Ragazze belle e disposte a tutto pur di "sfondare" non mancavano, e anche alcune di quelle che poi divennero celebri star del cinema all'inizio della loro carriera girarono simili pellicole. Oggi basta un collegamento ad Internet per vedere centinaia di filmati con donne nude ma, all'epoca dei nostri nonni, la prima volta che sullo schermo di una sala cinematografica comparve un seno nudo de-



Doris Duranti in "Carmela" di Flavio Calzavara (1942).

del film ai minori, anche perché, in una successiva sequenza, la Calamai appariva per quasi un minuto con indosso solo una camicia trasparente che lasciava intravedere chiaramente entrambi i seni. Non si era ancora spento l'eco di quella 'oscena' inquadratura

che l'anno successivo Doris Duranti, un'altra diva del cinema italiano di quegli anni, mostrava orgogliosamente il suo seno nel film *Carmela* di Flavio Calzavara: "Il mio fu il primo seno nudo ripreso all'impiedi - disse successivamente la Duranti con fierezza - apparve eretto com'era di natura, orgoglioso, senza trucchi, invece la Calamai si fece riprendere sdraiata, che non è una differenza da poco". In realtà la prima attrice italiana a mostrare il petto



Clara Calamai in "La cena delle beffe" (1942) di Blasetti

stò un grande scalpore. Il record di essere stata la prima attrice del cinema italiano a mostrarsi in topless spetta per tradizione a Clara Calamai. Era il 1941 e la celebre diva, la cui fama sarebbe poi stata legata al film *Ossessione*, mostrò per un secondo il petto scoperto ne *La*



Paola Borboni negli anni '20

cena delle beffe di Alessandro Blasetti. Fu uno scandalo, a seguito del quale la pur maschilista censura fascista impose il divieto della visione

nudo in un film fu Vittoria Carpi, assai meno famosa delle altre due, che nel 1941 mostrò un seno scoperto nel film, *La corona di ferro*, per altro in una scena decisamente più sensuale delle precedenti: con una veste aperta sul corpo e le mani legate da una corda. Anche questo film era diretto da Alessandro Blasetti, che lo girò prima della *Cena delle beffe* in cui, per motivi di risparmio, riadattò i set ed i costumi usati per girare *La corona di Ferro*. Ma se è indiscutibile il primato della Carpi nel cinema, fu Paola Borboni la prima attrice italiana a mostrarsi a seno nudo a teatro, nelle rappresentazioni dell'opera *Alga Marina*. Era il 1925 e un giornalista dell'epoca scrisse che: "Le repliche di quella commedia mobilitarono più binocoli di quanti se ne vedevano all'ippodromo". L'onore del primo nudo integrale nella storia del cinema spetta invece all'attrice vien-

nese Hedwig Kiesler, nota a livello internazionale con il nome d'arte di Hedy Lamarr, che le venne dato ad Hollywood dove si trasferì per

sfuggire alle persecuzioni naziste per le sue origini ebraiche. La Lamarr fu una delle più affascinanti dive del cinema americano, e lavorò con celebri attori come Spencer Tracy, Clark Gable e James Stewart. La sua carriera ebbe inizio nel 1933 quando, ad appena diciannove anni, fu protagonista del film cecoslovacco *Estasi (Ekstase)* in cui, sebbene da lontano, appariva completamente nuda in una lunga sequenza in cui camminava in un bosco prima di andare a tuffarsi in un lago. Oggi, abituati a pubblicità televisive molto più spinte, una scena simile non scandalizzerebbe più nessuno, ma all'epoca quelle inquadrature trasformarono l'attrice austriaca nel simbolo del più sfrenato erotismo.

Applaudito dal pubblico al Festival di Venezia del 1934, *Estasi* fu stroncato dall'*Osservatore Romano* che, senza mezzi termini, lo definì: "una pellicola pornografica". Nel 1941 un altro film cecoslovacco, *La falena (Nocni Motyl)*, del regista Frantisek Cap (che nel 1957 avrebbe diretto il nostro Marcello Mastroianni nel film



Hana Vitova in "Nocni Motyl" (La falena) (1941)

La Salina) mostrò a seno nudo l'attrice praghese Hana Vitova la quale, sebbene tra il 1932 ed il 1945 risulti abbia girato decine di film, dopo la guerra si ritirò dalle scene. Ma non era sempre necessario mostrare un'attrice seminuda in un film per attirare gli spettatori. All'epoca in cui manifesti e cartelloni per le strade costituivano la principale pubblicità di un film, bastavano i disegni di attrici poco vestite ammiccanti nelle locandine per allettare il pubblico maschile. Naturalmente questi manifesti scatenavano anche le ire dei benpensanti e l'intervento della censura, che talvolta imponeva di coprire gambe troppo scoperte o decolleté eccessivamente generosi o, nei casi più gravi, arrivava addirittura al sequestro dei manifesti. Papa Pio XII, nel 1957, protestò perché le mura di Roma, centro della cristianità, fossero: "tappezzate di manifesti cinematografici di grandi dimensioni con figure impudiche". A farne le spese furono i cartelloni del film *Zarak Khan*, con Anita Ekberg vestita da odaliska; e quelli di *Poveri ma belli*, che mostravano Marisa Allasio in un preistorico

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

costume da bagno a due pezzi. Come non includere in questa carrellata di nudi cinematografici un omaggio all'attrice italiana più fa-



Hedy Lamarr in "Estasi" (1933) di Gustav Machatý

mosa nel mondo: Sophia Loren. Anche lei fece un errore di gioventù e, nel 1951, l'anno dopo aver partecipato a Miss Italia, apparve a seno nudo in un piccolo ruolo del film *Era lui... sì! sì!*. Nella pellicola, che aveva per protagonisti Carlo Campanini e Walter Chiari, all'ora diciassettenne Sofia Scicolone interpretava una delle odalische di un harem immaginario. Come ha raccontato successivamente lei stessa: "Ter-



Sophia Loren in "Era lui... sì! sì!" (1951) di Marino Girolami, Marcello Marchesi e Vittorio Metz

minata la scena il regista ci chiese di rigirlarla ma questa volta senza il reggiseno, specificando che la sequenza sarebbe stata inserita solo nella versione francese del film. Le altre ragazze se lo tolsero subito e così lo feci anche io". Una gigantografia di quell'immagine fece da sfondo alla partecipazione della Loren alla trasmissione Rai *Centocinquanta*, condotta da Pippo Baudo e Bruno Vespa per celebrare i 150 anni dell'Unità d'Italia. L'evidente fastidio dell'attrice, costretta a parlare della sua lunga carriera con alle spalle quell'attimo imbarazzante del suo passato, dimostrò che quella scelta fu decisamente poco rispettosa nei confronti di chi non solo è entrata nella storia del cinema italiano ma quella storia l'ha fatta.

Andrea David Quinzi

Il doppiaggio: un'eccellenza italiana



Gerardo Di Cola

Siamo nei primi anni trenta, qualche anno dopo la realizzazione del primo film sonoro *Il cantante di jazz* (1927). Nei nuovi stabilimenti cinematografici "Cines Pittaluga" sono allestite due sale di sincronizzazione. Attori come Andreina Pagnani, Carlo Lombardi, Gero Zambuto, Mario Ferrari, Olinto Cristina, Tina Lattanzi, Ugo Ceseri, Umberto Melnati, Sandro Ruffini, Margherita Bagni, Augusto Maccacci e Camillo Pilotto, diretti da un regista già affermato come Mario Almirante, realizzano i primi doppiaggi in Italia. Tanti sono i film che si riaffacciano sul mercato italiano dopo l'asestamento della rivoluzione del sonoro che, in effetti, ha determinato un rallentamento delle esportazioni verso l'Italia dei prodotti cinematografici stranieri. E' un flusso abnorme di pellicole che costringe i doppiatori a un impegno suppletivo e stimola alcuni imprenditori a investire in sale di sincronizzazione. La forte domanda di doppiaggio non sarà risolta soltanto in termini di quantità, ma soprattutto in termini di qualità, portando in breve tempo il doppiaggio italiano a essere il migliore del mondo. Seguendo l'esempio della Cines, sorgono tra il 1932 e il 1933 diversi stabilimenti per la post-sincronizzazione del parlato. L'ing. Gentilini fonda la Fotovox e affida la direzione artistica a Franco Schirato. Qualche tempo dopo sorgono la Itala Acustica il cui direttore è Vincenzo Sorelli, regista di teatro lirico, e la Fono Roma fondata dall'ing. Persichetti che sceglie come direttore di doppiaggio Ruggero Barni. Persichetti è il primo vero impresario del mondo delle voci, intuendo che la costituzione di un gruppo stabile di attori da cui attingere per i doppiaggi può risolvere in positivo un'attività ancora tutta da definire nei suoi aspetti principali. Egli, con lungimiranza, decide di mettere a stipendio un certo numero di doppiatori che scelgono di dedicare alla nuova professione una congrua parte del proprio tempo lavorativo. La Fox, la Warner e la Paramount decidono di servirsi della Fono Roma appena costruita, mentre la MGM invia Augusto Galli a dirigere le nuove sale di sincronizzazione costruite a Roma dalla major americana. L'ultima società ad affacciarsi con un proprio stabilimento sulla scena del doppiaggio è la Caesar di Barattolo alla fine del 1933. L'esperienza degli attori italiani fatta a Joinville induce i responsabili degli stabilimenti di sincronizzazione a servirsi di loro per iniziare la nuova attività del doppiaggio che deve portare lo spettatore italiano a godere il film senza l'assillo della didascalia che distrae, non chiarisce, affatica, non coinvolge. La necessità ha, quindi, determinato la formazione di alcuni gruppi di attori che, tra una rappresentazione teatrale e una partecipazione al cinema, non disdegnano di doppiare film stranieri per un guadagno non lauto ma

sicuro e immediato. C'è anche una certa comodità nel lavoro non itinerante del doppiatore, che deve spostarsi soltanto da uno stabilimento all'altro e non deve sottoporsi a estenuanti memorizzazioni di più testi teatrali come la consuetudine dell'epoca richiede. Questi primi doppiatori, guidati da registi di esperienza consolidata, con alle spalle anni di palcoscenico nelle compagnie più accreditate degli anni '20 e '30, gettano solide basi per una attività che qualche anno più tardi li porterà ad essere considerati, incomprensibilmente e contraddittoriamente, attori non completi. Interpretando i desideri del pubblico, come hanno imparato sulle scene, lavorando solamente sulla espressività vocale, questi pionieri cercano, attraverso una vasta gamma di timbri e tonalità, di aderire il più possibile al volto di turno, instaurando con lo spettatore dapprima un sottile legame che il tempo rende sempre più coinvolgente fino a raggiungere una dimensione di dipendenza psicologica. Il pieno godimento dell'opera filmica è subordinato alla presenza o meno delle stesse voci, sempre quelle, e non importa se esse si posino ora su un volto ora su un altro. E' soprattutto un lavoro d'insieme, riconoscibile, che viene recepito come rassicurante da un pubblico che ancora vive la finzione cinematografica come una esaltazione magica della creatività dell'uomo. Il fascino di quelle voci alimenta un'evidente seduzione, sempre più marcata, sulle emozioni degli spettatori. Tutti sono consapevoli che gli attori stranieri non parlino con la loro voce, ma ciò non si configura come un problema per nessuno se non per alcuni intellettuali. Gli anni '40 si aprono con il giornalista, nemico dichiarato del doppiaggio, Michelangelo Antonioni, che scrive un articolo sarcastico sulla rivista "Cinema", *Vita impossibile sul signor Clark Costa*. L'articolo ferisce profondamente l'attore Romolo Costa, de-



Romolo Costa attore e doppiatore (1897-1965)

finito "individuo ibrido" solo perché presta la sua stentorea voce a Clark Gable. Antonioni pretende anche un referendum pro o contro la pratica di doppiare i film stranieri, ritenendo sacrilego intervenire sul sonoro delle pellicole italiane. Il sondaggio decreta che oltre il 50% degli italiani è pro dop-

piaggio. Se si tiene conto che sono coinvolti soltanto i lettori della rivista "Cinema", un'esigua minoranza rispetto alla popolazione italiana, la sconfitta dei fautori della didascalia è netta. Il decennio si chiude con il regista Michelangelo Antonioni che si serve del doppiaggio per far recitare in maniera credibile gli interpreti scelti per il suo primo film, *Cronaca di un amore*. Lucia Bosè è doppiata da Rosetta Calavetta, già voce di Biancaneve in *Biancaneve e i sette nani* e futura doppiatrice del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mito Marilyn Monroe, Ferdinando Sarmi da Emilio Cigoli, già voce di John Wayne in *Ombre rosse* e di Clark Gable in *Via col vento*, un



Rosetta Calavetta, attrice e doppiatrice (1918 - 1993)

cliente del night da Carlo Romano, voce di Jerry Lewis, infine Franco Fabrizi da Alberto Sordi che impazzisce come voce di Ollio. Gli intellettuali contrari al doppiaggio devono rassegnarsi ma la campagna contro la sostituzione delle voci, iniziata già da qualche tempo, getta un'ombra

sugli attori-doppiatori che si ritrovano confinati in spazi sempre più lontani dalla ribalta, dove non bisogna guardare e la qualifica di attore non deve aleggiare. Tuttavia in questo periodo si approntano doppiaggi da antologia e le voci che li realizzano si proiettano stabilmente nel futuro. Le leggi ferree della disciplina sono sancite! Gli attori che intendono dedicarsi al doppiaggio devono essere disponibili, avere una dizione perfetta e capacità recitative notevoli, sapersi conformare all'originale, possedere una voce bella, duttile e dai timbri particolari, avere capacità di autocontrollo ed essere dotati di tempismo. La professione del doppiatore permette un guadagno immediato e sicuro, un lavoro non itinerante, una vita regolare; ma è ripetitivo e poco esaltante, costringendo l'attore a trascorrere intere giornate al buio e, cosa ancora più dura da superare, la sua esperienza di artista deve viverla nel più assoluto anonimato. La guerra imminente, che riuscirà a sconvolgere il mondo, non scalfirà quello delle voci, le quali dopo il suo passaggio si ritroveranno più fresche e potenti di prima, divenendo maestre per quelle future. Dopo la guerra, gli italiani si ritrovano in massa nelle sale cinematografiche per ricucire uno strappo lungo anni con un cinema, quello statunitense, che un tempo li distraeva e li faceva sognare, ma che adesso li deve allontanare definitivamente dal passato. E gli italiani ritrovano anche le voci della memoria, le quali si sottopongono ad uno straordinario lavoro per doppiare le pellicole dell'embargo e della nuova produzione (embargo decretato dalle majors americane dal 1° gennaio 1939 per una tassa imposta dal regime fascista sul doppiaggio. Per approfondire: *Le Voci del Tempo Perduto*, pag. 57). Una sorpresa attende anche i detrattori del doppiaggio che ormai fanno finta di niente: il film *Roma città aperta*, che segna l'inizio di una nuova era del cinema italiano e che permette ad un'Italia prostrata e povera di riguadagnare la scena internazionale con un atto di rottura verso gli stilemi del passato, ricorre anch'esso alle cure del doppiaggio. A parte Anna Magnani e Aldo Fabrizi che si auto doppiano, gli altri attori sono doppiati: Carla Rovere (Lauretta) dalla solita Calavetta, Francesco Grandjacquet (Francesco) da Gualtiero De Angelis (voce di James Stewart, Cary

Grant, Dean Martin...), Marcello Pagliero (Manfredi) da Lauro Gazzolo (voce del vecchio del West), Harry Feist (maggiore Bergman) da Giulio Panicali (voce di Tyrone Power, Robert Taylor); infine un



Lauro Gazzolo (1900 - 1970), attore e doppiatore italiano, padre degli attori Nando Gazzolo e Virginio Gazzolo

militare tedesco ha la timbrica inconfondibile di Bruno Persa che sarà per anni il doppiatore di Humphrey Bogart. Confrontiamo, adesso, le voci di *Cronaca di un amore* e *Roma città aperta* con quelle utilizzate per due film cult, *Ombre rosse* e *Casablanca*. *Ombre rosse*: John Wayne (Ringo) Emilio Cigoli; Louise Platt (Lucia Mallory) Lydia Simoneschi; Claire Trevor

(Dallas) Tina Lattanzi; John Carradine (Hatfield) Gualtiero De Angelis; Thomas Mitchell (dottor Boone) Olinto Cristina; Andy Devine (Buck) Carlo Romano. *Casablanca*: Humphrey Bogart (Rick) Bruno



Bruno Persa, attore e doppiatore, (1905 - 1983)

Persa; Ingrid Bergman (Ilsa) Giovanna Scotto; Paul Henreid (Victor) Ennio Cerlesi; Peter Lore (Ugarte) Lauro Gazzolo; Claude Rains (Cap. Renault) Amilcare Pettinelli; Sydney Greenstreet (Signor Ferrari) Mario Besesti; infine il borseggiatore ha la voce inconfondibile di Alberto Sordi. E' incontrovertibile, quindi, che

i film, sia italiani sia stranieri, fossero doppiati dalle stesse voci. Un dato strabiliante se si tiene conto che è stato sottaciuto per decine di anni. Mi limiterò a dire soltanto che i critici cinematografici e gli intellettuali in genere, facendo finta di niente, non parlando del doppiaggio del cinema italiano, l'hanno decretato involontariamente come il migliore del mondo. Perché se non fosse stato così, se ci fossero state anche delle minime imperfezioni sul sonoro delle pellicole italiane, avrebbero scatenato l'inferno verso la pratica tanto detestata. Antonioni, Rossellini, Visconti, Leone, Bertolucci, Zampa, Maselli, Monicelli, Lattuada, De Santis, Germi, Lizzani, Montaldo, Pontecorvo, Fellini... tutti sono entrati almeno una volta in sala di sincronizzazione uscendone sempre soddisfatti, almeno credo. Altrimenti avrebbero potuto evitarla, nessuno li obbligava a entrare in quelle sale buie, anguste e prive di sonorità a loro gradite.



Emilio Cigoli, attore e doppiatore (1909 - 1980)

Gerardo Di Cola

Questioni di stile. Il piano-sequenza e lo stacco



Fabio Massimo Penna

Secondo i registi e teorici Pudovkin e Kulesov "L'arte filmica non inizia quando gli attori recitano e quando si riprendono le singole scene: questa è solo la fase preparatoria del materiale. Inizia nel momento in cui il regista comincia a combinare e a unire insieme i vari spezzoni di pellicola" (Karel Reisz-Gavin Millar, la tecnica del montaggio cinematografico, SugarCo edizioni, Milano, 1981). Agli albori della settima arte in Russia era di gran moda la tesi secondo la quale il montaggio sarebbe il principale momento creativo dell'arte cinematografica, l'operazione che appunto eleva il film al rango di prodotto artistico. Pudovkin ed Eisenstein danno enorme importanza a questa fase del lavoro registico e il secondo se-



Sergej M. Eisenstein al montaggio

gnerà la storia del cinema con il suo famoso "montaggio intellettuale" che prevedeva l'accostamento di immagini non in maniera fluida ma tale da generare nello spettatore una serie di shock: egli univa immagini lontane nel tempo e nello spazio, apparentemente prive di relazione tra di loro ma capaci, una volta acco-



"Sciopero" (Stachka) - 1925, S.M. Eisenstein

state, di far nascere negli spettatori una nuova idea (sequenza con la polizia che spara agli operai + immagine di un bue macellato = gli operai sono trattati come animali). Con il passare del tempo, però, per alcuni il nuovo idolo diventa il piano sequenza: "L'ideologia del piano-sequenza trova la sua formulazione più radicale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nella celebre tesi di André Bazin, secondo cui, quando l'essenziale di un accadimento dipende dalla presenza simultanea di due o più fattori dell'azione qualsiasi soluzione di continuità che spezzi questa simultaneità deve essere vietata" (Francesco Casetti-Federico Di Chio, *Analisi del film*, Gruppo editoriale Fabbrì, Bompiani, Sonzogno, Etas S.P.A., Milano, 1990). La teoria di Bazin sulla necessità di un montaggio autentico e obiettivo, il suo orrore per qualsiasi manipolazione della realtà da parte del regista portano ad un realismo assoluto fondato sui movimenti di macchina. In questa direzione il piano-sequenza diventa attestazione di oggettività assoluta, di possibilità di dar vita a un potente effetto di realtà grazie alla sua capacità di restituire con un'unica inquadratura situazioni complesse e molteplici azioni. Molti critici hanno sottolineato l'importanza che ha il piano-sequenza nei primi film di Michelangelo Antonioni e un altro genio quale Alfred Hitchcock ha realizzato un film interamente in piano-sequenza, "Nodo alla gola". Karol Reisz e Gavin Millar dimostrano, però, portando ad esempio la sequenza nella quale James Stewart capisce che un suo allievo è stato ucciso, come tale scelta stilistica sia sostanzialmente sbagliata: "Nel primo brano si vede chiaramente come l'eccessiva durata può rovinare l'effetto. Nel momento in cui Rupert esamina il cappello, l'immagine importante dal punto di vista drammatico è quella che lui sta vedendo. In un film normale a questo punto il montatore avrebbe staccato direttamente sulle iniziali, mostrando così la causa della perplessità (...) Nel modo in cui Hitchcock ha risolto la scena tra il momento in cui Rupert vede le iniziali e il primo piano delle stesse c'è un intervallo drammaticamente privo di significato. Il movimento di macchina non contribuisce all'effetto: lo ritarda semplicemente con un artificio inutile e psicologicamente improprio" (Karel Reisz - Gavin Millar, op. cit.). Se il piano-sequenza è perfetto per alcuni film di Antonioni nei quali è l'azione dei personaggi all'interno della inquadratura a stabilire la cadenza della pellicola e non il ritmo degli stacchi, esso si rivela essere invece un elemento



"Nodo alla gola" (Rope) un film del 1948 diretto e prodotto da Alfred Hitchcock. Il film è composto da undici piani-sequenza, la maggior parte dei quali collegati tra loro in modo da apparire come un'unica ripresa. Nella foto, il particolare del cappello, quando Rupert Cadell (James Stewart) capisce tutto

negativo per i film che hanno bisogno di uno sviluppo drammatico rapido poiché per la sua stessa natura il piano-sequenza comporta un rallentamento nello svolgimento della narrazione, fatto questo che lo spettatore può avvertire come pesante e sgradevole. Un altro caso estremo è quello di "Sleep" di Andy Warhol, pellicola priva di stacchi nella quale si vede un uomo addormentato ripreso per cinque ore. In questo caso però l'artista intende creare un "antifilm". Questa ostentata ricerca di un realismo assoluto, è proprio ciò che molti registi hanno cercato di evitare al fine di smantellare il pregiudizio nei confronti del film (soprattutto nei primi anni dell'arte cinematografica) secondo il quale il cinema non avrebbe possibilità artistiche essendo mera riproduzione meccanica della realtà. In questo senso si è spesso avvertita la necessità di esaltare le caratteristiche che differenziano il cinema dalla realtà e proprio la sua possibilità, attraverso gli stacchi, di unire ciò che è lontano nello spazio e nel tempo è uno dei segni più evidenti delle sue possibilità creative. Uno stacco particolarmente originale, infatti, può dimostrare la genialità di un regista. È il caso del famoso stacco di "2001 Odissea nello spazio" con l'osso lanciato dall'uomo primitivo che si trasforma in un'astronave. Attraverso un montaggio definito da Francesco Casetti e Federico Di Chio in "Analisi del film" cheat-cut, ovvero raccordo ingannatore, Stanley Kubrick fa passare inosservato un salto temporale che va dagli albori della razza umana a un lontano futuro in cui l'uomo naviga abitualmente nello spazio, deviando l'attenzione dello spettatore sulle similitudini formali (l'osso ha, infatti, la stessa forma dell'astrona-



2001: Odissea nello spazio è un film di fantascienza di Stanley Kubrick del 1968, basato su un soggetto di Arthur Clarke

ve). Il piano-sequenza può, però, elevare il valore estetico di un film come nel caso del finale di "Professione reporter" di Antonioni con la lunga carrellata in avanti che entra nella stanza d'albergo dove si trova il cadavere del protagonista passando attraverso le sbarre della ringhiera che circonda l'edificio. La scena ha dato vita a varie ipotesi sulla maniera con la quale è stato possibile far passare, senza stacchi, la macchina da presa attraverso le sbarre, una sorta di "gioco di prestigio" per il quale molti hanno pensato alla presenza di una



Le sbarre della finestra in "Professione reporter" (1975) di Michelangelo Antonioni



La mdp passa attraverso le sbarre della finestra in "Professione reporter"

gru nascosta che, allargando le sbarre avrebbe permesso il passaggio della macchina da presa. Nell'insieme, però, è la fase del montaggio, e con essa lo stacco, il momento fondamentale della realizzazione filmica poiché "Il montaggio è l'operazione di sintesi che corrisponde alla fine delle riprese, all'operazione di analisi rappresentata dalla sceneggiatura in fase di preparazione" (Vincent Pinel, *Tecniche del cinema*, Marsilio editori, Venezia, 1983). Lo

stacco come elemento fondamentale della fase di montaggio determina il carattere artistico del cinema: è il momento della scelta, quello in cui tra tutto il materiale girato viene lasciato ciò che è reputato importante ai fini della narrazione filmica ed eliminato ciò che è ritenuto inutile e in cui si decide come e dove unire gli spezzoni di pellicola rimasti.

Fabio Massimo Penna

I medici nel cinema di John Ford



Stefano Beccastrini

Premessa.

C'è una folta presenza di medici (o di ex medici: ma si diventa mai ex-medici?) nei film di John Ford, l'Omero del cinema. La maggior parte di essi conduce un'esistenza marginale, di inquieto confine tra norma sociale e vita trasgressiva e proprio per questo riceve sempre lo sguardo benevolo del grande cineasta. Insomma, egli ama i medici quando sono, e nel suo cinema lo sono sempre (il che fa pensare che, a suo avviso, dovessero esserlo anche nella realtà) persone socialmente irrequiete, anticonformiste, spesso moralisticamente contestate od emarginate. Ford mostra costantemente, tramite il suo cinema, un grande amore per le persone socialmente poste ai margini della società ma possiamo dire che, quand'esse sono medici, mostra di amarle due volte. Nei film fordiani il medico è una persona che si è votata ad operare sul confine che a un tempo unisce e separa la vita dalla morte. Il medico è colui che ha scelto di lavorare, di pensare, di vivere su quel periglioso confine e proprio perciò è una figura a rischio, sia di crisi esistenziale, di scorcamento, di fuga sia di sospetto e persecuzione sociale. Perciò i medici di Ford, quando non hanno abbandonato la professione, la esercitano in situazioni difficili, lontane dalla società di provenienza: nel selvaggio West, in carcere, in isole sperdute nel Pacifico, nella Manciuria afflitta dal colera e dal banditismo, risultando alla fine eroi senza retorica, quasi che per loro l'eroismo fosse semplicemente, passati i fumi dell'alcool o quelli della disperazione personale, ricordarsi del giuramento d'Ippocrate e metterlo in pratica. Non ci sono mai medici corrotti, assetati di denaro e di potere, votati al carrierismo e al successo sociale nel, da me amatissimo, cinema di John Ford.

Alcuni film

Il primo personaggio che, in un film fordiano, compare sullo schermo facendo la professione del medico è il dottor Samuel Mudd (l'attore è Werner Baxter) nel film *Il prigioniero dell'isola degli squali*, del 1936. Nel curare, senza domandargli chi fosse e perchè mai fosse ferito,

un uomo che poi risulterà essere l'assassino del presidente Lincoln, egli era convinto di fare il proprio dovere, quello che aveva giurato di espletare in nome d'Ippocrate (come farebbe il medico che, nell'Italia odierna, curasse un immigrato clandestino senza denunciarlo). Venne ritenuto complice dell'attentato e rinchiuso in un carcere situato su un'isola sperduta, in mezzo a un mare infestato da squali. Quando sull'isola scoppia un'epidemia di febbre gialla, il dottor Mudd si prodiga instancabilmente nel soccorrere sia il personale carcerario che i propri compagni di prigionia e viene perciò, alla fine, graziato. Mudd appare già quale il prototipo del medico fordiano: rifiutato dalla società e spinto, o come in tal caso per costrizione, o come in altri casi per sua scelta, ad allontanarsene. In un film dell'anno successivo, *Uragano*, il dottor Kensaints, è un medico in fuga dalla civiltà ed è convinto che gli indigeni dell'isola polinesiana in cui vive e svogliatamente opera siano



Thomas Mitchell ha ricevuto la sua prima nomination all'Oscar per aver interpretato il Dr. Kensaint in "Uragano" (*The Hurricane*) (1937) di John Ford

“gli ultimi rappresentanti dell'afflitta razza umana a sapere cosa sia la libertà”. Egli ha finito col diventare un alcolizzato ma l'uragano che si scatena sull'isola gli darà la possibilità di dimostrare il suo eroismo o meglio il suo ritrovamento d'un dimenticato decoro e orgoglio professionale e personale. Due anni dopo, nel 1939, Ford lascia le isole e si trasferisce in quella che diventerà la localizzazione preferita dei suoi film western: la Monument Valley. Il primo film che, appunto nel 1929, vi girò fu il mitico *Ombre rosse*, film profondo, di forti



John Ford (1894–1973), regista e produttore cinematografico statunitense, famoso soprattutto per l'imponente produzione di film western e il record di 4 Oscar alla regia

ascendenti letterari (il racconto da cui fu tratto era di Guy De Maupassant), vero inno alla libertà dell'amore e della tollerante solidarietà sociale, urlo d'indignazione contro ogni moralismo e conformismo. La vicenda ha i propri protagonisti più eroici, e non ipocriti, un giovane ricercato dalla legge, una prostituta e un medico beone (impersonato dallo stesso Thomas Mitchell che era stato il dottor Kensaints nel film precedente). Tutti e tre sono emarginati sociali, vittime del moralismo, “gloriosi rottami della città” com'egli stesso afferma orgoglioso. Essi viaggiano su una diligenza, assieme a vari altri personaggi che, alquanto borghesemente, li trattano con alterigia e riprovazione. Però, quando il gruppo andrà incontro a pericoli di vario genere (dal parto lungo la strada d'una signora, pienamente riuscito grazie alla bravura del dottore per una volta sobrio, all'assalto da parte degli apache), saranno proprio loro a dimostrare eroismo, abnegazione, capacità di prendersi cura di tutti gli altri. Ancora due anni dopo, dal West, Ford trasferisce l'ambientazione d'un suo film in un villaggio minerario del Galles (in realtà, completamente ricostruito a Hollywood). In *Com'era verde la mia valle*, la storia di una famiglia di minatori che rischiano ogni giorno la vita in galleria e di cui alla fine, per bisogno economico, fa parte anche il più giovane figlio del padrone di casa, un ragazzino che il padre avrebbe voluto mandare a studiare per farne un dottore, uno di quegli uomini fortunati che invece di scendere in miniera vanno in giro col calesse, e con giacca nera e camicia bianca e inamidata, di casa in casa, a visitare i propri pazienti. Per salvare dalla morte in galleria gli abitanti del villaggio ci vorrebbero ben altri medici! La tragedia, comunque, infine si compie, mietendo vittime tra cui il padre del ragazzo, facendo sorgere aspri conflitti sociali, portando alla chiusura dell'impianto. Il giovane resta disoccupato, parte per la città, riprenderà a studiare e forse diventerà medico davvero, seppur senza calesse, giacca nera e camicia inamidata. Forse egli saprà diventare un medico che sta dalla parte di chi rischia ogni giorno la morte sul lavoro. Passa qualche anno e Ford torna a girare nel suo amato West,

segue a pag. successiva



Il dottor Samuel Alexander Mudd ne "Il prigioniero dell'isola degli squali" (*The Prisoner of Shark Island*) è un film del 1936 diretto da John Ford



Thomas Mitchell, uno dei caratteristi più richiesti di Hollywood (1892 – 1962), nella parte del dottor Josiah Boone in "Ombre rosse" (1939) diretto da John Ford

segue da pag. precedente

mostrando di nuovo un medico in fuga dalla civiltà. E' Doc Holliday, che ha ormai abbandonato la professione, è alcolizzato e tisico, è diventato un provetto pistolero pur restando un colto dandy, che sputa sangue in candidi fazzoletti degni di Margherita Gauthier e recita il monologo di Amleto nel saloon. Il film è il bellissimo *Sfida infernale*, del 1946. Doc Holliday riscatta il proprio passato combattendo a fianco del mitico Wyatt Earp, nella celebre (fatta tale dal cinema: in realtà fu poco più d'una cruenta rissa) "Sfida all'OK Corral", durante la quale resta ucciso. E' giusto, logica-



Il tormentato e malinconico Doc Holliday (Victor Mature) in "Sfida infernale" (1946) di John Ford

mente parlando, che sia così, avendo mancato una precedente occasione di riscatto, quella che gli si era presentata attraverso l'urgente necessità di operare la sua donna, ferita da un colpo di revolver. Doc cerca di richiamare alla mente una competenza da tempo abbandonata ma la donna gli muore sotto i ferri. Il suo degrado personale e professionale, non avendo trovato modo di essere aldino vinto da un ritrovato eroismo medico, deve lasciar posto, per redimersi, all'eroismo del pistolero. Egli è l'unico medico che Ford fa morire in un suo film. E veniamo al maggiore medico Hank Kendall, impersonato da William Golden: egli è coprotagonista, assieme a John Wayne, d'un film ambientato durante la guerra civile americana: *Soldati a cavallo*, del 1959. Il dottor Kendall, ufficiale medico dell'esercito unionista, ha un comportamento che giudico esemplare, per un medico operante su un fronte di guerra. Intanto, pur pienamente partecipante degli ideali antischiavisti della propria parte e pur facendo pienamente il proprio dovere di medico-soldato, è offeso dalla sua complessiva crudeltà, scandalizzato da quanti morti e feriti essa produce, per nulla al mondo disposto ad abbandonarli, a qualunque delle due parti belligeranti appartengano. Quando alla fine, incalzato dall'esercito sudista, il suo reggimento ha la possibilità, abbandonandosi alle spalle alcuni feriti che non sono in grado di muoversi, di fuggire a gran galoppo, egli decide di rimanere sul posto per curarli fino a quando non saranno sopraggiunti i sudisti, pur sapendo che ciò significherà poi una dura prigionia nelle mani del nemico. Il dovere è dovere, soprattutto quando non è costrittivo bensì eticamente, personalmente motivato e sentito. Un'altra, non banale, figura di medico

è, nel cinema di John Ford, quella del dottor William Dedham che compare in *I tre della croce del Sud*, del 1963. Era stato un ufficiale della marina americana, durante la guerra contro i giapponesi ed era finito con un gruppo di suoi marinai su un'isoletta dei mari del Sud, Haleakaloe, ove la giovane principessa Manulali si era messa alla testa della resistenza dei suoi sudditi all'invasione nipponica. Il gruppo di americani, guidati dal dottor Dedham, aveva combattuto a fianco degli isolani e, a guerra finita, egli aveva deciso di non tornare in America, di restare lì, a fare il medico di quella brava gente che di medici veri non ne aveva mai visto uno. Aveva finito con lo sposare la principessa, di avere dei figli da lei (pur avendo una famiglia e una figlia americane) e col fondare un piccolo, lindo ospedale, l'unico dell'arcipelago. Poi Manulali era morta precocemente ma la sua scelta ormai era fatta: egli sarebbe rimasto per tutta la vita a fare il medico ad Haleakaloe. Credo che poche volte, al cinema, si sia visto un medico così bravo, simpatico, modesto e un ospedale così pieno di umanità e di efficienza a un tempo. Con la sua solita, seppur intrisa di accorato sentimentalismo, ironia pare quasi che Ford voglia dirci che medici simili esistono però occorre andarli a cercare ad Haleakaloe, un'isola che non c'è.

L'ultimo film di Ford e la dottoressa Cartwright

John Ford girò il suo ultimo film nel 1966 (morì poi, ma senza più tornare su un set cinematografico, nel 1973). Si intitola *Seven Women* ma chissà perché in Italia ha circolato con il titolo di *Missione in Manciuria*. A dimostrazione dell'interesse del grande cineasta per la professione medica, è protagonista di questo suo estremo film ancora un medico, in tal caso un medico-donna, la dottoressa Cartwright, impersonata da una bravissima e bellissima Anne Bancroft. E' ambientato, negli anni Trenta, in una missione protestante, fatta quasi unicamente di donne (c'è un solo uomo, marito d'una delle missionarie e missionario a sua volta: sua moglie è incinta), insediata in una Manciuria sconvolta dalla guerra e dal brigantaggio. Da tempo, alla missione, attendono un medico ma non è facile trovare chi è disposto ad andare a svolgere il proprio mestiere sanitario in un posto così pericoloso e lontano. Alfine, l'incarico è accettato da un certo "Dr. Cartwright" e il gruppo missionario ne aspetta a gloria l'arrivo. Grande delusione quando, alfine giunto l'agognato medico, si scopre che si tratta di una donna la quale, oltre tutto, beve e fuma come un uomo e come un uomo si veste. Ella confessa di aver accettato l'incarico per fuggire lontano dall'America, ove era stata duramente ostacolata, proprio in quanto donna, nei suoi studi medici e poi nella sua carriera professionale e ove, oltre tutto, aveva avuto una grande ma disgraziata storia d'amore con un uomo poi rivelatosi sposato. Anche nella missione, guidata da una isterica e moralistica zitella, il suo essere donna trasgressivamente moderna, che fuma, beve e parla di sesso, scandalizza e provoca incomprensioni

e conflitti. Però, ella rivela la sua bravura debellando un'epidemia di colera e facendo partorire felicemente la non più giovane missionaria incinta. Torna, nel film, un tema classicamente fordiano: la contrapposizione tra formalismo religioso (rappresentato soprattutto dalla direttrice, donna bigotta e lesbica repressa) e religiosità reale (quella, laica ma fondata su un reale prendersi cura del prossimo, della dottoressa). Quando la missione è invasa dai briganti, il loro capo, il crudele Tunga Kahn, s'invaghisce della dottoressa e la corteggia. Ella finge di stare al gioco e di accettare le sue proposte sessuali in cambio della libertà di tutte le altre donne della missione (l'unico missionario era stato ammazzato dai briganti). Quando è certa che esse siano ormai in salvo, avvelena Tunga Kahn, avvelenandosi a sua volta, in uno dei finali più belli, tristi, emozionanti dell'intera storia del cinema. Dopo di che, sulla scena del film e purtroppo anche sulla carriera cinematografica di Ford, cala un'ombra nera, che oscura luttuosamente lo schermo nonché il cuore di noi spettatori (vedi questo film, la prima volta, mentre facevo, a Firenze, il primo anno di Medicina). A proposito del film e del gesto della dottoressa Cartwright, Peter Bogdanovich, intervistando John Ford, gli chiese: "Perché lei si sacrifica per gli altri?" sentendosi molto



Anne Bancroft nella parte della dottoressa Cartwright nel film "Missione in Manciuria" (*Seven Women*) (1966), l'ultimo film diretto da John Ford

semplicemente rispondere: "Penso che la tua sia una domanda piuttosto ingenua...Lei era un medico, lo scopo della sua vita era salvare la gente". Il cinema parla per metafore e dunque nessuno, nemmeno John Ford, pretende che, in realtà, i medici siano continuamente disposti a dare la vita per gli altri ma riflettere su cosa significhi, in certe situazioni estreme e possibili non soltanto nella Manciuria degli anni Trenta, fare come mestiere quello di "salvare la gente", credo possa risultare utile a tutti noi.

Stefano Beccastrini

I dimenticati # 20

Olive Thomas



Virgilio Zanolla

I trentacinque anni in cui fu in vigore il cinema muto sono costellati da storie singolari, i cui protagonisti - personaggi tra i più vari - sono per gran parte ingiustamente relegati nel limbo dei carneadi. Chi ricorda, oggi, Olive Thomas? Eppure, nei suoi soli quattro anni di carriera cinematografica, durante i quali prese parte a 23 film, mostrò, oltre a una radiosa bellezza, anche non spregevoli doti d'attrice. Oliva (o Oliveretta Elaine) Duffy era nata a Charleroi presso Pittsburgh, in Pennsylvania, il 20 ottobre 1894, primogenita di tre fratelli. Era ancora bambina quando le morì il padre; poco dopo sua madre si risposò, ed ella, per aiutarla a crescere i fratelli James (1896) e William (1899) interruppe gli studi e si trovò un lavoro. Di questo periodo della sua vita si sa pochissimo. Fu forse anche per sollevare la situazione economica della famiglia che nell'aprile 1911, appena sedicenne, Olive sposò Bernard Krug Thomas, un impiegato dei grandi magazzini Kaufman presso i quali lei lavorava come commessa; ma il loro matrimonio durò soltanto due anni. Lasciato il marito, e in attesa del divorzio (che ottenne nel '15, grazie all'accusa di crudeltà - vera o pretestuosa che fosse), Olive si trasferì a New York, ad Harlem, dove viveva una sua zia. I primi tempi, per lei, furono piuttosto duri: per sopravvivere si adattò a svolgere anche mestieri piuttosto umili. Nel '14, commessa in un negozio di Harlem, partecipò a un concorso per l'elezione de "La più bella ragazza di New York" e s'impose sulle altre concorrenti; giudice del concorso era il pittore Howard Chandler Christy, creatore della Christy Girl, una sorta di ragazza-copertina: ella posò per lui, e per gli illustratori William Haskell Coffin, Penrhyn Stanlaws (che la ritrasse nuda in "Between Poses") e Harrison Fisher per il "Saturday Evening Post". Fu con ogni probabilità quest'ultimo a presentarla a Florenz Ziegfeld Jr, il grande impresario teatrale delle Ziegfeld Folies: il quale s'innamorò di lei e ne fece la stella dei Midnight Frolic al New Amsterdam Theater, spettacoli serali un po' osé, e della rivista «Ziegfeld Folies of 1915», che l'impose a Broadway. Favorito dal fatto che sua moglie, l'attrice Billie Burke, si era trasferita in California per interpretare «Peggy», il suo primo film, Ziegfeld intrecciò una relazione con Olive. Ma lei non gli concesse l'esclusività: tanto

che ricevé in dono dall'ambasciatore tedesco Bernstorff una collana di perle del valore di 10.000 dollari. Quando il cinema prese a corteggiarla, piantò subito Ziegfeld e nel '16 firmò un contratto col famoso regista Thomas H. Ince che la promosse diva dell'appena sorta Triangle Film Corporation. Quell'anno stesso esordì davanti alla macchina da presa nell'episodio «Playball» del serial «Beatrice Fairfax», diretto da Leopold e Theodore Wharton; come attrice, volle mantenere il cognome del marito, benché da lui divorziata: circostanza decisamente curiosa, dato che - oltretutto - nel



marzo di quell'anno conobbe l'attore e regista Jack Pickford, fratello della 'fidanzata d'America' Mary Pickford, e il 16 ottobre, segretamente, lo sposò nel New Jersey. Nel '17 Olive interpretò sei film, e tre nel '18 (quattro di questi nove vennero diretti dal regista John Frances Dillon, che nel '19 la diresse anche in altri due film). Nel dicembre '18 ella lasciò la Triangle, firmando un contratto per la Selznick Pictures Company, che la propose spesso in ruoli da giovanissima e conturbante vamp. Tra i nuovi registi con cui lavorò ci furono Frank Borzage, George Irving, Ralph Ince ed Alan Crossland; quest'ultimo la diresse anche in «The Flapper» (1920), film di grandissimo esito dov'ella impose il ruolo della ragazza moderna, intraprendente e disinibita, ma di buon

cuore, detta da allora, appunto, "flapper": dopo di lei, il ruolo fu interpretato con successo da Clara Bow, Colleen Moore, Louise Brooks, Joan Crawford e altre ancora, e in seguito, grazie a Jean Harlow e Marilyn Monroe è divenuto un classico. A Olive mostrarsi "flapper" riusciva naturale: era una ragazza florida e senza problemi, avida di emozioni, che di Hollywood, la nascente Mecca del cinema dove s'era da poco trasferita, cominciava a prendere i vizi. Uno di questi fu l'alcolismo; è quasi certo che a trasmetterglielo sia stato il marito, non meno avido d'emozioni: il quale per questo fu responsabile dei tre incidenti in macchina subito dall'attrice, per fortuna tutti senza gravi conseguenze. Infedele e dedito agli stupefacenti, egli era un individuo moralmente riprovevole: aveva sposato Olive in tutta segretezza per tutelare il buon nome dei Pickford, ma quando, grazie al cinema, ella divenne ben più nota di lui, fu ben lieto di divulgare la notizia; durante il periodo bellico, non potendo evitare d'impegnarsi s'arruolò in Marina, dove organizzò con un collega un sistema per destinare in posti 'sicuri' persone altolocate che, come lui, volevano evitare di finire al fronte: la cosa però si riseppe ed egli venne congedato con disonore. Olive posò per il celebre pittore Alberto Vargas e nell'agosto del '20 lei e il marito s'imbarcarono per l'Europa per quella che (con molto ritardo a causa dei loro impegni professionali) avrebbe dovuto essere la loro vera 'luna di miele'. A Parigi, dove alloggiarono nell'appartamento reale dell'hotel Ritz, la notte del 9 settembre Pickford chiamò con urgenza un medico: il quale trovò Olive che si contorceva dal dolore. Trasportata all'ospedale di Neuilly-sur-Seine, ella morì due giorni dopo, per avvelenamento. Le circostanze del suo decesso, che suscitò a Hollywood il primo grande scandalo della Jazz Era, non sono mai state davvero chiarite. L'ipotesi più accreditata è che Olive, volontariamente dopo un litigio oppure scambiandoli per pillole di sonnifero, avesse ingerito alcuni granuli di bicloruro di mercurio (perdi più disciolti in una soluzione alcolica), che il marito prendeva dal '18 per curarsi dalla sifilide; ma si parlò anche di droga, giacché durante un breve soggiorno di Pickford a Londra pare che ella avesse acquistato per lui una grossa partita di eroina. Olive aveva venticinque anni, dieci mesi e venti giorni. La sua salma venne inumata in una cripta del Woodlawn Cemetery nel Bronx, a New York.

Virgilio Zanolla

Il deragliamento esistenziale nella lettura cinematografica

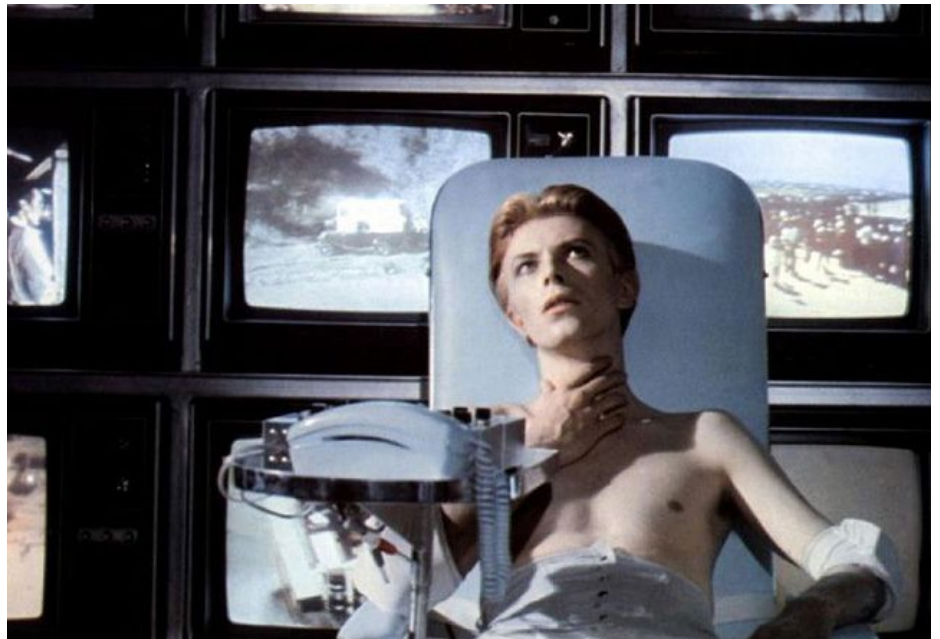


Carmen De Stasio

Sul finire del XIX secolo, all'evoluzione scientifico-tecnologica diligente si associò una maniera nuova di nutrire la coscienza delle potenzialità dell'uomo. Nucleo d'interesse era la dimensione innovativa dell'esistere, le sue fasi e i possibili deragliamenti. In letteratura l'impegno prendeva diverse forme senza mai esaurirsi e, anzi, evolvendo fino al tempo contemporaneo in base a coincidenze epocali dalla fantascienza all'indagine di struttura psico-attitudinale ha proceduto di pari passo alla molteplicità di moduli impegnativi accanto a espressioni favolistiche. Di genere impegnato è *L'uomo che cadde sulla terra*, che W. Tevis pubblicò nel 1963 e dal quale Nicolas Roeg trasse ispirazione nel 1976 per un film divenuto punto di riferimento culturale della cinematografia d'ogni tempo. L'estensione tematica è avvalorata dal fatto che il film si disponga sull'orbita della sperimentazione come annuncio e promozione di un modello sul quale successivamente ricalcare nuove prospettive, anche in virtù di una possibile revisione. Nel nostro caso il deragliamento esistenziale sollecita la marcatura del film e ne denota il valore plurisemico e plurisemantico di labirinto d'azione, individuo e volontà; accede all'attenzione nei continui deragliamenti da un aspetto all'altro del condivisibile (sovente in un tempo coevo), tanto che, incentrato sulla figura dell'uno, converge un impianto estensibile e solidificato attraverso congetture che ne determinano i mutamenti inattesi. In questo modo, tanto le atmosfere che le solidità sono scalfite da un disorientamento/straniamento che acquisisce con sottigliezza il potere sull'individuo e sulle sue scelte, sulle quali poggia la lettura cinematografica nella dicotomica accezione del titolo: uomo che cade sulla terra nell'aspetto totalmente iconico, quasi statico, di una svolta fantastica; l'altra accezione di carattere scientifico-attitudinale di caduta di stampo miltoniano equivale a perdita, overrosia, avvilito probabile rispetto a capacità paralizzate dell'individuo calato in tutte le contraddizioni, i disincanti che lo imbrigliano e che l'alfabetizzazione crescente gli permette di riconoscere, pur nell'improbabilità di uscirne. Nella densità evolutiva dei contenuti (schegge di riflessione), il film è un caleidoscopio strutturante di arte, mestieri, contaminazioni sociali e disgregazioni intellettive. È una sorta di compendio di un sapere scalfito continuamente da una volontà che devia (o in pericolo di deragliamento) verso una sorta di egocrazia sintomatica di automatismo sciverato di qualsiasi possibilità di convergenza tra individuo totale e comunità globale. Di fatto, nel film l'aspetto strumentale comunicativo del parola senziante e rigorosamente autoreferenziale

quando espressa in modo verbale; effettivo linguaggio individuale quando si figura sul fermo-immagine o su una scena mobile che sollecita la mente a cercarne gli equilibri intrinseci. Così come i risvolti della convulsa società contemporanea occidentale – disseminata di esempi di solipsismo pur nell'intrico di nuovi linguaggi, degli avanzamenti culturali e tecnici, oltre che conoscitivi – nelle sue pieghe la pellicola comporta l'evolvere distruttivo e nevralgico di un montaggio che ricalca le movenze opache del Macbeth shakespeariano: impalcatura di tipo dissociativo nelle attese dell'uno, indisposte, pur in uno scenario di tali parvenze, a condivisione. E poi viaggio

senso, in quanto aggregazione cinetico-asiematica di tutti gli aspetti salienti dell'arte senza che alcuno venga scalfito in favore di uno in particolare, la pellicola appare un meta-impianto foto-compositivo derivante da (micro)combinazioni di eventi (in maniera Arendtiana) di realtà mutevoli, indagata e vissuta a livello quasi cellulare e destinata a comparire negli effetti fruibili di memoria e densità onirica. In breve, la misura cult del film convive nella commistione delle riflessioni che transitano implementandosi e ricostruendosi continuamente, escludendo spazi che, pur assunti dalla mente come decisivi, invero ne determinano il ribaltamento, così co-



"L'uomo che cadde sulla Terra" fantascienza (1976) di Nicolas Roeg, tratto dall'omonimo romanzo di Walter Tevis. Il ruolo di protagonista è ricoperto dal cantante rock inglese David Bowie (1947 – 2016), al suo esordio nella recitazione

mosso dalla volontà di scoperta fruibile, ma destinato a deragliare per una volizione che sembra perpetuare l'insistente mobilità del dubbio fino al compimento della dissoluzione. La storia reimposta, dunque, nel film l'attraversamento delle strutture modificabili di una società controversa, oscillante tra gli appetiti volti a una rivisitazione continua iniziata già nei decenni precedenti e risalente alle discrepanze messe in scena dalla cinematografia dada, in particolare, a una tentativo di visualizzare il pensiero del mondo attraverso le modalità del protagonista, qui impersonato da David Bowie. In veste straordinariamente congeniale alla sua caratura intellettuale-artistica, Bowie anticipa nelle movenze le disintegrazioni e le disattese nel macros spazio concesso a un'azione che avviene su piani intricati e plurimi, consentendo la coeva assunzione di spazialità logica in un ritmo che è, incredibilmente consequenziale e, a un tempo, non diagnosticabile, e permettendosi di girovagare attraverso i territori scenici in continui ripensamenti riguardo i significati che le medesime scene intraprendono. In tal

me ciascuna scena configuri. In atto sembra essere la suggestione del recupero che in arte sfofisce le geometrie ostacolate e diffonde l'architettura mobile di un neo-romanticismo di stampo dylanthomasiano, esemplare di un andamento totalmente libero dell'umanità, intesa come fulcro di fertilizzazione combinatoria e parimenti edificante di comprensività tanto della soggezione a un dato classificabile (nome, qualifica, azione), quanto a convergenze apparentemente generate dall'individualità (libero arbitrio o volontà indotta?) in un esser dentro-fuori e che manovra finanche il deragliamento finale.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero: La caratura artistica del cinema (Il deragliamento esistenziale nella lettura cinematografica – Parte II)

Come ti storpio il titolo

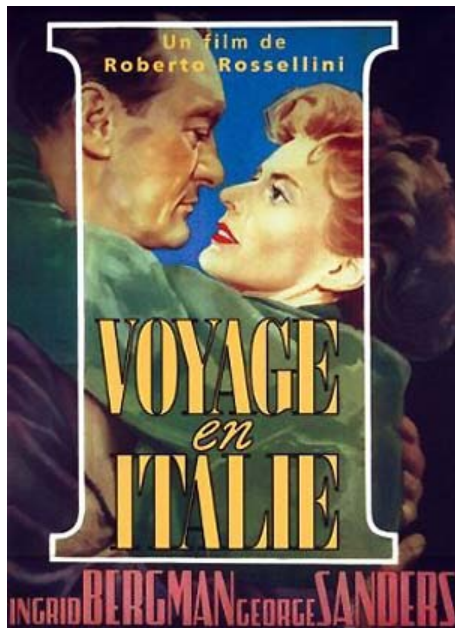
E' un bel film? E io ti cambio il titolo!

Adulterate strategie di marketing di distributori cinematografari italiani, ovvero come ti stupro i titoli dei film stranieri con traduzioni agghiaccianti per tentare di racimolare qualche euro in più



Marino Demata

1954: in una mattina di autunno un giovane critico cinematografico francese di nome Francois Truffaut si reca in compagnia del suo avvocato in Tribunale a depositare un atto di accusa a nome suo personale e a nome di altri amici giornalisti: Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, André Bazin ed altri. L'atto di accusa è stato formulato contro una casa di Distribuzione francese accusata di aver oltraggiato il film italiano di Roberto Rossellini, "Viaggio in Italia", cambiandovi il titolo in "La divorcée de Naples". Si trattava in realtà del secondo tentativo di cambiare il titolo al film. Come racconta lo stesso Truffaut, il primo tentativo fu di cambiarlo "con un titolo stupido ("L'amore è il più forte"). *Viaggio in Italia* era stato rimontato, e avevano aggiunto



un commento: denunciammo il fatto alla stampa, la cosa piacque molto a Roberto." Il Tribunale, ove fu portata la seconda denuncia, dette ragione a Truffaut e alla fine il film uscì in Francia col suo titolo originale italiano e senza alcuna manomissione. Era l'epoca della grandissima ammirazione del gruppo di amanti del cinema dei Cahiers du cinéma per Roberto Rossellini, odiatissimo in America e decisamente incompreso in Italia, ove la critica aveva definito in questo modo "Viaggio in Italia": "Siamo alla decadenza di Rossellini", "il film è un insulto all'intelligenza degli spettatori". L'episodio della denuncia per il cambio del titolo ci viene raccontato dallo stesso

Truffaut in un'intervista pubblicata nel bellissimo e ormai raro volume "François Truffaut. Professione cinema. Interviste inedite" del 2006 e nell'intervista al figlio di Rossellini, Renzo, che ha trascorso anni a Parigi a stretto contatto con la Nouvelle Vague, in un recente docu-film di Michele Diomà, "Cinema, anno zero". Abbiamo riferito questo bellissimo episodio perché il pessimo vizio di modificare e stravolgere nel più orribile dei modi i titoli dei film stranieri è da anni tragicamente in uso nel nostro Paese, sicché i nostri spettatori non solo sono costretti a vedere i film doppiati (spesso anche orrendamente), ma anche col titolo storpiato. E c'è da ricordare che una delle più illustri vittime di questa pessima abitudine è stato proprio, ironia della sorte, Truffaut. Il caso più clamoroso è uno dei bei film della serie dedicata ad Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud): nessuno potrebbe mai credere che "Domicile conjugal" divenne nel nostro allegro Paese... "Non drammatizziamo... è solo questione di corna". Come dire? Qui si è andati ben oltre il senso del ridicolo. Non so, per la verità, quale sia stata la reazione del regista francese. In ogni caso, non dovette certamente esserne felice. Siamo nel 1970 e probabilmente Truffaut avrà ripensato alle sue battaglie in difesa del titolo originale di "Viaggio in Italia". Ma purtroppo quello non fu l'unico



torto subito da Truffaut in Italia, anche se fu certamente il più clamoroso. L'anno precedente Truffaut era riuscito a girare un film al quale teneva moltissimo, "La Sirène du Mississippi", tratto dal romanzo di William Irish (cioè Cornell Woolrich sotto falso nome), facen-

do ingaggiare per l'occasione un cast straordinario, a partire da Jean-Paul Belmondo e Catherine Deneuve. Ebbene in Italia il film non solo fu mutilato di scene essenziali per la comprensione della complessa storia, ma circolò col titolo veramente insulso "La mia droga si chiama Julie" !!! Ma non è finita qui. Sembra infatti che i distributori italiani si siano accaniti nei confronti del regista francese, che nel 1972 gira un bel film pieno di sarcasmo e di autoironia, "Une belle fille comme moi" con la bella Bernadette Lafont, che in Italia viene sdoganato col titolo del tutto insulso "Mica scema la ragazza". E ancora, nel 1976 il film "L'argent de poche" diventa "Gli anni in tasca". E tu ti chiedi: ma cosa c'entra? Gli esempi relativi al grande regista della Nouvelle Vague sono così numerosi e clamorosi che a volte mi è perfino venuto il romanzesco sospetto che da noi si volesse vendicare il distributore francese tartassato da Truffaut per aver osato modificare il titolo di "Viaggio in Italia". Qualcuno potrebbe sospettare che questa

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

abitudine di cambiare in maniera così orrenda i titoli dei film sia comune ad altri Paesi. No. Niente di tutto questo. Se raffrontiamo i titoli di Truffaut che abbiamo esaminato sopra con gli omologhi in inglese troviamo una bella differenza. I titoli inglesi sono rispettosi dei titoli originali e le traduzioni sono fedeli e comunque non alterano affatto il senso del titolo. Ovviamente Truffaut non è l'unica vittima, anche se dei suoi titoli sono stati fatti gli scempi che abbiamo descritto. Ognuno dei nostri lettori potrebbe divertirsi a scorrere la filmografia di qualsiasi regista straniero e constatare come son stati orrendamente deturpati i titoli in Italia. Fare un elenco completo in questa sede è impossibile e pertanto ci limiteremo solo a qualche esempio. Uno dei più famosi film dell'altro grande rappresentante della Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, "Pierrot le fou", viene distribuito in Italia con



un titolo del tutto improprio e bizzarro: "Il bandito delle ore 11". E noi ci chiedevamo all'epoca: "Ma perché proprio delle ore 11?" Cosa vuol dire questo titolo? Che il protagonista fa il bandito solo alle ore 11? A parte le vere e proprie bizzarrie dei titoli italiani, i cambiamenti del titolo mutilano in realtà un elemento fondamentale che non va trascurato: l'autore di un film, in collaborazione con la produzione, attraverso il titolo originale intendono trasmettere un messaggio ai potenziali spettatori. Un messaggio attraverso il quale si vuole mettere in risalto un aspetto fondamentale del film, una delle sue caratteristiche più salienti. E così in "Pierrot le fou" Godard voleva evidenziare il carattere folle e anticonformista del protagonista interpretato da Belmondo. Un messaggio che viene completamente stravolto e banalizzato dal tragico titolo italiano. Poi ci sono titoli in italiano ridondanti e allungati oltre misura rispetto all'originale. Chi è in grado di spiegare perché mai un altro film di Godard del 1967, "Weekend", in Italia è stato distribuito col titolo "Week-end, un uomo

e una donna dal sabato alla domenica"? Forse perché si voleva chiarire, per chi non lo avesse saputo, che il week end include le giornate del sabato e della domenica? Mistero! Qualcuno tra i nostri lettori potrebbe pensare che quelli erano altri tempi e che oggi la cultura e il rispetto per gli autori possano aver consigliato maggiore moderazione nello scempio di cambiare i titoli. Manco per idea. Basterebbero pochi esempi per dimostrare l'esatto contrario. Claude Lelouch, altro regista tartassato nei titoli italiani, dirige nel 1998 un film che oggi potremmo definire "minore" rispetto ad altri più celebri. Il titolo è "Hasards ou coïncidences", che significa letteralmente "Possibilità o coincidenze". Il titolo serve per farci comprendere che si tratta di un film sul caso o sulle varie possibilità che la vita ti offre di volta in volta. E proprio in questo circostanza in Italia si voleva mantenere sostanzialmente il vero titolo francese, limitandosi a tradurlo. C'è però un piccolo incidente: la traduzione è sbagliata, perché "Hasards" in francese sta per coincidenze e non per azzardi. Pertanto il titolo italiano "Per caso o per azzardo" è completamente sbagliato oltre che incomprensibile rispetto al contesto del film! Nel 2004 Michel Gondry dirige una bella commedia brillante dal titolo "Eternal Sunshine of the Spotless Mind". Anche in questo caso il regista, attraverso il titolo, vuole lanciare un

messaggio preciso sulle caratteristiche del protagonista (un insolitamente efficace Jim Carrey, affiancato da una brillante e bellissima Kate Winslet). Con generale meraviglia in Italia il titolo del film diventa del tutto incongruo e banalissimo: "Se mi lasci ti cancello"! Inutile chiedersi che cosa significa e il senso di tale sciagurata scelta! In quello stesso periodo i Fratelli Coen dirigono un film con Clooney e Catherine Zeta-Jones, dal titolo significativo: "Intolerable Cruelty". Troppo poco per l'Italia, ove il titolo diventa: "Prima ti sposo, poi ti rovino". Sì, proprio così. Qualcuno potrebbe credere che stiamo scherzando. Purtroppo non scherziamo: basta controllare! Al Sundance del 2015 ha spopolato il bellissimo film "Me and Earl and dying girl", un indimenticabile quadro adolescenziale, che vuole sottolineare, fin dal titolo, come l'essersi dedicato, da parte del protagonista, per un intero anno ad una ragazza affetta da un male incurabile, abbia costituito un elemento decisivo di crescita della propria personalità e sensibilità. Come può un messaggio così chiaro diventare in Italiano l'incomprensibile "Quel fantastico peggior anno della mia vita"? Credo che qui siamo proprio all'oltraggio! Sempre lo scorso anno Wim Wenders è ritornato alla fiction, dopo una parentesi fatta di interessanti documentari, col film voyage *Every Thing Will Be Fine* ("Tutto andrà bene"). Con questo titolo il regista vuole sottolineare qualcosa di specificamente ottimistico, che cioè la storia si svilupperà

in senso positivo, pur essendo partita da un "incipit" tra i più tragici a cui il cinema ci abbia mai fatto assistere. L'espressione *Every Thing Will Be Fine* viene più volte utilizzata dal protagonista, Thomas (James Franco), specialmente nella parte iniziale del film, e quindi costituisce una sorta di massima di vita per lui e il titolo più logico dell'opera. E invece da noi si è evidentemente pensato che questo titolo non andasse bene ed è stato sostituito col banale e inappropriato "Ritorno alla vita", che è un titolo tra l'altro sbagliato, perché in realtà il protagonista non ha mai abbandonato la vita, metaforicamente parlando. Al contrario! Infine una chicca di questi ultimi giorni. Una commedia romantica francese a cui il regista Samuel Benchetrit ha dato un titolo serio, "Asphalte": la vita, quella riservata agli abitanti della banlieue parigina, è come una superficie uniforme e rugosa come quella dell'asfalto, quello stesso asfalto che troviamo sulle terrazze in cima ai palazzoni di quei quartieri. E Asphalte è anche il titolo di una serie di racconti scritti dal regista, dai quali è stato tratto il soggetto del film. E' da



non credere che "Asphalte", col suo significato forse anche pretenziosamente filosofico, possa diventare nelle sale cinematografiche italiane "Il condominio dei cuori infranti": anche in questo caso il limite del ridicolo è stato ampiamente superato! Ma al di là dei

certamente migliaia di esempi di titoli massacrati da noi (e solo da noi!), è possibile che non si possa fare nulla per impedire tale scempio? Noi crediamo che ci sia innanzitutto un problema di mancanza assoluta di rispetto per i registi e i produttori che si vedono deturpati i titoli creati per i loro film, che hanno sempre un significato preciso che non viene mantenuto in italiano. Il titolo fa parte del film. Cambiarlo, a nostro giudizio, è come cambiare un pezzo del film e dargli un altro connotato. Possibile che tutti debbano rimanere impassibili di fronte a tanto scempio? Cosa diremmo se si esponessero ad esempio dei quadri ricevuti in prestito dal Museo Van Gogh di Amsterdam e se ne cambiassero i titoli dati direttamente dal grande artista? Purtroppo noi non abbiamo oggi in Italia registi o gente di cinema capaci come Truffaut di difendere il titolo autentico di un film fino alla denuncia in Tribunale. Ma qualcosa dovrebbe essere fatto. Il Parlamento ad esempio potrebbe farsi carico di difendere quello che va considerato un vero e proprio diritto di autore, quello di non vedersi cambiato nulla di quello che si è creato, a partire dal titolo! Oltre tutto in questo modo si impedirebbe che all'estero ci ridano dietro come è accaduto in passato per "Non drammatizziamo..è solo questione di corna" e purtroppo continua ad accadere. Oggi più che mai!

Marino Demata

Eleonora Duse sul grande schermo cento anni dopo

Iniziativa del Circolo del Cinema FICC di Fabriano per le scuole



Giorgio Silvestrini

Eleonora Duse (1858 – 1924), la grande attrice di teatro che è stata famosa in tutta Europa ed oltreoceano, a distanza di quasi cento anni dalla sua morte compare nuovamente sul grande schermo nell'unica sua interpretazione cinematografica nel film "Cenere" (1916), recentemente restaurato. Questo è l'evento offerto dal "Circolo del Cinema Fabriano", aderente alla FICC, a tutti gli appassionati di cinema ed agli alunni dei Licei fabrianesi e della Scuola Media Marco Polo ad indirizzo musicale. I musicisti Giovanni Ceccarelli al pianoforte e Marcello Allulli al sassofono tenore, già ben noti agli appassionati della buo-



Eleonora Duse nel film "Cenere" film muto del 1916 diretto ed interpretato da Febo Mari, tratto dall'omonimo romanzo del 1904 della scrittrice Grazia Deledda

na musica, hanno accompagnato la proiezione improvvisando arie tratte dal repertorio jazz, dalla tradizione mediterranea e dalla musica popolare. Nella loro performance hanno seguito musicalmente il film, riuscendo a integrare con grande maestria le varie sequenze senza mai sovrastare le intense emozioni da queste comunicate. È stata così ricostruita l'atmosfera dei primi anni del cinema, quando, in assenza del sonoro, le proiezioni venivano accompagnate dal pianoforte o da una piccola orchestrina. "Cenere", della durata



Giovanni Ceccarelli e Marcello Allulli in cineconcerto durante la proiezione di "Cenere"



di circa quaranta minuti, girato nel 1916, è tratto da un romanzo di Grazia Deledda pubblicato nel 1903. Il soggetto riguarda la disavventura di una donna, interpretata dalla Duse, che ha un figlio illegittimo da un uomo sposato. Non potendolo mantenere è costretta a lasciarlo alla famiglia del padre naturale dove, grazie alla pietosa moglie, viene bene accolto. Divenuto adulto il figlio cerca la vera madre, ma l'incontro ha un tragico epilogo di grande intensità drammatica. L'interpretazione della Duse, caratterizzata anche nel teatro da lunghe pause e lunghi silenzi, ben si è adattata all'interpretazione di un film muto nel quale, per supplire al mancato uso del linguaggio, era normale che gli attori ricorressero all'enfaticizzazione dell'espressione del viso e della gestualità. La manifestazione si è conclusa con un'ulteriore esibizione di un brano jazz da parte dei due musicisti con grande partecipazione dei presenti in sala. Per il "Circolo del Cinema Fabriano" questo è il terzo esperimento di coinvolgimento delle scuole di Fabriano, dopo la commemorazione, effettuata lo scorso Ottobre, di Pier Paolo Pasolini a quarant'anni dalla scomparsa e dopo la rassegna sul Neorealismo dello scorso Febbraio - Marzo, entrambi terminati con conferenze da parte di esperti del settore. Un ringraziamento particolare va al Preside della Scuola Media Marco Polo, prof. Antonello Gaspari, che ha sempre collaborato personalmente all'iniziativa.

Giorgio Silvestrini

Omaggio a Taxi Driver

Un film del 1976 diretto da Martin Scorsese, scritto da Paul Schrader e interpretato da Robert De Niro



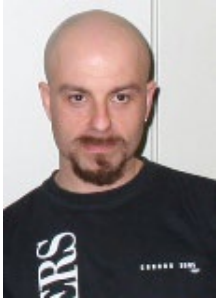
Travis Bickle dice:

La solitudine mi ha perseguitato per tutta la vita, dappertutto. Nei bar, in macchina, per la strada, nei negozi, dappertutto. Non c'è scampo: sono nato per essere solo.

Io ho sempre sentito il bisogno di avere uno scopo nella vita, non credo che uno possa dedicarsi solo a se stesso, al proprio benessere. Secondo me uno deve cercare di avvicinarsi alle altre persone.

Nove maggio. Grazie al cielo è venuta la pioggia, è servita a ripulire un po' le strade dalla immondizia che si era ammonticchiata. Lavoro tutta la notte adesso, dalle sei del pomeriggio alle sei del mattino certe volte anche la domenica, è una fatica ma almeno mi tiene sempre occupato. Guadagno trecento, trecentocinquanta alla settimana certe volte anche di più, quando faccio senza tassametro. Vengono fuori gli animali più strani, la notte: puttane, sfruttatori, mendicanti, drogati, spacciatori di droga, ladri, scippatori. Un giorno o l'altro verrà un altro diluvio universale e ripulirà le strade una volta per sempre.

34° Valdarno Cinema Fedic



Simone Emiliani

Diventa sempre più difficile parlare di un festival prima che cominci. Forse perché si è nel pieno dell'organizzazione e non si riesce ad avere la giusta distanza dalle cose. Soprattutto valutare se quello che si sta facendo funziona o no. I bilanci si fanno sempre alla fine. In ogni

caso ogni nuova edizione è una sfida. Si cerca sempre di alzare l'asticella. Inoltre, mentre sto scrivendo questo articolo, ci sono altri eventi non ancora definiti. Innanzitutto i giorni sono aumentati. La 34ª edizione di Valdarno Cinema Fedic si svolgerà infatti dal 3 all'8 maggio, quindi sono sei giorni pieni. Anche lo scorso anno il festival è iniziato di martedì sera con *Fino a qui tutto bene* alla presenza dei tre attori maschili protagonisti, Alessio Vassallo, Guglielmo Favilla e Paolo Cioni. Quest'anno invece sarà inaugurato già dal pomeriggio da alcuni film della competizione. Il numero dei film in concorso è maggiore: 27 rispetto ai 23 della scorsa edizione. Da una parte è dovuto alla qualità che si è alzata, dall'altra al fatto che sono stati di più i film da selezionare. Quindi c'era bisogno di maggiore spazio anche all'interno del cartellone. Oltre alla selezione ufficiale fanno parte del programma anche 19 film dello Spazio Fedic e 5 dello Spazio Toscana. Poi ci sono gli eventi speciali. Il primo è il Premio Marzocco alla carriera a Carlo Verdone che sarà consegnato il 4 maggio al termine di un'approfondita masterclass moderata da Giovanni Bogani (giornalista e critico cinematografico de "La Nazione") e da me. E per il festival si tratta di un onore poter conferire questo riconoscimento a uno dei registi e attori italiani più popolari, erede di una certa tradizione della commedia all'italiana (l'attenta osservazione dei caratteri, la loro caricatura) ma al tempo stesso tra gli artefici della 'nuova ondata'

nel genere tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 assieme a Roberto Benigni, Massimo Troisi, Francesco Nuti e Maurizio Nichetti. Dall'esordio di *Un sacco bello* (1980) fino all'ultimo *L'abbiamo fatta grossa* (2016), i suoi film sono stati anche una precisa testimonianza del cambiamento dei costumi del nostro paese e, al tempo stesso, possiedono anche una coerenza autoriale nella vena intimista che rivelano l'amarrezza che si nasconde dietro l'apparente comicità.

Dalla presenza di Sergio Leone come una sorta di padre cinematografico durante il suo primo film alle collaborazioni con Ennio



Morricone, la sua opera, come quella di Nanni Moretti, è riuscita a integrare la presenza di attori professionisti con quelli non professionisti che ha trovato l'ideale sintesi in una delle sue opere migliori, *Compagni di scuola* (1988). L'opera di Verdone infine è riuscita ad accomunare tre generazioni. Un po' come la musica di Vasco Rossi. Tra gli altri eventi speciali c'è martedì 3 il film d'apertura, *Banat - Il viaggio*, diretto da Adriano Valerio con Edoardo Gabbriellini ed Elena Radonicich. Si tratta di uno degli esordi italiani più innovativi di questa stagione in un cinema di viaggio e di scoperta che a tratti sembra riscoprire quelle atmosfere dell'opera di Corso Salani e dell'altra (nella parte ambientata a Bari) a quelle derivate sentimentali di certo cinema francese. Il regista, che sarà presente al festival, si era già messo in luce con un ottimo lungometraggio *37° 45'* che aveva vinto il David di Donatello per il miglior cortometraggio. Un altro titolo di prestigio per il festival è il Premio Fedic *Non essere cattivo*, terzo e ultimo film diretto da

Claudio Caligari e prodotto da Valerio Mastandrea, vibrante immagine di figure vinte in una Ostia quasi pasoliniana accesa da interpretazioni sofferte, di altissimo livello come quelle di Luca Marinelli e Alessandro Borghi fino a Silvia D'Amico che sarà a Valdarno Cinema Fedic la serata di giovedì 6. I film dello Spazio Fedic, che saranno in programmazione il pomeriggio di mercoledì 4 (dalle 15 alle 19.30) e la mattina del 5 (dalle 9 alle 13.30) saranno analizzati dal docente regista e produttore (tra cui diversi film di Silvio Soldini), Daniele Maggioni. Un altro momento importante del festival è la mattinata di



Fedic Scuola. Dopo il successo delle ultime due edizioni, con la sala piena, quest'anno sarà proiettato *Astrosamantha - La donna dei record nello spazio*, documentario che racconta gli ultimi tre anni della vita di Samantha Cristoforetti, la prima donna italiana nello spazio.

Vi presentiamo l'Ufficio Stampa e Comunicazione del Valdarno Cinema Fedic

Quest'anno la comunicazione del festival è stata affidata a Giovanni Barbatto e Gabriele D'Angelo, studenti dell'Università di Firenze della Scuola di "Scienze Politiche" Cesare Alfieri che hanno seguito i corsi di Sociologia dei Media e di Media identità e consumi tenuti dalla Prof.ssa Silvia Pezzoli. Gli studenti saranno seguiti durante il festival da Angelo Tantarò direttore di *Diari di Cineclub* e V. Presidente del Valdarno Cinema Fedic

Stofofretti, la prima donna italiana nello spazio. Sarà presente il regista Gianluca Cerasola. Lo spazio retrospettivo quest'anno si orienta verso il cinema francese pre-Nouvelle Vague, *Ascensore per il patibolo* (1957) di Louis Malle, nella versione restaurata dalla Cineteca di Bologna e uscita nelle nostre sale il 4 aprile scorso, un noir dolente ancora oggi di sconvolgente modernità dove resta nella memoria la camminata di Jeanne Moreau per le strade di

Parigi sulle note jazz di Miles Davis. Infine la giuria della 34ª edizione sarà presieduta dal produttore, sceneggiatore e regista Marco Martani, l'attore Giulio Scarpati e il giornalista e critico cinematografico Boris Sollazzo. Altri eventi, forse altri ospiti, arricchiranno il programma. Ne parleremo a festival finito.

Simone Emiliani



"Astrosamantha - La donna dei record nello spazio" di Gianluca Cerasola al Fedic Scuola di Valdarno Cinema

34° edizione

VALDARNO CINEMA FEDIC 2016



3-8 maggio

67° Concorso
Nazionale
"Premio Marzocco"

San Giovanni Valdarno
Cinema Teatro Masaccio

promosso da



con il patrocinio di



con il sostegno di



con la collaborazione di



Giovanni Rappazzo, il vero inventore del cinema sonoro



Nino Genovese

Nato a Messina il 15 ottobre 1893, morto ivi il 3 aprile 1995, all'età di 101 anni, Giovanni Rappazzo si può considerare il vero inventore del cinema sonoro. I brevetti di Rappazzo relativi al cinema sonoro, infatti, risalgono al 1921, diversi anni prima della proiezione di "The jazz singer" (Il cantante jazz) di Alan Crosland, presentato in prima mondiale a New York, il 6 ottobre del 1927; ma le invenzioni della «pellicola cinematografica ad impressione contemporanea di immagini e suoni» (come egli stesso la chiama) e dell'apparecchio in grado di proiettare tali immagini dotate di sonoro sono avvenute, in realtà, molto tempo prima, tra il 1912 e il 1913; lo stesso Rappazzo ha eseguito le riprese di alcuni brevi filmati sonori, che, nell'estate del 1913, fece proiettare presso il Cinema-Concerto Eden di Messina, in mezzo alla grande meraviglia della gente. Tuttavia, non gli è mai stata attribuita "ufficialmente" la paternità di tale invenzione, che il nostro inventore ha rivendicato inutilmente per tutta la vita, e che è giusto e doveroso finalmente riconoscergli!... "Aspettate un momento, gente, non avete ancora sentito niente!": questa frase, pronunciata da Al Jolson, nel film *The jazz singer* (Il Cantante di jazz) di Alan Crosland, ha un valore storico ed insieme emblematico: si tratta, infatti, del primo film sonoro (parlato e cantato) della storia del cinema, prodotto dalla Warner Brothers e presentato in prima mondiale a New York, il 6 ottobre del 1927, il cui clamoroso successo internazionale porterà, ben presto, al definitivo tramonto di quel cinema muto, che – fin dai primi tempi della sua avventurosa storia – aveva sempre cullato il sogno di realizzare il film sonoro: basti ricordare il "Kinetofono" di Thomas Alva Edison (che univa le immagini al grammofofo inventato dallo stesso Edison); oppure, il francese Auguste Lauste, che, già nel 1906, aveva inventato la pellicola ad impressione contemporanea di immagini e suoni, anche se si trattava, però, di un meccanismo abbastanza rudimentale, con una colonna sonora che, occupando metà dello spazio della pellicola, sacrificava molto l'immagine e il sonoro poteva essere ascoltato solo tramite cuffie, risultando, pertanto, inutilizzabile su larga scala. Il sistema adottato dalla Warner Bros. era il "Vitaphone", che sancisce "ufficialmente" la nascita del sonoro, ma si basava ancora su grandi dischi sincronizzati con la pellicola; successivamente, sarà William Fox, con il sistema "Movietone", a proporre la pellicola con la banda sonora su di essa incisa e sincronizzata, che rappresenta la nascita del sonoro vero e proprio, a proposito del quale, però, si parla di tanti "inventori", e quindi, in pratica, di "nessuno". Tuttavia, se l'amore per la verità storica può anche farci riconoscere che il cinema

sonoro (come, d'altronde, il cinema tout-court) è un'invenzione sostanzialmente "collettiva", la stessa obiettività storica non può permetterci di ignorare il posto di assoluto rilievo che, in tale ambito, occupa il messinese Giovanni Rappazzo: un posto tale da farlo considerare il primo e vero inventore del cinema sonoro, nel senso moderno del termine. Trasferiamoci con l'immaginazione nella Messina che stava risorgendo dalle macerie del terremoto del 28 dicembre 1908. Piano piano, cominciano a nascere nuovi Teatri e Cinematografi, tutti in baracche di legno (la città dello Stretto, allora, assomigliava molto a una città del Far West), mentre, in periodo estivo, numerose sono le Arene: tra queste, sul viale San Martino (Quartiere Americano), vi era l'Eden Cinema-Concerto, appartenente a un certo sig. Cacciola, proprietario del terreno, e a Luigi Rappazzo; un ampio spazio all'aperto, recintato, con una facciata dallo stile liberty, e l'interno, adornato da piante rampicanti e fiori, con la cabina cinematografica, un palco, lo spazio per l'orchestra e, naturalmente, lo schermo bianco: in questo locale, per sbarcare il lunario, faceva da operatore un giovane studente, Giovanni Rappazzo, fratello del proprietario Luigi. È l'estate del 1912. Una sera, durante una proiezione, a causa di un errore tecnico compiuto dal giovane, che aveva montato al rovescio una parte di pellicola, appaiono sullo schermo le immagini capovolte: il putiferio, che si scatena tra il pubblico, con urla, fischi, schiamazzi, che fanno da singolare contrasto alle immagini ancora rigorosamente mute, fanno venire in mente a Rappazzo l'idea che i suoni e le parole potessero venir fuori dalla stessa pellicola. Così, nella baracca-bazar «Au bon Marché», di proprietà della famiglia, trafficando ogni notte con aggeggi di fortuna e mettendo a frutto le conoscenze scientifiche acquisite frequentando la "Regia Scuola del Comitato Veneto Trentino" (ora Istituto Tecnico Industriale "Verona-Trento"), nella quale sarà anche docente, Giovanni Rappazzo inventerà quella che lui chiama la «pellicola cinematografica ad impressione contemporanea di immagini e suoni» e l'apparecchio adatto a questo nuovo tipo di proiezione; egli stesso esegue, successivamente, le riprese di alcuni cortometraggi sonori. Nell'estate del 1913, questi brevi filmati sonori, riprodotti una nave traghetto in partenza, una locomotiva a vapore sbuffante, automobili scoppiettanti e anche canzoni, grida e altri suoni, vengono



Giovanni Rappazzo (1893 - 1995) è stato un inventore italiano. Nel 1994 è stato nominato Grande Ufficiale al merito della Repubblica Italiana per aver brevettato per primo il cinema sonoro

proiettati nello stesso Cinema-Concerto Eden, i cui spettatori – che quasi non credevano alle loro... orecchie (tanto che qualcuno parlò, perfino, di stregoneria, di opera del diavolo!) – hanno assistito, così, alla prima proiezione pubblica a pagamento di immagini in movimento sonorizzate, con il suono inciso sullo stesso supporto; perché, a differenza della pellicola di Lauste, molto carente dal punto di vista tecnico, nell'invenzione di Rappazzo le bande sonore erano due, sottili, poste ai lati dei fotogrammi e il suono era diffuso tramite altoparlanti. Tuttavia, per vari motivi, principalmente di natura economica, e per lo scoppio della "grande guerra", fu solo nel 1921 (ma, in ogni caso, diversi anni prima della nascita "ufficiale" del sonoro) che Rappazzo poté chiedere ed ottenere i brevetti dell'invenzione dei suoi apparecchi, che poi, però, non poté rinnovare per questioni di carattere economico; ma essi costituiscono, inequivocabilmente, la prova della paternità dell'invenzione del cinema sonoro, che Rappazzo ha rivendicato per tutta la vita, rivolgendosi perfino alla Corte Suprema dell'Aja e all'ONU, fino al giorno della sua morte, avvenuta il 3 aprile 1995, a Messina, dove era nato il 15 ottobre 1893. Una vita lunghissima, la sua: più di 101 anni, gran parte dei quali trascorsi in attesa di un riconoscimento "ufficiale", che – purtroppo – non è mai arrivato e che, invece, è giusto e doveroso attribuirgli! In ogni caso, a differenza di quanto si ritenga, non è vero che la città che gli ha dato i natali si sia dimenticata di lui, anche se avrebbe potuto fare di più!... Sono molti gli articoli, le interviste, i "servizi" e i programmi che gli sono stati dedicati, e – come ha ricordato il figlio Italo – chi scrive è stato uno dei primi ad interessarsene, sia a livello giornalistico che come storico del cinema; gli è stata dedicata una via (una traversa del Viale Boccetta, in cui abitava), che, però, è ancora priva di targa, e una sala del Palazzo della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Cultura "Antonello da Messina"; vi sono stati diversi Convegni su di lui, tra cui uno anche a Catania (14 maggio 2015), nell'ambito della sezione Cinema di "Iart", curata da Anna Mazzaglia, cui ha partecipato la nipote Caterina Fogliani Pappalardo, che ha presentato il documentario "Dove, come e quando nacque il cinema sonoro", voluto dallo stesso Rappazzo e realizzato da Eugenio Mesiano e Angelo Pocobelli, che si riteneva perduto. Ed ora, un nuovo documentario, recentissimo, prodotto da Rosaria Mantineo Gambadauro e realizzato da Rocco Ioppolo, Giuseppe Scionti e Giuseppe Ferraloro, dal titolo "Giovanni Rappazzo - L'uomo che diede voce al cinema", che - attraverso documenti d'epoca e interventi della stessa produttrice Rosaria Mantineo, di Basilio Maniaci (Presidente dell'Università della Terza Età di Messina), di Nino Berenato (un ex discepolo), dello scrivente e soprattutto del figlio Italo e del nipote Giovanni - ricostruisce la vita e la personalità eclettica di Rappazzo, che fu un inventore "tout-court", con un'infinità di invenzioni, non solo quella del cinema sonoro: quattro progetti per la costruzione del ponte sullo Stretto di Messina; il cristallino artificiale, ovvero la lente a focalità variabile; il faro a fascio luminoso orientabile e variabile, e tante altre. E se Albert Einstein diceva che «la mente è come un paracadute; funziona solo se si apre», Rappazzo ha dimostrato, in tutta la sua esistenza, di avere una mente molto "aperta" ed "inventiva", una grande creatività e genialità. Il documentario è stato presentato nella sala "Palumbo" del Palacultura, alla presenza di un folto pubblico, molto partecipe ed interessato, con il supporto di una Tavola rotonda, coordinata da Giovanna Quartarone (Biblioteca Comunale "T. Cannizzaro"), cui hanno partecipato l'Assessore alla Cultura del Comune Tonino Perna, il figlio Italo e il nipote Giovanni, Basilio Maniaci e lo scrivente, che ha anche introdotto la seconda parte della serata, incentrata sulla proiezione di una serie di locandine e manifesti di film tutti collegati con Messina, a cura del collezionista Giuseppe Barbaro: un esempio di ciò che si può fare affinché la memoria non venga persa e sia tramandata alle nuove generazioni. In effetti, solo nel 1994 (un anno prima della morte), Rappazzo è stato insignito del titolo di "Grande Ufficiale al merito della Repubblica Italiana per aver brevettato per primo il Cinema sonoro": riconoscimento tardivo, ma giusto e meritato, a cui si spera possano fare seguito altri riconoscimenti ufficiali, soprattutto da parte degli storici del cinema, in modo che il suo nome possa essere inserito nelle storie del cinema per la priorità della sua invenzione, inutilmente rivendicata per tutta la vita: "a futura memoria"!...

Nino Genovese

Cinema e letteratura in giallo

So che mi ucciderai di David Miller (1952)

Cast: Joan Crawford, Jack Palance, Gloria Grahame, Bruce Bennet, Mike Connors, Taylor Holmes, Virginia Huston



Giuseppe Previti

Una ricca ereditiera, nonché autrice di successo, Myra, si innamora di un attore, Leslie, e si sposano. Ma l'uomo è sempre innamorato della ex-moglie, Irene, con la quale trama di uccidere Myra per impossessarsi delle sue ricchezze. Ma non si accorgono che il loro colloquio viene registrato e Myra così scoprirà tutto. Decide di vendicarsi, sot-

trae dall'appartamento di Irene una pistola e escogita un piano per farli cadere in trappola. Ma intanto Lester cerca di ucciderla ma non ci riesce. Sia Myra che Irene fuggono, Lester insegue in auto la moglie, ma finisce per investire Irene uccidendola e lui stesso resta vittima del suo piano. Per Myra è la fine di un incubo... *So che mi ucciderai* è un noir di solida fattura, ben recitato, ambientato in una San Francisco teatro ideale per un thriller molto lineare nella sua trama ma sorretto da una eccellente interpretazione e dall'abilità del regista nel tenere sempre accesa l'attenzione dello spettatore. Joan Crawford siamo stati abituati a vederla nel ruolo di "cattiva" (addirittura il suo volto ispirò i disegnatori della Disney nella creazione della Strega Cattiva di Biancaneve), qui pur se poi non si presterà a essere l'agnello sacrificale, recita nel ruolo di una ricca commediografa che s'invaghisce di un attore (Jack Palance) che aveva scartato per un ruolo in una sua commedia, innamorandosene perdutamente sino a sposarlo. Ma l'uomo ha un suo piano, insieme alla giovane amante (Gloria



partì di donna infida e cattiva. I tre attori (aggiungiamo che anche Palance ebbe la nomina-tion) sono il valore aggiunto della pellicola, conferendole i toni giusti per evidenziare un clima di dissoluzione, protagoniste delle anime ambigue e prive di ogni morale. Negli anni cinquanta andavano di commedie sfarzose e di toni sofisticati, qui Miller sa offrirci un thriller angosciante e assai cupo, pieno di suspense, un film un po' in contrasto alle mode vigenti e per questo ci è sembrato interessante ricordarlo. Il film è tratto da un romanzo di Edna Sherry del 1948. Da citare la suggestiva fotografia di Charles Lang jr., mentre la colonna sonora è di un altro grande del momento, Elmer Bernstein. Interessante, e forse in questo è la forza della storia, è il continuo ribaltamento dei ruoli, infatti la Crawford dapprima è la donna innamorata inconsciamente però vittima designata dei diabolici amanti, ma poi è lei stessa che si trasforma in cacciatrice vendicativa pur se poi il finale ci riserverà varie sorprese.

Giuseppe Previti

Cannes 2016. Ma l'Italia ci sarà?



Gabriella Gallozzi

Che non si facciano i soliti piagnistei, per carità! A Cannes 2016 non ci saranno film italiani in corsa per la Palma d'oro, d'accordo. Ma questo non decreta automaticamente la morte del cinema italiano. Come, viceversa, la tripletta Garrone-Moretti-Sorrentino dello scorso anno, non ne ha decretato il successo planetario. Ricorderete, infatti, che *Il racconto dei racconti*, *Mia madre* e *Youth-La giovinezza* sono tornati da Cannes 2015 a bocca asciutta. Forse il discorso da fare è un altro, come suggerisce il direttore della Mostra di Venezia, Alberto Barbera, guardando più complessivamente agli aspetti critici del nostro mercato. Ossia una produzione che punta soltanto sulle solite commedie che inzeppano le programmazioni delle sale, non sono esportabili (come invece accade per quelle francesi, per esempio) e non permettono la crescita di un cinema medio o d'autore. Certo i festival sono vetrine importanti e Cannes sicuramente più degli altri. Non ci sarà Marco Bellocchio con *Fai bei sogni*, dall'omonimo romanzo di Massimo Gramellini, come sperato fino all'ultimo. Né *Le confessioni* di Roberto Andò già in sala per Raicinema, anche questo nella lista dei favoriti dell'ultim'ora. Però nella sezione *Un certain regard*, quella più "curiosa" e rivolta alle "scoperte" ci sarà *Pericle in nero*, il nuovo film di Stefano Mordini, autore toscano formatosi nel documentario e rivelatosi nel cinema di finzione con *Provincia Meccanica* (2005) e *Acciaio* (2012). Un "giovane autore", dunque, stando ai parametri italiani (Mordini

'93 - per la casa editrice Granata Press e con lo pseudonimo Nicola Calata, fu completamente ignorato dalla critica e dal pubblico. Soltanto dopo il successo in Francia, infatti, Adelphi lo ha pubblicato nuovamente nel 1998 consacrando alle glorie della critica. Non nasce dal nulla, dunque, questa selezione del film a *Un certain regard*. Prodotto dalla Buena Onda di Valeria Golino, Raicinema e i fratelli Dardenne, con Riccardo Scamarcio nei panni del protagonista, la pellicola è un duro noir sulla camorra. Pericle Scalzone, detto Il nero, infatti, di lavoro "fa il culo alla gente" per conto di Don Luigi, boss camorrista emigrato in Belgio. Durante una spedizione punitiva per conto del boss, Pericle commette un grave errore. Scatta la sua condanna a morte. In una rocambolesca fuga che lo porterà fino in Francia, Pericle incontra Anastasia, che lo accoglie senza giudicarlo e gli mostra la possibilità di una nuova esistenza. Ma Pericle non può sfuggire a un passato ingombrante e pieno di interrogativi. Ancora Italia, tra le Proiezioni speciali, ci sarà col documentario *L'ultima spiaggia* del greco Thanos Anastopoulos e dell'italiano Davide Del Dega, tutto girato nel corso di un anno su una popolare spiaggia di



"L'ultima spiaggia" di Thanos Anastopoulos e Davide Del Dega

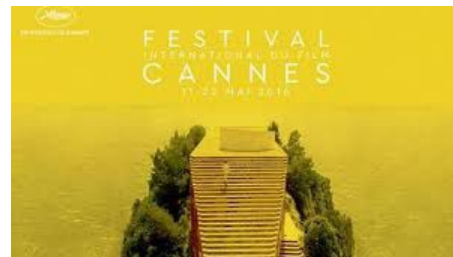
Trieste, dove un muro di tre metri separa ancora oggi gli uomini dalle donne. Una riflessione sui confini, le identità e le generazioni. Insomma, una tragicommedia sulla natura umana. E ancora, pure se non confermato mentre scriviamo, è data ormai per fatta la presenza del nuovo film di Paolo Virzì, *La pazza gioia*, nella *Quinzaine des réalisateurs*, in cui potrebbe esserci anche *Fiore*, il nuovo film di Claudio Giovannesi. Mentre alla *Semaine de la critique* si attende l'opera seconda di Alessandro Comodin, *I tempi felici verranno presto*. Insomma, non così male alla fine per l'Italia, no?



"Fiore" di Claudio Giovannesi con Valerio Mastandrea e Daphne Scoccia in programma alla Quinzaine des Réalisateurs



è del '68 ed è quasi un cinquantenne), che stavolta si cimenta con la trasposizione di un romanzo (già adocchiato in passato da Abel Ferrara e Francesco Patierno) molto amato in Francia. Anzi, così amato dai francesi che se non fosse stato pubblicato olttralpe, nel 1995, dal colosso editoriale Gallimard probabilmente in Italia non sarebbe mai stato scoperto. Proprio come è successo a *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza anche *Pericle il nero* di Giuseppe Ferrandino, quando uscì da noi - era il



Certo è che questa edizione numero 69 di Cannes, come sempre, metterà insieme il gotha del cinema internazionale. A contendersi la Palma d'oro, infatti, saranno i fratelli Dardenne, habitués della Croisette; Pedro Almodovar, mai riuscito fin qui a tornare a casa con la Palma; Jim Jarmush che oltre al film del concorso (Paterson) presenta anche l'atteso doc su Iggy Pop; Ken Loach che nonostante



un annunciato addio alle scene torna in gara con una storia operaia (*I*, Daniel Blake); il talentoso e giovanissimo Xavier Dolan che streghò Cannes '67 col suo *Mommy*; Sean Penn che torna ai temi dell'impegno civile con *The Last Face*. E ancora Olivier Assayas (in compagnia di altri tre francesi: Bruno Dumont, Nicole Garcia, Alain Guiraudie), gli "autori da festival" Brillante Mendoza, filippinono e Park Chan-Wook, sud coreano, oltre agli ormai celebri rumeni Cristian Mungiu e Cristi Puiu e l'acclamato danese Nicolas Winding Refn. Mentre fuori concorso ci saranno Steven Spielberg con l'atteso *Il gigante gentile*, dall'omonimo racconto di Roald Dahl e Jodie Foster con George Clooney e Julia Roberts in una commedia sui "dolori" della finanza (*Money Monster*). Decisamente un'edizione da non perdere, anche se l'Italia non correrà per la Palma.

Gabriella Gallozzi

Bosch artista cinematografico



Mario Dal Bello

Si ispirano a lui le folli narrazioni di Peter Greenaway affollate di dettagli, ed anche il tocco surreale di un Buñuel. Ma non manca chi vede nella pittura di Hieronymus Bosch - di cui si celebrano i 500 anni dalla morte nell'agosto del 1516 - l'ispiratore delle grandi serie della *Fantasy*, da *Star Wars* a *Il signore degli anelli* e addirittura, per qualcuno, ad *Henry Potter*. Se poi pensiamo all'influenza avuta dalla sua arte sulla pittura surreale di un Mirò e di un Dalì non sfuggirà a nessuno l'importanza di un maestro di cui si sa ben poco, anche perché scarse sono le opere autografe firmate in bei caratteri gotici. Del resto, Bosch, celebre al suo tempo nelle Fiandre dove viveva, tanto da essere contattato da Filippo d'Asburgo re di Spagna (per questo diverse sue opere sono ora al Prado, a Madrid) verrà poi dimenticato per secoli, sino alla fine dell'800. Da allora verrà riscoperto, come è accaduto ad altri artisti "strani" come Lotto e Caravaggio. Ma chi era davvero Bosch di cui si è aperta una grande rassegna in Olanda nella sua città 's-Hertogenbosch (da cui l'artista ha preso il nome) e che poi confluirà a Madrid e a Washington? Certo non un uomo folle, ma - a quanto pare - un buon borghese, "insignis pictor" (così è chiamato al momento della morte) di opere nella bottega ereditata dal padre, appartenente alla illustre confraternita di Nostra Signora. Nato verso il 1460, si chiamava in realtà Jeroen van Aken, il che significa che la famiglia veniva da Aquisgrana. Condusse una vita normale, si sposò, dipinse e viaggiò poco. Questo, l'uomo. Oggi, ma già al suo tempo e fino al '600, la sua pittura viene dichiarata, e giustamente, visionaria. Folle di studiosi si sono accaniti a spiegare i suoi dipinti affollatissimi, ricchi di simboli, di animali mostruosi, di inferni e di paradisi, di caricature grottesche e di sottili sensi ironici, di sentimento della morte e del giudizio, di attesa di un apocalisse. A noi molto ci sfugge ed è fin troppo facile catalogare Bosch come il pittore dell'autunno del Medioevo, per usare il titolo del celebre saggio di Huizinga. In realtà l'arte di Bosch pare attraversata da una fortissima volontà spirituale, da una religiosità ardente e se si vuole estrema, dall'esperienza dei Fratelli della vita comune, la corrente religiosa molto viva all'epoca, in particolare nell'Europa del Nord, concentrata sia sull'affetto verso la persona di Cristo come sull'esigenza di un profondo rinnovamento interiore. Ne furono affascinati anche personaggi illustri come Erasmo da Rotterdam, contemporaneo del nostro pittore. Così, mentre in Italia il Rinascimento esalta la formidabile autonomia dell'uomo sulla scorta degli esempi della classicità reinterpretata, il Nord Europa indaga gli abissi dello spirito, arrivando a mete surreali e contemplative altissime come in Grunewald, a meditazioni lancinanti come in Durer,

e al "cinema didattico" di un Bosch. Le cui tavole diventano catechismi popolari di finezza spirituale elevata, scene di vita quotidiana dai complessi sottotesti (per noi), realismo ed insieme esortazione a liberarsi dal vizio, dal peccato, in un universo popolato dal male, simboleggiato da diavoli, streghe e mostri che riducono l'uomo a livello animalesco. Ma in Bosch non v'è nulla di banale, anche l'ironia, il sarcasmo o la caricatura hanno un fine morale che la sua arte - perché di grande arte si tratta - delinea con una capacità cromatica capace di delicatezze uniche, di indagine acutissima del reale, di amore per la luce nei suoi vari registri, dall'aurora al buio alla fiammata incendiaria. Ne esce un microcosmo che si fa in ogni lavoro macrocosmo, come se su uno schermo si proiettassero in contemporanea varie scene dello stesso film col risultato di una visione complessiva onnicomprensiva, seppur difficile. Ad esempio, la tavola con *I sette peccati capitali*, al Prado. Al centro, l'occhio di Dio o meglio del Cristo sofferente, intorno ruotano le sette scene prese dal vissuto dei vizi, con un forte accento caricaturale (nella Gola), e agli angoli i tondi con i quattro Novissimi (morte giudizio inferno paradiso). Il messaggio catechetico è chiaro: condanna del vizio in vista del giudizio finale. Ma non basta. Bosch, il regista, filma nel tondo dell'inferno le sequenze dei supplizi in "sogettiva" - attraverso cioè i nostri occhi che guardano - in una sorta di gusto pulp di notevole suggestione e con una accentuazione grottesca del comico



'La Nave dei folli' di Hieronymus Bosch (1450-1516 ca.)

(si veda la scena della Gola). Questo accento di comicità pervade la celebre tavola della *Nave dei folli* (Parigi, Louvre): frati e monache sbarcati a gozzovigliare, con un evidente rimando al contemporaneo *Elogio della follia* di Erasmo e al teatro giullaresco e anticlericale da decenni di moda in tutta Europa, ma qui usato con sotteso senso moraleggiante. Altre volte Bosch firma dei kolossal. *Il Trittico delle delizie* al Prado ne è uno degli esempi più spettacolari. Se la prima anta parla della creazione dell'uomo in un Eden luminoso e popolato da animali bellissimi, l'occhio poi è guidato alla tavola centrale: un horror vacui ad arazzo, microcosmi che si allineano, si fronteggiano e si con-fondono sotto un cielo il più azzurro possibile, con ricorsi ad ogni espressione erotica, a simboli gergali, entro un universo cristallino e trasparente, che certo deve aver attirato sia un autore come Greenaway e sia gli amanti del genere fantastico. Ma di fantastico questo immenso sogno erotico ha solo l'aspetto passeggero, perché nella terza anta Bosch inventa un inferno dei più efferati supplizi. Un inferno "musicale" dove gli strumenti già soggetto di diletto diventano oggetti di tortura, richiamando le descrizioni dantesche delle "orribili favelle e suon di mani con elle" che il poeta sente appena mette piede in quel luogo di dolore. L'amore tutto medievale per il "bestiario" fantastico nelle sue forme più mostruose vien qui espresso come in un immenso film horror, accresciuto dal fascino di una fantasia che pare lavorare "per accumulo", quasi a sintetizzare l'infinito dolore infernale e dei dannati dopo l'infinito piacere delle "delizie" con pregnante sentimento di giudizio-condanna - avvertimento. Non bisogna infatti dimenticare che queste tavole venivano dipinte per la devozione pubblica o privata; togliere loro questo scopo di base

segue a pag. successiva



L'Incoronazione di spine, o Cristo deriso, è un dipinto a olio su tavola (73,7x58,7 cm) di Hieronymus Bosch, databile al 1485 circa e conservato nella National Gallery di Londra.

segue da pag. precedente

significherebbe non comprenderle appieno, anche dal punto di vista estetico. Basta osservare le opere più esplicitamente religiose come *l'Incoronazione di spine* di Londra con le caricature dei malvagi accentuate oppure il terribile *Cristo porta croce* di Gand con le fisionomie diaboliche grottesche (che ricordano certi disegni di Leonardo) per comprendere in questi "primi piani" ben messi a fuoco, la profondità



"La Salita al Calvario" (o Cristo portacroce) è un dipinto a olio su tavola (76,7x83,5 cm) attribuito a Hieronymus Bosch, con datazione al 1510-1516 circa. È conservato nel Museum voor Schone Kunsten di Gand

spirituale di un autore, lontano da ogni idealizzazione classica del dolore, che anzi presenta così come esso è: la crudeltà diabolica del male, che va quindi esasperato per esorcizzarlo e superarlo con la mitezza del Cristo. Accanto al lato grottesco e orrorifico, il registro poetico di Bosch conosce altre espressioni. Penso alla figura del viandante nel *Trittico del fieno* al Prado, un anziano e povero pellegrino in viaggio entro le difficoltà della vita, immagine di grande dolcezza nel tema dell'esistenza come pellegrinaggio verso la "patria celeste"; e alle visioni-rivelazioni a Venezia, con l'anima portata dagli angeli verso un nucleo luminoso, una galleria in fondo alla quale si intravede un personaggio lucente che attende. Immagine di una modernità sconcertante. Anzi, indagine sul dopo-morte di sapore teologico-rivelativo eccezionale (il cinema la userà nel genere onirico tipico del New Age) sulla linea di mistici come il Maestro Eckhart, pittoricamente risolta in una pennellata fluida e lievitante nella luce, che è poi una delle peculiarità di Bosch. Visionario, dunque, il nostro pittore, ma fervido conoscitore "degli vizi umani e del valore", come direbbe Dante. E teso perennemente al fine ultimo, ossia alla salvezza dell'anima, perché è questo che egli vuole descrivere. Ma Bosch non è medievale né rinascimentale, alla fine. È semplicemente sé stesso, cioè un mistico, come lo è il contemporaneo Grunewald. Vista sotto quest'ottica, la sua pittura cinematografica risulta come un unico immenso schermo dove vengono proiettati i diversi capitoli del medesimo film, dai registri più vari, ma unificati da una contemplazione tremenda e fascinosa della vita: prima, durante e dopo la morte. Per entrare nell'immortalità.

Mario Dal Bello

Teatro

E adesso recitiamo con le maschere e senza parlare. L'esperienza di Familie Flöz

Maschera e assenza di parlato, alla base dell'originale linguaggio inventato dalla compagnia tedesca



Giuseppe Barbanti

La recitazione con la maschera da sempre è una delle peculiari attrattive del teatro, mentre la diversità della lingua (nonostante il proliferare di sottotitolazioni) continua a rappresentare per gli spettatori un ostacolo al pieno apprezzamento delle potenzialità di una messa in scena recitata in una lingua diversa dalla propria. Nel nostro Paese, poi, si fanno sempre più numerosi i monologhi, nonché gli allestimenti che presentano un numero ridotto di interpreti. Crisi economica e costi stanno ponendo limiti più stringenti alla creatività di attori e registi, sacrificando intrecci e storie vista l'impossibilità di portare sulla scena un numero adeguato di personaggi. Dalla compagnia tedesca Familie Flöz, nel mese scorso in tournée nei nostri teatri con il suo fortunato spettacolo "Hotel Paradiso", ci viene indicata una via originale nella prospettiva di un teatro in grado di parlare con vicende ricche di personaggi e storie ad un pubblico dalle provenienze linguistiche e culturali più disparate. "Hotel Paradiso" è solo l'ultimo di una lunga serie di allestimenti messi in scena dalla compagnia tedesca dalla seconda metà degli anni Novanta, che ha visto il gruppo, partito inizialmente sull'onda della riscoperta della maschera portata avanti in Francia e Italia nella seconda metà del '900 da maestri del calibro di Jacques Lecoq, Dario Fo, far nascere anche un vero e proprio nuovo linguaggio. Indubbiamente chiavi di volta di questo nuovo corso sono l'assenza del parlato e il riuscito inserimento di elementi del teatro popolare che guardano alla buffoneria, alla danza, alla clownerie, all'acrobazia e all'improvvisazione. Le tipiche maschere realizzate dalla Familie Flöz sono, infatti, strumenti essenziali per lo sviluppo dei personaggi e degli intrecci drammatici. Gli attori sono al tempo stesso gli autori dei personaggi, proprio nel senso che il singolo attore costruisce, assieme alle maschere che indosserà per ciascuno di essi, i personaggi che interpreterà, poi con un lavoro collettivo guidato dal regista nascono le situazioni, la storia. L'originalità di questo modo di fare teatro sta proprio nell'oculato utilizzo di tutta una serie di strumenti, a cominciare

dal manifestarsi dei conflitti fra personaggi in una prima fase sempre a livello fisico, che precedono la nascita della lingua e del parlato, così come noi li conosciamo. Negli spettacoli di Familie Flöz la maschera è fondamentale per diverse ragioni: da un lato assorbe l'energia del pubblico al punto che lo sforzo di concentrazione, sia fisica che psichica che comporta per un attore l'uso di più maschere per i diversi personaggi lo si può cogliere nello sguardo perso nel vuoto degli attori privi di maschera che si affacciano alla ribalta per essere applauditi dal pubblico; dall'altro offre la grande opportunità di vestire in tempi rapidissimi i panni di un nuovo personaggio. Del resto l'abilità degli attori fa sì che le maschere, sostenute dal loro corpo, riescano effettivamente ad acquistare una personalità diversa a seconda del personaggio. Da qui il gran numero che ne troviamo in "Hotel Paradiso", ambientato in un piccolo albergo di monta-



Familie Flöz in "Hotel Paradiso" (foto di Marianne Menke)

gna gestito con pugno di ferro dalla anziana capo-famiglia. La costruzione, al tempo stesso altamente professionale e artigianale, dello spettacolo è resa ancor più accattivante dal misto di *umorismo ed energia* che ne caratterizza la accurata fattura: quando alla fine ci si rende conto che a dar vita ai tanti personaggi che animano l'ora e un quarto di spettacolo nel segno del giallo (dalla coppia di fratelli sevizati dall'arcigna madre albergatrice alle per lo meno curiose maestranze dell'albergo) sono stati solo i quattro attori, tre uomini e una donna, che si affacciano alla ribalta si resta basiti. Alla base del successo universale di Familie Flöz c'è veramente un modo di fare teatro che esige l'acquisizione di un metodo innovativo di lavoro per l'attore, sicuramente di grande impatto ed efficacia sul pubblico.

Giuseppe Barbanti

Cabiria

Cabiria Studi di cinema - periodico
quadrimestrale di studi cinematografici
edito dal Cinit - Cineforum
Italiano, Anno 45° n. 179
I quadrimestre 2015
direttore: Marco Vanelli
marco.vanelli@cinit.it
caporedattore: Davide Zordan
comitato di redazione:
Alberto Anile, Adriano Aprà,
Marco Bellano, Maria Carla
Cassarini, Massimo Nardin,
Tomaso Subini, Massimo Tria
segreteria e redazione:
Cinit, via Manin 33/1
30174 Mestre tel/fax: 041962225 info@cinit.it
Iscrizione presso il Registro. Stampa del Tribunale di Venezia n. 474 in data 23 gennaio 1971

Cinit
Cineforum Italiano



Cabiria Studi di Cinema - periodico quadrimestrale di studi cinematografici edito dal Cinit

Nuova serie N.181-182 - Settembre 2015 - Aprile 2016 Cinit
- Cineforum Italiano - Le Mani

Indice di «Cabiria» 181-182

EDITORIALE ciao Davide!
Davide Zordan pag. 2
Cinema e spiritualità pag. 3

LABORATORIO
ROSSELLINI IN AMERICA pag. 7

Pier Dario Marzi Rossellini in Cile pag. 8
Maria Carla Cassarini Il miraggio di un film
contro la fame nel mondo pag. 17
Roberto Rossellini La civilizzazione dei con-
quistadores pag. 86
Paolo Licheri Rossellini all'università pag. 89
Roberto Rossellini Lettera a Dominique De
Menil pag. 97
Carlo Fioretti Rossellini al microscopio pag.
99
Roberto Rossellini A proposito di Scienza pag.
102
Roberto Rossellini Aggressività biologica pag.
107
Roberto Rossellini Lettere a Antonio Vellani
pag. 109
Roberto Rossellini Studio sugli usa pag. 115
Palma Banducci Nannina e Ingrid: due donne
diffamate pag. 121

ANALISI

Gianluca della Maggiore *Il cinema secondo Giu-
lio* pag.129

Enrica Barbaro *Il prologo nei film di Sorrentino*
pag. 144
Rinaldo Vignati *Da Quirino Cristiani a Metegol*
pag. 155

LIBRI pag.169

INSERTO
«Ingrid Bergman, Ingrid Bergman...» pag.177

CINEFORUM

Eugenio Bonardi *Francofonia: la memoria e la
poesia* pag. 185
Massimo Tria *Francofonia, ovvero la virtù conser-
vatrice del Potere* pag. 190
Alberto Anile *Ingrid Festival* pag. 204
Massimo Nardin *Lo chiamavano Jeeg Robot. In-
tervista al regista* pag. 207

GROOVY MOVIES IL CINEMA DENTRO LE CANZONI

Una poesia per Ingrid pag. 204

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

Cinema indipendente

Appena apro gli occhi – Canto per la libertà, di Leyla Bouzid

Distribuito da Cineclub Internazionale Distribuzione



Tonino De Pace

Durante una conversazione con Abderrahmane Sissako, in occasione della edizione 2015 del Festival del cinema Africano, d'Asia e America Latina di Milano, il regista mauritano si lamentava dello sguardo omologante degli spettatori occidentali rispetto al cinema africano. Con-

dividiamo l'opinione di Sissako secondo il quale esistono tanti cinema quante nazioni ci sono in Africa e non vi è alcuna giustificazione nel ritenere che quelle cinematografie vivano grazie ad un'anima unica che si dovrebbe spandere su tutto il Continente, conformando in una sorta di *unicum* indiscernibile le produzioni dei diversi Paesi. Ci sfugge quindi la complessità (ma perché solo con l'Africa?), la nostra distrazione è piuttosto grave quando, con inspiegabile atteggiamento, procediamo ad una assimilazione di culture e di comuni denominatori che si distinguono, invece, così come accade in tutto il mondo, e caratterizzano una cinematografia rispetto ad un'altra. La Tunisia per noi spettatori occidentali, per quanto attenti osservatori di palinsesti festivalieri e per quanto disponibili a visionare altre possibilità distributive che ci sono offerte, resta un Paese sconosciuto e le nostre conoscenze si fermano a pochi nomi e poche opere. Ma siamo sicuri che da oggi avremo un nome in più da annoverare. Leyla Bouzid è l'autrice di *Appena apro gli occhi – Canto per la libertà*. Per lei, figlia d'arte, è l'esordio dietro la macchina da presa e per farlo ha scelto una storia in bilico tra il pubblico e il privato, tra un'invocazione e un atto di protesta. Il suo film è distribuito da Cineclub Internazionale che è una sigla che ci appartiene, poiché il suo fondatore, Paolo Minuto, è nato ed è cresciuto nelle nostre fila e oggi il suo impegno è rimasto, sotto altra forma, quello che ispira la nostra attività quotidiana. L'esperienza di Cineclub Internazionale realizza, quindi, quella diversità culturale che, come in natura la biodiversità, ci arricchisce ampliando i nostri orizzonti e stimolando le nostre curiosità. La storia è quella di Farah divisa tra l'amore per la musica, quello per la sua famiglia e quello per Borhène il leader del gruppo musicale per il quale canta. L'opposizione avverso il regime che il celato nelle canzoni che metaforicamente alludono alla condizione politica repressiva, mette nei guai soprattutto lei, la giovane Farah. La sua vita cambierà e neppure forse sa immaginare il suo futuro. Il film di Leyla Bouzid procede senza interruzioni

e senza incertezze, riuscendo a serrare le fila delle varie direzioni che la vita della sua giovane protagonista prende. Su queste vicende il film ci regala le emozioni e i sussulti che diventano indignazione. Ma Bouzid non si limita a raccontare una vicenda ricca di eventi e di emozioni, prova, con successo, ad allargare il suo orizzonte e compie un'operazione che certamente sovverte i canoni di una messa in scena consueta per quelle cinematografie. Il suo diventa anche cinema della fisicità del corpo, rompendo uno dei tabù che ancora definiscono i confini dello sguardo narrativo degli autori africani in generale. Leyla Bouzid ha quindi infranto regole non scritte, attraversando, in modo trasversale, i divieti di una cultura volta a negare ogni corporeità pena la presunta perdita della purezza dello sguardo. Il cinema e l'occhio di Leyla Bouzid si fanno quindi "impuri" e trasgressivi e Farah e Hayet, i due personaggi protagonisti, diventano le perfette portavoce di questo sussulto di libertà e di autodeterminazione. I due personaggi femminili (madre e figlia), ancora una volta affermano con i fatti la loro funzione, forse inconsapevole, ma sincera, di decostruzione culturale. Baya Medhaffer la giovane attrice che interpreta la protagonista e Ghaliya Benali, Heyet la madre di Farah, si fanno portatrici di



una sensualità sensibile che conquista lo schermo e lo sguardo dello spettatore. Il canto per la libertà di Farah attraverso i microfoni dei concerti è sottolineato dalle sue movenze giovanili che diventano manifestazione di una ribellione genuina e inarrestabile. È questo un fattore costante dello sviluppo della storia se è vero che anche la fisicità di Borhène, il leader del gruppo musicale e fidanzato di Farah, impone la propria presenza e la regista, con atto trasgressivo e sintetica epifania di intenti, filma un suo nudo integrale. Leyla Bouzid ci consegna il suo biglietto da visita e la sua idea di cinema così apparentemente "normale" nella sua forma esteriore e così sinceramente trasgressivo (diversamente normale) nei suoi ultimi effetti. Se il corpo diventa misura di una ribellione controllata, soprattutto appannaggio dei personaggi femminili, anche la sua violazione si carica di un forte significato



che si gioca in quell'equilibrio tra il pubblico e il privato che riconosciamo in questa storia, tutta guardata attraverso gli occhi di Farah. È proprio la violazione del suo corpo, massimo atto pubblico e violazione di ogni privato pudore, nella sequenza più dura e intimamente ripugnante del film, che si consuma la peggiore violazione di ogni diritto. È qui che si misura la violenza, nella insopportabile desacralizzazione del corpo. Il cinema, in molte altre occasioni, ci ha insegnato il "rifiuto" dello sguardo sulla brutalità dell'umiliazione del corpo, ma ogni volta non manchiamo di prestarvi la nostra partecipazione emotiva. Farah e la sua gioventù incolpevolmente violata ci ferisce e ci immobilizza senza soluzione. Doppiamente umiliata Farah dall'abbandono del fidanzato, figura che si fa ambigua e incline al compromesso, contro il personaggio femminile che vive letteralmente sulla sua pelle la "colpa" della disubbidienza. Leyla Bouzid, in questa storia che gira attorno alla paura, al sospetto, alla musica come atto liberatorio da una invisibile oppressione e ad una inafferrabile voglia di nuovo, raggiunge un doppio traguardo: la condanna per ogni regime che offenda la dignità umana e la condanna ulteriore per la responsabilità senza appello per l'ipocrisia strisciante che prolifera nelle società fondate su inveterati oscurantismi e irriducibili principi claustrali. Non è poco per un esordio la cui sottile trasgressività diventa misura di una incipiente autorialità che prosegue le tradizioni familiari.

Tonino De Pace

Una donna alla presidenza dell'ARCI



Iacopo Ghelli

Per la prima volta in assoluto è una donna a dirigere l'Archi, associazione ricreativa e culturale fondata a Firenze il 26 maggio 1957. Abbiamo incontrato Francesca Chiavacci, che dal 2014 è presidente dell'organizzazione con un'importante radicamento associativo (un milione di socie e soci e 5000 basi associative), la più grande associazione italiana di promozione sociale impegnata sui temi della cultura e della formazione, della pace, dei diritti, del welfare, della legalità democratica, del tempo liberato. Molteplici gli interessi e le partecipazioni in tanti consorzi, coalizioni, reti. Per questo abbiamo incontrato la sua presidente.

Come valuti l'attuale impegno delle associazioni nazionali di cultura cinematografica e le battaglie che stanno conducendo?

Io posso parlare di cosa facciamo noi, attraverso UCCA (Unione Circoli Cinematografici Arci) e ARCI: puntiamo al superamento di una fruizione pura e semplice dell'opera nella sala, proponendo innanzitutto socialità. Per noi invitare gli autori e i professionisti che hanno lavorato ai film che presentiamo è fondamentale. Nelle nuove piattaforme digitali il cinema si consuma in modo totalmente diverso, sostanzialmente solipsistico. Riaprire sale attualmente chiuse e aprirne di nuove è un obiettivo condivisibile di entrambe le due nuove proposte legislative sul cinema, ma realisticamente è difficile immaginare un ampliamento del parco sale senza la formazione di nuovo pubblico. Le dolorose chiusure alle quali abbiamo assistito negli ultimi anni sono state inevitabili, in qualche modo il combinato disposto della crisi economica, dei costi dello switch-off digitale e soprattutto dell'invecchiamento del pubblico. Cioè del mancato ricambio. Riportare la gente non solo in sala ma semplicemente fuori casa richiede un vero e proprio lavoro. Nelle nostre associazioni le persone tornano a mischiarsi, discutono.... e ricominceranno ad andare di più al cinema solo se non ci limiteremo ad offrire loro la proiezione di un film, perché quello stesso titolo può ora essere visto anche comodamente a casa via web.

L'associazionismo in campo cinematografico è riconosciuto, sostenuto e regolato da un apposito articolo sia nella legge 1213/65 che nel vigente dlgs 28/2004, mentre nel disegno di legge Franceschini è citato tra i soggetti della promozione cinematografica. Non ti preoccupa tale declassamento e non ritieni necessaria un'azione comune con le altre confederazioni e associazioni per modificare il pre-detto ddl e introdurre semmai una normativa che renda effettivi i diritti, apparentemente riconosciuti dalle vecchie normative, e che estenda le competen-

ze delle associazioni?

Leggi e decreti sul cinema hanno finora sempre definito attraverso specifici articoli cos'è un'associazione nazionale di cultura cinematografica. L'indicazione dell'art. 18 è molto chiara e circostanziata: le AANNCC non devono avere scopo di lucro, devono svolgere attività di cultura cinematografica attraverso proiezioni, dibattiti, conferenze, corsi e pubblicazioni, essere diffuse e operative in almeno cinque regioni, con attività perdurante da almeno tre anni. E nonostante i tagli draconiani subiti negli ultimi anni (il contributo nel nostro caso era passato dal milione e mezzo stanziato nel 2005 ai 600 mila euro del 2013), le associazioni nazionali, nove in totale, sono sopravvissute. Successivamente, con Franceschini, si è avuta una prima inversione di tendenza, tornando ad un contributo complessivo annuale di un milione di euro. Nel testo ci sono passaggi apprezzabili riguardanti quel cinema di qualità che spesso fatica a trovare il suo pubblico, ma le uniche realtà che si danno questo obiettivo sono le associazioni. UCCA ad esempio sta portando ovunque la quinta edizione de L'Italia che non si vede - rassegna itinerante di cinema del reale con Cloro di



Francesca Chiavacci, fiorentina, ex deputata e relatrice del ddl sull'obiezione di coscienza

Lamberto Sanfelice, *Short Skin* di Duccio Chiarini, *Vergine giurata* di Laura Bispuri e altri film passati ai festival internazionali senza riscontro commerciale. Le nostre associazioni si accollano costi con l'obiettivo di portare queste opere in luoghi dove le sale non ci sono affatto, mostrandoli ad esempio in sale polivalenti occasionalmente adibite a cinema. È un lavoro importante di ricucitura che facciamo solo noi, ma in questa fase nel decreto non c'è traccia del ruolo delle Associazioni, e questo non rappresenta, a nostro parere, un fatto positivo. Invece, proprio nel campo cinematografico i Circoli del Cinema, adeguatamente sostenuti, dovrebbero/potrebbero essere i principali soggetti attraverso i quali, in base al principio di sussidiarietà, gli obiettivi dello Stato e degli enti locali si possono concretamente realizzare.

In Francia il Codice del Cinema riconosce alle associazioni senza scopo di lucro la possibilità di effettuare proiezioni a scopo culturale a condizioni diverse da quelle commerciali. In Italia i Circoli del Cinema sono riusciti in base ad accordi privati ad ottenere tariffe di noleggio di favore ma la legge non



prevede sostegni o forme particolari di diritto di sfruttamento del film a prezzi diversi e più convenienti di quelli imposti dalla distribuzione. Non ritieni che sia questo il punto nodale da affrontare e risolvere per creare un mercato del cinema culturale che in Italia non riesce a nascere per miopia della distribuzione e per mancanza di progettualità dello Stato? Qual è la tua posizione in merito e cosa suggerisci di fare?

Il disegno di legge Di Giorgi era di fatto un calco del modello francese, che, come dicevi, prevede una tassa di scopo. Invece lo schema di disegno di legge Franceschini dispone che i 400 milioni di euro annunciati arrivino dall'Ires e dall'Iva pagate dalla filiera cinematografica. In parole povere: dalla fiscalità generale. Sono due cose completamente diverse. I principali player del comparto (in particolare i broadcaster) avrebbero dovuto pagare queste imposte a prescindere; la scelta di prelevare le risorse dalla fiscalità generale, e non dall'esercizio e dai successivi passaggi della filiera, TV e web inclusi, è una scelta politica, che riguarda il modo di pensare il fisco e il relativo gettito. Per chi, come noi, ha sempre sostenuto che la cultura sia a pieno titolo parte integrante del welfare, e che quindi debba essere finanziata dallo Stato, è naturalmente una buona notizia. Purché non si citi il modello francese. Il ddl Di Giorgi partiva dal presupposto che il cinema deve autofinanziarsi, mentre il 28 gennaio il Governo ha in sostanza detto che i principali player (i cosiddetti Over The Top) non si toccano.

Ci sono progetti internazionali dell'Archi nel campo della cultura cinematografica?

Come UCCA stiamo lavorando alla presentazione di progetti legati alla promozione della cultura cinematografica per avere finanziamenti a livello europeo.

Come influiscono sulla politica culturale dell'Archi gli spettacoli e in generale l'uso dell'audiovisivo/cinema?

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Le nostre differenze di radicamento associativo, ovviamente, influiscono anche sulla nostra capacità di diffusione di cultura. Ma essere riusciti ad organizzare, in particolare rispetto all'audiovisivo, un'associazione autonoma, come UCCA, ci ha aiutato a colmare molti divari. Quasi mille circoli in tutta Italia ospitano luoghi di scambio continuo e diretto per amanti del cinema, grazie a sale presenti anche in zone altrimenti desertificate o semi-desertificate, come sono ormai chiamate quelle in cui si dovrebbero altrimenti percorrere chilometri per trovare in programmazione un film che nelle grandi città si vede facilmente. *L'Archi si occupa di tante cose. Oggi potrebbe fare a meno di qualcosa o vorrebbe aggiungere delle altre?*

Il filo conduttore che dalla propria nascita, 50 anni fa, ad oggi abbiamo caparbiamente difeso è stato quello della difesa dei diritti di cittadinanza. Il punto, credo, non sta nell'aggiungere o togliere temi nell'agenda della nostra azione politica, quanto piuttosto adeguarli alle trasformazioni della società. Penso a un tema per tutti, quello dell'immigrazione, che costituisce un nostro tratto identitario fondamentale oggi, che è diventato "naturalmente" negli anni una declinazione della nostra impostazione originaria, ispirata alla difesa dei più deboli e al mutuo soccorso.

Quale è il punto forte e quello debole dell'Archi?

L'Archi rappresenta l'unica associazione culturale laica e di sinistra ancora così radicata in tutto il territorio italiano (un milione di socie e soci e 5000 basi associative). E credo che, in una fase culturale e politica come quella di oggi, non possa che essere un grande punto di forza. La riqualificazione delle relazioni sociali, la diffusione di cultura, come strumento di emancipazione, di libertà, la partecipazione alla vita democratica, rappresentano oggi una risorsa preziosa per la ricostruzione della relazione positiva tra cittadini e politica, da troppo tempo in crisi. Intendo dire che la nostra forza non è rappresentata solo dalla capillarità e dalla quantità dei nostri interventi sul territorio, ma anche dalla loro qualità (spesso rappresentata come "appartenente al passato"), che attraverso la socialità, quella "ricreazione" che nel nostro acronimo sta accanto alla cultura, produce un cambiamento positivo nelle relazioni sociali, nel sistema del welfare. Questo punto di forza, talvolta, diventa anche di debolezza, soprattutto in relazione alla "lentezza" con cui riusciamo a valorizzare il nostro operato: siamo una grande organizzazione di massa che trova difficoltà ad essere in sintonia con la "velocità" e la "semplificazione" dei messaggi da trasmettere in una società profondamente cambiata rispetto ai tempi in cui l'Archi fu creata. Basti pensare all'idea di "tempo libero" da occupare che stava dietro alla nascita di Arci, che oggi, anche in conseguenza delle grandi trasformazioni del mondo del lavoro, è una nozione difficilmente individuabile.

Come valuti le politiche culturali di questo Governo?

Mi viene da dire che, in generale, sta succedendo troppo spesso che al clamore mediatico con cui questo nostro Governo annuncia la realizzazione di "grandi riforme" strutturali, non corrisponda poi un'attuazione reale delle riforme stesse. Esiste indubbiamente un tema legato alla maggioranza "incerta" che lo sorregge, ma registriamo, come associazione, la necessità di riforme legislative di più ampio respiro. Indubbiamente, rispetto alla cultura, il Governo ha dato segnali di attenzione, soprattutto però spesso sul piano più simbolico che sostanziale (penso al bonus per i diciottenni, o all'istituzione del 2 per mille per le associazioni culturali). Sappiamo da tempo che la questione centrale, nel nostro paese, è rappresentata dall'investimento di risorse da parte



te delle istituzioni verso le istituzioni culturali, e su questo siamo ancora lontani dalle percentuali raggiunte da molti altri paesi europei. Insieme a questo, siamo consapevoli di quanto possa essere importante il ruolo del Terzo Settore, dell'associazionismo, soprattutto nella formazione del pubblico e nell'orientamento dei consumi culturali, e chiediamo che, rispetto a questo, ci possa essere un maggiore riconoscimento.

Cosa significa avere oggi una donna alla presidenza dell'Archi?

Anche l'Archi, come tante delle organizzazioni "storiche" della sinistra, non aveva ancora rotto il "soffitto di cristallo" anche se sono molte le donne che compongono il suo corpo sociale e il gruppo dirigente nei territori. Però non aveva mai avuto un Presidente nazionale donna. Sento su di me, quindi, la responsabilità di questa sorta di "rottura", che spero possa aprire la strada a molte altre donne dopo di me, così come è avvenuto in altre organizzazioni. Vivo anche la difficoltà e la fatica di cosa ciò può rappresentare, ma nella convinzione che il modo in cui le donne agiscono nella politica, come nella società, porti comunque innovazione e cambiamento rispetto a modalità spesso ancora troppo aggressive e competitive.

*Intervista raccolta da
Iacopo Ghelli*

Paesaggio culturale e passaggio artistico

Ninfa e gli ultimi eredi del Grand Tour



Giovanni Papi

Oltre all'avventura intellettuale europea e parigina tutti i componenti della famiglia Caetani nel Novecento, a partire da Gelasio già dagli anni '20, riprendono in mano le sorti della cittadina abbandonata a se stessa dal nome mitico ed evocativo

"Ninfa" strappandola alla selva e alle mortifere acque, in una sfida enorme sempre in lotta con la malaria in agguato e con la problematica risistemazione orografica e idraulica, restaurando le principali strutture come il castello, la torre e il palazzo: quest'ultimo trasformato poi nella residenza di campagna di quel magnifico luogo. Opera continuata e intensificata da Roffredo e dalla moglie Marguerite Chapin: donna di straordinaria vitalità e di grande intelletto che negli anni trenta trasferisce periodicamente qui il suo salotto culturale romano composto da importanti figure legate alle sue due riviste e madre di Lelia. Il luogo fortunatamente anche durante la "bonifica integrale" del Regime Fascista con la pianificazione delle Città Nuove rimane affidato all'antica famiglia. L'ultima, in senso cronologico e definitiva, cioè la famiglia di donna Lelia insieme al marito Hubert Howard con la loro totale dedizione diedero l'assetto definitivo ai meravigliosi giardini rimasti unici nel loro genere. Donna Lelia lascia il suo spirito in questi luoghi nel 1977. Con lei si estingue definitivamente la secolare continuità dei Caetani. Il lascito spirituale e materiale con la formazione della Fondazione Roffredo Caetani, voluta dagli ultimi eredi rappresenta e rimane il tratto più metafisico e sovransensibile di tutto il loro operato. Nelle raffigurazioni di metà Ottocento del Frommel, di Lear e Meyer, così come in quelle dei primi decenni del '900 dei XXV Pittori della Campagna Romana, la "città morta" di Ninfa sembra racchiudere in sé un concentrato visionario di natura panica, di valenze romantiche e simboliste, altamente evocative e poetiche: le rovine, la selva, gli acquitrini, l'abbandono: tutte componenti che alimentano, insieme anche alla penetrante e desolante forza dei quadri di Hébert e di Serra ambientati nelle acque limacciose e cupe dell'Agro, il sentimento dei luoghi e delle cose. Più in generale l'immenso lavoro di tutti i numerosi artisti-viandanti del Grand Tour costituisce nella storia dell'arte un ponte tra la cultura nordica e quella mediterranea: in particolare nella rivoluzionaria rappresentazione del paesaggio in plein air. Queste esperienze vissute nei maestosi scenari della campagna romana si riversano ancora oggi, a distanza di molto tempo, come una metafora

segue a pag. seguente

segue da pag. precedente

sempre uguale e sempre nuova dell'eterno ritorno dell'identico di Nietzsche, filosofo guida di De Chirico, in due artisti contemporanei



"Malaria" (1848) di Ernest Hébert

che tornano a misurarsi coraggiosamente con quel sentimento dei luoghi "incidendo" nell'immobilità del tempo e in ciò in cui è tutto in costante movimento. Ninfa, con le sue rovine spoglie sempre deserta, con le sue limpide acque serpeggianti tra le rive fiorite, nella sua maestosa e violenta bellezza rinnova allo sguardo l'idea dell'eterno passato e dell'eterno presente delle cose. Alberto Serarcangeli e Marcello Trabucco maestri dell'arte incisoria e profondi conoscitori del territorio e delle storie che lo rivestono entrano in questo luogo, metafisico e romantico insieme, cercando la verità e i profumi del presente a partire dal passato: in un regno concreto e fantasioso in cui l'individuo si fonde immediatamente con il Tutto: e dove vivaddio "l'orizzonte non è stato ancora cancellato da una spugna". Serarcangeli, sospeso come un trapezista sul filo della storia, depone la sua asta incisoria da navigato equilibrista sul palcoscenico rinnovato di Ninfa oggi risorta a nuova luce. Qui, fra le pareti nude delle rovine, vi materializza magicamente come una rivelazione l'abbraccio del "Il figliol prodigo" ripreso letteralmente da De Chirico e fatto qui rivivere, "modellato" magistralmente in uno scorcio prospettico. Apparizione prodigiosa estraniante e straziante forse più dell'originale (disegnato dal Maestro della Metafisica nel 1917) e qui calata perfettamente imponendosi in primo piano nello scorcio ardito della prospettiva centrale, con disinvolta e piena aderenza allo spazio "naturalmente metafisico". Questa fantasiosa visione, così calzante, è anche sorprendentemente un "ritorno a casa". Quel sentimento, dilaniato, straziato, sovransensibile, sprigionato dal dolore dell'incontro sembra veramente aver abitato da sempre i resti della cittadina abbandonata. Sentimento dei luoghi, realtà oltre la realtà, l'eterno ritorno. La strada scorciata dove è avvenuto l'incontro, conduce, tra vari volumi, all'alta mole del mastio merlato dell'antico castello dei Caetani e la visione "cantata all'aperto" arriva, come nelle più classiche vedute della città degli artisti ottocenteschi, a inglobare, impercettibile in alto l'arcaico paese di Norma affacciata sul costone a strapiombo. Questa ambientazione meta-surreale dell'incontro del figlio-manichino e il padre-statua del lessico

dechirichiano in cui passato e futuro, simboleggiato dalle due età, si confondono fino ad annullarsi e si fondono meravigliosamente con la natura dei luoghi: strade che sempre si intersecano e si "saldano" in una straziante pietrificazione perenne. In questo percorso emotivo e sentimentale, denso di richiami, non poteva mancare da parte di Serarcangeli la dedica a Max Klinger: poliedrico maestro tedesco simbolista che con la sua arte visionaria, insieme a quella di Bocklin, ha influenzato lo stesso De Chirico. Questo richiamo a Klinger, anche perché straordinario incisore e acquafortista convinto di una maggiore autonomia estetica nella produzione grafica,



"A donna Lelia Caetani. In chiuso bosco profumata rosa" incisione di Alberto Serarcangeli

nell'opera del nostro artista "Ninfa/Arcadia" esprime fortemente, nella visione idillica dei due fanciulli ambientati nel "giardino dell'Eden" sovrappreso a quello del "giardino di Ninfa", una struggente veduta accentuata dai forti tratti chiaroscurali, incorniciata dall'ampio arco Serliano riproposto ancora più avanti a sostegno di alcune rovine: facendogli da eco in lontananza. Nell'altra veduta incorniciata sempre dallo stesso tipo di arco sulla sinistra appare sospesa come in una bolla trasparente affacciata sul panorama di Ninfa, una immagine "ritagliata" da un album di disegni picassiani. Due figure nude avvolte da teneri sguardi: amanti seduti sui loro rigogliosi corpi tracciati dal sottile tratto di una mano carezzevole che ha deposto ai loro piedi anche un cesto di fiori appena colti. Raccolti dal giardino della cittadina qui rappresentata e colta nella sua essenza e nella sua veste più rigogliosa: nella sovrapposizione di colori e di forme, nel frastuono cangiante di mille segni che si rincorrono nei tanti toni di luce, riflessi dal cielo, dal verde, dal lago, dai torrenti. Al centro del quadro sul fondo si staglia la torre, immobile: baluardo del luogo, sospesa dal tempo e dalle acque e in primissimo piano straripano dalla cornice rami di melograno. "A donna Lelia Caetani - In chiuso bosco profumata rosa" è la succinta dicitura di un'altra incisione riportata in calce sotto la grande rosa che Alberto depone sulla soglia dei giardini di Ninfa, dedica che racchiude l'omaggio rispettoso di Alberto e a tutto il vissuto di questa straordinaria donna ultima dei Caetani. Marcello

Trabucco l'altro nostro esploratore di questi luoghi, avventuriero sulle tracce della storia, già dai primi tratti nei suoi lavori, precisi e indagatori delle "pietre sull'acqua", appare evidente la sua veste di artista archeologo e topografo. Come un ricercatore d'altri tempi setaccia dalle acque correnti i segni e le pietre che ricompongono le volumetrie e con l'antica maestria dell'operaio medievale ne "ricostruisce" il tessuto abitativo, le sue vie, i suoi percorsi fino a restituirci mappe e piante architettoniche, svelando insieme alle funzioni dei fabbricati il loro tormento storico. Nelle pagine incise del Nostro sembrano risuonare le parole di Gregorovius che nel 1873 raggiunse questa località: "...la città, mezzo sepolta negli acquitrini, con le sue mura, le sue chiese, i suoi chiostrini, è più bella di Pompei... ogni edificio, ogni pietra sono ricoperti di rampicanti... sui ruderi sventolano gli stendardi purpurei del dio di primavera...". Il grande storico ci descrive esattamente i luoghi così come gli artisti del Grand Tour fino alla stessa epoca lo hanno dipinto. Nella piena restituzione grafica delle volumetrie della torre merlata, insieme alle importanti costruzioni attorno, Marcello sottolinea invece il restauro già avvenuto nei primi decenni del Novecento e nell'esaltazione delle masse murarie sembra far parlare prima gli edifici e poi, nel ribaltamento sul lago cedere la parola, non all'attesa immagine riflessa delle costruzioni, ma al disegno della pianta cittadina nel suo nucleo centrale. Le linee orografiche che delimitano le superfici delle acque discendono dal fiume e confluiscono parallele, rimbalsando e chiudendosi, di fronte all'invaso della possente diga del Duecento che originò il lago stesso. A lato in chiaro la pianta della torre che si erge per 32



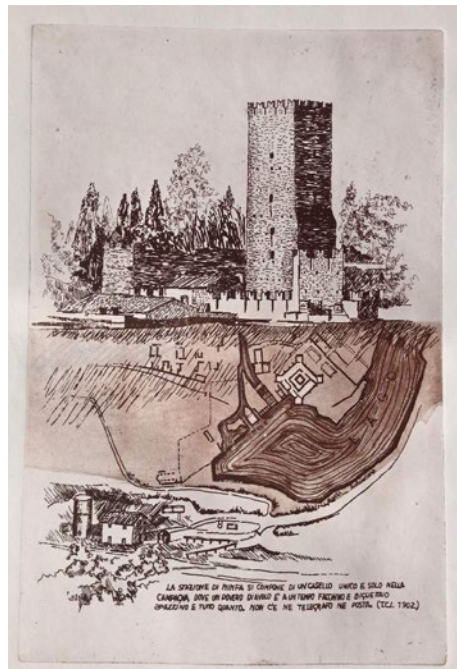
"Il ritorno del figliol prodigo" incisione di Alberto Serarcangeli

metri. Tutt'attorno indizi di memorie e reperti romani e medievali. Ancora sotto, sempre puntuale nell'orientamento urbanistico, il nostro autore pone la piccola stazione di Ninfa: ri-scrivendo (e quindi ricordandolo anche a noi) un preciso messaggio di un suo precedente esploratore, giunto qui con la ferrovia, che annotava "l'isolato casello" e il suo "custode tuttofare" siglato e datato: "T.C.I. 1902". Trabucco riporta e ricomponne, nella sua veduta d'insieme tra volumetrie, tracciati di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

strade e appunti già scritti, una classica e perfetta nuova pagina di un diario di viaggio nella campagna romana di Ninfa. Ribalta semplicemente a suo favore la clessidra del tempo. Anche nell'altra veduta "a piena pagina" il Nostro accompagna lo sguardo del "visitatore" dalle piante del mastio disegnate in primo piano (quasi elencando i materiali che la compongono) attraverso il prospetto delle mura e dell'alta torre che annuncia, salendo ancora, la mappa sovrastante del territorio che circonda la



"Ninfa: Stazione Torre e Lago" incisione di Marcello Trabucco

cittadella dei Caetani e con pochi tratti, da esperto topografo, ne traccia le volumetrie essenziali, l'andamento del terreno e delle strade di collegamento e, con una visione a volo d'uccello, ci trasporta nelle alte montagne che vedono incastonata la vicina città di Norma e il sito originario di Norba antica. Le mappe e le vie sono qui tracciate come "guida" e invito sicuro rivolto a novelli esploratori che vogliono percorrere quelle strade a loro sconosciute. Da esperti comunicatori di segni e simboli i due artisti usano l'antica arte incisoria, in via di sparizione, per catturare l'attenzione del pellegrino e dello spettatore contemporaneo facendolo soffermare sui resti della città e sul suo romantico e mitico incanto come degli ideali custodi nella continuazione della magia che accompagna questa città: ...drappeggiata, parata, rivestita, fantasticamente, magnificata dai suoi abiti multicolori... e dai suoi artisti.

Giovanni Papi

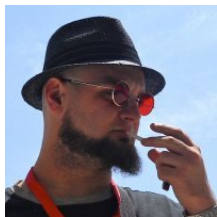
La seconda parte dedicata a Ninfa con gli ultimi artisti eredi del Grand Tour. La prima parte è stata pubblicata sul n. 36 - Febbraio 2016

Tutte le incisioni sono : acqueforti e acquetinte date: 2015/16

YouTube Party #19

Phoenix Jones makes citizens arrest

Visualizzazioni - 34'333 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama - Seattle, in una notte come tante. Un ragazzo ubriaco tenta di sfasciare il finestrino di un'automobile. È presto intercettato e arrestato da un omone nero coperto di latex. Si tratta di Phoenix Jones, il primo supereroe in città, nonché capo del Rain City Superhero Movement. È accompagnato dal suo superamico Black Knight. Lo stupefatto vandalo viene quindi immobilizzato, in attesa dell'arrivo della polizia. Possiamo soltanto immaginare quali saranno i suoi pensieri quando, la mattina dopo, si sveglierà in questura. Che sia la genesi di un nuovo villain, l'Alcolista Confuso?

L'esegesi - Noi ammuffiti europei siamo abituati a considerare il fenomeno delle ronde come esclusivo territorio di neofascisti padani, gonfi di noia e Lambrusco. Tuttavia, gli Stati Uniti, per la loro intrinseca natura, non potevano limitarsi a questo. All'inizio del 2011, a Seattle, un innominato malvivente ruppe il finestrino dell'automobile di Benjamin John Fodor. Quando suo figlio tornò al veicolo, cadde e si ferì sui cocci di vetro. Fodor notò con sdegno come nessuno dei passanti avesse tentato di fermare il delinquente. Così, dall'odio verso l'indifferenza, iniziò il processo che portò Fodor a dotarsi del suo costume in latex e pattugliare le strade della sua piovosa città, in cerca di criminali, armato dei suoi pugni e di una bombola spray al peperoncino. Presto fu accompagnato da altri supereroi, tutti accomunati da un addestramento militare o nelle arti marziali: la Mantide, il Mietitore Verde, Catastrofe, il Dragone Rosso, Jack Mezzanotte, El Caballero e molti altri. Phoenix Jones e i suoi filmarono e disturbarono le piazze di

spaccio, sventarono risse e aggressioni, effettuarono quel che il codice americano definisce citizen's arrest, sfidarono i criminali (in larga parte ragazzi ubriachi, a quanto pare) ai cosiddetti mutual combat, non perseguibili dalla legge. L'esperienza durò fino al 2014, con lo scioglimento del Rain City Superhero Movement; Jones si rese conto che girare per la città notturna insieme a un plotone di picchiatori mascherati non era un'idea così brillante. Nella sua carriera, Phoenix Jones è stato sparato un paio di volte, ha subito contusioni e fratture di ogni tipo, è stato aggredito da vittime e carnefici. Ha ripreso ogni sua missione, tipicamente chiusa con l'arrivo della polizia e un grosso assembramento di passanti con il sopracciglio

alzato. Il grande dramma del supereroe, com'è noto, è che il codice penale di norma non fa distinzione tra i picchiatori buoni e quelli cattivi, e costringe i giustizieri a straordinarie giravolte per aggirare le maglie della legge (tra cui la sfida a duello, come scritto sopra). Inoltre, sebbene il costume sia scelto per rappresentare un "simbolo", come spesso detto da Jones, al mondo questo simbolo esiste già, ed è la divisa della polizia. Se il monopolio statale della violenza è compromesso e diluito, potremo certo aspettarci nuove ondate di linciaggi e vendette sommarie. Inoltre, se un corpo così regolamentato e addestrato come la polizia si dimostra talvolta corrotto, inefficiente e brutale, possiamo intuire cosa accadrebbe se a esso si affiancassero delle "squadre della morte" composte da cittadini in tutina sexy. Tuttavia, se Phoenix Jones e i suoi superamici volessero prendere a calci sui denti i veri villain, mi auguro che abbandonino i marciapiedi di Seattle e, più proficuamente, facciano irruzione alla Casa Bianca.

Il pubblico - Non è molto sorprendente notare come lo spirito antistatalista americano trionfi tra gli spettatori. Molti annunciano che, ispirati da Jones, hanno tessuto il loro costume e si preparano ad affrontare le strade. Altri segnalano come questo video sia la dimostrazione che la polizia non serve a nulla. Qualche solitaria voce prova sollievo nel constatare come la terribile minaccia degli ubriachi, Distruttori di Finestrini, sia stata argina-



ta. C'è chi apprezza l'eco mediatica del fenomeno Phoenix Jones, e qualche cinico ne sottolinea l'ipocrisia da reality show. Qualche rarissimo esemplare, probabilmente appartenente alla Lega dei Mutanti Malvagi, lo definisce un "sorcio", un "negro" e un "amico degli sbirri". Uno spettatore sottolinea come l'unico reato commesso in questo video sia il jaywalking (attraversamento della strada fuori dalle strisce pedonali), e l'abbia commesso Jones. Tra i commentatori, soltanto uno osa affermare l'inconcepibile: forse il modo migliore per combattere il crimine è entrare in polizia. Ridurre la povertà resta un'ipotesi fantascientifica e inesplorata.

Massimo Spiga

BIF&ST
BARI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

2-9 aprile 2016

per il
cinema
italiano

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE
DELLA REPUBBLICA ITALIANA
PRESIDENTE ETTORE SCOLA
DIRETTORE FELICE LAUDADIO

Questo festival
è davvero un'utopia.
Edgar Reitz



La mostra al BIF&ST per celebrare Cecilia Mangini - madre nobile del documentario italiano

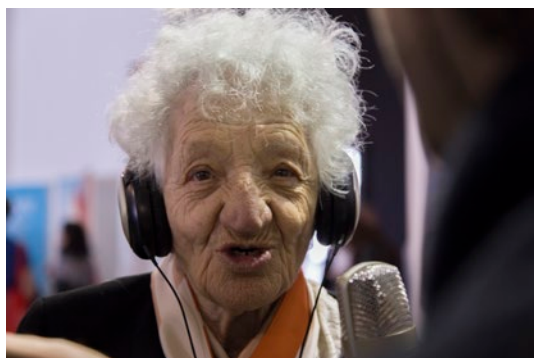
La Legge, tra Jules Dassin e Cecilia Mangini al Bif&st per riscoprire la regista dal sentimento libertario e componente del Comitato di direzione di Diari di Cineclub



Adriano Silvestri

Quando Jules Dassin si reca a Carpino, un piccolo paese interno del Gargano, per girare il film "La Legge", ha 46 anni e, all'attivo, almeno quattordici titoli diretti negli ultimi diciotto anni. Quasi tutti proiettati anche in Italia, a cominciare da "La Grande Fiamma" (Reunion in France, 1942), fino a "Colui che deve morire" (Celui qui doit mourir, 1957), pellicola - quest'ultima - realizzata in Grecia, paese dove si è stabilito definitivamente, dopo i problemi con la Commissione anti-comunista, che lo aveva fatto allontanare dagli Usa, e un lungo soggiorno in Francia. Siamo nell'estate del 1958 e la Puglia non immagina ancora di diventare una terra abituata ai set del cinema. Ma è il luogo di incontro del regista con Cecilia Mangini, che fotografa la situazione: «Fino a Rodi Garganico si arriva da Foggia con una ferrovia privata a scartamento ridotto, vagoni targati 1910, la locomotiva è a carbone. Poi su di una corriera si viaggia insieme a polli, tacchini e mamme assediata da decine di bambini a piedi nudi.» Da circa sei anni la giovane pugliese si è trasferita da Firenze a Roma, ove frequenta alcuni intellettuali, tra cui Vasco Pratolini e Pierpaolo Pasolini. Scopre

l'attività di fotografa per caso, durante una vacanza a Lipari, quando realizza un servizio completo sulle cave di pomice nell'isola siciliana. Ecco come ricorda il viaggio sul Gargano: «Ho trent'anni. Conosco la collana "Dal Soggetto al Film" pubblicata dall'editore Cappelli e scrivo a Renzo Renzi, che la dirige; gli propongo di fotografare quello che gli uffici stampa delle case di produzione non chiedono ai fotografi di scena, cioè gli attori nei momenti di pausa, ma anche quello che capita attorno a loro, in un paese che per la prima volta accoglie la incredibile novità del cinema, con tutto il suo apparato e le sue star. Questo sarà poi definito in una parola: backstage...». Le star internazionali in questione sono Melina Mercouri, attrice ellenica legata affettivamente al regista, Yves Montand, toscano ma naturalizzato francese, e Pierre Brasseur. Il cast comprende Gina Lollobrigida e Marcello Mastroianni, Paolo Stoppa, Vittorio Caprioli, Marina Malfatti, Gianrico Tedeschi, Bruno Carotenuto, Nino Vingelli, Luisa Rivelli e l'anziano Marcello Giorda. Tutti attori che solo alcuni degli abitanti del Gargano conoscono, tramite



Cecilia Mangini, regista e fotografa, nata a Mola di Bari nel 1927. Coniuge di Lino Del Fra

le copertine colorate dei rotocalchi e - nei paesi dove già arriva il segnale - anche per le prime immagini in bianco e nero della televisione. «Mi sono immersa in quello che è fare un film, il suo realizzarsi giorno per giorno, i problemi, gli inciampi, i momenti di fulgore. Dassin ha una troupe che lo adora, che lo segue e che cerca di anticipare i suoi desideri e tutto questo mi fa capire che cosa di magico possa essere un film, quando il direttore della fotografia si chiama Otello Martelli, preferito da Fellini, e l'operatore alla macchina è Arturo Zavattini, e gli attori

sono bravi, non divi...». La conversazione avviene a Bari nel giorno di inaugurazione del Bif&st e si articola in più riprese durante la giornata. L'incontro è alla conferenza stampa di presentazione del Festival. Il direttore Felice Laudadio nota nel Teatro Margherita la sua concittadina (sono entrambi nati a Mola di Bari) e arriva per lei un applauso. Lei si alza, affiancata dalla giovane ricercatrice di cinema Anne-Violaine Houcke, e accoglie l'invito per questa intervista per i "Diari di Cineclub", del quale periodico - ricorda con un sorriso - fa parte del Comitato di consulenza e rappresentanza. La prima tappa è alla postazione fissa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 della Radio "Frequenza Libera", che cede il microfono per una (lunga) chiacchierata: Cecilia Mangini presenta nei dettagli la mostra "Visioni e Passioni". Con tutte le sue fotografie scattate dal 1952 al 1965, ambientate alle Eolie, a Firenze, a Milano e dintorni, in Vietnam nei luoghi tristemente famosi di Hanoi, Hai Duang, Thanh Hoah, Haiphong, Thai Nguyen, e poi ad Ischia ed a Roma, ma anche in Puglia, alla Fiera del Levante, a Mola di Bari e Rutigliano, ad Adelfia e Bitetto. La seconda tappa della giornata è al Multicinema Galleria, requisito dal Festival con le sue sette sale, per una settimana da mattina a sera. Qui nel pomeriggio Maurizio Sciarra di Apulia Film Commission presenta alcuni documentari: "La Scelta", "Maria e i giorni", "Tommaso" (girato a Brindisi nel 1965) e "La Canta delle marane", oltre a due estratti del film in lavorazione di Paolo Pisanelli "Cecilia! Il mondo a scatti" che riguardano i reportage a Lipari e a Carpino. Al termine delle proiezioni si scende nei particolari: «Lo scrittore Roger Vailland viene sul Gargano in vacanza e scopre il "Gioco della Legge", un pasatempo da osteria, poi conosce quello che tutti chiamano "Il Brigante" e decide di scrivere il romanzo "La Loi", cambiando - opportunamente - i nomi (vince il Prix Goncourt). Dassin - che aveva scovato questo libro per caso in una libreria - nel film che trae dallo stesso ci mette i nomi veri, ma imposta la storia con una visione opposta rispetto al romanzo». La terza tappa è per la inaugurazione della mostra "Visioni e Passioni" nei locali che l'Università "Aldo Moro" ha riadattato nell'ex Palazzo delle Poste. Qui l'attenzione è puntata in particolare sulla pellicola "La Legge", con le immagini restaurate da Claudio Palmisano e riprodotte su un catalogo di grande formato, curato da Claudio Pisanelli e Claudio Domini. «La foto a cui sono più affezionata ritrae Dassin seduto su una panca posta ai piedi della scalinata della Chiesa di Carpino, al centro rispetto a una decina di uomini di una certa età, ingaggiati come compare: hanno tutti il cappello e le mezze maniche, mentre il regista è a torso nudo. Le foto sono realizzate con una Zeiss Super Ikonta di formato 6x6, che monta il Tessar 80mm». Un carrozzone con grandi ruote gommate al centro del paese accoglie (veri o finti?) Carabinieri; accanto un ombrellone protegge dal sole le sedie e i tavolini sistemati all'aperto riservati allo staff, ma il regista si ferma a fare sopralluoghi nella piazza e anche sulle scale della chiesa, sotto lo sguardo vigile del Parroco. Poi si appoggia sulle macchine marcate Titanus, con una paglietta in testa, e assiste alla sistemazione dei ponteggi mobili. Sale a bordo di una jeep scoperta, alla cui guida si pone Marcello Mastroianni, mentre il regista regge un ombrello nero. Nella piazza Gina Lollobrigida si lascia fotografare

anche da un giovanotto locale, mentre - a debita distanza - assistono incuriositi bambine e ragazzini. Gli uomini si tengono lungo il muro e solo un paio di donne siedono davanti

- appare un ritratto del regista, con una sintesi della filmografia e con la citazione della Titanus e dei produttori del film Maleno Malenotti per Gesi cinematografica e Jaques Bar per le Groupe des Quatres. Va aggiunto che le riprese sono terminate il 22 Settembre 1958, dopo alcune scene a Peschici, Rodi Garganico e San Menaio, ma la location - nella versione francese del film (Italia/Francia 1958, 126') - prende il nome del vicino Porto Manacore, mentre nella versione italiana sembra essere la Corsica, con Melina Mercouri doppiata da Gabriella Genta e Yves Montand doppiato da Stefano Sini-baldi; sceneggiatura curata dal regista con Diego Fabbri e Françoise Giroud; musica di Roman Vlad. Per questa pellicola arriva sul promontorio anche una troupe del cinegiornale «Caleidoscopio Ciak» e realizza un documentato servizio, poi proiettato nelle sale Italiane il 6 Novembre 1958. Appaiono - qui in movimento - le (antiche) macchine da presa, il ciak e le attrezzature. È inquadrato anche il giovanissimo



"La legge" (La loi) è un film drammatico/commedia del 1958 diretto da Jules Dassin, tratto dall'omonimo romanzo La legge di Roger Vailland. Con Gina Lollobrigida e Marcello Mastroianni. Nella foto la piazza di Carpino (Foggia) dove è girato il film nell'estate 1958

all'uscio di una bottega di tessuti. Cecilia Mangini ha realizzato numerosi scatti che documentano queste scene tutte extra sceneg-

Mastroianni. In seguito anche un cinegiornale francese viene a Carpino e Gina Lollobrigida rilascia una lunga dichiarazione in lingua



giatura. L'unico set fotografato raffigura i bussolotti scuri (si vedono quelli numerati dal 9 al 18) sistemati in cerchio. Al centro Dassin indossa un cappello da marinaio. Assistono uomini attenti, mentre ragazzi e bambini si accalcano a guardare. È presente una sola ragazza, di bianco vestita. In mostra anche un ingrandimento della copertina del libro con - in prima pagina - uno scatto che ritrae la coppia di attori italiani Mastroianni (nella parte di un agronomo forestiero) e Lollo (nel ruolo della giovane e sensuale Marietta), alle prese con la pesa del pesce, su di una bilancia con la catena e il piatto di rame e - in ultima pagina



francese parlando da un balcone, da cui si vedono inquadrati gli asini e le donne del paese. Il film avrà distribuzione - oltre che in Italia e Francia - in Jugoslavia, Spagna, Regno Unito e anche negli Usa. Si chiude con una ultima (quarta) tappa: la proiezione al Cinema Galleria di "In viaggio con Cecilia" (2013) di Mariangela Barbanente e Cecilia Mangini, la quale sorprende per la vitalità con cui ha affrontato questa giornata inaugurale del Bif&st.

Adriano Silvestri

Garrone e Golino al Bif&fest 2016

Il Bif&st ha conferito il Premio Monicelli per la miglior regia a Matteo Garrone per *Il racconto dei racconti - Tale of Tales*. Subito dopo, Garrone ha ricevuto il premio David di Donatello, un altro importante riconoscimento, per lo stesso film. A Valeria Golino il premio Anna Magnani. L'ultimo premio della settima edizione del Bif&st - Bari International Film Festival è stato il Premio Anna Magnani per la migliore attrice protagonista. Ad aggiudicarselo è stata Valeria Golino per la sua interpretazione nel film *Per amor vostro* di Giuseppe Gaudino. A consegnare il premio c'era Giuliano Montaldo. L'attrice con questo film ha anche vinto la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile alla 72esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Il regista Matteo e l'attrice Valeria sono stati omaggiati da Pierfrancesco Uva, collaboratore di **Diari di Cineclub**, con due simpaticissime vignette.



A sx Matteo Garrone riceve l'omaggio artistico dal nostro maestro Pierfrancesco Uva



A dx la nostra Valeria Golino nazionale

L'Ostentoria

L'Osservatorio dello Spettacolo trent'anni dopo: avere gli occhiali per non usarli

Perché la politica non utilizza l'Osservatorio e dopo trent'anni di teorica attività e milioni di euro spesi si è ancora all'anno zero di una informata programmazione della spesa pubblica per il cinema, l'audiovisivo e lo spettacolo?

Seconda parte. La prima parte è stata pubblicata sul n. 35 - gennaio



Ugo Baistrocchi

Cosa doveva essere l'Osservatorio dello spettacolo?

All'inizio degli anni '80 del secolo scorso il partito socialista aveva un proprio "Progetto Spettacolo". Si trattava di una serie di proposte di riforma del Cinema, della Musica e del Teatro con una visione strategica e di lungo periodo che il PSI, quando riuscì ad andare al governo, cercò di realizzare. Venne così approvata la legge 163/1985, detta legge-madre perché, secondo il progetto, da essa dovevano derivare le leggi-figlie sul Cinema, la Musica e il Teatro. I mille rivoli di finanziamenti pubblici per lo spettacolo confluirono nel FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo), la cui determinazione annuale e triennale era legata all'approvazione parlamentare del bilancio e della legge finanziaria. Fu senz'altro una rivoluzione (parziale: le risorse pubbliche dello spettacolo dipendevano comunque dal governo) che aveva, oltre ai principi già indicati, anche dei contenuti molto innovativi per l'epoca: l'introduzione di agevolazioni fiscali per il settore (che trovarono attuazione solo 20 anni dopo e parzialmente) e, soprattutto, l'istituzione dell'Osservatorio dello spettacolo. Secondo il ben noto e concreto principio einaudiano "conoscere per deliberare" i legislatori di trent'anni fa ritennero indispensabile dotare il governo non solo di fondi ma di uno strumento di monitoraggio, valutazione e consulenza per la programmazione. I compiti dell'Osservatorio dello spettacolo erano e sono elencati nell'articolo 5 della legge-madre: a) raccogliere ed aggiornare tutti i dati e le notizie relativi all'andamento dello spettacolo, nelle sue diverse forme, in Italia e all'estero; b) acquisire tutti gli elementi di conoscenza sulla spesa annua complessiva in Italia, ivi compresa quella delle regioni e degli enti locali, e all'estero, destinata al sostegno e alla incentivazione dello spettacolo; c) elaborare documenti di raccolta e analisi di tali dati e notizie, che consentano di individuare le linee di tendenza dello spettacolo nel suo complesso e dei singoli settori di esso sui mercati nazionali e internazionali. Le spese per la dotazione di mezzi e di strumenti necessari allo svolgimento dei compiti dell'Osservatorio dello spettacolo, nonché per non più di 10 collaborazioni di esperti e di enti pubblici, ove

necessarie per particolari esigenze, sono a carico di una quota del FUS (€ 650.971,94 per l'anno 2016, secondo la ripartizione approvata con D.M. 26 febbraio 2016). La finalità dell'Osservatorio non è indicata esplicitamente nella legge ma è chiarita sia nella relazione al ddl della legge-madre sia nella prima relazione sull'utilizzazione del FUS - anno 1985 (pag. 63) del ministro Lelio Lagorio. "L'Osservatorio è stato designato come una centrale di studio e di proposta: non cioè soltanto una banca dati, ma una struttura agile e tecnicamente dotata, in grado di raccogliere le notizie e gli elementi di conoscenza in genere relativi allo spettacolo in Italia e all'estero, elaborarli in modo da individuare le linee di tendenza generali e particolari del settore, porre a disposizione degli organi decisionali e consultivi tali elaborazioni e consentire quindi una informata programmazione della spesa pubblica". A metà degli anni '80 il governo disponeva, pertanto, di uno strumento completo di politica culturale, l'Osservatorio dello Spettacolo, con precisi compiti fissati dalla legge, dotato di strutture organizzative (l'ufficio studi dell'ex Ministero del turismo e dello spettacolo) e di risorse finanziarie che gli avrebbero permesso di svolgere la propria attività. Tutto ciò allo scopo di "consentire una informata programmazione della spesa pubblica per lo spettacolo". Fa veramente impressione scoprire che un ministro dell'ormai deprecato governo craxiano possa essere citato come un esempio di concreta preoccupazione di attuare la massima einaudiana del "conoscere per deliberare".

Cosa è stato, cosa è e cosa dovrebbe essere l'Osservatorio dello spettacolo?

Nei primi dieci anni di vita, l'Osservatorio fa parte nell'Ufficio Studi e programmazione del Ministero del turismo e dello spettacolo e in tali anni svolge molto blandamente i suoi compiti, soprattutto attraverso le dieci convenzioni annuali possibili. Alle fine degli anni '80, mediante una convenzione con la BNL, si cerca di utilizzare i fondi dell'Osservatorio per informatizzare le procedure amministrative del Cinema e dello Spettacolo dal vivo e raccogliere contemporaneamente dati utili per l'Osservatorio nel momento stesso in cui venivano prodotti. Era la strada giusta ma i tempi non erano maturi e l'ostilità e la diffidenza nei confronti del progetto, che si temeva potesse rendere trasparente la scatola nera del Ministero, furono veramente eccezionali. L'unico risultato raggiunto fu quello di avviare una prima timida informatizzazione degli uffici coinvolti. In occasione del referendum

del 1993, che cancellò il Ministero del turismo e dello spettacolo, e subito dopo, quando le funzioni dell'ex dicastero furono affidate alla Presidenza del Consiglio, vi fu una breve fiammata di interessanti studi (Giannini, Cassese, Zaccone, Teodosi, ecc.) per cercare di disegnare un nuovo assetto amministrativo per il Cinema e lo Spettacolo. Successivamente, dopo l'istituzione, nel 1998, del Ministero dei beni e delle attività culturali e in occasione delle tante riforme del predetto Ministero, l'Osservatorio dello spettacolo divenne una cenerentola organizzativa, che una volta si mette nel sottoscala del Segretariato generale, un'altra nella soffitta della Direzione Spettacolo dal vivo. Oggi, dopo l'ennesima riforma organizzativa, quella di Franceschini, risalente ormai a due anni fa, è nel dimenticatoio della Direzione Cinema, dove dovrebbe far parte del nuovo Servizio I - Organizzazione e funzionamento - Osservatorio per (sic) lo Spettacolo. Se qualcuno cercasse dati e informazioni sulle attività dell'Osservatorio nel sito della Direzione Cinema non le troverebbe (a parte il riferimento organizzativo citato). Dopo due anni l'Osservatorio, che non possiede un proprio sito autonomo, è ancora dimenticato nel sito della Direzione generale Spettacolo (<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/osservatorio-dello-spettacolo>) dove, nella stessa pagina compare ancora il link a Etinforma, il magazine digitale dell'Ente teatrale italiano soppresso nel 2010. Nel suo peregrinare all'interno dell'attuale Mibact, le attività di routine dell'Osservatorio sono divenute non quelle previste dalla legge ma la predisposizione della relazione al FUS per il Parlamento (che non è un compito dell'Osservatorio ma proprio del ministro) e spendere, mediante convenzioni o altrimenti, la quota annuale del FUS assegnatagli. Secondo le previsioni normative della legge istitutiva, dopo le riforme amministrative degli anni '90 (raccolte nel T.U. sul Pubblico Impiego) che hanno previsto la separazione tra Politica e Amministrazione, e secondo la logica e il buon senso, l'Osservatorio, in realtà, dovrebbe essere un ufficio di diretta collaborazione del ministro, lo strumento per elaborare politiche e indirizzi, monitorare il settore, valutare costi, benefici e risultati, consentire insomma (come auspicava il ministro Lagorio, ormai più di trent'anni fa) una informata programmazione della spesa pubblica". Invece, dopo aver speso più o meno 20 milioni di euro dal 1985 ad oggi, è un ufficio previsto dalla legge senza una precisa collocazione (a parte

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

quella formale), parcheggiato ancora su internet presso la Direzione Spettacolo, mentre alla Direzione Cinema, di cui l'Osservatorio è secondo le norme vigenti, un'unità organizzativa, opera un fantomatico centro studi (www.cinema.beniculturali.it/direzione generale/115/centro-studi/), non previsto da alcuna norma, il quale, utilizzando, forse, i fondi dell'Osservatorio, assieme ad alcune associazioni di categoria (AGIS, ANICA, ecc.), effettua studi e ricerche che forniscono al ministro il quadro della situazione e ne indirizzano la politica (invece del contrario). Nessuno sembra preoccuparsi del fatto che studi autoreferenziali, fatti cioè dagli stessi soggetti (direzione cinema e categorie) che dovrebbero essere oggetto della valutazione del ministro, hanno ben poca attendibilità, sia scientifica che politica.

Domande per l'Osservatorio rimaste senza risposta
L'Osservatorio è nato, nelle intenzioni di chi lo ha istituito, come strumento conoscitivo per rispondere a tutte le domande che la politica, ma anche i cittadini, possono porsi in materia di andamento dello Spettacolo in Italia e all'estero. La prima domanda alla quale l'Osservatorio poteva dare una risposta, la più ovvia e che incredibilmente nessuno si pone, è: quale dovrebbe essere l'importo del FUS? Il FUS iniziale del 1985 è la semplice sommatoria dei rivoli di tante leggi ad hoc finalmente riunite in un unico flusso. Ma quale sarebbe l'importo necessario per conseguire gli obiettivi generali previsti dalla legge e quelli annualmente approvati dal ministro? Gli inutili annuali, sterili, dibattiti attorno al FUS (è poco; è troppo; è aumentato del tot per cento; è dimezzato rispetto a quello originario, ecc.) sono veramente privi di senso se, al posto di un dato storico, non si dispone di dati raccolti con metodo e valutati secondo criteri almeno consapevoli e condivisibili. Se la finalità della legge 163 non è quella di assegnare al politico che vince la lotta per il potere un po' di milioni da distribuire in modo clientelare (e non lo è), sapere di quante risorse bisogna disporre (quindi l'analisi del fabbisogno), è indispensabile per prevedere i possibili risultati di una politica culturale e adeguare eventualmente in modo realistico gli obiettivi. Purtroppo, quasi tutti i politici che si sono succeduti nella gestione del FUS non sono mai stati neanche sfiorati da tale domanda, contentandosi del balletto annuale del taglio del FUS a settembre (poi recuperato tra gli applausi a dicembre, con la finanziaria o la legge di stabilità, come se fosse un incremento). Oppure hanno subito un taglio sudore e lacrime in nome del rigore (o dell'Europa o del bene comune) al massimo lamentandosi un po'. Altri politici, infine, ricevono una tale "paccata" di milioni (come ogni dieci anni circa capita sempre nel settore) che non si sa che farne e neanche a chi darli (anche se il leit-motiv è sempre "questa volta è diverso" e, poi, i fondi vanno in economia). Ma quali sono le molte altre domande dei politici ma anche dei cittadini/contribuenti alle quali l'Osservatorio avrebbe potuto dare risposta se avesse creato e alimentato,

con i milioni di euro che ha avuto a disposizione, dei database come quelli dell'Osservatorio europeo dell'audiovisivo, di cui si parlerà in seguito, o se avesse utilizzato, a fini statistici, i dati amministrativi in forma digitale a disposizione delle due direzioni generali Cinema e Spettacolo a partire dalla fine del secolo scorso? Per esempio, in materia di lavoro, quanti sono gli occupati nel settore e qual è l'impatto delle politiche e degli investimenti ai fini occupazionali? È così difficile fornire un quadro complessivo e analitico del fenomeno "lavoro" nello spettacolo e valutare e monitorare nel tempo l'impatto delle nuove tecnologie, al fine di prevenire i problemi e anticipare le soluzioni senza subire i ricatti delle emergenze? Per quanto riguarda le strutture: quante e quali sono le sedi di spettacolo? Come sono distribuite in funzione delle esigenze culturali della popolazione? Sono obsolete? Sono nuove? Sono adeguate alle nuove tecnologie? Sono sicure? Quanti e quali sono gli spazi di proprietà pubblica (anche del Mibact) che potrebbero essere adibiti a sede di spettacolo? Domande simili dovrebbero essere anche poste per quanto riguarda le infrastrutture produttive del sistema cinematografico e audiovisivo italiano. Quali e quanti e di chi sono i centri di produzione, i laboratori, le industrie tecniche, le reti, i satelliti che producono e distribuiscono il prodotto audiovisivo italiano? E l'export cinematografico e audiovisivo italiano? Il Regno Unito ricava 1,5 miliardi di euro dalla sola esportazione di programmi televisivi. La Francia nel 2013 ha incassato 165 milioni di euro dalla vendita di film e 137 milioni dalla vendita di programmi televisivi (incluso pre-vendite e coproduzioni il totale raggiunge 670 milioni di euro). Il nostro paese negli anni '50 aveva creato l'Unitalia, la prima agenzia in Europa di promozione del cinema italiano all'estero e, nel 1965, come si può leggere nella relazione parlamentare alla legge 1213, esportava cinema in tutto il mondo. Qual è la situazione attuale dell'export cinematografico e audiovisivo nazionale nel mercato globale del XXI secolo? Dopo ogni festival e mercato i produttori italiani, se i loro film non vincono premi, vantano, però, vendite internazionali clamorose. Le nostre fiction di successo, per esempio *Montalbano*, *Don Matteo* e *Gomorra*, si dice che siano vendute in centinaia di paesi. L'Osservatorio avrebbe potuto, quindi, facilmente dare la risposta, nota per la Francia ed il Regno Unito, alla domanda su quanto vale il mercato estero per il prodotto italiano. Purtroppo Mibact e Mise finora si sono accontentati delle risposte fornite dalle stesse categorie interessate (autostime cioè dell'Anica e dell'Apt, ecc.) della cui attendibilità è lecito dubitare. I dati incerti hanno una gamma di valori che, a secondo dei convegni e dei ministri, va dai 30 ai 2-3-400 milioni di fatturato. Se ci fosse il tax-shelter per le vendite di cinema e audiovisivo all'estero i dati li avrebbe forniti l'Agenzia per le Entrate, non approssimati ma esatti al centesimo. Sicuramente se si vuole impiantare una nuova politica di internazionalizzazione del

cinema dell'audiovisivo italiano, non lo si può fare in assenza di dati o con dati parziali o di parte. Quali dovrebbero essere, infatti, le linee di sviluppo di questa internazionalizzazione anche culturale dell'immaginario italiano? Negli ultimi anni il Mibact finanzia progetti speciali per lo sviluppo di coproduzioni internazionali con paesi come Francia, Germania, Brasile, Canada, ecc. Tali progetti, data la mancanza di una strategia pubblica e condivisa, la genericità degli obiettivi, la minima entità delle risorse (solo 150mila euro all'anno per sviluppare documentari con il Canada!!!) sembrano più servire a fare ammuina e a pagare le spese di viaggio e di partecipazione ai festival internazionali, in occasione dei quali i responsabili dei progetti speciali si incontrano per selezionare le proposte da sostenere. È veramente paradossale che si continuino a finanziare progetti speciali, sempre con gli stessi paesi e senza tentare altre strade, non considerando che, addirittura, in certi casi, dopo i progetti il numero di coproduzioni non è aumentato ma è diminuito. Disponendo di informazioni attendibili e senza essere influenzati dagli interessi personali di alcuni produttori già introdotti in certi paesi piuttosto che in altri, l'Osservatorio avrebbe potuto indicare se non era meglio fare accordi con paesi con cinematografie originali, in via di sviluppo o già mature (ma poco frequentate) e con mercati nuovi e non del tutto monopolizzati da altri, e cioè, per esempio, oltre alla solita Cina, il Sudafrica, Israele, l'Iran, il Messico, la Nigeria, la Corea del Sud e la Turchia. Si sarebbe anche potuto capire se conveniva avviare delle politiche per favorire l'accesso di studenti di quei paesi alle nostre scuole di cinema e alle nostre facoltà universitarie di spettacolo, per arricchire la nostra cultura con le loro diversità e creare degli ambasciatori consapevoli della nostra e, ovviamente, inviare nostri studenti in tali paesi. In materia di formazione l'Osservatorio avrebbe potuto chiarire se le nostre strutture scolastiche, universitarie, professionali sono adeguate alle esigenze del mercato del lavoro e suggerire per tempo interventi e correttivi. Per quanto riguarda i finanziamenti: quante sono le risorse pubbliche destinate a sostenere cinema e spettacolo? Oltre al FUS il Mibact dispone di fondi dal Lotto, dalle Infrastrutture (Arcus), dal Cipe, da Fondi europei. L'importo e l'esistenza di fondi sono, spesso, noti, praticamente, solo a coloro che li dovrebbero amministrare (a volte neanche a loro). Esistono poi risorse pubbliche per lo Spettacolo e il Cinema anche del Maeci, del Mise, della PCM, del MEF, dell'8 e del 5 per mille, della SIAE, della nuova IMAE, delle regioni, delle province e dei comuni. Quante sono complessivamente e come vengono distribuite tali risorse? Quante e quali sono, poi, le risorse private delle banche, delle televisioni, dei fornitori di servizi a richiesta, delle fondazioni, degli investitori, dei canoni, della pubblicità, del crowdfunding o delle donazioni dei cittadini per lo spettacolo e il cinema? In Italia sono state introdotte agevolazioni

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fiscali per il settore cinematografico, audiovisivo e dello spettacolo: nel 1985 il tax-shelter (detassazione utili) per il cinema, nel 2007 di nuovo il tax-shelter per il cinema ma anche il tax-credit (detassazione costi) per lo stesso settore, poi esteso negli anni successivi all'audiovisivo e allo spettacolo dal vivo. Il tax-shelter, nel 1985, non venne regolamentato mentre, dopo il 2007, è stato sorprendentemente abbandonato dopo solo due anni. Le domande da porsi e alle quali si poteva trovare una risposta sensata (volendola) con il supporto dell'Osservatorio, sono: perché avendo sia la detassazione dei costi (uno sconto per tutti, buoni o cattivi produttori) che quella degli utili (certificazione del successo del prodotto), la politica italiana ha preferito privarsi di uno strumento fiscale ampiamente utilizzato dai paesi economicamente più avanzati? Dati i vantati successi di vendita all'estero della nostra fiction audiovisiva, non sarebbe stato più conveniente, stimolante e utile introdurre un tax-shelter per il Made in Italy audiovisivo all'estero? E per quanto riguarda il cinema: è possibile che i più influenti produttori italiani abbiano preferito rinunciare ad un sostanzioso sconto fiscale, che però comportava l'obbligo di denunciare gli utili, accontentandosi di vantare pubblici incassi stratosferici ma utili dichiarati esoterici? I criteri e parametri di valutazione dei progetti di Cinema e Spettacolo variano ormai ogni anno ed il ministro Franceschini ha annunciato che con la nuova legge di riforma del cinema e dell'audiovisivo, spariranno le commissioni consultive sostituite da criteri fondati esclusivamente su parametri oggettivi. Non disponendo di un Osservatorio dello Spettacolo all'altezza, dopo trent'anni di attività, dei compiti previsti dalla legge, è lecito chiedersi da dove ricaverà i dati e le informazioni per fissare criteri con parametri oggettivi. Di certo non potranno essere considerati oggettivi ma consociativi, come si diceva anni fa, criteri o parametri decisi in tavoli segreti nel corso dei quali i burocrati scelti dai ministri e i vertici di alcune associazioni di categoria si accordano per fissare i parametri più convenienti a interessi ed obiettivi del tutto leciti ma basati su dati approssimativi, incerti o, semplicemente, inesistenti. Criteri e parametri, scelti senza metodo, senza informazioni, non verificabili e imposti in base al solo principio di autorità, che oggettività possono avere? Ma quanto è poi il fabbisogno di Spettacolo in Italia? Come variano la domanda e l'offerta? Qual è il peso dell'import che copre il fabbisogno nazionale? Scendendo nel particolare sono molte le domande e curiosità alle quali l'Osservatorio avrebbe potuto fornire risposta. Per esempio qual è l'impatto economico e culturale di un festival o di una manifestazione cinematografica? Una iniziativa come "Capri, Hollywood", tanto per fare un esempio, quanti contributi pubblici e privati riceve, non solo dal Mibact, dalla regione Campania, dall'ICE, dal Comune di Capri, dalla Rai, dagli sponsor e quale impatto economico e culturale ha? E quali benefici

produce, a parte quelli per gli organizzatori? Per promuovere il Cinema di qualità sono più efficaci i premi alle sale d'essai, previsti dalla legge e interamente distribuiti nella loro interezza ai beneficiari, o i contributi di "Schermi di qualità", un progetto speciale gestito dall'Agis con fondi del Mibact in parte utilizzati (fino al 13% del totale) per spese organizzative, ospitalità, convegni, studi? Ha avuto maggiore rilevanza culturale e in che modo una rassegna di film, per esempio, su Alberto Sordi organizzata da un circolo del Cinema con una spesa di diecimila euro o una rassegna omologa ma organizzata dal Luce o da Cinecittà con una spesa di duecentomila euro? È più utile ai fini della promozione del cinema italiano una settimana del cinema italiano organizzata a Stoccolma da un'associazione di cultura cinematografica o una settimana omologa organizzata dall'Anica con ben altri costi? Quanto costa in media un regista? È un regista all'opera prima? Quanto si spende annualmente per la scrittura cinematografica in Italia? E per gli effetti speciali? E per le truppe? E per gli attori? E in media? Quanto incassa veramente un film non solo in sala ma in tutti gli sfruttamenti dell'opera (sala, navi/aerei, TV, TV criptate, supporti, internet, ecc.)? Un film del 1965 come "Io la conoscevo bene" di Antonio Pietrangeli, che ancora oggi produce ricavi e viene proiettato in sala, in TV, in streaming e all'estero, quanti contributi pubblici ha avuto (premio qualità, contributi sugli incassi, agevolazioni fiscali indirette, ecc.) e quanti ricavi per i privati? Quanto ha ricavato e ricava un film della serie del commissario Montalbano, le cui repliche televisive raggiungono sempre il massimo dello share e, quindi, degli introiti pubblicitari, le cui versioni home-video o in streaming sono regolarmente commercializzate e le cui vendite all'estero sarebbero clamorose? Se l'Osservatorio avesse sviluppato e sperimentato degli indici attendibili di impatto culturale, come i fantomatici ICE (Impatto Culturale ed Economico), di cui ho parlato nella prima parte ucronica di questo articolo, avremmo la misura non tanto del peso economico di questi prodotti culturali nazionali ma dell'influenza dell'immaginario italiano nello spazio e nel tempo. Se molte di queste domande fossero state poste e avessero avuto risposta negli ultimi trent'anni, si sarebbero potute finanziare iniziative dal basso rendimento, famose soprattutto grazie agli articoli o alle dichiarazioni dei loro ospiti, o bocciare iniziative virtuose e di buon impatto culturale ma senza copertura "mediatica"? E quante leggende, viceversa, sugli sprechi e sull'inutilità dei finanziamenti pubblici sarebbero state smentite, cifre alla mano? Si potrebbe obiettare che è utopistico trovare delle risposte complete a tutte queste domande. È vero, se si vuole le risposte domani, ma non dopo trent'anni e dopo milioni di euro spesi. In conclusione, come può un ministro responsabile dello spettacolo varare una politica nazionale del settore, senza porsi domande e cercare e trovare risposte, pur disponendo dell'Osservatorio? Come può fare un'informata

programmazione della spesa pubblica, come diceva Lagorio trent'anni fa, senza una visione che abbracci tutti gli aspetti (occupazione, mezzi e tecnologie, risorse finanziarie, mercati nazionali ed internazionali), senza avere un quadro macroeconomico completo dei fondi disponibili per il settore stesso, ma avendo solo informazioni parziali (e incomplete) su quelli del proprio feudo-dicastero?

Gli osservatori regionali e il progetto ORMA

Già alla fine degli anni '80 e soprattutto negli anni '90 cominciarono ad essere istituiti a livello locale osservatori culturali. Alla fine del 2015 si può affermare che la maggior parte delle regioni ha istituito un osservatorio per il monitoraggio delle attività culturali di supporto alle scelte politiche. Purtroppo molti di questi osservatori esistono solo sulla carta un po' come l'Osservatorio dello Spettacolo nazionale, la cui inerzia però non è in alcun modo giustificabile. Gli osservatori istituiti localmente, infatti, mancano spesso del decreto di attuazione che ne regolamenti il funzionamento, oppure ce l'hanno ma non hanno personale o una sede ovvero, semplicemente, non dispongono di risorse finanziarie, mai stanziare o assegnate, e, quindi, esistono solamente nei comunicati stampa, che li hanno trionfalmente annunciati e negli articoli entusiasti dei giornalisti che ne hanno scritto. Sono tre i principali osservatori regionali oggi funzionanti, ognuno con una storia e delle caratteristiche proprie. L'Osservatorio culturale della Lombardia (Ocl) nasce come progetto speciale e ha un definitivo riconoscimento normativo nel 1993, come struttura di supporto alle decisioni della Regione nel campo delle attività culturali in genere. L'Ocl fa parte della struttura amministrativa della Regione che la utilizza ai fini della progettazione degli obiettivi culturali del Prs (Piano regionale di sviluppo), sia per la progettazione degli obiettivi che per il monitoraggio e la valutazione dell'efficacia dei risultati conseguiti. L'Osservatorio dello spettacolo della Regione Emilia Romagna (OSER), per anni più volte annunciato, viene istituito, in via sperimentale nel 1993, confermato nel 1996, riorganizzato nel 2003 e infine, definitivamente (per ora) nel 2012. È specificatamente sullo spettacolo e la sua gestione è affidata all'ATER (Associazione Teatri Emilia Romagna) che è stata, in seguito, anche affiancata dalla Fondazione ATER Formazione, che ha come soci anche la Legacoop e l'Agis dell'Emilia Romagna. I principali campi di attività sono il monitoraggio, con finalità di supporto alle politiche pubbliche della regione, le ricerche, e gli studi sul pubblico. L'Osservatorio culturale del Piemonte (Ocp) viene istituito, anch'esso dopo una lunga gestazione, nel 1998. Nasce sulla base di un accordo tra la Regione Piemonte, la città di Torino, l'IRES (Istituto di Ricerche Economiche Sociali della Regione stessa), la Fondazione Fitzcarraldo (privata), l'AGIS-Piemonte, la Compagnia di San Paolo, la Fondazione Casse di risparmio del Piemonte, l'Unione delle Camere del Commercio del Piemonte. È una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

struttura di servizio che fornisce supporto ai soggetti che l'hanno istituita. Il suo principale obiettivo è lo svolgimento di studi e ricerche in tutti i settori culturali, non solo in quello dello spettacolo. Il servizio è articolato su quattro livelli: 1. Banca dati e quadro conoscitivo regionale; 2. Confronto con le dinamiche nazionali e internazionali; 3. Ricerche sul campo e supporto all'elaborazione dei progetti; 4. Servizio di documentazione. I tre osservatori, sommariamente descritti, mostrano tre modelli diversi di organizzazione. Quello lombardo è un ufficio della regione, quello piemontese è una organizzazione mista pubblica/privata mentre l'Osservatorio dell'Emilia-Romagna è stato istituito dalla regione ma affidato ad una associazione (cui peraltro partecipa la Regione). Molte altre regioni (Marche, Friuli, ecc.) hanno istituito osservatori nessuno dei quali ha l'importanza dei tre citati. Nel 2007 è stato creato un coordinamento (progetto ORMA: Osservatorio delle Risorse e dei Mercati dell'Arte) confermato nel 2012, cui hanno aderito 19 regioni, coordinato da Ocp e OSER. Maggiori informazioni sul tale progetto, che non sembra essere andato concretamente oltre le buone intenzioni sottoscritte con un patto nel 2007, si possono rinvenire al link http://orma.fitzcarraldo.it/Portale/Progetto_ORMA.

Gli osservatori europei e internazionali

In Europa e nel mondo si può affermare che, rispetto al progetto italiano di Osservatorio dello spettacolo, si è cominciato con dieci anni di ritardo, nel senso che i primi osservatori vengono istituiti negli anni '90 e sono osservatori culturali non specificatamente dedicati allo spettacolo. Se ne deduce che l'Italia aveva 10 anni di vantaggio che ha dilapidato e che avrebbe potuto avere un ruolo guida nel settore delle politiche per lo spettacolo. Oltre il 50% degli osservatori del mondo sono in Europa, un terzo nelle Americhe anche se la maggior parte è in Canada che, anche in questo caso, si conferma il paese più europeo del Nuovo Mondo. In realtà il primo osservatorio generalista, l'Observatoire des Politiques Culturelles di Grenoble, venne istituito nel 1989 ed è un esempio di osservatorio locale che, però, ha avuto il supporto del Ministero della Cultura, di tutti gli enti locali e dell'Università della stessa città. Gli osservatori internazionali sono sia strutture pubbliche che private (o miste) che nascono per una esigenza specifica o che si specializzano successivamente. Intertarts di Barcellona, fondato nel 1995 è, per esempio, una fondazione privata che si prefigge però finalità pubbliche ed è nata a seguito del fallito tentativo del Consiglio d'Europa di creare un Osservatorio europeo per le politiche culturali. The Budapest Observatory è stato istituito alla fine degli anni '90 su impulso dell'UNESCO per monitorare i fenomeni culturali dei paesi dell'ex blocco sovietico ma con il tempo si è specializzato nello studio dei festival. Impacts 08 di Liverpool è un'altra esperienza interessante, perché nasce come progetto di ricerca degli enti e delle università

locali per valutare non solo gli impatti economici ma anche quelli sociali, culturali e materiali conseguenti alle attività derivate dalla designazione di Liverpool come capitale europea della Cultura nel 2008. Impacts 08 ha, quindi, sviluppato modelli per la valutazione dei programmi culturali, specializzandosi nello studio e nell'elaborazione di indicatori di impatto. L'Observatoire de la culture et des communications du Québec si segnala, invece, per lo studio delle mappature della cultura con l'Atlas québécois de la culture et des communications. Non meno significativo in tale ambito è l'Atlas de infrastructure culturelle del Mexico voluto nel 2003 dal Consiglio nazionale per la cultura e le arti. Concludiamo questa carrellata con l'Osservatorio europeo dell'audiovisivo (OEA) di Strasburgo, un esempio di quello che sarebbe potuto essere l'Osservatorio dello Spettacolo se l'art. 5 della legge 163 avesse avuto una concreta attuazione. L'OEA è stato istituito nel 1992 con un accordo nell'ambito del Consiglio d'Europa. All'accordo aderiscono quaranta stati (tra i quali anche Armenia, Georgia, Cipro, Turchia e Marocco) e l'Unione europea. L'Osservatorio raccoglie, elabora e distribuisce le informazioni sul settore audiovisivo nei suoi Stati membri, nonché sul lavoro di organizzazioni internazionali. Occasionalmente segue anche gli sviluppi in altri territori. Ha sede nella famosa villa Schutzenberger, in stile Art-nouveau, ed è strutturato in due dipartimenti, informazioni sui mercati e informazioni legali, quest'ultimo diretto attualmente da un'italiana (Maja Cappello). Le informazioni fornite dall'Osservatorio europeo dell'audiovisivo sono rivolte a professionisti che operano nel settore audiovisivo: produttori, distributori, esercenti, emittenti e altri fornitori di servizi di media, organizzazioni internazionali del settore, decisori all'interno dei vari enti pubblici, responsabili per i media, legislatori nazionali ed europei, giornalisti, ricercatori, avvocati, investitori e consulenti. Le risorse finanziarie (circa 3 milioni di euro all'anno) derivano dai contributi degli Stati membri e dai ricavi della vendita di servizi e prodotti dell'Osservatorio. Per apprezzare la qualità e la rilevanza dell'OEA si può andare sul suo sito (www.obs.coe.int/) e consultare online (per la parte accessibile gratuitamente), l'annuario che fornisce il quadro complessivo aggiornato e quello degli ultimi cinque anni della situazione del cinema e dell'audiovisivo in 39 paesi. Ancor più significativi sono i database creati e aggiornati regolarmente: 1. IRIS MERLIN, database di informazioni giuridiche sull'audiovisivo europeo; 2. KORDA database su tutti i fondi pubblici europei per finanziare cinema e prodotti audiovisivi (contiene anche informazioni su tutti i fondi extra-europei); 3. LUMIERE database degli incassi (dal 1996) dei film distribuiti in Europa; 4. MAVISE database sulle televisioni e sui servizi e le imprese audiovisive a richiesta in Europa. I database sono la migliore prova che non sarebbe stato utopistico se nel 2015, dopo trent'anni di teorica attività, l'Osservatorio dello Spettacolo avesse potuto

disporre delle informazioni per fornire risposta alle non impossibili domande rimaste senza risposta sopra elencate. Sarebbe bastato che i ministri responsabili dell'Osservatorio e i burocrati da loro nominati non avessero utilizzato l'Osservatorio stesso e le sue risorse finanziarie per occasionali studi e ricerche, destinate a fornire una base apparentemente attendibile alle loro improvvisate iniziative politiche. Tutto questo senza mai preoccuparsi di garantire la continuità di un progetto e di ottenere risultati durevoli nel tempo per tutti non solo per loro e per i loro fini limitati. Esattamente l'opposto, insomma, di come si sono organizzati e hanno funzionato nel tempo gli esempi di osservatori europei e internazionali descritti e anche i principali osservatori regionali italiani. Il che dimostra che volendo anche in Italia ci sarebbe stato chi poteva far funzionare, secondo quanto previsto dalla legge, l'Osservatorio nazionale dello Spettacolo.

La relazione al FUS e proposta per una contro relazione

L'articolo 6 (Controllo del Parlamento) della legge 163 del 1985 che ha istituito il FUS stabilisce che "il Ministro del turismo e dello spettacolo presenta al Parlamento ogni anno una documentazione conoscitiva e una relazione analitica sulla utilizzazione del Fondo unico per lo spettacolo, nonché sull'andamento complessivo dello spettacolo". Come risulta evidente da chi legga l'articolo il compito di presentare una relazione annuale al Parlamento non è dell'Osservatorio dello spettacolo ma del ministro e la relazione riguarda non solo il FUS ma l'andamento complessivo dello spettacolo. Si tratta di un documento strategico per la cui redazione il ministro responsabile dovrebbe avvalersi della consulenza e dei database dell'Osservatorio, contenenti i dati in ambito locale, nazionale, europeo ed internazionale, delle mappature annuali di tutti i settori, dei dossier di ricerca e studi sugli andamenti, sull'occupazione e le professioni, sulle ipotesi di evoluzione dei mercati anche esteri, sugli scenari futuri in relazione allo sviluppo delle tecnologie. Purtroppo tutti questi strumenti, necessari ad una politica normale, per prendere decisioni e fornire giustificazione del proprio agire ai cittadini, e che dovrebbero essere anche i prodotti e i risultati dei compiti assegnati, trent'anni fa, dall'articolo 5 della legge 163, all'Osservatorio, non esistono. I ministri che si sono succeduti ai vertici dello Spettacolo, pur disponendo degli occhiali dell'Osservatorio e pur continuando a finanziarlo annualmente, dopo il fallito esperimento della fine degli anni '80, non si sono mai più preoccupati di vederci meglio e più chiaramente, né se ne sono lamentati. Il paradosso è che, di fatto, quello che è un compito politico del ministro è divenuto l'unico compito amministrativo dell'Osservatorio (assieme a quello di finanziare annualmente non più di dieci studi o convenzioni). Può stupire che due articoli chiari come l'articolo 5 e 6 della legge 163 non siano mai stati letti o interpretati

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

correttamente, se non si tiene conto del fatto che il livello di molti responsabili dell'Osservatorio dello spettacolo e di molti esperti consulenti dello stesso, non è stato, in passato, quello della cultura digitale o almeno scritta ma, molto più semplicemente, di quella orale. La relazione al FUS, invece di essere un documento strategico presentato all'inizio di ogni anno dal ministro in una attesissima conferenza stampa, è invece pubblicata alla fine dell'anno senza alcun clamore. Quella del 2014, pubblicata sul sito della Direzione generale spettacolo (visto che l'Osservatorio non ha un proprio sito e il sito della Direzione Cinema non ne fa menzione, neanche con un semplice link), come annunciato profeticamente nella prima parte di questo articolo il 21 dicembre 2015, non contiene una parola sull'andamento complessivo dello spettacolo, come previsto dal citato articolo 6 (ma chi legge veramente le leggi nell'era dell'audiovisivo?) ed è una lista della spesa, una tesi compilativa nella quale sono ricopiati gli open-data delle erogazioni e concessioni di contributi, già pubblicati in gran parte (o che avrebbero dovuto essere pubblicati) sui siti delle Direzioni Cinema e Spettacolo nel corso del 2014. Non sapendo leggere il testo della legge, si confonde poi l'utilizzazione, cioè il rendere utile, idoneo ad essere usato, con l'uso. Come nella parabola dei talenti il ministro dello Spettacolo riceve dagli italiani diverse centinaia di milioni di euro e dovrebbe spiegare nella sua relazione come li ha fatti fruttare o come intende farli fruttare in futuro e, invece, si limita ad elencare semplicemente dove li ha metaforicamente sepolti, cioè come li ha distribuiti tra quelle che potrebbero essere (per quanto è dato sapere) le sue clientele personali o quelle del suo partito. Non c'è una parola sugli obiettivi previsti per l'anno 2014 realizzati o meno, sui costi complessivi, sugli investimenti (non solo del FUS), sui benefici attesi, sui risultati conseguiti, sugli obiettivi futuri. Non c'è una parola sul mercato del lavoro e sull'occupazione, sull'export e l'import, sulla formazione professionale, sull'analisi dei criteri applicati nell'assegnazione di contributi, sulle linee guida delle politiche. Il ministro non vede e non si preoccupa di vedere ma pretende di guidare uno dei veicoli più promettenti per la diffusione della nostra cultura. L'importante sembra essere avere soldi da distribuire e far sapere (per modo di dire) che sono stati spesi. La significatività della relazione al FUS 2014 e l'importanza che viene attribuita all'Osservatorio dello spettacolo è, infine, testimoniata dal fatto che la relazione stessa (compilata dal medesimo Osservatorio) riporta al centesimo (pag. 28) l'importo assegnato all'Osservatorio stesso per l'anno 2014 (€ 649.966,40) ma non prevede un capitolo in cui documentare, non diciamo l'utilizzazione, ma come sono stati spesi (o non spesi) i 650.000 euro assegnati. Per capire come dovrebbe essere la relazione si può fare un raffronto con le relazioni non di altri paesi - il che sarebbe troppo impietoso - ma semplicemente

con il report 2014 dell'Osservatorio dello Spettacolo della regione Emilia Romagna (cultura.regione.emiliaromagna.it/osservatoriospettacolo/reportannuali/copy_of_report2014.pdf/at_download/file/report%202014.pdf) o con la relazione annuale 2013 dell'Osservatorio culturale del Piemonte (ocp.piemonte.it/doc/relazioneannuale/ocprelazioneannuale2013.pdfv). Il primo fornisce un quadro ampio e complessivo sullo spettacolo della regione. La seconda è un bilancio sociale rivolto ai cittadini ed è veramente esemplare nella sua chiarezza. Si può fare di meglio? Sicuramente sì. Criticare può sembrare facile ma non lo è. Fare male è costoso (non per chi lo fa) ma facilissimo. Fare bene è impegnativo, faticoso e non facile ma è l'unico modo per cambiare. Per cambiare e favorire la buona amministrazione non bastano le parole ma bisogna mostrare (ostendere) una possibile ma concreta alternativa, smascherando la cattiva politica e la cattiva amministrazione. Si propone, pertanto, a chi fosse interessato a collaborare ad una bozza di contro-relazione sull'utilizzazione del FUS e sull'andamento complessivo dello Spettacolo, come previsto dalla legge, da contrapporre a quella ufficiale entro la fine del 2016, di segnalare la propria disponibilità all'indirizzo di posta elettronica relazione.fus.ok@gmail.com

Ugo Baistrocchi

componente RSU Mibact-DGCinema



Poetiche

Per un possibile discorso



Per un possibile discorso che facemmo

(e "memoria" lo chiamasti per farmi capire)

tutto si aprì di fronte a me.

La temperie del vento frantumò i cristalli

e ci trovammo rapidi a sparire

per gli scoscesi destini del mondo.

Dall'apertura del cielo si rapprese

la coscienza del nostro sentimento

e trasalimmo nel riconoscere

che nulla era andato perduto

di ciò che ci aveva creati.

Scendemmo allora quel sentiero mille volte percorso

e quieti ci incamminammo nella sera

che sapeva di timo e gelsomino ma più di noi,

amanti e amati dal silenzio.

(da: Amers, 1957) Saint-John Perse Premio Nobel per la letteratura 1960

Mostre

Tirrenia città del cinema. Pisorno - Cosmopolitan 1934-1969

E come per incanto, dalla pineta al cinema.



Lucia Bruni

Certo, quando san Pietro, nell'anno 44, approdò, secondo la tradizione, alle sponde dell'antico Porto Pisano di Grado, era lontano dall'immaginare che, dopo diversi secoli, a lui sarebbe stata dedicata la straordinaria Basilica (San Pietro Apostolo, appunto, tuttora viva e vegeta), e a distanza di un paio di millenni, l'area attorno, per l'estensione di qualche miglio, sarebbe divenuta luogo di cinema. Questo per dare una pennellata di storia, che non guasta mai, e per specificare dove ci troviamo, a Tirrenia, una fetta di costa toscana fra Pisa e Livorno, una volta solo palude e pineta, zona selvaggia di caccia al cinghiale, ma anche cantata da D'Annunzio, che ha avuto il suo momento di gloria nella storia del cinema. Con la mostra "Tirrenia città del cinema. Pisorno-Cosmopolitan 1934-1969" la Fondazione Palazzo Blu di Pisa in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino celebra questa stimolante e singolare avventura nei locali della sua prestigiosa sede, dal 23 aprile al 3 luglio prossimo. Come per tutte le favole, dovremmo dire "c'era una volta" ma qui non s'addice, perché Tirrenia, come toponimo non esisteva fino a quando nel 1934, per volontà di Gioacchino Forzano, drammaturgo e librettista di successo, furono costruiti gli studi cinematografici Pisorno, nome che univa idealmente le città di Pisa e Livorno. In clima di pieno regime, anche l'Italia doveva avere la sua Hollywood e la vasta fetta di terra della zona si rivelò ideale per realizzarla. Si trattava di uno stabilimento modernissimo, progettato da Antonio Valente, tra i primi in Italia a essere attrezzato in modo adeguato per affrontare la più grande sfida dell'epoca: la produzione di film sonori. "Il pittore non deve dipingere quello che vede, ma quello che si vedrà", sosteneva lo scrittore Paul Valéry, così, quasi suffragando questa tesi, i migliori architetti dell'epoca furono chiamati a inventare la nuova città. Ecco che nel percorso di mostra troviamo tavole originali di Federigo Severini e Adolfo Coppè attraverso le quali si scopre come la città sarebbe diventata, una città del cinema; quella che poi di fatto è stata. Il lato interessante della mostra è che offre l'opportunità di compiere un percorso in cui le vicende del nostro cinema si intrecciarono in costante dialogo con quelle della storia italiana. Dalla fondazione della città e degli stabilimenti, ricostruita attraverso i progetti originali, si passa alla ricchezza espositiva di attrezzature d'epoca e sequenze di film, con macchinari e costumi, al fantastico corredo di sceneggiature, brochure pubblicitarie, ritratti di divi, foto di scena, copertine

di riviste popolari, manifesti; così i diversi momenti di Tirrenia, città del cinema, si animano di vita sotto gli occhi dello spettatore. Grazie inoltre a preziosi materiali unici provenienti da collezioni pubbliche e private e dagli archivi del Museo Nazionale del Cinema, la mostra offre anche una riflessione sui mestieri che affiancano la realizzazione delle pellicole celebrando artisti, tra cui Guttuso, di cui sono esposti disegni originali e inediti. A proposito di storia, il primo film girato agli studi Pisorno uscì nel 1935, si intitolava "Campo di maggio", ed era stato diretto dallo stesso Gioacchino Forzano, ideatore e promotore del grande progetto cinematografico in loco. Nei nuovi moderni stabilimenti si alternarono alla regia e ai ruoli tecnici, "veterani" del cinema muto e giovani destinati a segnare la fortuna del cinema a venire, come Mario Monicelli, Marco Ferreri, Vittorio De Sica. In quattordici sezioni la mostra racconta la storia dell'ascesa e del declino di Pisorno passando attraverso la storia del nostro costume, dal periodo del regime fino alla fine degli anni Sessanta, quando ormai il sipario cala per sempre. Divi e attori come Doris Duranti, la giovane Alida Valli, Amedeo Nazzari, Gino Cervi, i fratelli De Filippo, Macario, sono i volti che passano dagli studi di Tirrenia, volti che gli spettatori potranno ritrovare anche nei cineromanzi in voga all'epoca. Fra i numerosi film realizzati troviamo "Il conte di Brécharde" (1938) diretto da Mario Bonnard; "Amazzoni bianche" (1936) di Gennaro Righelli; "In campagna è caduta una stella" (1939) di Eduardo De Filippo; "Il pirata sono io!" (1940) diretto da Mario Mattoli; "Carmela" (1942) di Flavio Calzavara; "Don Cesare Bazan" (1942) di Riccardo Freda; "Il canto dell'emigrante" (1955) di Andrea Forzano, solo per citarne alcuni. Una delle sezioni espositive più ampie è quella dedicata al primo periodo di vita (anni Trenta) dove si evidenzia che i film sono sempre frutto di lavoro collettivo: registi e attori ma anche costumisti, scenografi, operatori e maestranze. Dai bozzetti di grandi artisti come Virgilio Marchi e Italo Cremona, alle immagini inedite dei set, il percorso apre una finestra sull'affascinante mondo "dietro le quinte". Ma quella di Tirrenia era forse solo la prova generale per la realizzazione della vera città del cinema: Cinecittà, che dal 1937, diverrà padrona del set cinematografico segnando la marginalizzazione e il lento declino di Pisorno, sebbene nei suoi stabilimenti avessero lavorato nomi importanti a carattere internazionale come Gustav Machary, Abel Gance e Jean Epstein. Il passaggio della guerra sarà determinante per la vita degli studi, requisiti prima dai tedeschi poi dagli americani, che ne fecero depositi di armi, finendo infine per divenire un luogo di desolata depravazione. Nel 1952 con il film "Imbarco a mezzanotte", diretto da Joseph Losey e Andrea



Stabilimenti Pisorno. Immagine d'epoca (foto di Emilio Gneme/ Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Forzano (figlio di Gioacchino), si tenta di rilanciare gli studi portando sulla scena il clima dell'Italia di quegli anni vista anche attraverso l'occhio di un regista americano, ma non è sufficiente a tirare avanti e nel 1959 Pisorno dichiarerà fallimento. Ecco allora Carlo Ponti e Maleno Malenotti che prendono sotto l'ala gli studi e ribattezzandoli Cosmopolitan tentano la sorte di un nuovo rilancio. E' Sophia



"I sequestrati di Altona" Vittorio De Sica, Italia-Francia, 1962, Françoise Prévost (foto di Angelo Frontoni / Cineteca Nazionale-Museo Nazionale del Cinema)

Loren con il film "Madame Sans-Gène" (1961) di Christian-Jaque, a inaugurare la "rinata stagione" che cambierà decisamente il destino degli studi impostando la tendenza del genere da un divismo autarchico al fascino seducente anni Sessanta. Nel periodo Cosmopolitan gireranno a Tirrenia alcuni grandi nomi del cinema italiano, e in mostra è proprio una sala dedicata al film "I sequestrati di Altona" (1962) diretto da De Sica e interpretato da Sophia Loren e Maximilian Schell, a offrire al visitatore una piccola perla: per la prima volta in assoluto, esposto alle pareti l'intero corpus dei disegni (quindici chine) di Renato Guttuso realizzati per la scenografia del film. Oggi di quell'"area illustre" resta purtroppo solo una lapide scrostata, lungo la via Pisorno (nei pressi di Camp Derby), dove si legge: Cosmopolitan Film. Stabilimenti Cinematografici Tirrenia-Pisa. Un "fantasma" che ci parla della nostra terra, delle sue glorie artistiche e dei tanti ingegni che l'hanno arricchita. Forse avremmo dovuto farne più tesoro.

Lucia Bruni

Festival e premi

Con gli occhi del cinema africano

Il Cinit - Cineforum Italiano premia il corto marocchino "Aya goes to the beach"



Michela Manente

Ha gli occhi della piccola Aya, la protagonista del corto di Maryam Touzani, il Festival del cinema Africano, Asia e America latina di Milano: puri ma disincantati, ribelli e intensi. I corti africani valutati hanno sorpreso favorevolmente la giuria per il loro realismo e l'aderenza a temi attuali, come il lavoro e la religione, e per gli aspetti di tradizione e folklore presenti. I quattro giurati del Premio Cinit Cineforum Italiano – il presidente Massimo Caminiti, Neda Furlan, Massimo Nardin e Michela Manente - hanno selezionato, tra una rosa di cortometraggi africani, l'opera più adatta ad una visione nelle scuole. And the winner is... "Aya goes to the beach" ("Aya va in spiaggia") della regista marocchina Maryam Touzani, già conosciuta a Milano grazie al suo corto "Quand ils dorment". Il corto, presentato in anteprima al Dubai Film festival, ha conquistato anche la menzione speciale del concorso cortometraggi africani. La motivazione del premio, che consiste nell'acquisizione dei diritti

di distribuzione in Italia, è esplicativa: "Per l'arcobaleno di colori e di spunti offerti da una



Da archivio Cinit. Massimo Caminiti, presidente CINIT e la regista del Marocco Maryam Touzani (foto di Simone Filpa)

fiaba solo apparentemente semplice, capace di unire in un unico destino due donne sole che, opposte per età, condizione fisica e sociale, si scoprono in piena sintonia per il medesimo sguardo sul mondo che si muove sotto i loro balconi e per il comune bisogno di libertà e di amore; e per la straordinaria prova della giovanissima attrice protagonista nel restituire la profondità interiore del suo personaggio, una bambina in grado di perseguire un sogno andando oltre la propria condizione, i

divieti e gli ostacoli". Il cortometraggio di 17 minuti si concentra sulla piccola Aya – una cameriera-bambina impiegata in un appartamento a Casablanca. Quando i suoi datori sono via Aya viene chiusa dentro e nelle poche ore in cui non sta pulendo, o non deve preparare il cibo o ripiegare i vestiti, passa il suo tempo in una camera scarsamente arredata in cui copia



parole da riviste nel tentativo di imparare a leggere e scrivere. Avvicinandosi la festa musulmana che celebra la nascita del Profeta, Aya spera che sua madre verrà a prenderla per portarla a casa per condividere la festa con la sua famiglia. Diventa subito evidente che questo non succederà e anche se i suoi datori sono andati via, non le viene consentito di uscire. Come la giovane Amélie, Aya trova gioia nelle cose semplici e condivide un'amicizia improbabile ma commovente con l'anziana sua vicina di casa. Per i giovani spettatori sarà facile immedesimarsi nel mondo di sogni e desideri silenziosi della piccola protagonista, la cui difficile situazione troverà sollievo sopra i tetti, con un parallelismo con la metafora dell'uccellino...

"Non possiamo definire la mia protagonista una vera schiava – afferma la regista - anche se lo è. In Marocco 60.000 bambine tra i 5 e i 15/16 anni non studiano e lavorano a servizio. C'è una legge nel mio paese ma il processo di

secondo corto Touzani ha effettuato diverse ricerche per trovare i luoghi e la protagonista,



Da archivio COE. La Giuria del premio Cinit: da sx Neda Furlan, Massimo Caminiti, Maryam Touzani con la targa ricevuta del premio, Michela Manente e Massimo Nardin (foto di Simone Filpa)

finendo per scegliere la stessa bambina interprete del primo corto. Il suo cinema, sociale e poetico, poco parlato e molto metaforico, continuerà a raccontarci i problemi di un mondo imperfetto.

Michela Manente

Concorsi CINIT per partecipare alla 73° Mostra di Venezia

“Vincenzo Gagliardi” (16. edizione) per studenti del triveneto e “Francesco Dorigo” (11. edizione) per studenti universitari di atenei nazionali. Scadenza 30 giugno



Alessandro Cuk

Sono partiti i bandi di Concorso “Vincenzo Gagliardi” (16. edizione) e “Francesco Dorigo” (11. edizione) che il CINIT – Cineforum Italiano organizza per gli studenti che vogliono scrivere una recensione cinematografica.

Il CINIT, con l’obiettivo di promuovere la cultura cinematografica tra i giovani, ha consolidato negli anni questi concorsi, il primo dedicato a Vincenzo Gagliardi (parlamentare e figura storica nel mondo dei cineforum), è riservato agli studenti del Triveneto; il secondo dedicato a Francesco Dorigo (critico cinematografico e direttore editoriale per oltre vent’anni della Rivista “Ciemme” del Cinit), riservato a tutti gli studenti universitari di atenei nazionali. I partecipanti dovranno inviare una propria recensione su un film visto nelle sale cinematografiche durante la stagione 2015-2016 con un elaborato che dovrà essere inedito e non superare le 2.500 battute.

Il testo dovrà pervenire entro il 30 giugno 2016 alla sede del Cinit, Via Manin 33/1 - 30174 Mestre (Venezia) ovvero sarà possibile inviare il proprio lavoro per mail al seguente indirizzo: concorsi.cinit@yahoo.it. I partecipanti dovranno indicare le proprie generalità, i propri recapiti aggiungendo il riferimento dell’Università di appartenenza.

Gli studenti che verranno ritenuti primi classificati dalla giuria, formata da esperti nominati dal CINIT e dal Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, avranno in premio **un soggiorno di 6 giorni e l’accredito culturale**, per accedere gratuitamente alle proiezioni, alla prossima edizione della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.



Foto di gruppo dei premi Cinit a Venezia 2015 (foto di Alessandro Tovani)

Gli altri partecipanti, se menzionati dalla giuria, potranno ricevere delle pubblicazioni curate dal Cinit. Inoltre, alcune tra le migliori recensioni pervenute verranno pubblicate su NonSoloCinema, rivista on-line di informazione cinematografica e culturale (www.non-solocinema.com), su Film magazine, rivista on-line sul cinema e sui festival cinematografici (www.filmazine.it), e su Cin&media trimestrale cinematografico edito dal Cinit.

Gli studenti vincitori e quelli segnalati devono partecipare, durante la Mostra di Venezia, allo stage di critica e di scrittura cinematografica tenuta da esperti del CINIT, e possono collaborare scrivendo sul sito specifico della Mostra (www.mostradelcinema.net).

Per ulteriori informazioni rivolgersi al CINIT - Cineforum Italiano, Tel./Fax. 041.962225 e-mail: info@cinit.it - www.cinit.it

Alessandro Cuk



Stage Cinit alla Mostra di Venezia (foto di Massimo Caminiti)



Elena Caterina riceve il premio Dorigo dal Presidente del SNCCI Franco Montini e dal Presidente CINIT Massimo Caminiti (foto di Alessandro Tovani)

Al cinema

Suffragette

Un film di Sarah Gavron. Con Meryl Streep, Carey Mulligan, Helena Bonham Carter, Brendan Gleeson, Anne-Marie Duff, Ben Whishaw. Drammatico, USA 2015. - Bim Distribuzione



Paola Dei

Uscito nelle sale cinematografiche nei giorni a cavallo con l'8 marzo, Festa della donna, il film di Sarah Gavron sceneggiato da Abi Morgan, ci racconta la Londra del 1912, permettendo a noi spettatori di immergerci nello spazio-tempo narrato e conoscere una pagina di storia che ci mostra un piccolo esercito armato di operaie determinate a lottare per i propri diritti. Apripista, come diremmo oggi, per ottenere quell'accesso al voto, che ha reso la donna, almeno sul piano sociale, individuo a tutti gli effetti. Distribuito da Bim con Carey Mulligan, Helena Bonham Carter, Brendan Gleeson, Meryl Streep, il film in costume, non perfetto a livello formale, è caratterizzato da tonalità scure come le emozioni ed i vissuti delle protagoniste, intervallato da momenti luce che contrastano con l'andamento generale dell'opera mettendo in evidenza attimi fondamentali che sembrano assumere il compito di disincronizzare e risincronizzare i ritmi come nel fotogramma in cui una bambina accanto ad un vaso di gigli bianchi diviene il simbolo di purezza e rinascita, o che hanno segnato in maniera indelebile la vita delle protagoniste e la storia del mondo, come accade in uno dei momenti dell'ultima parte che si svolge al Derby di Epsom, dove il colore capelli dei partecipanti e delle partecipanti in mezzo ad un groviglio di sensazioni, ricordano i quadri del celebre impressionista Claude Monet e le sue opere che ritraggono ricorrenze festose. Il bersaglio designato per l'occasione è il Re Giorgio V, ma qualcosa va storto e il progetto stabilito non può essere portato a termine però c'è un colpo di scena. Una bolla sonora ed Emily, una delle suffragette si getta a terra sotto il cavallo dello stesso Re per guadagnare l'attenzione dei media, sventolando un simbolo di lotta mentre lei stessa si trasforma in simbolo in mezzo alla pista dove corrono i cavalli. Le sue ultime parole: "Non smettere mai di lottare!" Un inserto d'epoca in bianco e nero ci mostra la risonanza che ebbe a livello mondiale la morte di Emily Wilding Davison, un esempio di cinema che racconta se stesso e che la sceneggiatrice di *The Iron Lady* e di *The Hour*, insieme alla regista

hanno incastonato nella storia dopo aver studiato ogni documento, ogni lettera, ogni diario delle protagoniste. Emily fu una delle donne che incarcerata per vari reati, fra cui un violento attacco contro un uomo che scambiò per il Carceriere dello Scacchiere, iniziò lo sciopero della fame e fu sottoposta ad alimentazione forzata. Filo conduttore del racconto è la storia di Maud Watts, una giovane donna che lavora nella lavanderia di Mr. Taylor inter-



pretata da una ispirata ed appassionata Carey Mulligan, madre e moglie esemplare che assiste quotidianamente in silenzio ai soprusi del

Ignorate dai giornali, considerate folli e instabili dai politici ai quali si rivolgono, le donne sono costrette a seguire la strada della rivoluzione. "Sono sempre stata rispettosa, ho fatto quello che dicevano gli uomini...ora basta." Dice Maud in uno dei momenti del film, mentre Emmeline le fa eco sostenendo: "...meglio essere ribelli che schiave!" Da qui iniziano le pietre contro le vetrine, il boicottaggio delle linee telegrafiche, le bombe in edifici vuoti che rappresentano il simbolo del potere. Maud introversa e mite dopo aver assistito e subito soprusi diviene una appassionata militante ma questo le costerà il lavoro, il marito ed il figlio, senza mai però farla capitolare pur in mezzo a dolorose esperienze. Determinata più che mai, scrivendo ad un politico dirà: "Se la legge dice che non posso vedere mio figlio cambierò la legge, siamo di fanteria tutti e due.... Cordiali saluti Maud Watts" Molto più efficaci della forma, le frasi della sceneggiatrice sono lapidarie, intense, colme di un coraggio che lascia intuire quanta sofferenza devono aver patito le donne prima di ottenere un minimo riconoscimento e rispetto. Non a caso termini come: condizione femminile o rivendicazione femminile non esistono declinati al maschile e ancora oggi quando una donna cerca di far valere i propri diritti accade che venga accostata in maniera ironica alle Suffragette, ma basterebbe rileggere una delle più belle frasi del film per comprendere veramente qual'era lo spirito che animava queste coraggiose rappresentanti del femminile: "La donna errante procede alla ricerca della terra della libertà..." come ci arriverò". La ragione risponde: "La strada è una e una soltanto...attraverso gli argini della fatica e della sofferenza"....Per cosa vado in questa terra lontana che nessuno ha mai raggiunto...Sono sola, completamente sola! E la ragione le disse: "... silenzio, che cosa senti," e lei rispose: "sento il rumore dei passi..." "Sono i passi di coloro che ti seguiranno, guidali..." Fra i titoli di coda le date che hanno segnato il diritto di voto per la donna a partire dall'Inghilterra, l'ultimo paese ad averlo concesso è stata l'Arabia Saudita; quando il film è stato girato nel 2015 le donne non potevano votare, adesso si e ci piace pensare che il racconto della regista e le appassionate interpretazioni abbiano dato una mano affinché questo sia potuto avvenire.



titolare sulle operaie fra le quali sono presenti alcune militanti e seguaci di Emmeline Pankhurst, interpretata da Meryl Streep, una fondatrice carismatica del movimento femminile.

Paola Dei

Montedoro: la furtiva lacrima di Craco, il paese che scompare

Il film di Antonello Faretta nelle sale dal 15 aprile. Distribuito dalla Noeltan, interpretato da Pia Marie Mann, Joe Capalbo, Caterina Pontrandolfo, Luciana Paolicelli, Domenico Brancale, Anna Di Dio, Mario Duca, Aurelio Donato Giordano e gli abitanti di Craco

*Io sono un filo d'erba
un filo d'erba che trema.
E la mia Patria è dove
l'erba trema.
Un alito può trapiantare
il mio seme lontano.*
Rocco Scotellaro



Giulia Marras

All'improvviso, a metà del mese scorso, il 15 Aprile, è arrivato in qualche saletta un piccolo film lucano, di quelli che fanno riaprire gli occhi dopo un sonno mortifero costante, di quelli che spingono all'ascolto del silenzio di chi sta dietro le prime file, di quelli che riaccendono la fiducia di un cinema che si è ancora, ancora, alla spiritualità dei luoghi e degli uomini, senza stratificazioni drammaturgiche né politiche o religiose, nel rispetto di ciò che viene inquadrato, e non intaccato, dallo sguardo che ricerca e vuole essere incantato. *Montedoro* arriva in realtà dopo un lungo viaggio che dalla Basilicata è partito conquistando diversi concorsi ufficiali di Festival in giro per il mondo, dagli Stati Uniti al Brasile, dal Canada alla Colombia e al Bangladesh, solo per citarne alcuni. Lo stesso regista Antonello Faretta ha una lunga strada dietro di sé, composta da corti quali *Nine poems* in Basilicata, *Il Giardino della speranza*, ospitati nei maggiori festival europei (Rotterdam, Berlino, Cannes) e musei (Centre Pompidou e la Galerie du Jour di Agnes B. di Parigi, Museo di Arte Contemporanea di Barcellona) nonché trascorsa collaborando con registi del calibro di Abbas Kiarostami, e portando avanti il nome del cinema lucano, con la fondazione del Potenza Film



Festival nel 2004 e dirigendo dal 2012 il movimento di supporto alla Film Commission regionale "Rete Cinema Basilicata". *Montedoro* è il primo lungometraggio di Faretta, frutto di lunghi anni di preparazione e set, in attesa di finanziamenti che non sono mai arrivati – "Abbiamo fatto tutta la trafila ministeriale e quando ho appreso che non ci avevano ammessi al finanziamento è stato il giorno più bello della mia vita! In quel momento ho capito che avevo ricevuto un dono, quello di essere libero e di aver subito un'ingiustizia perché la mia era una storia urgente, andava assolutamente

raccontata" ha dichiarato il regista che ha realizzato il film grazie allo sforzo dell'autoproduzione e del sostegno di realtà indipendenti (Todos Contentos Y Yo Tambien, Rattapallax Films Usa, Astrolabio Brazil) ma anche grazie ai contributi della regione. La storia inizia (e finisce) con Craco, borgo lucano abbandonato nel 1963 a causa di una frana che lo rese completamente inabitabile: per raccontarne i fantasmi e le rovine, Faretta riprende la reale esperienza dell'attrice protagonista Pia Marie Mann, arrivata da New York a Montedoro, nome leggendario di Craco, per ritrovare le origini materne. Il suo viaggio è una complessa relazione di visioni oniriche, incontri e pensieri che si materializzano in uno spazio altrimenti inaccessibile; le Corve, donne in lutto per i loro morti e in questo caso per il loro paese senza abitanti, saranno le guide di Pia, ribattezzata Porziella, in un percorso mi(s)tico e rituale all'interno di una "terra martoriata" e dimenticata dal tempo. Il passaggio ad un livello metaforico è immediato ed evidente: il paragone con un'Italia decadente è collettivamente toccante, ma *Montedoro* supera la metafora per arrivare a un simbolismo oscuro, magico e molto più intrigante di un solito requiem al mondo corrotto del paese. Più che un lamento funebre, l'opera misteriosa e unica di Faretta è un canto malinconico e coraggioso dedicato alla resistenza, in primis quella della memoria. Girato in pellicola 16 mm, in

Montedoro si inseriscono perfettamente le vecchie immagini e filmati in super8 risalenti a poco prima della frana, nei quali compaiono i volti di un passato che vive continuamente proiettato come un flashback sulle mura che stanno per crollare. Queste stesse rovine rivivono nel sogno ricreato da Faretta per Porziella e in certe sequenze si tingono di colori che non sembrano appartenere alla realtà, ma più alla pittura sacra o astratta. Mentre i campi lunghi e le suggestioni estemporanee ricordano il cinema turco di Nuri Bilge Ceylan, i movimenti puramente istintivi della macchina



da presa e del montaggio si allacciano inoltre a un lavoro sulle sonorità quasi antropologico e documentario: nenie, versi animali, dialetti, lingue sconosciute. La colonna sonora, che si apre con *Una furtiva lacrima* da L'elisir d'amore, diviene così un incedere di voci ancestrali che continuano a parlare del luogo e del legame che i nativi hanno con esso, pur se in lenta dissolvenza. Faretta è consapevole che la precarietà dell'inquadratura cinematografica, "che è di per sé un'ectoplasma", non basta a catturare per sempre l'anima di ciò che sta per comparire dallo sguardo – come si nota nella scena dell'iPhone in cui la protagonista viene messa in guardia dalle Corve: "che bisogno hai della nostra immagine? [...]

non puoi portarci via, noi non esistiamo per il mondo – ma dalla sperimentality di un accostamento cinetico di apparizioni e sensazioni arriva a realizzare un saggio concretissimo e ispiratissimo sul "ritorno a se stessi", sul ricongiungimento con le origini terrene e così mitologicamente umane e poetiche, già cinematografiche di per sé. L'immagine sarà pure effimera, ma *Montedoro* è un film che riscrive le regole e non andrebbe perso tra le rovine delle nostre sale.

Giulia Marras

Grace and Frankie: settantenni alla conquista della tv



Laura Frau

Il 6 maggio arriva in esclusiva su Netflix la seconda stagione di "Grace and Frankie". La serie, creata da Marta Kauffman (creatrice di "Friends") e Howard J. Morris e prodotta da Skydance

Productions, ha come protagoniste due tra le attrici più acclamate di Hollywood: Jane Fonda (attrice premio Oscar, vista recentemente in tv nella serie HBO "The Newsroom") e Lily Tomlin (una delle bandiere della commedia americana nonché musa di Robert Altman, che la scelse per i suoi "Nashville", "America Oggi" e "Radio America"). Le due attrici recitarono insieme già nel 1980 nella commedia di Colin Higgins "Nine to five" (da noi "Dalle 5 alle 9. Orario continuato") e la loro intesa professionale è ancora palpabile e funziona. Anche le controparti maschili sono di rilievo: Martin Sheen, il capitano Willard di "Apocalypse Now" di Coppola, e Sam Waterston, comparso in diversi film di Woody Allen e anche lui tra i protagonisti di "The Newsroom" insieme alla Fonda. "Grace and Frankie" non è la solita sitcom. È un dramedy, una tragicommedia, un mix di situazioni semiserie e altre a tratti paradossali. Non pensate alle serie tv sugli amori adolescenziali o sui trentenni di oggi. No, in questa serie i ragazzi (trentenni) ci sono, ma sono personaggi secondari. Vere protagoniste di "Grace and Frankie" sono persone che hanno superato i trenta da un pezzo: ci sono due coppie sposate, i raffinati Grace e Robert e gli hippie Frankie e Sol; c'è poi una terza coppia, che dà avvio alla storia, formata da Robert e Sol, che dopo 20 anni di amore clandestino decidono di fare coming out con le proprie mogli rivelando la loro omosessualità e l'intenzione di volersi sposare; e c'è un'ultima coppia, quella formata da Grace e Frankie, che dopo l'amara notizia cercano di capire come rifarsi una vita a settant'anni suonati. "Grace and Frankie" è la storia di due donne all'inizio così lontane eppure costrette a darsi man forte e a cercare dei punti di contatto, perché consapevoli di essere le uniche in grado di comprendersi e sostenersi a vicenda. È la storia di due famiglie stravolte e di altre che si creano, come quella tra le protagoniste, a dispetto delle differenze inizialmente insormontabili. "Grace and Frankie" affronta in modo delicato e al contempo buffo tutta una serie di tematiche delicate, quali l'omosessualità, il coming out, il divorzio, il rifarsi una vita e rimettersi in gioco quando non ci si sente più nel fiore degli anni. La Fonda è perfetta nel ruolo della snob, fredda e distaccata Grace. Nel corso dei tredici episodi la vediamo cambiare, smussare i suoi spigoli e abbandonare i suoi preconcetti, mettendo in discussione tutte le certezze che sembrava possedere nei primi minuti del pilot che in men che non si dica sono crollate. La Tomlin è spettacolare nei panni della settantenne Frankie, che cerca di



ritrovare la serenità tra pratiche zen, riti sciamanici e allucinazioni da peyote. Sono sue le scene in cui si ride di più e probabilmente anche quelle in cui ci si commuove maggiormente. È ingenua e altruista, aiuta gli ex detenuti tenendo improbabili corsi di pittura e conserva una dose di marijuana nella sua macchina. Sam Waterston è un Sol dolce e premuroso, che in cuor suo vorrebbe abban-



donarsi ai suoi sentimenti senza far del male a nessuno, men che meno alla sua compagna di una vita Frankie. Il Robert di Sheen è un po' burbero ma incredibilmente sicuro del passo compiuto e pieno di amore verso Sol, di cui però non condivide l'eccessiva premura verso l'ex moglie. Nel panorama delle sitcom è senz'altro una ventata di novità, non tanto per i temi trattati, piuttosto per come queste tematiche

vengano colte nella prospettiva di persone della terza età, cosa assai poco frequente in tv. La prima stagione di "Grace and Frankie" è stata rilasciata a maggio del 2015 da Netflix (ad ottobre in Italia) con i suoi 13 episodi. È una serie che si gusta in brevissimo tempo, come un piccolo film che lascia un sapore agrodolce in bocca. È una storia di crescita (perché sì, non si smette mai di crescere e cambiare, nemmeno a settant'anni suonati), di separazioni e avvicinamenti, di piccole tenerezze, di amicizia. È una storia di rinascita e sapersi mettere in gioco, su tutti i fronti: dagli appuntamenti online all'acquisto del primo pc, dalla rabbia dopo anni di vita matrimoniale e bugie alla spinosa questione del divorzio, alla ricerca di nuovi equilibri che riportino stabilità nella vita delle protagoniste e di chi sta loro intorno. Netflix ha rinnovato la serie per una seconda stagione (che sarà disponibile sulla piattaforma dal 6 maggio) e per la terza, che presumibilmente vedremo nel 2017.

Laura Frau

La popolarità di Zalone e la commedia all'italiana

Con lo sguardo di Checco alla riconquista della commedia



Andrea Fabriziani

Nei miei ricordi di bambino c'è "Il Ciclone" di Leonardo Pieraccioni, i suoi 6 mesi di programmazione, e la mia famiglia, zii e nonni compresi, in fila per i biglietti. Un successo enorme: 52 miliardi di lire. "Ho visto 'Quo vado?' la sera del 2 gennaio in un cinema di alta montagna. Nevicava fitto. Con mia moglie e mia figlia di 11 anni abbiamo fatto un'ora e un quarto di coda, sotto la neve, con altre 2300 persone che attendevano euforiche di entrare al cinema. C'erano vecchi e bambini, signore borghesi e ragazzini punk. Erano allegri, ridevano, emanavano calore. La stessa cosa, nelle stesse ore, succedeva in tutta Italia, e coinvolgeva milioni e milioni di italiani. Una cosa così non succedeva dagli anni '50. Quando un film produce un fenomeno così, e coinvolge un'intera società, vuol dire che contiene

proprio. O meglio, è nella media. Buoni incassi, buona affluenza di pubblico considerando l'enorme crisi delle sale, ma niente di che. Zalone è a parte, speciale in un certo senso. La sua comicità, basata sul linguaggio del corpo, sul turpiloquio, il dialetto e i giochi di parole,



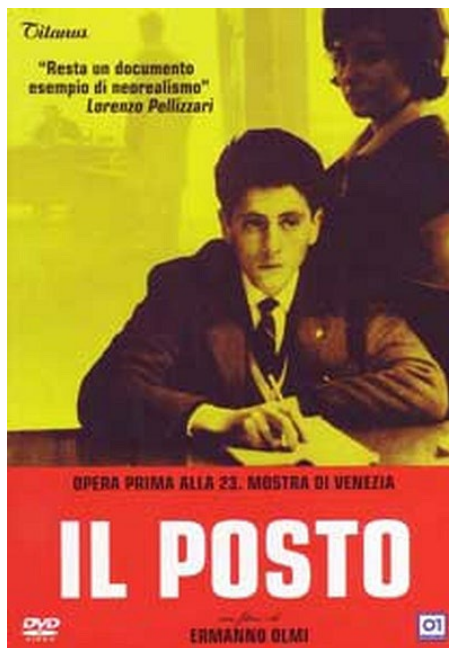
ed emana qualcosa di unico, qualcosa di prezioso". Così esordisce Gianni Canova nel suo ultimo libro, dedicato proprio alla figura e ai film di Luca Pasquale Medici, in arte Checco Zalone. Zalone non approda al cinema da solo, con lui c'è il regista Gennaro Nunziante, che ha diretto tutti e 4 i film del comico barese, spinti dall'abilità produttiva di Pietro Valsecchi, che per primo ha scommesso sulle doti cinematografiche del comico. Il loro primo film, "Cado dalle nubi" (2009), è andato bene al botteghino, ma non troppo: "solo" 14 milioni di euro incassati. Con il secondo invece, "Che bella giornata", superano l'incasso de "La vita è bella" di Benigni, con 43 milioni. Il suo ultimo film, "Quo vado?", è il record di incassi della stagione attuale con circa 65 milioni di euro incassati. Secondo posto per l'ultimo capitolo di "Star Wars" con 25 milioni e terzo posto per "Inside out" della Pixar. La scorsa stagione non vede il film di Zalone come campione, e neppure qualche altra commedia, italiana o meno. Il record è di "50 sfumature di grigio" con quasi 20 milioni. Il film italiano di maggior incasso è stato "Si accettano miracoli" di Siani. Che cosa è accaduto? Senza Zalone il cinema italiano non brilla? Non

in apparenza può essere semplice e grossolana, ma nasconde un ampio lavoro di scrittura, quasi un lavoro da artigiano. Un'opera di falegnameria che richiede sempre almeno due anni a Medici e Nunziante. Il lavoro sulla sceneggiatura è quello più faticoso. Bisogna proseguire per categorie, prendere in giro realtà riconoscibili dal maggior parte del pubblico, positive o negative che siano. Anzi, più negative sono e meglio è. Ad esempio, più si prende in giro la mafia al cinema ("Noi e la

Giulia" di Edoardo Leo, "Un boss in salotto" di Luca Miniero) più successo si ha. A chi accusa i loro film di non avere abbastanza coraggio occorre ricordare che quel periodo aureo della commedia all'italiana, che tanto più ci sembra autoriale e nobile, trattava in termini comici

degli eventi e argomenti che sono invece profondamente drammatici. Ci voleva la cattiveria di Dino Risi ne "I Mostri", o l'acuta riflessione storica tra la critica e l'ironia di Ettore Scola in "C'eravamo tanto amati", per ritrarre i vizi degli italiani della seconda metà del secolo scorso. Non è la stessa linea satirica di Risi, questo è vero. Ma Zalone si

prende la responsabilità di toccare tutto e tutti con la sua irriverenza: la prima repubblica, l'omosessualità, l'integrazione, la divisione nord/sud. Nell'esigua campagna pubblicitaria che ha fatto per l'ultimo film si trova addirittura negli uffici del Papa, dove schiaffeggia sulla nuca i cardinali e li incita a correre al cinema a vedere il film. Il mito del posto fisso, iniziato nel periodo del boom e celebrato al cinema con "Il posto" di Ermanno Olmi, trova in Zalone una divertita, saltellante e ironica messa da requiem. Lui stesso, in una recente intervista, confessa che trovare un posto fisso era la sua maggiore aspirazione fino a pochi anni fa. Il messaggio è chiaramente politico, "populista" in un certo senso. Zalone risponde esattamente alle esigenze collettive, alle voglie e ai desideri del pubblico per quanto riguarda la commedia al cinema, e il pubblico, di conseguenza lo segue. Il meccanismo sta tutto nel porre Checco di fronte alle difficoltà che quotidianamente un italiano medio incontra. A modo suo le affronta e sempre a modo suo, con gag e siparietti anche volgari, ne esce vincitore. Checco può risollevarsi da una situazione di disoccupazione, riconquistare l'amore del figlio e salvare la moglie e le colleghe dal licenziamento ("Sole a catinelle", 2013). E se l'italiano medio è proprio colui che più si identifica nel personaggio, mentre continuamente critici ed esperti si ricredono sul valore della commedia zaloniana, allora più che populista si dovrebbe dire popolare. Checco Zalone è popolare come lo era la commedia all'italiana, come lo è chi riesce a portare, anche se solo per una volta ogni due anni, intere famiglie al cinema. Non accadeva, forse da "Il Ciclone" di Pieraccioni.



Andrea Fabriziani

Come riportare in vita un genere morto prematuramente. Mad Max: Fury Road



Giacomo Napoli

C'era una volta una visione del futuro basata sull'incubo nucleare. Oggi non c'è più, oggi abbiamo leggi e strutture che regolano l'utilizzo delle centrali atomiche e delle testate tattiche... anche se abbiamo molte più centrali e molte più bombe di quante ce ne fossero allora e purtroppo gli incidenti capitano lo stesso (vedi Fukushima) ma ciononostante oggi ci sentiamo più sicuri sul futuro del nucleare. In quell'epoca invece, il timore reverenziale verso l'energia atomica prendeva spesso la forma di un possibile futuro post-nucleare caratterizzato da deserti radioattivi e da un'umanità dispersa e decimata, costantemente alle prese con la mancanza d'acqua e con la violenza dei criminali e dei predoni riuniti in bande simili a tribù primitive e solitamente organizzate attorno ad un capo che deteneva il possesso di una qualche riserva d'acqua potabile o di benzina, ingrediente indispensabile per permettere il funzionamento delle macchine, unici mezzi a disposizione alla futura società nomade per spostarsi continuamente alla ricerca di nuove risorse utilizzabili. Una dilagante follia collettiva serpeggiava ovunque, tramutando gli ultimi esseri umani in bestie feroci e la continua lotta per la benzina rimanente, unita ad una società resettata, priva di infrastrutture e di assistenza, permetteva alle cromature di una motocicletta scassata di assumere una sostanza quasi divina e ai meccanici di stare al culmine della piramide sociale, grazie alle loro capacità di mantenere in vita le automobili, sempre più consuete. Una visione catastrofista e amarissima che George Miller, a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, mise in scena col suo primo film della saga di Mad Max: "Interceptor"; questo era il nome del veicolo (un resistentissimo rudere di V8) che permetteva al cavaliere solitario Max Rockatansky, sorta di poliziotto buono senza più un dipartimento a cui riferirsi, di scorrizzare più o meno liberamente per le lande desolate di un'Australia desertificata alla ricerca di una fuga dai suoi incubi personali, primo fra tutti il senso di colpa per non aver potuto salvare moglie e figlia dalla ferocia di uno dei tanti signorotti criminali a capo delle numerose bande di nuovi selvaggi che saccheggiavano indiscriminatamente ciò che restava delle città semidistrutte. Mad Max è una serie iniziata quindi nel lontano 1979 e praticamente finita pochi anni dopo, nel 1985 col terzo capitolo, incentrato sull'impatto iconografico della coppia Gibson-Turner. Ripresa grandiosamente oggi, sempre dallo stesso

Miller, a una vita di distanza dalla sua prematura sepoltura, dopo aver contribuito a numerosi altri fenomeni di costume come la serie giapponese legata a "Ken il guerriero" che ha attinto a piene mani dall'universo distopico creato dal regista australiano, ha già fatto parlare di sé in termini a dir poco elogiativi e, a differenza dell'epoca in cui è stata inventata, ha potuto espandersi in settori prima inesistenti come quello videoludico associato alle consolle. Quello che proponeva l'epica di Mad Max era un futuro molto fisico quindi, completamente diverso sia dall'ottica Cyberpunk più o meno coeva, sia dalle visioni più moderne a cui siamo abituati, basate su edulcorate previsioni in bilico tra sviluppo tecnologico e distopie sociali più o meno credibili associate ai giorni nostri. Era un mondo estremizzato in cui il corpo aveva un peso più che sensibile e non c'era posto per il digitale che, a differenza delle auto, dei camion e delle motociclette, presuppone non certo la benzina quanto l'elettricità, una risorsa che non si



può reperire in bidoni abbandonati o in cisterne diroccate. Un genere cinematografico (e più generalmente creativo) in cui le sensazioni fisiche avevano un ruolo preponderante nel processo di immedesimazione dello spettatore. Ecco quindi la sensazione quasi tattile della sabbia graffiante agitata dal vento rabbioso, l'amaro sapore delle radiazioni che infestano le pozze d'acqua e fanno dolere le ossa in profondità, il sapore del metallo ossidato che ti penetra in bocca; ecco la polvere che si attacca ai vestiti e alla pelle, insieme al puzzo di polvere da sparo sulle mani e all'odore penetrante della benzina che giunge a tratti alle nostre narici. Ecco il sole che brucia la cute e ti fa sudare durante il giorno, inzuppando quell'unico abito che puoi permetterti di indossare e che ti dovrà coprire dal freddo gelido del deserto radioattivo notturno. Ecco i piedi che dolgono per il troppo camminare lungo lastroni di cemento crepato che un tempo erano strade trafficate e colline di macerie



che si ripetono a perdita d'occhio. Ecco gli occhi arrossati e stanchi che perdono lo sguardo verso orizzonti di desolazione sterminati e sempre uguali. Nel film "Mad Max: Fury Road", tutta questa visione allucinante (e fuori moda) di un futuro post-atomico viene ripresa, anacronisticamente, e riproposta in una veste a dir poco grandiosa. Il risultato è un piccolo, inaspettato capolavoro. Registicamente, il sapore delle tre precedenti pellicole resta sostanzialmente invariato, potenziato però dalle nuove opportunità tecniche cinematografiche. Una fotografia sottilmente curata e un montaggio solido ed efficace fanno da cornice ad una trama lineare ma profonda, efficace e decisamente solida. Chi volesse cimentarsi nella visione di questa pellicola si prepari quindi ad una serie impressionante di impeccabili scene d'azione pura, principalmente incentrata sui tipici inseguimenti tra automezzi incredibilmente truccati attraverso lunghi tratti di deserto e polvere, inframezzati da crude scene drammatiche e sanguinolente che ci mostrano spietatamente un'umanità regredita alla barbarie più totale. Esteticamente lo spettatore potrà perdersi piacevolmente tra i costumi,

personalizzati uno per uno, il trucco (veramente efficace e sopra le righe) o le macchine, ognuna delle quali è una vera e propria opera d'arte steampunk che si muove sulla scena pompando i pistoni e sbuffando fumo scuro, come una bestia strana di gucciniana memoria. Ottimo inoltre il comparto attoriale, dall'inaspettatamente convincente Tom Hardy alla bravissima e decisamente ispirata Charlize Theron fino ad una curiosa Megan Gale che, abbandonato per un momento il suo solito softcore da modella delle compagnie telefoniche, si ripropone qui con una forza interpretativa assolutamente discreta. In definitiva ci troviamo di fronte ad una pellicola estremamente curata, girata in uno stile antico ed efficace che ripropone alla grande una visione del futuro catastrofista e anacronistica eppure ancora capace di affascinare e di rendersi inquietantemente credibile. Un film veramente eccezionale.

Giacomo Napoli

