

LIBERO
la rivista del
DOCUMENTARIO

ANNO 8 N. 15
LUGLIO SETTEMBRE 2013

REDAZIONE

direttore editoriale
Gualtiero De Santi

direttore responsabile
Piero De Gennaro

redazione
Flavia Mandrelli, Fabrizio Pesiri,
Maria Pia Silla, Francesca Romana Vagnoni

segreteria di redazione
Maria Pietropaoli

comitato scientifico
Riccardo Bernini, Rino Caputo, Luigi Di Gianni, Maria Pia Fusco,
Manuela Gieri, Loris Rossi, Italo Tanoni

2005 © Fondazione Libero Bizzarri Edizioni & Autore

Fondazione Libero Bizzarri
Via G.Gronchi, 11 – 63074 San Benedetto del Tronto (AP)
Tel. +39 0735 75 33 34 mob. +39 348 33 23 720
Fax. + 39 0735 76 31 32
www.fondazionebizzarri.org
info@fondazionebizzarri.org

SOMMARIO

Editoriale	7
di Gualtiero De Santi	

Vent'anni del Bizzarri	9
di Gualtiero De Santi	

Appello per Giuseppe Ferrara

Appello	12
del S.N.C.C.I. (Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani)	

Come le maschere degli Atridi	15
di Cecilia Mangini	

Premio Libero Bizzarri 2012

Confini Mobili	18
di Gualtiero De Santi	

Il cinema della realtà	20
di Giovanni Desideri	

Cronaca di un Festival: nel mare delle catastrofi	22
di Riccardo Bernini	

L'enigma di "Flying Home"	30
di Gualtiero De Santi	

Cronache e curiosità

Chi ha scoperto la Magnani?	34
di Gualtiero De Santi	

"Umberto D." al Bizzarri	37
di Gualtiero De Santi	

Giuseppe Ferrara, Premio Bizzarri 2012 per un maestro del Documentario

Giuseppe Ferrara documentarista	40
di Gualtiero De Santi	
Cos'è il cinema e perché farlo	44
di Giuseppe Ferrara	
Lavorando da poeta con un cineasta	48
di Mimmo Grasso	
Le streghe a Pachino	51
di Gualtiero De Santi	
Giuseppe Ferrara: un ideale di cinema	53
di Riccardo Bernini	

Il documentario industriale, l'Olivetti

“In me non c'è che futuro”	56
di Michele Fasano	
Documentario Industriale: una idea, una visione, una concezione	58
di Riccardo Bernini	

Incontri e conversazioni

Dialogo con Ascanio Celestini	64
di Giulia Serrano	
Incontro con Fernando Birri	80
di Tanja Simonetti	

Cineteca

“Orta mia” di Mario Soldati	90
di Gualtiero De Santi	

Archivio Bizzarri

Le Repubbliche partigiane	94
di Gualtiero De Santi	

Colloquio con Nando Angelini	96
di Gualtiero De Santi	

Linguaggio e Media

New Media e Art Fluxus	98
di Andrea Carnevali	

Doc al cinema e su piccolo schermo

Mea maxima culpa	104
di Gualtiero De Santi	

L'ultimo pastore	106
di Gualtiero De Santi	

Giovanna Cau - diversamente giovane	108
di Gualtiero De Santi	

Les Chansons Italiennes	110
di Gualtiero De Santi	

Pasta Nera	112
di Gualtiero De Santi	

Biblioteca

Di figlio in padre	116
di Gualtiero De Santi	

L'invio della rete	118
di Gualtiero De Santi	

La guerra dei vulcani	120
di Gualtiero De Santi	

ANCORA LIBERO

di Gualtiero De Santi

Quando si pensa ai milioni e milioni di immagini da cui siamo invasi, filmate e trasposte su pellicola e nastro, le altre interminatamente scorrenti su schermi televisivi in internet e nei telefonini, ci si dovrebbe indurre a chiedere quanto rimarrà di visibile e udibile in tutto ciò. Ma immediatamente dopo insorge il pensiero di quanto sia stato realmente compreso nel valore immediato e puro di quelle immagini stesse, e come tutto ciò abbia pesato depositandocisi nella memoria.

Questo perché, in quel flusso interminato, ogni frammento o è apparso ininfluente come accade in genere oppure è stato consumato. Qualunque sia immagine è stata allontanata dalla coscienza, se pure abbia contato a suo tempo qualcosa e ci abbia davvero sorpresi.

Di fronte al grande schermo (assai meno alla Tv o in internet), a quel che si direbbe visione diffusa si accompagna come elemento presente in noi il sussidio della lettura e della riflessione, ben comprensibile per i cinefili ancorché largamente impraticata dal grande pubblico. Recensioni, saggi, monografie, riviste, sussidiari e baedeker vari entrano ampiamente in quel fenomeno che si rubrica sotto la voce di cinema. E insieme la struttura della ricezione contempla convegni, seminari, festival, incontri e persino cineforum (che nell'esplosione di interessi e passione verso la settima arte segnarono nel dopoguerra le pratiche collettive di educazione e di crescita di un gusto e di orientamenti che andavano oltre lo specifico filmico toccando anche la società e la coscienza civile del paese).

Anche il Bizzarri, nella sua vocazione, si è lasciato incalzare nelle proprie attività da un bisogno di riflessione. La storia del Premio è affidata non solo alle sue diciannove edizioni (quest'anno siamo al ventennale, celebrato e ricordato in una condizione di perenne emergenza), ma anche ai cataloghi, ai libri a suo tempo editi, alla rivista di cultura del documentario che è stata chiamata "Libero" nel ricordo di Libero Bizzarri e che prima di essere in rete, ha avuto la sua versione in cartaceo.

Alcuni anni fa ci si è dovuti fermare per diverse ragioni. Adesso proviamo a riprendere le pubblicazioni, ancora in rete perché costretti dai costi tipografici diversamente insostenibili, ma anche per farsi leggere da un pubblico più vasto. In più la rete favorisce la pienezza caotica e l'irruenza che ben si addice alla nostra pubblicazione e al suo carattere militante, di aperta battaglia culturale.

Il non conformismo di "Libero, la rivista del documentario" (questo il nuovo titolo con l'aggiunta di quell'apposizione che toglie di mezzo ogni dubbio possibile sulla nostra ideale collocazione), è intanto voler continuare sulla strada del doc, adesso che le sue influenze più palesi hanno almeno lambito e comunque in parte informato il gusto degli spettatori e hanno potuto aprire un nuovo corso nelle sale e nei festival.

Ci piace insomma, con bella esattezza e compiuta vivezza, trasfondere nelle nostre analisi e nelle nostre parole le moltissime immagini che ci hanno invaso e che insistono nel volteggiarci e turbinarci in capo. Su questo versante si misurano ad un tempo la forza e la debolezza del nostro lavoro di ricognizione e di analisi, le sue caratteristiche di apertura (nelle tematiche, nelle impostazioni metodologiche, nelle collaborazioni).

Ci auguriamo che questa nostra riconquistata alacrità non risulti solo momentanea e che essa in special modo sappia recare un reale contributo che spieghi e argomenta e discuta cosa è stato il documentario nella storia del cinema e quanto nel frattempo sia intervenuto modificandone caratteristiche e finalità.

Entriamo insomma in un ambito di lavoro ancora ampiamente complesso e soprattutto oneroso. Non sappiamo quanto ci sarà realmente possibile fare con le forze esigue di cui ci si avvale al momento. Ma, *va da sé*, auspicheremmo che anche in questo ambito il Premio intitolato a Libero Bizzarri potesse continuare a svolgere una qualche funzione.

VENT'ANNI DEL BIZZARRI

di Gualtiero De Santi

Vent'anni fa un gruppo di studiosi, intellettuali e operatori culturali sanbenedettesi si mobilitarono attorno al nome di Libero Bizzarri per riaprire in Italia la questione del documentario, riannodando un discorso rimasto in sospenso dopo la stagione del neo-realismo ma insieme interrogandosi su quale fosse stata la sua evoluzione. Quella scelta lungimirante – che condusse alla creazione del Premio Bizzarri, con le iniziative della annuale rassegna, le scelte editoriali, l'apparizione di una rivista unica in Italia perché incentrata sul doc (adesso leggibile in rete) – anticipò largamente un interesse che poi si trasmise a quasi tutti i festival italiani, grandi e piccoli. Oggi il documentario ottiene un'attenzione di gran lunga maggiore di quanto non accadesse appunto agli inizi del 1990; è presente nei palinsesti televisivi ma soprattutto nelle sale, alla pari con i film di finzione; i suoi autori sono oggi più riconosciuti. Ebbene, a questo risultato ha contribuito anche il Premio Bizzarri: con le sue selezioni; con la scoperta di alcuni autori oggi considerati imprescindibili; con gli omaggi a grandi maestri italiani e stranieri, tra i quali vorremmo almeno ricordare Michelangelo Antonioni. Un bilancio, il nostro, di cui ben scorgiamo le criticità ma di cui anche andar fieri: che non potevamo non ricordare e celebrare, anche a garanzia del nostro lavoro futuro.

**APPELLO PER
GIUSEPPE FERRARA**

APPELLO PER GIUSEPPE FERRARA

del S.N.C.C.I.

Alla c.a. dell'ill.mo
Sig. Presidente del Consiglio dei Ministri
Palazzo Chigi
Piazza Colonna 37
00187 Roma

Il.mo Sig. Presidente,

il sottoscritto Giuseppe FERRARA, regista e critico cinematografico, nato il 15/07/1932 a Castelfiorentino in provincia di Firenze, residente a Roma in via Giuseppe Cerbara 48 CAP 00147, desidera presentare all'attenzione della S.V. quanto segue.

Fin dal 1959 il sottoscritto ha operato nel campo dell'arte cinematografica con la realizzazione di cortometraggi e lungometraggi che hanno sempre trattato temi di rilevante interesse sociale. Tali opere hanno illustrato l'Italia e analizzato a fondo alcuni dei suoi più inquietanti misteri; tra le opere più note si ricorda Cento giorni a Palermo (1984), Il caso Moro, premiato a Berlino con l'orso d'argento (1986), Giovanni Falcone (1983), Segreto di Stato (1995), I Banchieri di Dio – Il caso Calvi (2002), Guido che sfidò le Brigate Rosse (2005), che hanno conseguito un vasto consenso di pubblico e di critica. Il sottoscritto inoltre ha realizzato programmi radiofonici sulla cinematografia (Terzo programma 1964) e un ciclo di lezioni sul neorealismo italiano presso il Consorzio Toscano per le attività cinematografiche. Ha pubblicato inoltre saggi sui registi Luchino Visconti (1964) e Francesco Rosi e sul fenomeno del "Nuovo cinema italiano". È stato anche docente di regia presso la Facoltà di "Scienze della Formazione" dell'Università di Perugia per il corso di "Scienze e Tecnologie della Produzione Artistica".

Oggi il sottoscritto, ottantenne, si trova a vivere purtroppo in una situazione di grave precarietà di salute, appesantita da un contesto di scarsa consistenza economica (percepisce una modesta pensione ed è colpito da sfratto esecutivo), condizioni queste che non gli permettono più di svolgere decorosamente la propria vita quotidiana. Per i motivi sopra esposti, il sottoscritto

chiede

alla S.V. di voler concedere allo stesso un congruo vitalizio in applicazione della legge Bacchelli n. 440/85, che gli permetta di vivere dignitosamente gli ultimi anni della propria vita.

Con la speranza che la presente richiesta sia accolta favorevolmente, porge alla S.V. i più cordiali saluti.

FIRMATARI APPELLO CONCESSIONE LEGGE BACCHELLI A GIUSEPPE FERRARA

Franco Montini (Presidente SNCCI), Piero Spila, Maurizio G. De Bonis, Bruno Torri, Giorgio Serafini, Anton Giulio Mancino, Stefano Incerti, Luperto Vito, Marco Dalla Gassa, Paola Squitieri, Goffredo De Pascale, Antonella Gaeta, Christian Uva, Silvio Maselli, Carla Capetta, Vito Attolini, Maria Abenante, Sergio Arecco, Gian Piero Brunetta, Lorenzo Pellizzari, Arturo Invernici, Vito Gallotta, Alessandra Nenna, Patrizia Pistagnesi, Nico Perrone, Cristiana Paternò, Ignazio Senatore, Lorenzo Marconi, Roberto Ellero, Tullio Masoni, Fabrizia Centola, Paola Casella, Davide Magnisi, Alberto Anile, Roberto Pugliese, Marco Bertolino, Giacomo S. Pistolato, Marcella Marmo, Roberto Nepoti, Sergio Naitza, Silvana Silvestri, Elvira Giannini, Enzo Pancera, Massimo Causo, Carlo Di Carlo, Catello Masullo, Oreste De Fornari, Giorgio Tinazzi, Claudia Cassandro, Maurizio Fantoni Minnella, Maria Teresa Papale, Natalino (Natale) Bruzzone, Elisabetta Randaccio, Marco Simon Puccioni, Daniele Cascella, Paolo Vecchi, Umberto Ferrari, Mauro Ruspantini, Rebecca Samonà, Federazione Italiana Circoli del Cinema (Presidente Marco Asunis), Vincenzo Guerrizio, Roberto Merlino (Presidente FEDIC), Giorgio Ricci, Raffaella Pusceddu, Claudio Bertieri, Gianni Canova, Gian Sandro Simonini, Maurizio Palmieri, Paolo Micalizzi, Antonio Tarsi, Diari di Cineclub (periodico di cultura e informazione cinematografica), Angelo Tantarò, CineClub Roma FEDIC, Mario Bianchi, Elisa Camilleri, Gian Luigi Rondi, Flavio Vergerio, Vito Santoro, Vito Fascina, Piero Livi, Sergio Rubini, Associazione ARKA – H.C.E. (Sardegna), Cineclub Sassari FEDIC (Presidente Carlo Dessì), Nando Scanu, Sardinia Film Festival (Presidente Angelo Tartaro), Alessandro Azzarito, Roberto Di Maio, Anna Maria Quarzi, Punto di Svista – Arti Visive in Italia (Direttore Orith Youdovich), Cultframe – Arti Visive, Guido Gentile, Fabio Sanvitale, Fabio Franchi, Bruno Fornara, Daniele Corsi, Giampiero Frasca, Rita Colantonio, Valdarno Cinema FEDIC, Alfonso Marrese, Marco Esposito (Presidente CineClub Montecatini), Centro Iniziative Culturali ARCI Iglesias, Lorenzo Muscoso, Federico Mostardi, Lisa Castagna, Barbara Bedini, Mattia Miranda, Davide Abate, Enrico Caroti Ghelli, Mauro Marrocco, Stefano Pieroni, Valeria Pieruccetti, Francesco Giusiani, Enrico Sacchi, Massimo Soleretto, Alvaro Vitolo, Piero Nissim, Alessandro Brucini, Orazio Cioffi, Sabrina Valentini, Emilio Moretti, Luca Lunedì, Candido Coppetelli, Matteo Palmieri, Nicolò Trunfio, Anna Liverani, Vito Ostuni, Marco Frassinetti, Paolo Mutti, Elisabetta Ulivi, Hulya Oren, Aldo Carpineti, Paolo Maggi, Marcello Zeppi, Elio Girlanda, Saturnia Piccardo, Pierluigi Avolio, Giulia Cardinali, Franco Donatini, Barbara Della Rosa, Marco Simoni, Roberto Carli, Alessandra Barbieri, Susanne Ratschiller, Aldo Natale, Simone Zucchelli, Agostino Massimo, Francesco Giorgi, Paolo D'Agostini, Giacomo Lapini, Daniela Aronica, Rino Schembri, Luciana d'Arcangeli, Federico Pierotti, Roberto Parenti, Antonio Verde, Jacopo Mancini, Shaila Trisolò, Nicola Falcinella, Pier Mario Mignone (Presidente UICC), Daniele Clementi (Segretario UICC), Pia Soncini (Tesoriere UICC), Lamberto Stefanini (UICC), Alberto Barbera (Direttore Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Venezia), Anna Colombo, Nunzia De Capite, Marco Grigioni, Angela Scarparo, Graziano Diana, Jayme Fadda, Pina Garofalo,

Moira Miele, Giovanni Azzini, Stefano Nobile, Giuseppe Sedia, Beppe Rizzo, Virgilio Tosi, Michele Gottardi, Angelo Zanellato, Riccardo Costantini, Pino Leoni, Pio Bruno, Giorgio Sabbatini, Pier Giuseppe Murgia, Daniela Niccolini, Maria Luisa Mazzone, Assia Petricelli, Giovanna Koch, Ivano Cipriani, Ester Carla de Miro d'Ajeta, Francesco Verdinelli, Giovanna La Maestra, Marinella Saiu, Alessandro Battisti, Patrizia Rosso, Teresa Viziano, Maria Indiana Raffaelli, Massimo Ivan Falsetta, Bruno Pierozzi, Serenella Iovino, Anna Di Clemente, Bartolo Ventura, Bruno Cascio, Stefano Grossi, Carla Apuzzo, Salvatore Piscicelli, Claudio Sestieri, Alessandro Anibaldi, Salvatore Tramacere, Tullio Cardia, Evandro Postorino, Velia Vergani, Pietro Masturzo, Anna Falchi, Ornella De Bortoli, Xenia De Luigi, Michele Zanatta, Jaures Baldeschi, Marco Pucci, Andrea Campinoti, Lorenzo di Falco, Lidia Baldeschi, Mariagrazia Baldi, Tiziana Gagnor, Rosa Maria Ortiz, Maria Rosaria Stabili, Alessandro Bianchi, Donato Di Santo, Marco Tullio Giordana, Mario Musumeci, Teresa Mariano, Irai De Almeida Faria, Ornella Massimi, Dino Manetta, Domenico Fischetto, Circolo ANPI Roma San Lorenzo, Circolo PD Roma San Lorenzo, Stefano Corradino, Giuseppe Giulietti, Tommaso Fulfaro, Giuliano Montaldo, Enzo De Camillis, Cinzia Liberati, ApTi Associazione per il Teatro Italiano, Benedetta Buccellato, Salvator Gioncardi, Daniela Zancardi, Giorgio Bisegna, Ciro D'Emilio, Maurizio Patrovich, Enrico Bergier, Alfonso Postiglione, Paolo Albiero, Greta Joris, Nino (Sebastiano) Celeste, Gianluigi Tomei, Silvia Giulietti, Federico Del Zoppo, Manifesto O, Francesco Grieco, Nadia Ferrari, Giancarlo de Leonardis, Giovanni Rago, Enzo Saponara, Adriana Bruno, Francesco Tomei, Alice Tafuri, Vittoria Albini, Linda Ferri, RETE CINEMA BASILICATA, Vincenzo Caricari, Megan Payne, Antonio Rubino, Antonello Faretta, Leonora Aperio Bella, Daniele Ongaro, Natale Barbone, Costantino Sgamato, Lucia Poli, Laura Kibel, Paolo Poli, Matteo Hintermann

COME LE MASCHERE DEGLI ATRIDI

di Cecilia Mangini

Leggere l'articolo di Gabriella Gallozzi pubblicato sull'Unità a sostegno di Beppe Ferrara non è stato senza conseguenze: noi documentaristi, figli più o meno legittimi del neorealismo, scopriamo di essere ridotti alla condizione di sopravvissuti di noi stessi, Beppe in termini drammatici – essersi ammalato, essere esiliato nella solitudine e non avere di che vivere, non avere di che curarsi –, tutti gli altri omaggiati a parole, ma di fatto relegati nel non tempo di una storia che non appartiene più a nessuno. Ce lo conferma la fretta con cui i registi, non appena muoiono, diventano dei desaparecidos, e non dico nullità, i primi nomi che affiorano alla mente sono Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Pietro Germi, Cesare Zavattini, scomparsi in un baleno, giusto il tempo di asciugarsi le lacrime dopo il loro cocodrillo.

I documentaristi accomunati dal destino “morte-cocodrillo-oblio” non è che siano pochi: Michele Gandin, Libero Bizzarri, Raffaele Andreassi, Antonio Marchi, Riccardo Napolitano, Antonello Branca, Michelangelo Antonioni, Ansano Giannarelli, Alberto Grifi, Mario Gallo, Nico D'Alessandria, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Taffarel, Florestano Vancini, Vittorio de Seta. Chi ne parla? Chi li ricorda? Chi li studia? Tutti scomparsi dai programmi di circoli, rassegne, festival, mostre, dams, università, a cui noi sopravvissuti siamo invitati, diventando commessi viaggiatori di noi stessi su e giù per la penisola, tre o quattro nostri DVD in programma e il racconto del glorioso tempo della macchina da presa + pellicola + moviola + dermografica + pressa Catozzo.

Succede che i nostri DVD siano accolti da applausi che più scroscianti non si può, a volte anche da stan-



ding ovation, e noi – non dovremmo ma è consolatorio – ci convinciamo che siamo lì per spiegare cos'è il documentario a un bel po' di giovani smaniosi di capire e impadronirsi della sua magia: non ci chiamano per questo?, non ci accolgono con i ringraziamenti per «l'onore» che gli concediamo?

Ecco perché adoperiamo tutto il tempo che ci è concesso a raccomandare che l'immagine sia iconica e polisemica; che la regola d'oro del montaggio sia il tempo cinematografico, contrazione creativa del tempo cronologico; e – per favore non ridete – ci gettiamo a capofitto nei consigli, soprattutto “non guardate la televisione”, è solo sciatteria: il pupazzo si muove?, tanto basta. Il pupazzo parla?, altro non serve.

Dall'articolo di Gabriella è arrivata l'agnizione: siamo presenze astratte, senza tempo. Non una, due generazioni ci separano dalla leva più recente di documentaristi, e due e mezzo da chi vuole diventarlo. Salvo rare eccezioni sono contrassegnati dal distacco, forse anche dal disinteresse per il cinema delle nostre convinzioni, diversificatisi da noi per le immagini che spesso non sono inquadrature, spesso per un montaggio lento, a fiumana che scorre scorre scorre e mai si impenna, senza veicolare idee, creare aspettative, coinvolgere in paradigmi di vita in anticipo sui tempi, e dunque dito medio, perché è quello degli spot. Vagli a dire che il montaggio la pubblicità l'ha copiato pari pari dal cinema d'antan per imporre agli indifesi il consumismo compulsivo. Orecchie da mercante. Montaggio vade retro.

Le mie domande sono diventate urgenti: perché i giovani non difendono la loro diversità da noi? Perché dichiarano che il cinema è cambiato ma non dicono apertamente che siamo superati? E se lo siamo, non è irragionevole essere accolti dagli applausi?

Riconoscere che tra il passato e l'oggi si è aperto un gap di cui nessuno parla, è un'annotazione che non spiega nulla. La mia lettura personale, viziata dall'essere io stessa parte in causa, è che nella grande mutazione antropologica che viviamo realizzando a sprazzi il suo disastro, non ci rendiamo conto che la democrazia sta per essere ridotta consociativamente in coma perché diventi come Eluana Englaro, mortavivente obbligata a vegetare in terapia intensiva.

Come possibili e pericolosi testimoni di questa mutazione, il meccanismo per farci diventare parco buoi è rinchiuderci dentro un presente eterno, facilissimo, basta sopprimere il passato. Se il passato non esiste, è il futuro a essere abolito. Se il futuro non esiste, è la progettazione a scomparire.

Così succede che siamo stati trasformati in qualcosa di molto simile agli oggetti da museo archeologico, a reperti tramandati da civiltà remote, giunti da tempi lontanissimi e perduti, che ne so, le maschere d'oro delle antiche civiltà, preziose, astratte, estranee. Maschere d'oro, un rito mortuario dei bei tempi della età del bronzo? Atridi, quanti millenni fa?

**PREMIO
LIBERO BIZZARRI 2012**

PREMIO LIBERO BIZZARRI 2012 CONFINI MOBILI

di Gualtiero De Santi

VARCANDO I MARI

Da sempre luogo privilegiato per gli incontri tra l'Oriente e l'Occidente, grazie alla lucidità e alla puntualità interpretativa di Fernand Braudel e della sua scuola il Mediterraneo è stato negli ultimi decenni l'oggetto di una rivisitazione che ha portato ad nuovo scenario e insieme ad un nuovo breviario (almeno così recita il sottotitolo di una fondamentale opera di Predrag Matvejević sull'argomento). Di questo grande e storico mare, le popolazioni che vivono sulle sue rive, al nord come al sud, hanno accolto un'eredità che le ha fortemente vincolate a un legame profondo e dialettico. Legame che si regge sull'obiettivo da perseguire e meglio da mettere a fuoco dell'interculturalità.

Per un osservatore specialistico come per visitatori e turisti, la topografia del Mediterraneo e delle terre da esso bagnate risulta però oggi meno riconoscibile. Questo non solo perché entità territoriali e statali che si sono rette per decenni hanno finito per crollare come altrettanti castelli di carta, ciò dai Balcani ai paesi arabi; quanto in considerazione dell'accorciarsi delle distanze tra nazione e nazione, tra sponda e sponda, e del modificarsi delle caratteristiche spaziali e temporali. Espace e histoire, spazio e tempo vanno da allora a coniugarsi reciprocamente.

Infine, quella difficoltà cui sopra s'è accennato a riconoscere il mondo come lo si è da sempre visto e compreso, genera una complessità nella quale le parole chiave divengono le stesse delle migrazioni (letterarie, simboliche, musicali), dei passaggi e dei transiti da luogo a luogo, dell'ospitalità. E dove la cultura e le arti, cinema incluso, hanno il compito di interpretare il Tout-monde (per dirla con la bella definizione del Glissant).

Ma infine ogni atto culturale è una indagine su realtà interculturali. La scelta fatta dal Premio Bizzarri di aprirsi a questa dimensione anche nelle indicazioni contenute nei documentari in concorso (Sezione Italia Doc) privilegiando le aree adriatiche e dell'Oriente più prossimo, persegue una linea del confronto e accanto della comunicazione interculturale. Così, per rendere sensibilmente più percepibile e più gradevole cosa significhi l'intermediazione culturale anche nel cinema e nel documentario, ci si è indirizzati su materiali e testimonianze musicali legate a specifiche tradizioni, greche italiane turche rom ecc. Facendo della musica (e ci si passi indicativamente il paragone) la moderna cassa di risonanza di quelle voci e di quei suoni che Dante sentì arrivargli dalle rive del Mediterraneo e che poi tradusse nella Commedia.

Nel presentare documentari e film e video che spaziano dalla Bosnia alla Grecia, dall'Italia alla Tur-

chia, il nostro Festival ha integrato il proprio personale dizionario costruito in tanti anni di lavoro. Una cartografia immaginale che oggi si arricchisce di stimoli in grado di rafforzare le forme della conoscenza e anche (non sembri troppa presunzione) della trasmissione dei saperi, in quel quadro e in quell'orizzonte di ricerca che sempre ad un Festival competono.

A tale funzione assolvono primariamente i cinque doc in gara, con i quali continua e si estende la ricca tradizione del nostro Festival, da sempre attento all'innovazione e al rapporto con quanto di diverso avviene sulla scena internazionale. Anche quando, come nel nostro caso, autori siano degli italiani che però guardino al di là delle proprie frontiere e varchino metaforicamente i mari che attorniano il Mediterraneo.

In tale contesto bene si collocano gli omaggi a Vittorio De Seta e a Giuseppe Bertolucci come a Thodoros Anghelopoulos (gravi e dolorose perdite dell'ultimo anno), tanto quanto il confronto incrociato tra due eccelse interpreti della scena lirica e del nostro belcanto ottocentesco, la greca Maria Callas e la turca Leila Gencer. Ma ovviamente risultano essenziali, per non dire più centrali e determinanti, quei repertori di musica etnica e popolare la cui forza è rievocare il passato avendo il sogno del futuro.

IL CINEMA DELLA REALTÀ

di Giovanni Desideri

La crisi può molto, tranne ridurre le spese per computer, smartphone, spettacoli e viaggi, tutti fenomeni affluenti in ciò che i tedeschi chiamano Spassgesellschaft, società del divertimento, rappresentata in maniera già canonica nel romanzo monumentale *Infinite Jest* di David Foster Wallace, audace specchio di una metafora, quella del nostro tempo come dipendenza.

Viaggiare in Europa o nel mondo, nella natura o nelle città più suggestive, è diventata pratica o desiderio di massa, da tradurre in pratica appena possibile. Si direbbe che la società abbia assunto dentro di sé la dimensione fondamentale del viaggio. Ma Flaiano diceva che «Ci sono molti modi di arrivare, il migliore è di non partire». E non è detto che proprio il cinema non renda quest'affermazione più vera del vero.

Si visitano Berlino o Londra, New York o Parigi, con l'idea quasi puerile di coglierne lo spirito, di conoscere davvero cosa ci sia al di là del proprio naso. Lo stesso Foster Wallace, in *Considera l'aragosta*, scrive: «Confesso di non aver mai capito perché tante persone siano convinte che una vacanza divertente significhi mettersi infradito e occhiali da sole e avanzare come formiche in un traffico infernale fino a stazioni turistiche rumorose, calde e affollate, per assaggiare un «sapore locale» che è per definizione rovinato dalla presenza di turisti. (...) Essere turisti di massa, per me, significa diventare puri americani dell'ultimo tipo: alieni, ignoranti, smaniosi di qualcosa che non si potrà mai avere, delusi come non si potrà mai ammettere di essere. Significa contaminare, per mera ontologia, quell'incontaminatezza che si è andati a sperimentare», ecc.

Questa premessa era necessaria per dire quanto la tendenza al viaggio strida con il rifiuto da parte dello stesso pubblico verso il genere documentario, ritenuto parente povero del cinema, salvo eccezioni tipo Michael Moore e pochi altri. Per argomentare la prossimità del genere documentario con il genere viaggio non abbiamo bisogno di andare molto lontano. «Flaianamente», possiamo sfogliare il catalogo dell'edizione 2012 del Premio Bizzarri, e leggere quali fossero le diverse proposte.

Umberto D.? Suono in presa diretta, un vero viaggio nella Roma e nell'Italia di ieri e di oggi; come si tira avanti davvero in questo luogo. E l'accento sulle parole «vero/davvero» può importare un'opzione per il realismo, che è postulato irraggiungibile dei moderni viaggi. Oppure i titoli delle varie sezioni del Bizzarri, sia in concorso sia fuori concorso: «Confini Mobili», «Dal sud al nord dall'est all'ovest», «Visioni dal mondo», «Medi[con]terraneo», «Life above the clouds» e lo stesso «Cinema industriale». Tutto ci parla del vero «altrove» che pretendiamo di cogliere in viaggio, e nel documentario è presente non perché non esista messa in scena, ma perché siamo di fronte al «cinema della realtà» per eccellenza. Un viaggio analogo a

quello reso possibile da un libro (a proposito di «Cinema industriale», pensiamo a un testo come Memoriale di Paolo Volponi).

Con questo non vorremmo determinare la fine del turismo di massa, ma solo invitare ad una minore pigrizia intellettuale, e ad una maggiore curiosità per il genere documentario. La Napoli rappresentata da John Turturro in un film come Passione (2010) è forse un'astrazione, l'eterna cartolina. Ma reale è il patrimonio musicale; il film mostra la città stessa, le sue strade, la sua arte e il suo kitsch, la musica popolare e quella colta, frutto di una stessa origine, Fernando De Lucia o Peppe Servillo, Carosone e James Senese, Enzo Avitabile e Caruso (resta fuori la musica classica: niente Scarlatti, Jommelli o rappresentanti della «scuola napoletana»). C'è ancora bisogno di andare a Napoli? Senz'altro sì, ma intanto non abbiamo di fronte un parente povero del cinema, ma un film vero, quel che si chiama «film documentario».

Non c'è altro. Non abbiamo bisogno di aggiungere che la contaminazione tra finzione e realtà torna oggi di moda con un Emmanuel Carrère e il suo romanzo Limonov. Il Bizzarri 2012 è partito da Umberto D. e ha proposto in chiusura un lavoro poi premiato nella sezione «Confini Mobili giovani»: Come voglio che sia il mio futuro? (2012), realizzato dagli allievi di un maestro come Ermanno Olmi nel laboratorio «Ipotesi Cinema formazione». I nostri sono anche tempi di nuovo realismo, e il documentario corrisponde a questo benvenuto ritorno, dopo l'epoca di dannose bolle speculative.

CRONACA DI UN FESTIVAL: NEL MARE DELLE CATASTROFI

di Riccardo Bernini

Articolazione

La rassegna del *Liberio Bizzarri* si è, da sempre, posta come obiettivo quello di sondare lo stato del cinema documentario in Italia e nel resto d'Europa, in certi casi – penso a Weisman – con un occhio anche internazionale. La sua articolazione è quella di una competizione al cui centro stanno i documentari italiani, – editi e/o inediti – di volta in volta selezionati, (fino ad un massimo di venti titoli) per poi essere presentati ad una giuria di specialisti e essere giudicati sotto il profilo, non solo artistico, ma anche tecnico.

La cornice è quella di una città, San Benedetto del Tronto, inusuale per un festival, ma che si è, da subito, rivelata perfetta e accogliente: e ciò in un momento – il 1994 – in cui il documentario, almeno in Italia, era il fratellastro minore del fulgido astro *cinema*.

Ovvio che il doc fosse sconosciuto al grande pubblico nella sua forma di arte maggiore, e se non al pari, spesse volte superiore al cinema di fiction.

Il *Liberio Bizzarri* è stato il primo festival del suo genere: sgravava il cinema documentario dall'eterno equivoco di *un'arte di servizio*, adatta ad educare un pubblico ancora ignaro delle cose del mondo.

Il documentario libero

Oggi l'Italia ha una vocazione al festival – soprattutto cinematografico – che presenti ormai quasi sempre al suo interno una sezione dedicata anche al documentario. Il *Liberio Bizzarri* ha spostato, costantemente, quell'anche verso il cinema: è stato indubbiamente un festival che onorava e celebrava i grandi del cinema, anche per il loro lavoro di *film-makers*, ma soprattutto rintracciandone l'interesse per il cinema documentario. Il festival ha posto, per primo in Italia, un riflettore su quei cineasti che avevano privilegiato il doc, non in quanto genere, ma come parte stessa della cinematografia.

Chiaramente, allora, non occorre un tema specifico: il documentario era territorio franco, quasi inesplorato e tutti gli autori che concorrevano erano come assetati nel deserto in cerca di un'oasi. L'idea di un concorso sembrava adatta come sanzione d'importanza: coi suoi premi il *Liberio Bizzarri* ha aiutato la diffusione del documentario d'arte nel nostro paese, divenendo fonte di ispirazione per altre manifestazioni che ne hanno imitato l'esempio.

Festival tematico. Il Liberio Bizzarri oggi

Oggi il festival tenta di indagare con particolare cura le profonde ferite della società contemporanea,

rintracciando, attraverso percorsi tematici, quelli che sono i punti da mettere a fuoco. E *Medi(con)terraneo* indicava, sui manifesti, la linea tematica seguita durante i giorni del *Libero Bizzarri* 2012 (dall'1 al 15 luglio), allora giunto alla diciannovesima edizione. Il Premio si legava a filo doppio alle grandi questioni costituenti l'ideale regione adriatico-ionica con le sue specificità che rimandavano all'incontro, complesso e affascinante, di civiltà e passato.

Il programma e la struttura della manifestazione han potuto seguire precise linee tematiche che hanno trovato una ideale cristallizzazione nello splendido lavoro di Stefano Liberti e Andrea Segre - vincitore nella sezione Italia DOC - *Mare chiuso*. La coerenza stilistica e tematica di questo film sono sorprendenti e si uniscono alla difficoltà di affrontare un tema complesso che inerisce questioni ancora materia di cronaca come l'asilo politico e la violazione dei diritti dell'uomo. I registi si rivolgono a questi problemi lasciando parlare i protagonisti, attraverso una forte attenzione ai volti, ad ogni loro gesto, anche costruendo una voluta alternanza di stili e tecniche che contribuiscono ad accompagnare lo spettatore attraverso un percorso doloroso, sottolineato da temi musicali che narrano molteplici punti di vista attraverso contaminazioni sonore assumenti un preciso significato antropologico, senza mai lasciare che gli autori finiscano col sovrapporsi alla realtà dei fatti narrati. Si unisca a questo una indagine sul significato, insieme simbolico e concreto, del Mediterraneo come spazio di una libertà anelata e, poi, negata.

Italia DOC è la sezione storica del festival; presente sin dalla prima edizione, ha da sempre rappresentato una radiografia fedele dello stato del documentario d'autore nel nostro paese. Questa diciannovesima edizione non ha fatto eccezione: tra tutti i lavori presentati ne sono stati scelti quattro, ovviamente considerando il vincitore di cui s'è appena detto, molto diversi tra loro ma con una medesima idea - che poi è la stessa del *Bizzarri* - di cosa si debba intendere con la parola 'documentario'.

Il festival ha, da sempre, utilizzato anche il linguaggio del cinema e quello della musica per palesare lo stretto legame tra l'occhio che documenta la realtà e quello - del regista cinematografico - che la modella. Le proiezioni si sono inaugurate con *Lettere dal Sahara*, ultima fatica del mai troppo compianto Vittorio De Seta. Anche se il film si lega perfettamente ai temi costituenti questa edizione - nonché all'opera premiata - rimane una meditazione esistenziale, un discorso sulla condizione umana che pretende un respiro più ampio, finendo per sfuggire al controllo del suo creatore, che, pure, resta, un occhio che dove guarda vede.

Si è proseguito con un ricordo di Theo Angelopoulos affidato a *La Polvere del tempo*, per poi approdare ad una serata a tema dedicata alla Grecia. Il fatto che al *Libero Bizzarri* si sia reso omaggio al cinema greco d'autore non pare un caso. Soprattutto - una volta ancora - Angelopoulos è di particolare rilevanza in questo caso: ciò che, infatti, ci interessa evidenziare è come le opere dell'artista ateniese riflettessero già l'ineluttabile crisi. Il regista rimaneva convinto che la cultura greca fosse al centro della formazione di tutta la futura civiltà europea, ma non poteva fare a meno di notare come le derivazioni di questa stessa civiltà avessero esasperato meccanismi di tipo capitalistico-consumista.

Nelle sue opere, in particolare *La Recita*, l'affresco storico diventa allegoria della condizione umana che si incarna nella figura dell'attore: la *persona* per eccellenza. È come se il regista volesse avvertire che i regimi totalitari, da dittature sono, sempre, forme di spettacolo che intendono imporre la forma sul contenuto attraverso un apparato esteriore.

Deve risultare chiaro che l'identità culturale dell'Europa, almeno nel suo picco d'origine, deve moltissimo alla Storia greca - intesa nel senso ampio di 'culla della civiltà' (diciamo questo parafrasando Günther Grass). In quanto madre, la Grecia oggi è sentita come una matrigna da disconoscere, soprattutto in quei luoghi ove le dottrine politiche e le logiche economiche del capitalismo si sono fatte strada. Poiché, se la Grecia è il modello della civiltà culturale europea, il capitalismo ne è il motore immobile. L'Europa è, ormai,

considerata un'entità politica e, insieme, una realtà economica. Paradossalmente però dalla parola "economia" è scomparsa la volontà naturale rimanendo solo l'idea di un *nomos* – una legge – che si impone su tutto.

Con il suo omaggio alla Grecia il festival di San Benedetto è voluto tornare alle radici del problema, anche perché scegliere l'incontro di musica e immagini è servito a dimostrare come il suono sia un canale privilegiato attraverso cui veicolare emozioni.

In questo quadro risulta chiaro il titolo di questa edizione: *Medi(con)terraneo* è un comprendere insieme come non possa esistere un confine tra culture. I confini, infatti sono solo geografici, ancora una volta politici, mentre la musica rappresenta quel con che unisce i diversi popoli che sul mare Mediterraneo si affacciano.

La musica è, allora, quell'arma che più di ogni altra squarcia il velo del Potere. La dimostrazione lampante si è avuta proprio nella serata greca: che la musica ha dominato divenendone il filo rosso capace di unire insieme generi e suggestioni.

Essa ha funzionato come detonatore di emozioni umanamente condivise, da sequenze e immagini tratte, non solo da *La Recita* ma anche da *Mai di domenica* di Jules Dassin e *Zorba il greco* di Michael Cacoyannis, tutte prospettanti una idea molto chiara di qualcosa che, pur mantenendo una identità precisa, sfocia in contaminazioni feconde.

La decisione di mostrare la Grecia attraverso la lente del suo cinema, insieme più classico e, allo stesso tempo, a contatto con altre culture, ha portato ad una conclusione perfetta poiché la musica ha ritrovato il suo ruolo unificatore. Esemplificato meravigliosamente dalla arte di Theodorakis: a lui si deve nel 1964 la creazione del sirtaki, ormai acquisita come parte della cultura popolare greca.

Il rapporto fra musica, cultura e civiltà ha trovato uno spazio ideale nel documentario, presentato fuori concorso, *Crossing the Bridge* del regista Fatih Akin sulla evoluzione delle sensibilità sonore ad Istanbul: dai canti tradizionali alla musica contemporanea, passando per il rock e l'hip hop.

Durante tutta la durata della manifestazione si sono tenute le proiezioni dei documentari in concorso. Del vincitore abbiamo già parlato dettagliatamente, vediamo ora le altre opere in concorso più nello specifico andando in ordine temporale. Giovedì 12 veniva presentato *Se un giorno di inverno un suonatore di fisarmonica...*, così lo ha definito il regista Valerio Finessi quando lo ha inviato alla Fondazione: un video-ritratto di un musicista Rom nato a Belgrado, in Serbia, e del suo amore per il suono della fisarmonica. Attraverso la sua storia personale, legata al mestiere di musicista, si ripercorre la vita di Jovica Jovic – questo il nome del "suonatore" del titolo - che ha portato al confronto con la diversità delle culture di molti paesi europei. Non è facile la vita di un Rom in Italia e Jovica non fa eccezione, sette figli, una famiglia smembrata e sparsa in Europa, la fuga dalla guerra nel suo paese e la clandestinità per mancanza di documenti. A Milano Jovica lavora con un gruppo i cui componenti vengono da paesi diversi e tiene corsi per insegnare a suonare la fisarmonica. Quei suoi corsi, dove fa apprendere ad orecchio, così come lui aveva imparato da bambino, diventano anche un momento di scambio interculturale con gli allievi, per la conoscenza di un patrimonio musicale spesso semi sconosciuto. La musica diventa così il tramite per un dialogo possibile tra le diversità.

Molto interessante è anche il lavoro autobiografico della artista e fotografa Fatma Bucak: *Almost married*. Il documentario, che ha più la struttura di un docu-drama, vede come protagonisti, appunto, i famigliari e il fidanzato della regista che si avvale anche dell'aiuto di Sergio Fergnachino. Nel complesso il film è ben realizzato e tutto scorre molto gradevolmente e l'opera, che vorrebbe sembrare, almeno inizialmente, disturbante, vede il proprio plot risolversi in un lieto fine dove il dialogo fra padre e figlia sembra, almeno in apparenza ristabilito.

Quelle che seguono sono le parole con cui Fatma ha presentato l'argomento del suo film: "Mi chiamo

Fatma, cinque anni fa sono venuta in Italia per studiare fotografia, sono fuggita dalla mia famiglia. La mia è una famiglia curda grande come una tribù, e come in ogni tribù molte decisioni sulla vita dei singoli individui vengono prese collettivamente, secondo leggi antiche. Mio padre, ex fiancheggiatore del PKK, vive le contraddizioni tra le sue idee progressiste di gioventù e il ruolo di custode delle tradizioni che oggi riveste. Per questo ho sempre avuto paura di parlargli della vita che conduco a Torino, della mia convivenza con un ragazzo italiano che si chiama Davide. Io e Davide siamo intenzionati a sposarci e abbiamo deciso di annunciare il nostro fidanzamento durante l'estate. Prima di trovare il coraggio di parlare con mio padre sono voluta stare alcuni giorni con lui. L'occasione è stata il matrimonio di una cugina, nel villaggio curdo dove ancora vive parte della mia famiglia. Io e mio padre siamo partiti insieme e mentre io pensavo al mio fidanzamento ho ascoltato le storie d'amore e di matrimoni combinati di alcune mie cugine. E alla fine gli ho fatto la mia confessione...". Il documentario ha il pregio di volersi porre come 'storia esemplare' che intende evidenziare soprattutto come sia sfumato il concetto di vita quotidiana applicabile, nella nostra cultura, anche ad un contratto matrimoniale.

Il lavoro di Paola Piacenza: *In nessuna lingua del mondo*, ha chiuso la sezione di Italia Doc. Il film – ha spiegato la regista – “è un viaggio nel cuore di due realtà estreme, mondi prossimi all'Europa, ma da questa esclusi. Tre regioni di frontiera geograficamente distanti, ma unite da una comune condizione: il confronto costante con un passato recente che ne ha forgiato il presente, la ricerca inesauribile ... della propria identità, individuale e collettiva. Ho voluto provare a raccontare due luoghi geograficamente lontani, ma con affinità sostanziali, a farli specchiare l'uno nell'altro. I luoghi chiusi di questo mondo sono laboratori dove le contraddizioni della contemporaneità raggiungono il proprio estremo”.

Il secondo “momento” del festival

Abbiamo illustrato, nella prima parte, lo spirito corsaro del *Bizzarri*, ovvero la sua natura camaleontica e di adattamento rispetto alle trasformazioni culturali ed antropologiche in atto. *Medi(con)terraneo* ha infatti costituito solo il primo momento di una ideale linea tematica che intendeva mettere a fuoco le lacerazioni di una visione postmoderna dell'Europa. L'Europa è un simbolo, non una realtà naturale, l'unione di divergenti e diverse culture – queste, certo, naturali, parte di un medesimo DNA, interno ad una dialettica di tipo evolutivo e storico. Questa concezione, se vogliamo idealistica, è stata tradita nel momento stesso in cui è stata pensata l'Unione Europea.

Quella messa in luce e sullo schermo dal festival è l'Europa vissuta dai soggetti che la attraversano, che sarebbe poi l'Europa dei confini mobili dove ogni distinzione tra culture è abolita, nel tentativo di dimostrare che sono solo le guerre a voler fissare le identità culturali a guisa di simboli.

Anche nel logos di questa seconda parte – svoltasi tra 3 ed il 10 di novembre 2012 – c'era un titolo preciso, appunto, *Confini Mobili*: ancora una volta un titolo estremamente teoretico che, non a caso, ricorda un sistema filosofico, una teoria. I confini mobili corrispondono al principio delle catastrofi naturali indicato dal filosofo francese René Thom: la catastrofe è il punto critico, il momento in cui una superficie, uno stato di cose muta e questo mutamento comporta diramazioni. L'intento della manifestazione di novembre era quello di mettere in luce questa Europa che s'appresta alla catastrofe: tutte le opere in concorso al festival, che andremo, con ordine, ad esaminare avevano al centro questa idea di frattura insanabile, di contrasto.

La struttura della manifestazione

La precarietà è stata, senza alcun dubbio, al centro dei lavori del *Bizzarri*, lo testimonia il fatto stesso di aver iniziato con la riproposizione di una copia restaurata di *Umberto D.*, film manifesto di una infinita

finitudine dell'essere vivente; molto vicino, come idea, ad *Ikiru* (*Vivere*, 1952) del cineasta giapponese Akira Kurosawa: non pare un caso che i film siano dello stesso anno. A presentare il film, insieme all'estetologo Gualtiero De Santi, il compositore, nonché figlio di Vittorio De Sica, Manuel.

Una creatura umana, indubbiamente dotata di sentimenti, non può concentrare la sua vita su quelle leggi economiche che sono il cuore dell'Europa politica: lavorare, produrre, dovrebbe avere per l'individuo lo stesso stato di necessità del nutrimento. Socraticamente – mangiare per vivere, come lavorare per vivere e non, piuttosto, vivere per mangiare o vivere per lavorare.

Anche durante i lavori di novembre si è ricordata l'ispirazione mediterranea: l'idea di Mediterraneo è sovrapponibile all'idea di Europa, entrambe sono posizioni squisitamente politiche, generalizzazioni di comodo. Se pensiamo, per esempio al lavoro fotografico di Enrico Melonari: *La caduta del muro mediterraneo*, ci rendiamo subito conto di come, quanto detto fin ora, corrisponda a realtà: il film, in forma di slide fotografico, illustra le conseguenze della rinascita democratica in Albania attraverso l'occhio disincantato del viaggiatore che cerca di non lasciarsi travolgere da ciò che vede. Il disincanto è stato del resto anch'esso alla base del Premio Bizzarri che, come ogni anno, si è mosso tra i generi, documentario e film, costruendo un discorso coerente sulla fragilità del concetto di 'confine', in ogni sua declinazione.

Il programma del festival

Come già detto precedentemente la nostra mostra cinematografica ha alternato la proiezione di documentari, che costituivano anche la competizione, con la presentazione di film o microretrospettive dedicate a grandi registi. Abbiamo già parlato della presentazione della copia restaurata di *Umberto D.*, e l'occasione ha anche permesso di esplorare a fondo i rapporti tra Anna Magnani e Vittorio De Sica. Per celebrare i quarant'anni dalla scomparsa dell'attrice, sono stati presentati *Vulcano* (1950) di William Dieterle e *Teresa Venerdì* (1941) appunto di Vittorio De Sica, un'opera che rappresenta il vero e proprio ideale esordio della ancora giovane Nannarella.

Va anche segnalato che, per la durata di tre incontri, il regista Loris Rossi ha discusso con studenti sanbenedettesi la passione e le difficoltà nel mestiere di documentarista, presentando, per l'occasione, alcuni dei lavori da lui svolti per la RAI.

Poi c'è stato l'omaggio a Giuseppe Ferrara, con la presentazione al Palazzo Bice Piacentini de *Le streghe a Pachino* del 1963. Omaggio che è proseguito con la proiezione di *Minatore di zolfara* (1963), *I bambini dell'acquedotto* (1960), *Tre pezzi cento lire* (1961), *Lavagna di cemento* (1965) e *Terzo mondo sotto casa* (1970), quest'ultimo dato nella serata di chiusura e considerato dal suo autore ancora attuale. Così lo ha descritto lo stesso Ferrara: "inchiesta sociologica sulle borgate romane. Dopo una breve introduzione storica, sono affrontati i temi della casa, il lavoro, la scuola, il rapporto col centro storico. Si ha così il quadro della borgata come "sala d'aspetto" (che può durare tutta la vita) dell'immigrato, e della particolare situazione umana che viene a creare. La capitale è un insieme di isole, dove ha prevalso un'unica pianificazione, quella segregazionista. Così il rapporto del centro storico con il resto della città è simile a quello fra le zone economicamente sviluppate e le aree depresse".

La presenza del lavoro di Michele Fasano su Adriano Olivetti: *In me non c'è che futuro* (2011), di cui discutiamo ampiamente proprio all'interno di questo numero, ha occasionato la riproposizione sia di un classico del documentario industriale: *Manon Finestra 2* di Ermanno Olmi del 1956, dove viene mostrata la costruzione di un condotto idroelettrico, che di una parte de *La via del petrolio* (1967) di Bernardo Bertolucci, seguito dal più recente: *Cinefiat presenta* (2012) di Alessandro Castellitto, una vera chicca per gli appassionati di storia dell'industria e dell'auto in quanto parla della casa di produzione cinematografica

della FIAT, un aspetto, certamente, poco noto dell'azienda torinese.

Tra le iniziative più significative sono da ricordare: mercoledì 7, alle ore 21.15, la presentazione di *Passione* (2010) di John Turturro, una ideale prosecuzione della sessione estiva con un richiamo all'universo della musica napoletana attraverso una presentazione e il commento del professor Gualtiero De Santi e del musicista Federico Paci, il tutto poi proseguito con la riproposta di *Come un uccello sul filo* (1975), recital in cui l'attrice Brigitte Mira – sotto la direzione di Rainer Werner Fassbinder – ripropone i classici della canzone cabarettistica tedesca con un, esplicito, omaggio alla *Götterdämmerung* viscontiana.

Molto bella la serata dedicata al ricordo della più importante poetessa italiana del '900: Amelia Rosselli. Dove s'è avuta la presentazione di due documenti alquanto significativi. Il primo, un breve contributo di undici minuti dell'intellettuale e poeta Nelo Risi intitolato *I fratelli Rosselli* (1963), un filmato con testimonianze su Carlo, padre di Amelia, e Nello Rosselli, contrappuntato da materiali sulla guerra di Spagna desunti dal lavoro del regista Joris Ivens. Il secondo documentario, dal titolo *L'assillo è rima* diretto da Rosaria Lo Russo e Stella Savino nel 2007, ripercorre attraverso una serie di bellissime interviste alla Rosselli il pensiero di questa grande poetessa, il suo modo di fare e vivere la poesia, fino alla sua ossessione complottistica e le manie di persecuzione culminate col suicidio. La serata ha visto la partecipazione di Gualtiero De Santi che ha riflettuto sulla conoscenza e la frequentazione avute con la poetessa.

La conclusione dei lavori: un commento sui documentari in concorso

In chiusura andiamo a vedere, con ordine, le caratteristiche specifiche dei cinque titoli in concorso per la rassegna *Confini Mobili*, senza dimenticare il titolo vincitore di *Confini Mobili Giovani*.

Il premio *Libero Bizzarri* conferito da una giuria presieduta da Giuseppe Ferrara e composta da chi scrive e insieme da Gabriele D'Autilia e Loris Rossi, è andato al lavoro di due registi ellenici, Aris Chatzistefanou e Katerina Kitidi: *Catastroika* (2011). Il film riflette profondamente sulle origini della crisi economica che l'Europa sta vivendo. Nel cercare di chiarire al lettore la profondità del problema affrontato in questo documentario, ho trovato molto interessante la lettura di un breve saggio della blogger Maria Elena Soldani che, a mio modo di vedere, spiega perfettamente quali siano i meccanismi che questo, doloroso, reportage cerca di mettere in luce.

Osserva Soldani: “Con il termine *Catastroika* si designa il periodo, successivo al mini colpo di Stato di Eltsin, al Parlamento russo, ovvero l'epoca delle privatizzazioni e il primo laboratorio del Neoliberalismo. Tra i seguaci della corrente c'erano Pinochet, Reagan e la Thatcher, e il documentario ci mostra chiaramente quali siano state le conseguenze di una tale forma di cosiddetta 'politica liberale'.

“Questa corrente economica favorisce e sostiene una economia affatto sganciata dallo Stato, la privatizzazione dei servizi pubblici, la liberalizzazione di ogni settore non strategico e la fine di ogni chiusura doganale. Nel suo libro *Shock economy*, l'economista Naomi Klein sostiene che: seguendo questa dottrina le grandi istituzioni finanziarie mettono sotto pressione i governi tramite lo strumento del debito per far approvare riforme liberiste contro gli interessi generali della popolazione e a favore delle lobby e delle multinazionali. “E in questo senso il documentario ci offre due spunti di riflessione molto interessanti”.

Continua la saggista: “Nella storia delle privatizzazioni, che qui viene brevemente ripercorsa attraverso alcuni esempi storici, si tende a privatizzare i profitti facendo ricadere gli oneri sui privati. Che significa? Che quando Chirac privatizzò l'acqua di Parigi lasciò l'onere della manutenzione della rete idrica ai parigini. Risultato: le aziende (Veolia e Suez) che avevano il monopolio dell'acqua la resero costosissima, per cui le bollette dei cittadini aumentarono del 200% e la rete idrica necessitò di ulteriori investimenti di soldi pubblici per non cadere a pezzi.

“Organi internazionali come il FMI (Fondo Monetario Internazionale) e la Banca Mondiale sono stati costituiti nel 1945 per impedire che crisi economiche come quella del 1929 si potessero ripetere portando alla miseria milioni di persone. Di fatto, però, oggi si preoccupano di concedere prestiti agli Stati membri in caso in cui si trovino in difficoltà economiche. A questo scopo ideano “piani di aggiustamento strutturale”, di stampo neoliberista che prevedono la riduzione del debito attraverso tagli alle spese pubbliche, aumento delle tasse e privatizzazioni massicce”.

Tra i lavori presentati, tutti di grande interesse, molto intenso è soprattutto quello di Stefano Savona *Tahrir* del 2011, girato integralmente con l'uso della camera a spalla. Il regista segue due persone – un uomo e una donna – cercando di non perderle mai di vista. Recita la sinossi: “Un ragazzo ferito alla testa si regge su un bastone davanti alle barricate della Piazza assediata; incita i compagni a continuare la lotta, li sprona ad andare là dove i mercenari di Mubarak stanno attaccando. Non grida, parla con la determinazione serena di chi si trova esattamente nel punto dove voleva essere e dove non avrebbe mai pensato di arrivare. Elsayed, Noha, Ahmed sono giovani egiziani di poco più di vent'anni. Una settimana fa sono scesi a manifestare contro il regime di Mubarak e si sono ritrovati ad essere gli attori di una rivoluzione. Sono venuti da tutto l'Egitto, da Alessandria, da Luxor, da Suez. Occupano la Piazza notte e giorno, parlano, urlano, cantano insieme ad altre migliaia di egiziani tutto quello che non hanno mai potuto dire apertamente. Le repressioni sanguinose del regime rinforzano la protesta; in Piazza Tahrir si resiste, si lotta, si impara a discutere e a lanciare pietre per difendersi, a inventare slogan e a curare i feriti, a sfidare l'esercito e a preservare il territorio appena conquistato: uno spazio di libertà, un centro di democrazia in cui si dorme poco, si discute di politica, si intavolano dibattiti con degli sconosciuti, ci si ubriaca di parole. Diciotto giorni in Piazza Tahrir cambiano la vita a tutti, ma soprattutto ai giovani che questa rivoluzione l'hanno iniziata uscendo dal mondo virtuale di facebook dove per la prima volta si erano riuniti”.

Poi ci sono stati *Abendland*, documentario austriaco del 2011 diretto da Nickolaus Geyrhalter e *The Economics of Happiness* un documentario diretto, a sei mani, da Gorelik, Horberg-Hodge e Page. Il film di Geyrhalter pretende di costituire un'opera che non si configura “documentario” *tout court*, il film non rinuncia ad un piano narrativo – tuttavia non raccontando una storia precisa, ma seguendo il mondo notturno d'Europa – ed è girato interamente con camera a mano, ed in soggettiva. Più vicino alla forma della videoarte che al cinema di cronaca, risulta un progetto ibrido che, proprio in virtù della sua struttura – marcatamente autoriale – ha un impatto decisivo sullo spettatore; ma tale impatto resta al livello della pura visività poiché si finisce col perdere di vista l'intento del regista, che sembra essere solo quello di mostrare delle vite (parallele) notturne. Dunque un prodotto difficile da classificare e difficile da archiviare in poche parole, questo *Abenland*.

Di tutt'altra natura è *The Economics of Happiness*: Il cui progetto non presenta alcuna dimensione di ricerca artistica, e vuole essere, dichiaratamente, un documentario informativo; il filmato si assume il compito di spiegare la globalizzazione a più livelli.

L'opera è già stata presentata in vari festival ed il suo intento programmatico è esposto su di un sito web ufficiale (www.theeconomicsofhappiness.org) da cui andiamo a prendere parte di una lunga sinossi. “Il film mostra come la globalizzazione genera un auto-rifiuto culturale, concorrenza e divisioni, come promuove strutturalmente la crescita delle baraccopoli l'espansione urbana incontrollata, e come sta decimando la democrazia. Veniamo a conoscenza dello spreco osceno che deriva dal commercio per il bene del commercio: mele inviate dal Regno Unito in Sud Africa per essere lavate e cerate, poi rispediti nei supermercati britannici, il tonno pescato al largo della costa americana, inviato in Giappone per essere trasformato per poi essere rispedito negli Stati Uniti. Sentiamo parlare di suicidi di contadini indiani, della

scomparsa delle culture legate alla terra in ogni angolo del mondo.”

Da ricordare anche il quinto documentario presentato: *Flying Home* diretto da Tobias Wyss nel 2010: rimando il lettore all'articolo che Gualtiero De Santi gli ha dedicato su questa stessa rivista.

Il festival ha dunque trovato una sua caratterizzazione esatta all'interno del *confine sottile*, inteso in tutte le sue declinazioni; così il senso di precarietà che ci ha mostrato, attraverso i lavori scelti per la selezione, questa mostra sembra il suo territorio congeniale. Il documentario, dunque, come unico mezzo di vero disvelamento del mondo e delle sue condizioni di precario equilibrio.

L'ENIGMA DI FLYING HOME

di Gualtiero De Santi

Flying Home è un'opera di ricerca documentaria in cui mistero ed indagine si congiungono felicemente. Diretto e costruito da Tobias Wyss, coinvolto nelle ricerche come reporter ma anche in prima persona, dato che si mette sulle tracce di un suo zio, il quale aveva lasciato il proprio paese, la Svizzera, e la casa dei propri genitori e dei fratelli per recarsi prima negli Usa poi in Giappone e infine ad Honolulu, staglia attraverso le immagini, le foto di famiglia, e con il corredo di lettere e testimonianze, il ritratto di un uomo riservato e solitario, che costantemente tende a sottrarsi a una identificazione e definizione delle proprie azioni come del proprio carattere e destino.

Un uomo che sta dentro una inespresa contraddizione. Che potremmo immaginare avventurosa (com'era quella dei tanti che lasciavano l'Europa per inseguire la propria vita in altri continenti), ma anche tormentante e inquieta. Mai conosciuta dallo stesso protagonista, e forse persino non dicibile, ma poi decisamente attrattiva sul piano del racconto. Onde l'interrogazione, da parte degli spettatori e osservatori e riguardanti, delle fotografie esibite nel film. Un obiettivo non sempre rivolto dal personaggio indagato su se stesso ma bensì su persone soventi volte non direttamente conosciute da lui, Walter Otto Wyss, chiamato affettuosamente Uncle Walter dal nostro regista. Majorettes, bagnanti, tizie che passano per strada. In genere giovani donne.

Walter Wyss fece infatti lungo il corso della sua lunghissima esistenza il fotografo per passione, studiò sempre per passione e disperazione le lingue, giapponese incluso (e in effetti il documentario sviluppa il suo filo sonoro su tedesco, inglese, nipponico, l'italiano della Svizzera più un piccolo tocco di francese). E dopo aver progettato una vettura ibrida, a gas e a benzina, molto ingegnosa ma che non potè essere prodotta (il nostro si era laureato in ingegneria), si volse alla borsa, all'accumulo dei titoli e dei soldi conservando però per sé una vita solitaria, spinta sino a forme che all'esterno sembravano di eremitaggio e addirittura di semiacattonaggio.

Così, man mano che scorrono sotto i nostri occhi, quelle immagini lasciano lontana l'esistenza del personaggio come il suo stesso corpo, alto distinto suggestivo negli anni della giovinezza e della prima maturità, poi lentamente eroso dal tempo e dalla solitudine, mostrificato dall'american way of life, piegato da quella vita che si era sottratta agli affetti familiari ma anche all'amore in sé (bello il racconto di una ballerina negra con la quale a un certo punto della sua vita il drammatico ma anche metodico e flemmatico Walter condivise una storia).

C'è in questo documentario di Tobias Wyss anche qualcosa di troppo, di eccessivo. Soprattutto quando

a suo modo inesorabile la macchina da presa riprende lo zio prima quando si aggira nelle strade di Honolulu dopo nel letto in cui giace agonizzante. Ma a quel punto, quando potrebbe arrivarci una spiegazione, il mistero di quella erranza e di quel mantenersi pervicacemente e in apparenza senza pathos nella polvere di una quotidianità priva di qualunque spessore si fa ancor più fitto. E questo anche dopo che è stato squarciato quel velo romantico e mitteleuropeo che avevamo con le nostre menti costruito su di lui.

CRONACHE E CURIOSITÀ

CHI HA SCOPERTO LA MAGNANI?

di Gualtiero De Santi

Prima di approdare al successo internazionale di *Roma città aperta* e alla consacrazione di grande interprete, Anna Magnani era apparsa in numerose pellicole. Quel percorso lungo all'incirca dodici anni si era snodato lungo 17 film: da quello dell'esordio, *La cieca di Sorrento*, nel 1934, quando aveva 26 anni, sino a *Quartetto pazzo* di Guido Salvini, dove prese il posto di Andreina Pagnani finendo tuttavia per essere doppiata. Nel mezzo, anche film e partecipazioni di un qualche pregio: *Tempo massimo* di Mattoli con De Sica e Milly sempre nel '34, *Quei due* l'anno dopo, con Eduardo e Peppino De Filippo e la regia di Genaro Righelli, poi rispettivamente nel '42 e nel '43 *Finalmente soli* di Giacomo Gentilomo e *La vita è bella* di Carlo Ludovico Bragaglia. In ambedue questi film gareggiava in ironia con l'amica (in quei film prima attrice) Maria Mercader.

I ruoli erano quelli di cameriera (persino alla corte di Caterina II di Russia, in *La principessa Tarakanova* esordio alla regia di Mario Soldati con l'ausilio dell'ungherese Fedor Ozep e in cui compare anche un imberbe Alberto Sordi, siamo nel 1939), di amanti e donne di facili costumi legate ad individui strani e loschi, di popolane e mondane dai modi bruschi e un po' sbrigativi. E anche ovviamente di donne di spettacolo: una canzonettista in *Cavalleria* (1936) e in *Finalmente soli*, un'attrice di commedie musicali ne *Il fiore sotto gli occhi* ('43-44) di Guido Brignone, una interessata e furba cantante di varietà in *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica. Insomma fa l'interprete di complemento o di seconda fila (Goffredo Alessandrini, non ancora suo consorte nel 1936, la inquadra da così lontano in *Cavalleria* che lo spettatore non riesce mai a vederla in volto e la riconosce soltanto dalla voce).

Una guitta, una caratterista - nel giudizio dei malevoli - i cui tratti popolareschi faticavano ad incanalarsi in personaggi di un qualche vigore scenico, o appena appena si imponevano: si vedano i suoi personaggi di erbivendola e canzonettista in *Campo de' Fiori* (1943) di Mario Bonnard e ne *L'ultima carrozzella* di Mario Mattoli sempre nel medesimo anno, dove però deve vedersela con l'invasiva gergalità di un Aldo Fabrizi. Poi, nel '45, sarebbe arrivato *Roma città aperta* e di lì, pur inframmezzati a pellicole minori, *Il bandito* e in quello stesso '46 il non troppo conosciuto ma sicuramente interessante *Davanti a lui tremava tutta Roma* di Carmine Gallone dove è cantante lirica sempre nella Roma del '44 occupata da nazisti e fascisti, poi nel '47 *L'onorevole Angelina* con cui ottenne la Coppa Volpi a Venezia, e l'anno dopo, *Molti sogni per le strade*, *L'amore*, *Assunta Spina*.

A quel punto la Magnani era diventata la nostra massima interprete. Doveva quasi tutto a Roberto Rossellini, che ne esaltò e consacrò il temperamento in *L'amore* dedicando il film alla sua arte anche se proprio

nel momento in cui si apprestava a lasciarla per Ingrid Bergman. Tanto che l'anno dopo Anna avrebbe affrontato le fatiche di *Vulcano* per la regia dell'americano William Dieterle in contrapposizione al duo Rossellini-Bergman impegnati sul set di *Stromboli terra di Dio*.

E dunque, per tornare alla domanda dell'inizio, chi ha scoperto la Magnani? Non certo il conte Goffredo Alessandrini che la giudicava e la dichiarava largamente inadatta al grande schermo, non Mattoli o Bonnard che pure un paio di volte la diressero, non Bragaglia che ne *La vita è bella* le offrì un ruolo di un qualche risalto sempre però confinandola in siparietti godibili, ma eccessivi (*performances* gestite del resto in coppia con un Carlo Campanini).

La risposta al quesito di cui sopra sembrerebbe obbligata: Roberto Rossellini. Questi, per averla in *Roma città aperta*, si era visto scomparire da un momento all'altro il contributo produttivo di Giuseppe Amato, anche lui poco convinto delle qualità cinematografiche e soprattutto estetiche dell'attrice romana (se per Ozep aveva un naso infilmabile, per lui aveva le gambe storte).

Comunque, prima del film sulla popolana falciata dal mitra dei tedeschi, prima cioè di essere Pina nel capo d'opera rosselliniano, c'era stato per Anna Magnani l'incontro con Luchino Visconti, che l'aveva scelta per il personaggio di Giovanna Bragana in *Ossessione*, rimpiazzata poi da quella stessa Clara Calamai (che, avvicinata da Amato, l'avrebbe sostituita in *Roma città aperta* se non fosse stata già impegnata per *Due lettere anonime* di Camerini) per il fatto di essere in stato interessante.

Come Visconti fosse arrivato a lei, lo si può soprattutto spiegare, a nostra mente, con l'adesione del regista lombardo al cenacolo di "Cinema" e alla battaglia da parte di quel gruppo per un cinema nazionale valido al riguardo della tecnica e del linguaggio come delle forme del contenuto. Quel lavoro di ricerca era condotto, trattandosi in primo luogo di una rivista, mediante l'attività critica ma poi anche attraverso il set, facendo film (teoria e pratica strettamente congiunte prima ancora che ciò avvenisse con il neo-realismo del dopoguerra).

Racconta Italo Moscati nella sua monografia del 2003 sull'attrice, che Visconti l'aveva potuta ammirare e conoscere a teatro. Se guardiamo alle date immediatamente antecedenti alla preparazione di *Ossessione*, ci si accorge che nel 1939 la Magnani era stata Anna Christie sul palcoscenico del Teatro delle Arti a Roma, diretta da Anton Giulio Bragaglia. Nel personaggio intensamente delineato da Eugene O'Neill (portato sul grande schermo negli Usa da Greta Garbo), aveva rivelato doti drammatiche di tutto rispetto.

Era evidente che non faceva solo l'attrice di complemento, rivistaiola e canterina, con tutto che l'anno dopo, nel '40, avrebbe avviato la mitica collaborazione con Totò portando in scena *Quando meno te l'aspetti* di Michele Galdieri e facendo compagnia col comico napoletano (un periodo che Luchino Visconti ricompose magistralmente nel suo episodio di *Siamo donne* e mostrando che anche quando cantava lei interpretava pur modulandosi su se stessa).

Per stare al teatro e ai ruoli drammatici Nannarella, che aveva già interpretato sempre al Teatro delle Arti di Bragaglia *La foresta pietrificata* nel '38, sarebbe poi stata Carmen nel novembre '44, nella riduzione fatta del testo di Mérimée da parte di Gherardo Gherardi; ancora Anna Christie nel '45 diretta da Orazio Costa; e infine *La lupa* di Verga nel '65 e *Medea* di Anouilh nel '66. Ma ormai, in questo suo ultimo ritorno alle scene, si era in anni in cui il suo volto aveva saputo convogliare un'epica e una tragicità che, da attrice brillante, avevano fatto di lei un'attrice drammatica di temperamento.

Così, tornando a Visconti, in quali film il nostro conte milanese poté valutare le doti sceniche della Magnani tanto da affidarle il personaggio della Bragana? È qui che viene in ballo *Teresa Venerdì* e che arriva in primo piano Vittorio De Sica, che pur nell'ambito di una condotta brillante del personaggio seppe presentare alla attrice romana un ruolo all'altezza del suo talento e che quel talento lasciava intravedere.

Così, al posto della gutteria, approdava sul grande schermo una vitalità tuttavia gestita con ironia e una calibratissima *verve*.

Quel film, *Teresa Venerdì*, venne elogiato da Giuseppe De Santis in una recensione per “Cinema” per la sua schiettezza e naturalità: “È questa una vera e propria farsa a motivo sentimentale, in cui il prevalere degli elementi del primo genere non nuoce affatto, in virtù della grazia di narrazione, alla delicatezza di quelli del secondo, ma ce li presenta al contrario in un tono allegro che ci predispone all'accettazione [...]. Ciò che conta è che il film diretto da Vittorio De Sica e da lui stesso, come è ormai cosa solita, interpretato, fila via che è un piacere e snoda le sue piacevoli vicende con un ritmo indovinato e pieno di brio” (*Film di questi giorni*, “Cinema”, n. 131, 10 dicembre 1941, pag. 363).

Era anche quella una possibile via da seguire per quel giovane cinema italiano che doveva ancora nascere. Va da sé che gli apprezzamenti dovessero investire anche gli attori (ancorché De Santis non nomina espressamente la Magnani): “L'arte degli interpreti salva, si può dire ad ogni momento, le debolezze della vicenda e riesce lì per lì a far superare all'osservatore i punti un po' più scarni e scoperti della debole materia narrata”.

Conclude al riguardo De Santis: “È un film, in sostanza, in cui occorre più che altro apprezzare la veramente ottima recitazione di tutti gli attori e la mano sempre efficace della regia, sempre presente e sempre perfettamente all'altezza del suo compito”. Era stato al cinema proprio De Sica ad aver tirato via dalla gestualità dell'attrice romana quel tanto di esagerato e di gigionismo che le precludevano l'accesso ai veri ruoli. Deriva insomma di lì, dalla scuola desichiana e dalla sua fortunata partecipazione a *Teresa Venerdì*, l'Anna Magnani che abbiamo conosciuta in seguito. Da una costola pura del neo-realismo.

De Sica, è ben noto, viene oggi ricordato ed è giustamente celebrato anche in quanto maestro di recitazione. Non sappiamo se – come gli capitava di fare usualmente – avesse recitato alla Magnani la sua parte. Potremmo anche pensare di sì. Così fosse, è dalla sua arte di attore elegante e sensibile oltre che dalla sua intelligenza di regista che è venuta fuori quella che è di gran lunga la più grande interprete del nostro cinema. E, se permettete, di tutto il cinema mondiale. Prima ancora di Rossellini e di Visconti, la primogenitura del fenomeno Magnani spetta dunque all'autore di *Ladri di biciclette* e di *Umberto D.*

“**UMBERTO D.**” **AL BIZZARRI**

di Gualtiero De Santi

La prima di *Umberto D.* ebbe luogo a Bologna, al cinema Metropolitan, il 20 gennaio del 1952, a chiusura della “Settimana del film d’eccezione” organizzata, dal 14 al 20 appunto di quel mese, dall’Associazione Stampa Emiliana. Inaugurata da un film oggi ai più sconosciuto, il polacco *Ultima tappa* di Wanda Jakubowska, uno dei primi film sui campi di sterminio nazisti, la “Settimana” si concludeva con l’esclusiva della prima mondiale di un’opera allora attesissima, appunto *Umberto D.* di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, soggetto e sceneggiatore o meglio autore letterario del film. A questa prima mondiale intervennero De Sica e Za; il direttore della fotografia, il grande G. R. Aldo; due delle interpreti (Lina Gennari e Maria Pia Casilio); e insieme numerosi tecnici, che contribuirono in maniera determinante e con la loro passione alla riuscita di quel capolavoro. Era invece assente Carlo Battisti, il professore di Linguistica dell’Ateneo fiorentino che aveva assunto il ruolo del titolo. Nel maggio seguente, ci sarebbe stata la presentazione al Festival di Cannes. Sarebbero arrivate le liquidazioni sommarie da parte della stampa di regime, ma anche le prime essenziali analisi. Vertenti sulla figura del pensionato come sui caratteri formali del film. Da un lato i pennivendoli, dall’altro gli studiosi veri.

“Ci sono tante cose per cui *Umberto D.* verrà fuori come un tale incontrato sotto i portici di San Pietro”, scrive Zavattini nella prefazione al volumetto prodotto nell’occasione della prima bolognese. Conseguentemente: “Non si tratta di dire bello o brutto, [...]; si tratta solo di sapere se valeva la pena di raccontare la sua storia. Ci sono dei momenti nei quali ci vergogniamo abbastanza di non badare agli altri, e allora per farsi perdonare si fermerebbe volentieri il primo che passa e lo si prega di raccontare la sua storia”.

Intervenendo sulle colonne di una rivista importante quale fu “Cinema” (febbraio 1952), Guido Aristarco suggerì che quello del pensionato *Umberto D.* Ferrari non era il dramma della vecchiaia, ma bensì di “una certa vecchiaia senza speranza”. E in questo senso, il film risulta ancor oggi – anzi si potrebbe dire soprattutto oggi – di una straziante attualità (la modernità di *Umberto D.* essendo brechtianamente disvolgibile e oggi fruibile alla luce delle controriforme di Fornero e company, come anche di coloro che hanno approvato tutto ciò in parlamento). Il problema d’allora di De Sica e Zavattini era anche continuare il cammino intrapreso nel dopoguerra con *Sciucià* e *Ladri di biciclette*. Portando, dopo quei capolavori, elementi nuovi alla interpretazione della società e insomma provandosi ancor più ad “andare verso l’uomo”, come sostenne Cesare Pavese nella famosa conversazione radiofonica nella quale, pochi mesi avanti il suicidio, parla di De Sica come del principale narratore italiano contemporaneo.

Un secondo essenziale punto riguarda la lingua del film, meglio di come tale lingua si avvicini anzi si identifichi con la realtà. Già Aristarco intese annettere una importanza decisiva alla sequenza del risveglio della servetta, sequenza in cui l'occhio dello spettatore si ritrovava sospinto addentro al significato intimo dei particolari e dei segni. La stessa sequenza sarebbe servita ad André Bazin (nei "Cahiers du Cinéma", juin '52) a segno di esemplificare quelle contaminazioni tra realtà e racconto che, nel neorealismo e più particolarmente nel cinema di De Sica, si portavano alla volta di una prospezione ontologica del racconto stesso. Infine, tra quelli del Novecento, è questo il film che si sarebbe maggiormente sospinto verso questa dimensione. Aprendo vertigini e inedite possibilità.

Alcuni, oggi, liquidano queste riflessioni e pre/occupazioni considerandole puramente fantastiche, essendo il cinema, a loro mente, unicamente legato alla finzione e ai segni della finzione. "F for Fake", potrebbe dirsi citando Orson Welles. Ma come avviene nelle scritture e nell'estetica della *Moderne*, cui il cinema appartiene per definizione avendone assunto integralmente i caratteri, ciò che potremmo dire inseguimento della verità (e in estensione contaminazione con ciò che nella nostra percezione è immediatamente realtà, ad es. all'interno di una semplice inquadratura), avviene in piena evidenza attraverso un'invenzione che intanto si affida ai segni: della scrittura letteraria, delle arti plastiche, del suono, delle immagini (anche quelle maggiormente determinate su una lingua che è quella appunto della realtà, come è del cinema).

Ma la necessità di una *inventio* evidentemente presente in ogni operazione artistica, stava in funzione di un traguardo che nelle estetiche e filosofie della modernità chiama in campo i principi della verità e del reale. In più, in questo intreccio tra realtà e finzione, dovrebbe pure significare qualcosa il fatto che Welles considerasse De Sica e il suo lavoro di messinscena (che ancora molti si ostinano a non vedere e a non prendere in considerazione), essenziali e centrali tra quanti proposti in quel cinema del secondo dopoguerra che segnò una svolta nelle estetiche del Novecento.

Ad ogni buon conto, a disdoro sia dei commentatori variamente prezzolati (quelli d'allora che si accanirono su De Sica e Zavattini, i tanti d'oggi) sia degli azzecagarbugli delle cinefile ignoranti di quanto è intervenuto ed interviene sotto il cielo dell'arte e della cultura (non esiste solo il baraccone hollywoodiano), *Umberto D.* rimane uno dei massimi capolavori del nostro neo-realismo e dell'intera storia del realismo cinematografico, e fu il film preferito da Vittorio De Sica tra quelli da lui diretti. Ed è un'opera che molto dice sulle intersezioni che nel cinema intercorrono tra il film di narrazione ed il documentario.

In questo senso esso continua ancora a interrogarci: giacché laddove il documentario, almeno nelle sue pratiche più usuali, riprende qualcosa che è per definizione un dato non inerte ma invece attivo della realtà su questo costruendo il proprio racconto, un film come *Umberto D.* si incarica implicitamente di mostrare come i segni linguistici della costruzione e invenzione cinematografica sviluppino una strategia che è tanto più cinematografica quanto meglio essa si accosti a una lingua della realtà.

GIUSEPPE FERRARA

**PREMIO BIZZARRI 2012
PER UN MAESTRO
DEL DOCUMENTARIO**

GIUSEPPE FERRARA DOCUMENTARISTA

di Gualtiero De Santi

Nell'intreccio che nella storia del cinema si è venuto a determinare tra immagini e reale, e nella storia della nostra cultura italiana tra realismo e rappresentazione del mondo e della società, non sorprende che nelle intenzioni di Giuseppe Ferrara e per estensione nella sua poetica il principale richiamo d'ispirazione sia da riferire al neo-realismo cinematografico. Nel suo caso e nell'esempio delle sue produzioni, un richiamo sicuramente morale e politico, nondimeno mirato ed estremizzato alla volta del documento vero: un lacerto di realtà autentica da tradurre in un racconto che possa anche avvicinarsi alla fiction (come si evince con piena nettezza dai suoi lungometraggi, a muovere da *Il sasso in bocca* sino a *Giovanni Falcone* e a *I banchieri di Dio*). Ma anche volgibile, come è evidente, in un racconto documentario nel quale il realismo venga potenziato mediante un innesto di narratività (il che è ben visibile già nei doc degli anni '60, penso ad es. a *Le streghe a Pachino* del 1963).

Ovviamente volersi richiamare alla più grande stagione del nostro cinema significa collocarsi in larghissima misura sulla sua scia: in un senso che diremmo ideale, cioè a dire culturale, nel senso di scelte formali implicative di orientamenti coerenti e di una precisa militanza intellettuale.

Lo attesta tra l'altro il lavoro critico e direi quasi storiografico svolto da Giuseppe Ferrara già dagli anni Cinquanta e poi continuato in seguito. Scrive Ferrara in un lungo saggio dedicato a Visconti (*Visconti e il neorealismo italiano*) incluso in un volume del 1967 sull'autore milanese: "La nuova poetica, che nessuno teorizzava in manifesti ma che le opere precisavano chiaramente, inaugurava lo studio di un vero mondo di relazioni. L'uomo era stato visto finora da un lato solo, e il volo lirico del poeta si era poggiato soprattutto sulla esteticità del suo battito. La guerra, il significato della guerra, i valori morali che ne erano seguiti, escludevano che si potesse continuare nello stesso senso: che si continuasse ad analizzare l'uomo dal suo punto interiore, tendendo a forme universali e astratte. Il neo-realismo intende chiudere gli ultimi conati romantici. L'uomo nuovo si dovrà studiare come nucleo di relazioni viventi, come un 'centro' da cui si dipartono infinite radici".

È quello che avrebbe fatto Ferrara anche con il suo lavoro di documentarista: guardando meno (come ha avuto ad osservare Mino Argentieri) all'individuo e assai maggiormente alle strutture, al tessuto appunto delle relazioni. Da cui un'esigenza di ricerca che dal piano pubblicistico e critico trapassava naturalmente al piano delle immagini. Onde un'inclinazione a non immaginare storie verosimili (del tipo, siamo in una grande città dove avvengono tante storie, quella che lo schermo mostra ora è una delle tante possibili: tale l'incipit di *Molti sogni per le strade*, con qualcosa che rimanda anche a *L'amore in città* e ad altri film del periodo).

Viceversa Ferrara tende a fondare i propri racconti sulla realtà oppure su episodi veri (come ne *L'amore in città* era successo con l'episodio diretto da Maselli col supporto di Zavattini, bloccatosi di fronte alle riprese). Episodi documentati ed avvenimenti certificabili, che il piano di lavorazione, con il soggetto, il trattamento, acquisiva nella loro autenticità e che le immagini del film a loro volta documentavano persino nel loro stesso divenire. Da cui l'impressione – pure essa annotata da Argentieri (nel testo introduttivo a un libro di Ferrara, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, dedicatogli nel 2005 dal Circolo del Cinema "Angelo Azzurro" di Castelfiorentino) – di un cinema che si nutriva anche di diramazioni dal giornalismo audiovisivo.

Si aggiunga a ciò quella modalità che puntava sin dall'inizio a deromanzare il racconto nel momento stesso in cui lo si avviava su tracce narrative – intendendo con questo che il solo racconto possibile dovesse muoversi sul solco della realtà e dentro la realtà. E anche la scelta di puntare sì sui personaggi, talvolta come ne *Le streghe a Pachino* con nomi e cognomi, ma togliendo loro ogni eccesso di psicologismo. Il che parrà strano per un autore che nella sua seconda fase, passato anche al lungometraggio, mette al centro dei suoi film personaggi della nostra cronaca e storia come il gen. Dalla Chiesa (*Cento giorni a Palermo*, 1984), Aldo Moro (*Il caso Moro*, 1986), Giovanni Falcone nell'omonimo film del 1993, e ancora Roberto Calvi, monsignor Marcinkus, Flavio Carboni (*I banchieri di Dio*, 2002).

C'è accanto quella reversibilità di immagini magari involontaria che si sviluppa dagli archetipi o dai film maggiori ed epocali verso i propri lavori. Va da sé che in Ferrara non agisca alcuna mania di citazione e di copertura nobile. Ma, per fare un piccolo esempio (che coinvolge non le grandi strutture testuali e le grandi prospezioni ma invece dettagli forse marginali e tuttavia indicativi), la donna che organizza il suo piccolo plotone di ragazze bisognose di lavoro che debbono recarsi di porta in porta a vendere cosmetici (*Tre pezzi cento lire*, '61), ricorda nel modo di parlare e soprattutto nell'asseverazione con cui si rivolge alle sue avventurate dipendenti la santona di *Ladri di biciclette*. Qui potrebbe trattarsi di un particolare tipo di declamato – usuale forse nei non attori di professione - piuttosto che di una phonè romanesca, dentro un'orchestrazione che è insomma gergale. E del resto sempre al riguardo di *Tre pezzi cento lire* Patrick Menget aveva scritto in "Cinemas" (8, janvier 1962) che "le document italien sur les démarcheurs d'un savon de contrebande, très néo-réaliste, évoque les meilleurs films de Vittorio De Sica".

Ma per altri personaggi abbandonati al loro destino, le giovani del sopra citato documentario, oppure la ragazza che alloggia in una pensione di via Vicenza, nei pressi di Stazione Termini (*Il mercato dei postiletto*, 1962) ci si potrebbe legittimamente appellare alla testimonianza di *Umberto D.*: ciò per il personaggio ambiguo della padrona di casa o per quella stanchezza, per quella fatica di vivere, che a un certo punto precipita addosso al personaggio come era accaduto al pensionato Umberto Domenico Ferrari ridotto alla fame. E al riguardo possono valere le osservazioni di Ferrara sulla distinzione tra tipo e attore in un film ma insieme su un loro convergere: "L'atteggiarsi della figura umana sullo schermo ha un'importanza essenziale ... tanto che la presenza dell'attore non rientra solo in un problema di *equilibrio* ... ma introduce una atmosfera che pervade tutto il fotogramma" (*Attori presi dal vero e attori professionisti*, "Film" n. 4, 1955).

Il livello di connotazione che si presenti a chi guardi, è comunque l'uguale, o almeno è alquanto simile, a quello che si incontra in tanti film italiani del dopoguerra, quelli puri e quelli invece melodrammatici. Ricorrono intanto, come s'è detto, certi temi e certe figure. Ecco ad es. il sottobosco del piccolo cabotaggio malavitoso che fa urto contro il personaggio privo di qualunque possibilità se non quella di lasciarsi andare agli eventi, e il progressivo venir meno delle difese anche in senso morale. Una colloidale indifferenza delle persone, che nel sovrastato ideologico del film spinge all'esigenza di un rovesciamento radicale. Insomma i

documentari di Giuseppe Ferrara sanno aprire una larga rete di relazioni con tante opere grandi e piccole, nel caso appena su menzionato da *Roma città libera* di Pagliero (quelle camerette delle pensioni del centro, sporche e abitate da disperati!), via via sino al finale de *Il cammino della speranza* (che presenta l'aspetto corruttore della grande città e della società), da *Tre storie proibite* a *Umberto D.*

Verrebbe da osservare che, in contrasto con un'attesa di futuro e perché no di felicità (come amano ancora rilevare i filosofi della Modernità di contro a quelli del post-moderno), corra dentro i film di Ferrara, presente però già nei suoi documentari, una vena di pessimismo appena appena velata dalla speranza che qualcosa infine cambi. Non sono prive di una simile flessione le figure dei minatori di zolfara nell'omonimo documentario del 1962, le varie servette, le venditrici e - quest'ultime viste da una diversa e anzi opposta angolatura - le mille trafficherie della fauna umana e subumana che ruota all'intorno dei personaggi (incredibili ad es. quelli de *Le streghe a Pachino*).

Ma poi, quasi per un'intima costolatura tutto nel film tende a fortificarsi verso il superamento di queste condizioni. Anche questo nella linea del neorealismo, meglio nella linea di un prospettivismo che immette nell'opera quelle germinazioni del nuovo che si sviluppano senza forti rotture nella realtà sia sociale sia esistenziale (il piano ulteriore cui si sarebbe potuto affacciare il cinema del regista e documentarista toscano).

Nondimeno Ferrara non è autore che voglia davvero ingranare nel proprio meccanismo narrativo solitudini esistenziali (sicuramente non lo era ancora negli anni in cui si avviava il suo lavoro di cineasta, sul finire degli anni '50). Quella qualificazione sottaciuta o solo rapidamente accennata di tono intimo, che percepibile in alcuni suoi doc potrebbe autorizzare a fare i nomi di un De Sica o anche di un De Santis, viene da lui superata dalla scoperta del cinema di Francesco Rosi (da *La sfida* a *Le mani sulla città*). Il fatto che Giuseppe Ferrara abbia scritto un libro su di lui non deve stupire, giacché il modello di un cinema che molto si nutre di una realtà sia di già documentata sia da ricercare e documentare nel film (soprattutto nel capo d'opera *Salvatore Giuliano*), si rovescia nel nostro in un lungometraggio politico o sociale nutrito di sostanza documentaria.

Immettendo insieme un motore per cui quella stessa sostanza documentaria si fa racconto e insieme fiction, quasi che il documentario tendesse naturalmente a corredarsi di elementi drammaturgici nella complessiva strutturazione della materia affrontata. Un fatto che è reso ben evidente alla luce dei lungometraggi; ma i cui segnali già arrivavano appunto dai doc. Penso ad es. alle immagini che specie nell'incontro col colore accettano di essere trattate e morbidamente pastellate. E penso soprattutto all'utilizzo dei commenti musicali di Egisto Macchi, che non rimangono sullo sfondo della banda sonora ma invece l'invasano sovrastandone e in alcuni passaggi sopravanzandone l'autonoma funzionalità, incrociando in un certo senso sequenze e piani.

È un fatto che il lavoro artistico di Ferrara abbia seguito le curve evolutive del cinema italiano pur mantenendosi fedele alle proprie ragioni. Le mescolazioni o ibridazioni (e nei casi migliori le rinnovate sintesi) risultanti dagli intrecci pur contrastanti di documento ed invenzione, si alimentano anche sugli apporti problematici degli autori maggiormente acclarati. Quel connettersi di esigenze di realtà e di racconto slegato dal "falso" cinematografico, che però racconto rimaneva, viene condotto ad es. nei *Misteri di Roma*, il film collettivo organizzato da Cesare Zavattini e cui Ferrara prese parte, ad entrare nell'intimo o nell'essenza del reale per partire di qui e lasciar scorrere una narrazione intrisa di verità, legata al quotidiano ma non di taglio documentaristico.

Era questo un banco di prova che avrebbe potuto motivare e sviluppare in Ferrara una altra evoluzione. Za viene in un certo senso, ma non solo da lui, rispettato e tradito al contempo. Nel caso invece di *Bambini dell'acquedotto* (1960) sulle borgate romane ma soprattutto de *Il covo* dell'anno appresso, l'eco di Pasolini

si sente anche qui nel modo in cui parlano i “regazzini” con i loro moduli proverbiali, nelle figure degli inurbati, in quel padre che tira il carretto e ci rimanda ad *Accattone*. Poi però la bambina che cucina pur tinteggiandosi sui chiaroscuri pasoliniani non emargina la memoria di *Ladri di biciclette* (la casa del ladro e la pentola sul fuoco) e per collegata tensione de *Il tetto*.

La pur succinta intavolazione di tutti questi motivi e elementi nel discorso che si è fatto necessita di un'appendice: ad uso e consumo di quella nostra minicritica il cui solo orizzonte è la brillantinata lumescenza del cinema americano e per chiarire come il cinema di Ferrara non sia poi tanto ingenuo o desueto. Ovviamente tale critica risponde all'esigenza delle mode (consigliaremmo la lettura dell'omonimo saggio di Georg Simmel, che pur risale a cent'anni fa) e per questo rifiuta sdegnosamente che il cinema, come ha peraltro ben spiegato Pasolini, sia fatto linguisticamente nel film coi segni della realtà nel cinema. Ma se si mette sotto accusa la pretesa di un ontologismo o di un qualunque naturalismo, va ricordato che il realismo è nella storia della letteratura europea anche un genere, che sta alla pari degli altri generi (anche per aver dato luogo ai maggiori capolavori narrativi dell'Ottocento). Ebbene, il cinema documentario di Ferrara, nel suo carattere e negli ambiti entro cui si tiene, ci riporta anche ad una riflessione sugli universali del cinema in quanto tale, sui suoi caratteri cruciali da un punto di vista linguistico. Fa uso della realtà ma anche perché il cinema da sempre ne ha fatto uso. E se pure questo possa non essere accettato, si deve allora dire che esso si muove sul solco di un genere cinematografico e di una “forma” che è quella del documentario.

Un secondo punto da mettere in evidenza concerne un aspetto oggi assai vistoso della nostra narrativa più sperimentale: quel connubio tra documento e racconto che, tra le altre cose, ricorda appunto la storia del nostro cinema. I nomi di spicco sono quelli di Roberto Saviano (specialmente con *Gomorra*) e di Domenico Starnone. Ma tale tendenza meglio si esemplifica nella produzione romanzesco-giornalistica di un Ermanno Rea (vedi *L'ultima lezione* sulla scomparsa dell'economista Federico Caffè, *Mistero napoletano* su Francesca Spada che fu militante comunista negli anni roventi della guerra fredda, poi anche *La dismissione* sulle vicende dello smantellamento dell'Ilva a Bagnoli). Questo per dire che i documentari e i lungometraggi di Ferrara non sono per nulla isolati nella cultura contemporanea.

COS'E' IL CINEMA E PERCHE' FARLO

di Giuseppe Ferrara

Forse può apparire scontato ricordare che la cultura europea ha affrontato con forza il problema della “responsabilità civile delle arti” soltanto dopo le mostruosità della seconda guerra mondiale, in particolare dopo la scoperta dei campi di sterminio nazisti. In Italia si era acceso un caloroso dibattito quando lo scrittore Elio Vittorini, chiedendosi cosa aveva fatto la cultura per evitare una così sanguinosa catastrofe, sembrava echeggiare analoghi quesiti che si ponevano, nel medesimo senso e nello stesso periodo, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre e, con qualche differenza, André Malraux.

Ma sappiamo che la domanda di Vittorini - che sarebbe stata più angosciata se si fossero conosciuti anche i campi di sterminio staliniani - non arrivava, a metà del secolo scorso, priva di notevoli precedenti. Già in epoca romantica l'idea di vincere la morte per resuscitare attraverso la creazione artistica era abbastanza diffusa. E più tardi lo storico dell'arte Aby Warburg, che alla fine dell'800 aveva fondato ad Amburgo un Istituto di ricerca per la storia dell'arte, avrebbe sostenuto la “teoria del tesoro della sofferenza” (*Leidschatztheorie*), per cui la memoria sociale dell'umanità custodisce e trasmette, di società in società e da un'epoca all'altra, certi modelli artistici che traducono in forma, in stile, e quindi leniscono, la tragedia e il dolore. Non lontano da queste posizioni è Sigmund Freud quando sostiene che l'arte potrebbe compensare, almeno in parte, le ingiustizie quotidiane. Per Freud la letteratura e l'arte possono servire, attraverso le emozioni che suscitano, “ad affrancare l'anima sofferente dalla pressione del senso di colpa”.

Elio Vittorini, nel dibattito del 1945, chiese di più : visto che “questa cultura non ha avuto che scarsa, forse nessuna influenza civile sugli uomini”, visto che “ha generato mutamenti quasi solo nell'intelletto degli uomini”, “potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo” ? Gli risponderà trentacinque anni dopo il drammaturgo tedesco Peter Weiss, che tralascia il “teatro didattico” di Bertolt Brecht e si ricollega invece a Freud e a Warburg. Weiss, in un grande romanzo storico-biografico (*L'Estetica della resistenza*, 1980), “esige che l'arte riprenda un valore operativo, un valore di preparazione e di esortazione, una funzione terapeutica che, unita agli sforzi etici, potrebbe evitare una nuova catastrofe universale” (Klaus Erding).

Si potrebbe continuare, ma queste posizioni culturali che sostengono essere l'arte un mezzo per invertire le sofferenze dell'uomo, credo abbiano una notevole consistenza se riferite all'arte cinematografica. E non solo perché il cinema ha, nel modo stesso della sua fruizione, fin dalla storica proiezione dei Lumière nel 1895, una esplicazione sociale che richiama quella dell'architettura (come un ponte non è architettura se non serve a traversare il fiume, così un film tradisce la sua funzione sociale se non viene fruito da un

pubblico), ma anche e soprattutto per il suo *specifico*. Vale a dire che il cinema, per la sua precipua essenza filosofica, è l'arte alla quale, meglio di tutte le altre, compete una "responsabilità civile".

Lo specifico del cinema: scrittura della percezione

Per capire la specificità del linguaggio cinematografico, è utile partire dalla componente sonora, dando per scontato che nessuno vorrà negare che sonoro e visivo sono aspetti gemelli della stessa arte. Prendiamo quindi un apparecchio di registrazione del suono (persino una telecamera non professionale ce l'ha) ed eseguiamo la ripresa, ai piedi di un campanile, dei battiti che scandiscono le ore emesse da un grande orologio. Riprendiamo con l'apparecchio il battito delle ore tre. Mentre l'apparecchio riprende, il fonico e anche noi percepiamo con le nostre orecchie i tre rintocchi. Adesso riportiamo il nastro al punto di partenza e ascoltiamo quanto è stato registrato : è come se la sensazione che abbiamo provato prima venisse ripetuta. Cioè risentiamo i tre rintocchi nello stesso identico modo in cui li abbiamo percepiti poco prima, persino con lo stesso *punto di ascolto* (quello del nostro orecchio, che era infatti a poca distanza dall'orecchio-microfono).

Quindi: la percezione di questo breve episodio sonoro è stata registrata, incisa, si può dire in senso lato "scritta". E come le parole scritte possono essere lette e rilette quante volte si vuole, così ora il nastro contiene la scrittura di una percezione uditiva che può essere riascoltata tutte le volte che vogliamo.

Quando Edison inventò nel lontano 1877 il fonografo (che dal greco significa giustamente "scrittore del suono"), trovò quindi il modo di registrare una parte del pensiero dell'uomo, quello appunto relativo alla percezione uditiva. Ma anche la scoperta della macchina cinematografica, la cinepresa, arriva, per quanto riguarda la percezione ottica, agli stessi risultati del fonografo : sulla pellicola si incide, si registra, si scrive la percezione visiva del cameraman; quello che l'operatore alla macchina vede - cioè pensa percettivamente - attraverso il mirino, attraverso l'oculare, viene scritto nel nastro di celluloidi (o magnetico, non ha importanza dal punto di vista estetico, cioè filosofico).

Cos'è allora il cinema? È l'arte che fa della percezione audiovisuale il perno della sua essenza. Infatti il cinema è la registrazione del flusso audiovisuale percettivo di un soggetto. Ma la percezione altro non è che il pensiero dell'uomo al suo stadio iniziale .

Percepire audiovisivamente per un soggetto significa in sintesi captare il fluire del tempo e dello spazio attraverso suoni e immagini. Significa vivere, perché spazio e tempo sono inscindibili nella nostra natura esistenziale. Quindi il cinema, mentre registra questa fluenza spazio-temporale vissuta attraverso gli occhi e le orecchie di un soggetto, registra la parte più semplice, ma anche la più diretta, quella sperimentale, del pensiero soggettivo. Non solo : il meccanismo ben noto della immedesimazione che si verifica sempre quando vediamo un film, altro non è che questo fenomeno : pensare (audiovisivamente) con gli occhi e le orecchie di un altro soggetto pensante. In definitiva al cinema ci caliamo a pensare nel cervello di un altro. È come se vivessimo nel flusso esistenziale di un altro soggetto reale. Siamo nella sua testa, vediamo con i suoi occhi, ascoltiamo con le sue orecchie, addirittura ci sembra di camminare con lui nel suo spazio-tempo.

Si può quindi definire il cinema anche come un transfert, dove la nostra persona sembra che si cali, rimanendo passiva, in un'altra persona. Entriamo in un continuum, in una fluenza spazio-temporale precisa (che cosa c'è di più preciso di un'occhiata ?) che ha un prima - evidentemente un passato, tutto quello che è avvenuto in precedenza -, un presente (quello che vediamo e sentiamo con la testa dell'altro) e un futuro, quello che accadrà, che sta per accadere a questo altro ; futuro che non conosciamo ma che (se il film funziona) ci interessa molto conoscere.

Da questo flusso esistenziale in cui siamo tuffati anche per nostra scelta, noi sappiamo tuttavia di poter uscire quando vogliamo. Basta non guardar più lo schermo e occuparci d'altro, pensare ad altro, e l'immedesimazione si rompe. Siano fuori dal transfert. Ugualmente, quando ci aggrada, possiamo rientrare nel flusso del film, e farci riacciuffare dal racconto.

Ma l'immedesimazione si può rompere anche per ragioni interne allo stesso linguaggio filmico : basta che la continuità della fluenza venga interrotta da qualcosa di estraneo alla fluenza stessa. Per esempio se entra in campo il microfono del fonico o, peggio, se ci si accorge che non siamo in un ambiente vero, ma in un teatro di posa con le luci artificiali o per uno "sbaglio di edizione", ecc.

Immediatamente l'incantesimo si rompe perché il flusso in cui eravamo calati perde la sua logica, la sua consequenzialità.

Ma questo incantesimo (essere nel cervello percettivo di un altro) ha anche intrinsecamente valore di *testimonianza*. Infatti sappiamo bene che, seppur preziosa e importantissima, la memoria umana è inaffidabile. Un teste in tribunale può ricordare inesattamente, può persino mentire. L'audiovisione registrata del fono-cinema ripete invece oggettivamente quello che il fono-cineoperatore ha visto e sentito soggettivamente.

Il cinema ha una memoria di ferro.

Cinema: memoria del mondo

La sensazione che si prova registrando l'audiovisione è unica. Proviamo a descriverla.

Tu, testimone eccezionale, stai guardando e sentendo per gli altri; in definitiva vedi e senti per la collettività. È una sensazione di impadronimento, di appropriazione del tempo-spazio vissuto che fa tutt'uno con la sua comunicazione; impadronimento che nessun'altra arte può dare.

Siamo nel centro della specificità del linguaggio filmico.

Ora individuare la differenza fra cinema documentario e cinema di *fiction* (il film a soggetto) diviene abbastanza facile : mentre il documentario è questo flusso percettivo audiovisuale di un soggetto (il fonocineoperatore) che registra sulla pellicola quanto vede e sente, la *fiction* è la ricostruzione di analogo flusso percettivo audiovisuale che pur avendo origini artificiali e artificiose, poi, quando si vede e si sente sullo schermo, deve apparire come ripreso nel momento in cui si verifica. Ancora più chiaramente : nel documentario quel che registro accade davvero; nel film a soggetto quel che registro è come se accadesse davvero (sebbene sia il frutto di un'accurata messa in scena, e sia passibile di stilizzazioni più accentuate). Ed ecco spiegato perché frammenti di documentari (il film di Oliver Stone sul presidente Kennedy che usa tra l'altro la famosa vera ripresa dell'assassinio effettuata dal dilettante Zapruder) possono benissimo mescolarsi e integrarsi a inquadrature totalmente ricostruite, totalmente di *fiction* (o viceversa): perché il regista ricostruttore di un evento si è messo sulla stessa lunghezza d'onda di quel flusso audiovisivo originario, effettuando la messa in scena con tutti gli elementi che erano stati percepiti dal cine-occhio e dal cine-orecchio documentari (per citare Dziga Vertov, che capì ben più del suo collega Ejženštejn quale fosse l'essenza del cinema).

Così, nel film documentario, il soggetto che effettua la ripresa (per es. Zapruder) registra qualcosa di oggettivo che non esiste in nessuna delle altre arti. La sua registrazione diventa *memoria cronachistica*, dove soggettività e oggettività sono strettamente mescolate.

Così, nel film di *fiction*, il regista (per es. Stone) fa sì che i tre colpi di fucile che hanno ucciso Kennedy diventino ben altro dei tre rintocchi del nostro episodio sonoro; sono tre colpi che cambiano la storia degli USA e del mondo, ripresi da un testimone universale, che può vedere e sentire ogni frammento di ciò che accade ponendosi nel punto di vista e di ascolto ideali. Stone avrebbe potuto fare anche a meno del contributo

di Zapruder, avrebbe potuto ricostruire anche quello che Zapruder aveva fonocinematografato. La sua registrazione sarebbe diventata lo stesso *memoria storica*, anche qui con il risultato di mescolare strettamente soggettività e oggettività. Lo stesso in una vicenda completamente inventata, per es. *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci, dove la camera-testimone rende la memoria storica della passione, del disagio, dei conflitti, delle contraddizioni di un rapporto d'amore nell'Europa della seconda metà del '900; o addirittura in *2002: Odissea nello spazio* di Kubrick, che riesce ad essere memoria storica di come l'uomo del secolo scorso abbia immaginato il futuro e la presenza umana nello spazio cosmico.

Conclusioni

Se, come dice lo scrittore Alberto Moravia, “narrare vuol dire recuperare a livello d'arte la totalità del reale con tutte le sue contraddizioni e le sue ambiguità” (e narrare col cinema è la stessa cosa); e se, come ancora afferma Moravia, “formulata l'ipotesi che l'arte non sia ‘ingegneria delle anime’ ma espressione individuale del represso collettivo, si va più vicino alla verità dicendo che per l'artista il solo impegno degno di questo nome è l'impegno artistico”, si può concludere che l'espressione filmica, proprio per le caratteristiche del suo specifico, ha sempre dentro di sé, implicitamente, un valore sociale (o asociale), un impatto civile (o incivile), una influenzabilità (positiva o negativa) coinvolgenti di continuo la collettività in modo educativo (o diseducativo), informativo (o disinformativo), orientativo (o disorientativo).

Se i cineasti avessero una maggiore consapevolezza della forte responsabilità civile del mezzo che usano (come l'ebbero i registi neorealisti nell'Italia del dopoguerra e come l'hanno sempre i grandi autori), la qualità culturale delle opere ne guadagnerebbe e la memoria del mondo sarebbe più nitida.

Nello stesso tempo come nella famosa tragedia shakespeariana la madre di Amleto vede nello specchio del figlio ciò che essa è realmente e ciò che desidera essere (“Tu prendi i miei occhi e li fai rivolgere e guardare dentro la mia stessa anima”), così il cinema usando i suoi straordinari poteri potrebbe prendere gli occhi (e le orecchie) dei suoi spettatori e, facendo loro da specchio e da eco, farli guardare, farli ascoltare, farli riflettere sulla propria condizione e sul proprio futuro.

LAVORANDO DA POETA CON UN CINEASTA

di Mimmo Grasso

«Sei un reazionario. A te non interessa che la gente capisca».

«Non mi interessano la *champista* di Frosinone o la casalinga di Voghera e ciò per due motivi: non votano come me e hanno ambizioni piccolo-borghesi. Questo film non lo vedranno mai, anche se lo trasmettessero in TV. Diverso è per gli operai. Ma che fine hanno fatto? E, poi, hanno altro per la testa».

«Ti sbagli. Il nostro lavoro serve soprattutto perché il Sud riprenda coscienza della sua identità culturale e, per far questo, dobbiamo farci capire».

«Beh, hai ragione. La rivoluzione del '99 fallì proprio per il modo di comunicare; i lazzari non capivano il linguaggio dei nobili che avrebbero voluto dar loro la democrazia. E li divorarono crudi»

...«...»

...«...»

Maggio 2012, spiaggia di Miseno (Bacoli, Campi Flegrei). Beppe Ferrara ed io litighiamo sulla sceneggiatura di *Mater Mediterranea*, il docu-fiction che ha deciso di girare dopo che Beppe ha letto una lunga intervista che “La Repubblica” mi ha fatto e in cui mi si vede come “poeta in viaggio”. Beppe ha deciso di mettere una cinepresa sulle spalle della mia ombra e seguirmi attraverso i simboli del Mediterraneo che, per me, sono l’arcaica Mater–materia e il fiume Sebeto, non visibile ma che ancora scorre nelle vene della città come scorrono dentro di noi i sogni e le loro radici annodate.

Beppe ha un’impostazione documentarista e rigorosa, orientata ai fatti; io sono un poeta, orientato invece alle possibilità combinatorie ed ermeneutiche, al fattibile. Normale che, prima o poi, i nostri sottosuoli entrassero in conflitto. La cosa è durata poco, giusto il tempo di essere distratti dalle nostre impronte sulla spiaggia immaginando che avrebbero potuto essere quelle di Virgilio, il “partheniàs”, la verginella che nel nome rievoca la Sirena e la cui Sibilla in questo film sarà un pezzo da antologia. La telecamera spesso non sa dove dirigere l’obiettivo, divisa tra due visioni che ci hanno costretto a riscrivere varie volte la sceneggiatura di un lavoro che sarà girato senza mezzi, con “professionisti volontari”, elaborata varie volte anche per aggirare i numerosissimi ostacoli incontrati. Marilù, l’assistente regista, è preziosissima anche nel lavoro di back-office. Per questo progetto ci ha ricevuti il Sindaco De Magistris ma chi ci sarà vicino, come “facilitatore di processo” e che condivide l’impostazione “ideologica” del lavoro (il “che volete dire? Come lo direte?”) sarà Elena Coccia. Ci incontriamo spesso a piazza Bellini, davanti al “Bar degli artisti”; il tam-tam del film subito ha girato vociando per i vicoli del centro storico. Molti si sono fatti

avanti ma sono subito scomparsi quando hanno capito che non ci sono soldi, che siamo ricercatori, che il film è un'autoproduzione; molti altri hanno compreso ciò che volevamo fare e dire e che per farlo e dirlo avevamo bisogno di essere liberi, di non indulgere a *cliché* e a criteri di cassetta col napoletanismo e, peggio, l'autonapoletanismo e i suoi giochi di ruolo. Ho visto spesso Beppe, ottantenne, saltapicchiare e lavorare per molte ore al giorno in quest'avventura, motivato dal clima pionieristico del film, che lo fa sentire giovane esordiente, e da segnali culturali che mai avrebbe immaginato di intercettare. La cosa mi gratifica: da uomo della Calabria Saudita trapiantato a Napoli, gli svelo i segreti del Mediterraneo, lo accompagno come attraverso "Il sogno di Polifilo" e Beppe rimane incantato. Pulcinella, ad esempio. Beppe ha fatto inquadrare quasi tutti i Pulcinella che ha visto a Napoli, anche quelli elaborati da grandi artisti, cercando e ricercando l'essenza di questa icona. La sua era una motivazione puramente culturale, antropologica e non folklorica. Gli ho rivelato che Pulcinella è una caricatura del dio Mitra, di cui porta la divisa, che rappresenta il primo grado dell'iniziazione mitraica (*corax*, il corvo, da cui la sua maschera adunca) e che, in quanto "pulcino", si relaziona, con ironia partenopea, all'uovo cosmico e ad Horus, il falco, figlio di Iside e Osiride. Detto-fatto, ci siamo catapultati al "Cimitero delle 366 fosse", un unicum al mondo (una fossa per ogni giorno dell'anno, più una per gli anni bisestili), dove la maschera ha incontrato la "Mater Mediterranea" e se ne è andata sulle note della "danza macabra" di Saint-Saëns; detto-fatto, lo abbiamo inserito come "pezzentella" (anima del Purgatorio) tra i lazzarioti delle "Sette opere di Misericordia corporale" di Caravaggio. È così che il Pazzariello, dopo *L'Oro di Napoli* di Marotta-De Sica, ricompare in un film, a piazza del Plebiscito, tra i simboli del potere (la chiesa, il palazzo reale, il palazzo dell'esercito, quello del governo) e sotto le statue dei grandi re; è così che mi sono trovato a dialogare con Federico II, il mio re, quello che ha dato identità civile agli italiani e cognizione dello Stato all'Europa.

Il senso della nostra collaborazione lo racchiuderei nella coppia realtà (Ferrara)-verità (Grasso) perché un dato può essere reale ma non vero e viceversa. Verità-realtà hanno significati che si inverano realizzandosi reciprocamente ed è appunto la verità e la realtà di Napoli che abbiamo cercato di capire, quella profonda, che fa odiosamente amare Partenope perché i sentimenti sono sempre ambivalenti.

Immaginate un regista che ha girato *Giovanni Falcone* o *Cento giorni a Palermo* e che scopre a Napoli, vivendo con la gente e in mezzo alla gente (non, dunque, in albergo), personaggi in libera uscita dalla Storia e che non conoscono la Storia: lo sono; immaginate un poeta mezzo anarchico, abituato a voler governare tutte e tutte insieme le variabili di senso ma che deve rispettare un copione; immaginate ancora un regista che ha un copione formalizzato e che all'improvviso, dopo aver visto uno spettacolo teatrale del poeta, *Taranterra*, con giovani straordinariamente coinvolgenti, decide di cambiar nome al film chiamandolo *Taranterra* e cercate di vedere la faccia del poeta, diventato obbediente e segugio, che, come i bambini, si chiede "ma perché tu puoi cambiare le carte in tavola e io no?". La miscela ha qualcosa di pericoloso, di molto napoletano, ma siamo riusciti proprio per questa miscela in un lavoro grazie al quale il Sud può tornare a dire, con orgoglio: io sono questo, io ho dato questo alla civiltà. Un popolo, per cambiare e avere un atteggiamento vincente, deve essere trattato da vincente. Lo recita anche un notissimo adagio manageriale: "trattate le persone come voi vorreste che fossero e diventeranno migliori di quello che immaginate". Ciò si può fare solo cambiando la mappa delle rappresentazioni mentali, ed è quello che cerchiamo di fare, nel rispetto dei dati storici.

Questa è la mia prima esperienza filmica e credo che il lavoro di fare e rifare le scene sia identico alle varianti cui ricorre un poeta, e che, dal punto di vista cognitivo, le due arti, cinema e poesia, seguono un identico metodo compositivo, che è anche quello della scienza e di tutte le attività umane: un'idea (immagine, situazione) che ci agita, da noi agita, e che si innesta nel durante e successivamente in un

contesto che le dà senso, che l'esplicita mediante una rete di relazioni. Ferrara ha sempre lavorato a film di denuncia. Stavolta non denuncia ma annunzia, vuole dire al mondo che Napoli è realmente "La Città del Sole", un' Eliopoli sotterranea, si mette alla catena di montaggio dell'uomo secondo natura, come è quello partenopeo, si siede al tavolo della taverna del "Cerriglio", dove Caravaggio lasciava conti in sospeso, ad osservare la bellezza dei volti, vuole trasformare la cronaca di una ruga in storia come nel caso di una ragazza incontrata per strada, al Decumano Maggiore, e identica alla "Saffo" custodita nel Museo Archeologico, o come nel caso di "Poppella", un chiotto pasticciere della Sanità, rilucente e debordante come un babà al rum. La naturalezza con la quale i napoletani recitano (mi diceva Màrcia Theophilo che il Brasile è la casa della musica come Napoli lo è del teatro) significa aver saputo sviluppare capacità di adattamento ma sempre con un "retrogusto" di ironia che ti è difficile decodificare. Ferrara si meravigliava di questa capacità di recitare "a soggetto" ma non sapeva che il "soggetto" a Napoli è un complemento oggetto: uno "soggetto" è uno che subisce, è uno da prendere in giro. La gente di Napoli, anche nei quartieri "malfamati", ci ha accolto sempre sorridendo, ci ha spesso aperto luoghi impensabili in cui solo lei sapeva entrare. Le esclamazioni di meraviglia di Beppe erano l' "Ah!" di quando scopriamo il mondo. Molte le serate leggere con Antonio Sgambati, principe di Saviano, Vittorio Avella, maestro incisore, l'impagabile Donato Allocca; molte le risse serali quando, al tavolo di qualche bettola con amici, Beppe contestava alcune mitologie degli anni '70 e confesso che molte volte ho immaginato di inserire nella sceneggiatura proprio questi episodi mettendo al nostro tavolo l' "Angelo della malinconia" di Dürer, con sullo sfondo, tra solidi e geometrie, il Vesuvio.

La mia esperienza con Beppe Ferrara è l'amicizia tra due uomini di diverse generazioni e che detestano le "jacuvelle" (i giochini del potere) in nome di una cosa che ho difficoltà a pronunziare, per quanto sia un napoletano, e che qui dichiaro come "amore per l'essere". L'è-ezza dell'essere è amare ed è per questo che dedico a Beppe un testo che mi è venuto in mente quando stavamo a fare sopralluoghi davanti alla statua del Nilo:

*come zoroastro sorrideva alla sua nascita
il nilo dei millenni disteso sopra un fianco come il sempre.*

*è un lavoro di armeni, restaurato di fresco.
"corpo di napoli". qui i decumani
confluiscono. la statua
ha la faccia rivolta verso il mare.*

*l'argilla del suo sonno filtra alle fondamenta
impastando il basalto di calce e d'acqua santa.
nel bassorilievo della base
si intrecciano delfini in campi di papaveri
alla foce del tempo recintato da salti.*

*plana un piccione sulla cornucopia
e becca chicchi d'uva.*

la realtà qui è in realtà

LE STREGHE A PACHINO

di Gualtiero De Santi

regia, sceneggiatura e montaggio: Giuseppe Ferrara

fotografia: Luigi Sgambati

musica: Egisto Macchi

produzione: Patara

durata: 11'

anno: 1963

La vicenda, paradossale ma non troppo nell'Italia dell'inizio anni '60 (come nel nostro Meridione d'allora), vicenda da cui prende le mosse il racconto di questo "docufilm" di Giuseppe Ferrara, è quella di un operaio che perde la figlioletta ma essendo quella dei previsti funerali una giornata festiva non è possibile procedere alla sepoltura. Serrati i battenti dell'agenzia di pompe funebri e ugualmente chiuso l'Ufficio apposito del Comune, è obbligato a procacciarsi lui stesso una bara trasportandola poi a braccio al cimitero.

Così l'ha riassunta lo stesso Ferrara in un articolo per "Il Mondo Nuovo" (7 luglio '63, n. 16): "Sebastiano Bosco non si rende completamente conto del significato del suo gesto. Senza soldi per i funerali, ha portato da solo, al cimitero, la bambina che gli era morta dopo appena nove giorni di vita. Con questa didascalia tutti i giornali del mondo hanno riprodotto le tre uniche fotografie che uno studente universitario, Nuccio Marino, corrispondente di vari quotidiani, era riuscito a scattare al Bosco in quella assoluta domenica di maggio. Ma la inconsapevolezza di Bosco rende ancora più tragico l'avvenimento. Non è stata una protesta disperata o – comunque – qualcosa che avesse in sé un minimo esibizionismo. La disperazione, il senso tragico del fatto, stanno proprio nella naturalezza con cui Bosco ha preso il piccolo feretro e se lo è portato via, come un cesto di pane, per seppellirlo da solo, visto che nessuno gli dava ascolto".

La notizia, finita sui giornali grazie alla denuncia dello studente (una figura per così dire "progressiva" in quello scorcio d'anni, ché stavano arrivando nelle nostre Università anche i figli dei poveri), solleva a tutta prima interesse e curiosità; suscitando sì un qualcerto scandalo che poi si traduce in ilarità (il pover' uomo è ritratto in una fotografia di un quotidiano locale mentre abbozza un sorriso, quasi a dire "guardate cosa succede", ma chissà in quale momento è ripreso e dietro quali istanze e domande lo folgora quell'obiettivo).

Siamo dopotutto in Sicilia, terra dei paradossi e di corde pazze. Poi però la storia, con il suo carico umano e il suo lascito grottesco, diventa nel suo piccolo un caso. Iniziano allora le mille trame dei politici e dei maggiorenti locali. Prima si tenta di comprare il giornalista in erba, promettendogli carriera e opportunità migliori per lui; poi si minacciano il povero padre e un suo amico operaio che l'aveva aiutato nell'operazione. Anch'egli sottoproletario come l'altro – tiene a sottolineare con dovuta marcatura sociologica il commento recitato dallo speaker (Riccardo Cucciolla? ci è parso che fosse lui, quantunque non segnalato nei titoli di testa).

A un certo punto l'amico solidale viene rapito, o almeno trascinato su di un'auto da tipacci non meglio identificati. E l'auto, come in un "instant movie", è inseguita o almeno tallonata dalla troupe di Ferrara, che reca al suo reportage, meglio al suo documentario-inchiesta, un carattere di narratività cinematografica (anticipatrice per certi aspetti di specifiche modalità stilistiche del futuro autore di lungometraggi).

Le streghe a Pachino (con commento musicale di Egisto Macchi, specialista ben partecipe dei proponimenti di militanza del doc ferrariano) è un'opera che stampa la realtà e le condizioni del nostro sud sopra le proprie immagini: nette, disincantate e amare, correnti e sciolte nella loro esplicitzza. Il taglio è quello della denuncia (gli è tra l'altro contemporaneo *Le mani sulla città*, siamo nel 1963). Insomma ha un corrispettivo visivo e filmico che spiega la ricercata omologia alla materia narrata e alla conseguente pratica cinematografica, mantenendo unite l'attualità, la ricerca sul campo, una attiva e partecipe presenza con le armi a disposizione, cinepresa e microfoni (maltrattati dai malviventi e appena tollerati dalla polizia), con uno sguardo che ferma ciò che appare contingente in un tratto più essenziale in cui continui a transitare la storia umana. Anzi, essa deve continuare a transitare anche grazie allo sguardo di Ferrara e dei suoi collaboratori.

GIUSEPPE FERRARA: UN IDEALE DI CINEMA

di Riccardo Bernini

Il mio incontro con Giuseppe Ferrara durante i giorni del *Libero Bizzarri* è avvenuto in occasioni specifiche e assai particolari: la sera stessa del suo arrivo, l'8 novembre 2013 e, in seguito, a tavola durante le *pause*. Ferrara è figlio e, allo stesso tempo, latore di un cinema di lotta, politica, ideologica, che pretende di essere libero da qualsivoglia vincolo; ma, insieme, il cineasta di Castelfiorentino si presenta come un uomo dal viso allegro e i suoi lineamenti sembrano descrivere un perenne sorriso. Tuttavia questo è solo un aspetto di un personaggio ironico e tagliente che sa leggere, ancora adesso, la realtà che lo circonda. La sera del suo arrivo ci siamo trovati a rivedere insieme tutti i documentari in concorso; voleva essere certo delle sue impressioni e osservava attentamente le immagini in cerca di conferme rispetto alla prima visione.

Costantemente alla ricerca di un punto di vista autoriale sopra gli elementi del disastro: per Ferrara rimane, sempre, centrale l'idea che l'uomo con la macchina da presa debba imporsi di non dissimulare il punto di vista sulla realtà evidenziandone, appunto, gli aspetti più duri e inaccettabili. Il genere documentario è l'unico che conta al cinema, anche un film di finzione ha il dovere di documentare, di essere un'esegesi della realtà. Appunto perché nella sua idea di cinema è centrale il commento disincantato, ecco la durezza impietosa che un cineasta deve avere rispetto ad un sistema che favorisce la polverizzazione e la disintegrazione della struttura sociale.

Nella sua stanza d'albergo, davanti ad uno schermo lo ho osservato commentare a voce alta intorno a quei frammenti da rivedere, come per avere una conferma che "solo chi rischia può definirsi autore". Per Ferrara non esiste un genere, esiste solo una idea di cinema, non si fa distinzione. Esattamente come fu per Godard – che ha sancito, con *Pierrot le Fou*, la fine dei generi – così è per l'autore fiorentino.

Il cineasta è armato di una cinepresa come fosse un fucile: Ferrara ha come punti di riferimento la politica – che occorre disvelare – e il situazionismo. *La Società dello Spettacolo* rappresenta per lui una cartina di tornasole del reale. Mentre eravamo seduti, vicini, a tavola mi faceva presente il desiderio di raccontare la trama della realtà attuale attraverso il pensiero di Guy Debord, secondo lui estremamente lucido. Il cinema che più interessa Giuseppe Ferrara investe di sé, esteticamente, eticamente, la realtà che esso tratta, che ritrae: *JFK*, *Il Divo*. Curiosamente non lo interessa il lavoro di Sorrentino o di Stone, piuttosto è colpito dalla loro capacità di scolpire ritratti andando oltre il docu-drama.

Gli ricordavo il suo *Caso Moro* e lui ribatteva dando importanza alla ricostruzione più che al suo lavoro di regista: Il compito di un cineasta è quello di trovare, in ogni modo, i soldi per poter fare i film alle sue condizioni.

Il discorso iniziato con Zavattini: la cinepresa, come una tela libera, sgravata dal vincolo di un cavalletto, privata del suo domatore di luce, un kinoglaz indomo che punta a scoprire il reale anche con la forza bruta di uno stile ancora grezzo. Per Giuseppe Ferrara queste tesi zavattiniane sono ancora valide e solide: il documentario si sporca i panni nella finzione cinematografica, si veda *Il sasso in bocca*, e diventa baluardo di una realtà insuperabile che il cineasta può solo documentare.

Il cinema, mi diceva Ferrara, è una presa di coscienza, una cronaca che non ha solo da essere lucida ma deve avere a che fare con la forma d'arte, pensando che esista un pubblico che contempla: il piano d'osservazione è privilegiato solo perché chi osserva è l'uomo con la macchina da presa ma l'autore non deve sovrapporsi alla cronaca dei fatti. Spesso è meglio se la cinepresa resta soltanto un occhio che osserva silenzioso, in effetti il regista non si sente più rappresentato nelle cose fatte durante la sua gioventù, certo le considera ancora significative ma vede la necessità di evolversi, sottraendo sempre più spazio ad un film parlato, che commenti il reale. Il reale trova da sé il suo commento: all'autore il compito di trovare un punto di vista unico che riassume l'idea in uno sguardo, una inquadratura.

**IL DOCUMENTARIO
INDUSTRIALE**

L'OLIVETTI

IN ME NON C' E' CHE FUTURO: RITRATTO DI ADRIANO OLIVETTI

di Michele Fasano

durata 144 min., digitale, colore e b/n, stereo, Italia, 2011

sceneggiatura e regia: Michele Fasano

soggetto: Francesco Novara, Michele Menna

voci narranti: Filippo Plancher, Mirella Mastronardi

musica: Marco Dalpane

musicisti: Dimitri Sillato (violino), Francesco Guerri (violoncello), Pierangelo Galantino (contrabbasso), Marco Zanardi (clarinetto / sax tenore), Maurizio Piancastelli (tromba), Giancarlo Bianchetti (chitarra elettrica / batteria), Marco Dalpane (pianoforte / fisarmonica)

consulenza musicale: Pierluigi Basso

consulenza scientifica: Patrizia Bonifazio, Davide Cadeddu, Francesco Novara, Emilio Renzi

consulenza immagini repertorio Olivetti: Adriano Bellotto

ricerca immagini repertorio: Giusy Buccheri

fotografia e montaggio: Michele Fasano; suono: Angelo Galeano, Massimo Chiado

postproduzione del suono: Riccardo Nanni

effetti speciali: Daniele Bonazza

produzione: Sattva Films srl

C'è stato un momento, a metà degli anni '60 del XX secolo, in cui un'azienda italiana ebbe l'occasione di guidare la rivoluzione informatica mondiale, 10 anni prima dei ragazzi della Silicon Valley: Steve Jobs e Bill Gates. Una rivoluzione tecnologica che aveva le sue radici in una rivoluzione culturale e sociale, in un modello industriale pensato al di là di Socialismo e Capitalismo, che il suo promotore, Adriano Olivetti, aveva cominciato a sperimentare sin dagli anni '30 a Ivrea, in provincia di Torino. La Olivetti arrivò ad essere la più grande azienda italiana, con il maggior successo commerciale internazionale, capace di coprire un terzo del mercato mondiale del suo settore. Una multinazionale atipica: con un forte radicamento territoriale, caratterizzata da politiche sociali avveniristiche, formazione permanente e attività culturali di respiro internazionale, che furono il segreto del suo successo commerciale e non la conseguenza filantropica o mecenatistica dei suoi profitti.

Come nacque tale modello imprenditoriale? In che consisteva il suo stile gestionale, pensato all'insegna della socializzazione delle conoscenze e della responsabilità sociale dell'impresa che promuoveva anche un modello alternativo di società, più giusta e più libera e che condusse alle soglie della più grande occasione industriale che l'Italia abbia mai avuto?

Adriano Olivetti fu l'inascoltato "profeta in patria" di un modello d'impresa avveniristico e, contestualmente, di un

modello politico istituzionale amministrativo concretamente ed efficacemente democratico, adeguato alla modernità industriale, passibile di adattamento creativo continuo, secondo le esigenze dettate da una stretta adesione alla tutela del territorio e delle sue dinamiche comunitarie locali, come di quelle europee e internazionali.

Colpiscono, a riguardo, malinconicamente, gli esiti “olivettiani” di una ricerca che per cinque anni (dal 2000 al 2004) un gruppo di tecnologi ed economisti del Massachusetts Institute of Technology ha condotto su circa 500 imprese statunitensi, europee e asiatiche. Ne risulta che le imprese multinazionali con duraturo successo nel mercato globale oggi siano quelle che “olivettianamente” investono, dandosi obiettivi a lungo termine, sullo sviluppo delle proprie “competenze distintive”, mantenendole difficilmente imitabili dalla concorrenza: in altri termini, hanno successo oggi le imprese che investono nei talenti delle loro persone, che migliorano le condizioni del loro lavoro e del lavoro di chi usa i loro prodotti e si avvale dei loro servizi; mantiene e migliora il suo contributo l'impresa che intende evolvere ed innovare: sul piano tecnologico, ma anche sociale, organizzativo e psicologico; che sa adeguarsi alle variazioni di quantità o qualità della domanda, reagire al declino di certe aree di mercato o allo sviluppo di altre, rispondere ai mutamenti di scenari economici e politici, in modo non solo reattivo, ma anche propositivo, per prevedere e influenzare positivamente i cambiamenti. Ciò impegna nella ricerca, nello sviluppo, nell'aggiornamento di tutte le competenze, non solo tecnologiche, per progettare flessibilmente il futuro e non ristagnare, magari scaricando sulla precarietà della forza lavoro e la devastazione dei territori il suo passivo e precario adattamento all'ambiente.

La figura di Adriano Olivetti pensatore politico, padre spirituale di un'Italia auspicabile, ma purtroppo mai esistita se non nella piccola grande enclave olivettiana, risulta ancor più netta se confrontata con la strisciante tentazione, oggi dilagante e quasi rassegnata, di pensare che le lotte per l'affermazione e il consolidamento dei diritti umani, di quelli dei lavoratori come delle donne, dei principi di cittadinanza, pari opportunità, meritocrazia, democrazia reale, ecologia e sostenibilità, siano incompatibili con la contingenza economica globale, la quale sembrerebbe imporre semplificazioni politiche inquietanti, che si vorrebbero fatalmente necessarie, piuttosto che il rilancio del desiderio di continua evoluzione, spirituale e materiale insieme, dell'essere umano.

La prima parte del film, *Alle origini di un modello* (72 min.), pone attenzione alla poliedrica quantità di fonti di ispirazione di Adriano Olivetti e alla radice paterna delle sue attenzioni plurali, il che fa del padre Camillo, per il figlio Adriano, l'accesso diretto non solo ad una disciplina e ad una metodologia professionale, ma anche ad un atteggiamento tipico degli ambienti più avanzati della ricerca politico sociale del socialismo riformista degli inizi del secolo XX, da cui Adriano di certo prende avvio (da Turati e Prampolini, frequentazioni del padre, fino a Salvemini, Rosselli, Gobetti, amici di Adriano). Accanto alla descrizione delle origini della “idea olivettiana”, man mano si chiarisce la complessità del “modello olivettiano”, nella sua concretezza e compiutezza, per coglierne il nesso con le cause remote, meno immediatamente evidenti. Come dire, nella prima parte del film si parla del seme e del germoglio.

La seconda parte del film, *Il modello comunitario concreto* (72 min.), completa il quadro tramite un intreccio analogo a quello della prima parte. Qui, però, si alternano la descrizione del pensiero politico più ampio e del progetto costituzionale federalista di Adriano Olivetti, affascinato intanto dal Personalismo di Maritain e Mounier, con la descrizione della fase matura del modello comunitario applicato nella fabbrica di Ivrea. In tal modo si offrono quelle suggestioni che permettono allo spettatore di intendere la visione dello Stato Democratico che aveva in animo Adriano Olivetti. Si comprende come, arrivando da lontano, nella fabbrica trovarono concreta realizzazione esemplare dinamiche politico-sociali che intendevano essere applicabili su più ampia scala, in definitiva, ad uno Stato Italiano che altrimenti non avrebbe potuto essere definito davvero democratico. Così, nella seconda parte del film si parla delle diverse fioriture derivanti dal seme originario... e dei loro frutti, purtroppo non colti, se non nella piccola grande enclave olivettiana.

IL DOCUMENTARIO INDUSTRIALE: UNA IDEA, UNA VISIONE, UNA CONCEZIONE

di Riccardo Bernini

Preliminari: una idea di cinema, due concezioni di documentario industriale

Per un cineasta di mestiere è una questione di genere, per un autore è una questione di ricerca. In una celebre lezione di cinema lo scrittore Pier Paolo Pasolini ci ha indicato la via con una dicotomia definitiva: da un lato c'è il genere – e lui ci propone il modello di John Ford -, all'opposto c'è la ricerca pura e, in questo caso, ci viene presentato Jean-Luc Godard. La ricerca, insegnava Pasolini, è l'unica cosa che conti. Il cinema, stilisticamente rassicurante, degli U.S.A conserva una tal quale bellezza, attraente - ma profondamente superficiale - il cui carattere, però, non regge il confronto con il cinema impegnato e di ricerca.

Il cineasta 'generico' è interessato alla tecnica, lo esalta la concezione, una costruzione, una composizione di luci, in una parola, la confezione. Penso a film di culto come *Seconds* (Operazione Diabolica, 1966) diretto da John Frankenheimer contrapposto al capolavoro assoluto di Hiroshi Teshigahara *Tanin no kao* (Il Volto di un altro, 1966) dove i temi affrontati sono assimilabili ad un discorso - a livello del soggetto - univoco ma il paragone resta, tuttavia, impossibile.

Chiarito cosa si intenda qui per 'opera di ricerca', è quindi possibile applicare lo schema medesimo al paragone tra il documentario e il 'documentario industriale'. Anche se è scontato che il lettore sia certamente consapevole del significato di 'industriale' applicato a documentario, facciamo comunque chiarezza. Il critico e storico del cinema Mario Verdone ci ha offerto una definizione di documentario industriale che lui ha chiamato "Tecnofilm". Il suo articolo, presente sul sito internet dell'Eni, è davvero esaustivo ma, come si potrà leggere tra poco, assimila il film documentario al genere del film educativo e/o di servizio.

La concezione di Mario Verdone

Questo il testo di Verdone nella sua interezza: "Il film tecnico-industriale, o tecnofilm, è il documentario tecnico, che informa sulle attività del lavoro, che illustra procedimenti industriali, che studia al dettaglio le attività produttive, che orienta professionalmente apprendisti, lavoratori, operai specializzati. Non dovrebbe essere, per sua natura, un documentario da presentare soprattutto al grande pubblico, durante una proiezione di trattenimento, perché è strettamente professionale; però assolve, presso il proprio pubblico, a un compito preciso, che ha la sua funzione e la sua utilità nel mondo del lavoro. Vi sono tuttavia film, come quello che realizzò nel 1960 per l'Eni un grande documentarista olandese, Joris Ivens, *L'Italia non è un paese povero*, che riescono a coniugare la documentazione con lo spettacolo, e talvolta con la poesia visiva. D'altronde il regista cinematografico, se vuole afferrare l'attenzione di un pubblico più vasto,

non può rinunciare alla drammatizzazione.

E proprio con la drammatizzazione del soggetto trattato che potrà meglio far comprendere allo spettatore le forze positive e negative in contrasto, o meglio indicare le possibili soluzioni di un determinato problema, anche appartenente al mondo della tecnica.

Un primo esempio di film tecnico-industriale può essere considerato *Col ferro e col fuoco*, realizzato nel 1926 per le acciaierie dell'Ilva da Eugenio Fontana e Giuseppe Ceccarelli (lo storico della romanità anche noto come Ceccarius). Il tecnofilm presto si inserì nella produzione documentaristica con grande espansione negli anni Cinquanta e Sessanta, anche per la protezione data dalle leggi al documentario in generale (sull'arte, sul folklore, turistico, agricolo, sul lavoro). Venivano dati "premi di qualità" ai migliori documentari per favorirne la diffusione a scopi educativi e didattici e si arrivò a produrne, in Italia, anche alcune centinaia all'anno.

Purtroppo alcune cause ostacolarono la continuazione di quella felice stagione: produttori improvvisati si limitavano a realizzare documentari stampandone una sola copia da presentare a una commissione ministeriale per ottenere il "premio di qualità", e non si curavano poi della divulgazione del prodotto, vanificando così gli obiettivi educativi che lo Stato si proponeva; le proiezioni nelle pubbliche sale venivano effettuate sempre più raramente; la TV diventava un concorrente che l'esercizio privato di sale di proiezione non poteva efficacemente contrastare. Pertanto il documentario italiano quasi sparì dalla circolazione.

Ci furono fortunatamente enti e aziende che trovarono opportuno realizzare documentari o cortometraggi di informazione e di prestigio: si possono citare Uffici Turistici, la Olivetti che favorì negli anni Sessanta lo sviluppo del film sull'arte, o critofilm, con la efficace presenza di Carlo Ludovico Ragghianti; la Edison e poi Enel che produsse pellicole in cui eccelse Ermanno Olmi, successivamente diventato reputato regista di film di finzione e con attori; e soprattutto l'Eni che si valse di cineasti come Bernardo Bertolucci, autore di *La via del petrolio* (1966) e di Joris Ivens, di cui fu proiettato nel 1961 alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia *L'Italia non è un paese povero* (cui collaborarono, va ricordato per memoria, i Taviani e Valentino Orsini: una curiosità è che Tinto Brass vi tenesse il ruolo di aiuto regista).

Continua Verdone: "La produzione di tecnofilm, per volontà di alcune aziende meritorie, studiò e divulgò vari tipi di documentari: informativi, didattici in senso stretto, di documentazione sociale, filmgiornali aziendali, antiinfortunistici e sull'igiene del lavoro, sulle tecniche di mercato, sulle relazioni umane, di storia del lavoro e della tecnica, scientifico-industriali (per pubblico specializzato), di divulgazione scientifica e perfino film di ricerca.

L'Italia non è un paese povero (1960) fu voluto quale testimonianza e documento sulla espansione della nostra industria petrolifera, e divenne spettacolare per la vivacità delle riprese e del montaggio, su materia di viva attualità e strettamente legata alla vita di ogni giorno. Fu una produzione eccezionale ed è istruttivo ricordarla con maggiori dettagli. Il film comincia con una festa in piazza, di quelle che si vedono in TV o che sono trasmesse per radio: folla rumorosa, giornalisti che intervistano, musica, danze, c'è un po' di tutto. Spira aria da "Campanile Sera" e il prologo - che chiama il pubblico a testimone e attore - vuole spiegare come è nata questa nuova ricchezza italiana, che smentisce la tradizionale povertà di giacimenti della penisola. Il petrolio è apparso dapprima nel nord-Italia, a Cortemaggiore, ma ecco che la nuova ricchezza si spande dalla pianura padana ad altre città e regioni, fino alla Sicilia. I metanodotti portano energia per fondere l'acciaio, arrivano ai porti e vengono fino a Milano, a Torino, e nascono impianti, fabbriche di idrocarburi, mentre le ricerche vengono condotte in altre regioni. Il linguaggio è conciso, spigliato, agile. Ivens inquadra con grande cura formale, e monta con una disinvoltura fantasiosa, nervosa, sbrigliata. Si vedono pezzi, pali, fili, pompe, tubi, come in certi film sull'arte si mostra la testa, una mano,

uno scudo, l'occhio. Più che avere sempre una visione di assieme lo spettatore è chiamato a compiere un grande lavoro di immaginazione. Il dettaglio deve suggerirgli il totale. Il paragone deve apparirgli con chiarezza immediata. Siamo davanti a un argomento tecnico, ma il regista olandese, vero artista, si scatena nella sua fantasia, che raggiunge valori espressivi. La critica, quando *L'Italia non è un paese povero* uscì, riconobbe la valentia e la originalità di linguaggio del celebrato regista di *Zuiderzee* e di *Pioggia*".

Una idea di documentario politico

Il documentario industriale, anche se è d'autore, deve essere per forza aziendale, inseguire e illustrare quindi i sogni padronali: il padrone è un industriale votato al profitto che utilizza l'opera documentaria come un monumento, privato, delle sue qualità – qualcosa da mostrare al solo scopo di esaltare gli aspetti positivi delle 'forze di produzione'. Possiamo quindi vedere come il documentario industriale esca da quel 'necesse est' che ha poi ricercato il film documentario: in sintesi abbiamo, come nel cinema, una impossibilità di riduzione al genere. Se pensiamo, per esempio, al lavoro di Michele Fasano abbiamo un esempio chiaro di opera politica che intende sfuggire l'esaltazione feticistica del mito come la sua facile demolizione programmata: *In me non c'è che futuro* (2011) apre il vaso di Pandora dell'idolo Adriano Olivetti, un sogno per alcuni, un incubo per altri.

Il film ripercorre la storia, non solo di Olivetti, ma anche di tutta la sua famiglia. Dalle parole della presentazione del doc (che si possono leggere in questo numero di "Liberò"), si comprende benissimo lo spirito con cui gli autori hanno affrontato il tema. Il regista pone, da subito, alla base del suo lavoro la visione avveniristica che Adriano Olivetti aveva dell'essere industriale: questa visione era intrisa di quella che poi sarà, per esempio, la concezione, tutta improntata all'innovazione, di Steve Jobs. Anche se però soltanto la visione del futuro le accomuna: l'idea olivettiana d'impresa non ha nulla a che fare con quell'idea mistica dell'impresa, con, al centro, il culto del capo che fu dell'imprenditore di Cupertino. Olivetti infatti si può paragonare a quello che fu un uomo rinascimentale, un mecenate postmoderno, che intuisce cambiamenti sociali e culturali in atto vedendo nelle forze di produzione e nelle presenze umane, lo dice la parola stessa, "una risorsa", qualcosa da utilizzare e valorizzare per le idee ed il potere innovatore che chiunque poteva portare con la propria creatività. Non si può quindi parlare di un'impresa a carattere verticale ma, piuttosto, di un'impresa orizzontale ove l'idea viene prima della realizzazione di un sogno personalistico.

L'intento di Michele Fasano è dunque quello di mostrare, in maniera estremamente chiara il modello politico, istituzionale, amministrativo che nel suo testo di presentazione del documentario viene esposto, proprio a significare un solo concetto costituito da tre cardini. Questa concezione, veramente innovatrice, ha reso possibile una rivoluzione tecnologica. Il modello imprenditoriale di Olivetti teneva conto del fattore umano piuttosto che concentrarsi sull'aspetto politico del fare impresa, inseguendo interessi privati, appunto, padronali, l'idea che emerge dal documentario non è quella di una impresa industriale dal carattere verticistico ove le decisioni seguono percorsi occulti, non si tratta nemmeno di una struttura ad obiettivi: il successo della Olivetti era ottenuto attraverso una formazione permanente della forza lavoro, una formazione interna ad una azienda volta ad accogliere, non solo il dipendente, ma anche la sua famiglia. Una impresa al cui interno rivestivano un ruolo centrale l'arte e la letteratura che avevano pari dignità di scienza e tecnica. L'operaio, il dirigente erano seguiti con la medesima cura, tanto dal punto di vista medico, quanto da quello psicologico, attraverso la consulenza di specialisti.

Secondo Fasano il documentario – in questo caso industriale – se vuole continuare ad esistere, ha da essere politico: un esempio a cui si può pensare è il film di Alessandro Rossetto *Feltrinelli* (2006) che tenta di ricostruire la figura umana, più che imprenditoriale, di Giangiacomo Feltrinelli: la sostanziale

differenza sta nell'approccio alla figura dell'industriale, dell'editore ecc... Fasano è interessato a capire la figura di Olivetti nella sua integralità e lo fa attraverso le testimonianze di coloro che hanno fatto parte dell'ingranaggio, evidenziando la vocazione olivettiana al non-compromesso. Rossetto mostra la vocazione politica dell'editore milanese ma riflette, anche e, purtroppo, sull'azienda oggi, che, ormai antropologicamente diversa, insegue e non crea più il suo tempo.

La convinzione di Michele Fasano è quella che fu di Godard: occorre partire da una posizione di disvelamento, eliminare tutto ciò che ci impedisce di vedere chiaro. Una volta spazzato via l'equivoco, montato ad arte, sulla figura di Adriano Olivetti, 'industriale coi soldi che ha tanto tempo da perdere', abbiamo il vero punto di partenza che, per molti è doloroso da guardare, come potrete leggere all'interno di questa stessa rivista: "C'è stato un momento, a metà degli anni '60 del XX secolo, in cui un'azienda italiana ebbe l'occasione di guidare la rivoluzione informatica mondiale, 10 anni prima dei ragazzi della Silicon Valley: Steve Jobs e Bill Gates". Ed è qui l'objectum litis, pienamente manifesto: la concezione imprenditoriale postmoderna, raccontata da John Fox nella "première vague" della pop art è insostenibile, occorre tutt'affatto riconscepire l'industria sgravandola dal suo essere simbolo di una società dello spettacolo che ha già vinto senza combattere.

Il cinema, inteso come *arte visiva*, non cerca la differenza di genere ma, piuttosto, una evoluzione che rintracci e poi illustri le trasformazioni in atto. Quindi è chiaro che il documentario va ridefinito come il fratello maggiore, più maturo, del cinema, anche perché è il primo venuto all'esistenza - i primi documentaristi essendo, evidentemente, i Lumière.

INCONTRI E CONVERSAZIONI

INTERVISTA AD ASCANIO CELESTINI ¹

di Giulia Serrano

Mi sento in dovere di fare una brevissima premessa all'intervista ad Ascanio Celestini di seguito riportata, sottolineando come questa sia avvenuta in circostanze piuttosto insolite e bizzarre. Infatti dopo essermi messa in contatto con lui tramite e-mail, ho avuto finalmente il piacere di conoscerlo al termine del suo spettacolo *Scemo di guerra*, tenuto a suo tempo presso il centro sociale il Villaggio Globale a Roma. Realizzata all'interno dello stesso centro sociale nel quale era in corso una festa abbastanza movimentata, più che una normale intervista la definirei una piacevole chiacchierata, che mira ad indagare non solo il modo di lavorare di Celestini, la sua poetica, ma più in generale la sua visione del mondo che condivido e che tanto mi affascina. Quella che segue non è altro che la trascrizione della sbobinatura dell'intervista realizzata con un registratore, e questa mia scelta di riportarla tale e quale è dovuta al fatto di voler far emergere, anche se in forma scritta, la freschezza, l'informalità e la spontaneità delle parole di Ascanio, che umilmente mi ha concesso tutto il tempo desiderato. Nei suoi spettacoli non c'è sentenza senza esempio, e altrettanto è stato nel conversare con me: a quasi tutte le mie curiosità e richieste, Ascanio ha replicato non centrando subito la risposta ma abbandonandosi a lunghe e curiose digressioni.

L'aspetto che mi ha colpito maggiormente, oltre ad un'immediata genuinità, è il suo continuo mettere in discussione tutto ciò che dice, qualità rara negli artisti.

Giulia Serrano - *Non ami che venga affibbiata al tuo teatro l'etichetta "teatro di narrazione" dal momento che secondo te tutto il teatro è sostanzialmente di narrazione, ma siccome ai critici e alla nostra società in generale piace molto elaborare definizioni come se tutto dovesse per forza essere catalogato, potresti definire la tua presenza nel nostro scenario italiano? Avrei pensato a teatro di evocazione, narrativa teatrale popolare, teatro-documentario...*

Ascanio Celestini - *Eh... non lo so questo è più un lavoro tuo... nel senso che io credo che un po' sia pericoloso che un artista, un teatrante, insomma uno scrittore diventi una sorta di critico de se stesso anche perché alla fine finisce per produrre prodotti culturali che assomigliano all'idea che lui ha del suo prodotto*

¹ Realizzata per la Tesi di Laurea recante a titolo *Ascanio Celestini e l'immaginario dell'oralità*, discussa da Giulia Serrano con il prof. Gualtiero De Santi presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" (Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione della Facoltà di Sociologia, Anno Accademico 2006/2007).

culturale insomma... questo secondo me è un po' pericoloso, è successo e succede soprattutto nel teatro perché è un tipo di arte molto chiusa insomma, molto chiusa sul proprio ambiente, molto chiusa sul proprio circuito... Io quando dico che tutto il teatro o quasi tutto il teatro è di narrazione è perché buona parte del teatro racconta storie e le racconta in genere attraverso la dinamica della rappresentazione e quindi l'attore sale in scena ed interpreta un personaggio, finge d'essere un'altra persona o finge d'essere un personaggio. Questo qui in genere non succede nel mio teatro ma dico in genere perché per esempio spettacoli come Scemo di guerra piuttosto che Fabbrica sono stati messi in scena in Belgio da una compagnia, beh loro lo interpretano molto di più di quanto non lo interpreti io e nel momento in cui io parlo in prima persona come Ascanio Celestini non è vero che io non sono realmente un personaggio. Credo che però tendenzialmente non sia un investimento nel personaggio e quindi tendenzialmente lo spettatore non vede me come personaggio ma se li immagina dei personaggi... beh forse più di evocazione insomma che di narrazione.

G. S. - Un'ipotesi di titolo della mia tesi: "Ascanio Celestini, intermediario tra passato e presente". È giusto definirti così?

A. C. - Sì se il passato però non è tutt'ora come passato... nel senso...

G. S. - ... per il concetto che hai di memoria.

A. C. - Sì sì anche perché, sai, nel 2000 io ho fatto Radio Clandestina e finisce citando insomma un testo molto più importante che è Napoli milionaria e quando il personaggio dice: "Tutti mi ascoltavano quando parlavo della prima guerra mondiale, invece di 'sta guerra qua non mi ascolta nessuno...", infatti quella volta si cambiava discorso quando si parlava della seconda guerra mondiale. E io questo un po' dico alla fine de Radio Clandestina, questa guerra non l'ascolta nessuno, mio nonno parlava della prima guerra mondiale, tutti dicevano parla parla parla, racconta racconta e invece de 'sta guerra qua non ne parla nessuno. Oggi non è più così, cioè nel senso... quando arriva la giornata della memoria, il giorno del ricordo e tutte' ste cose qua se parla solo de seconda guerra mondiale e soltanto di quello, nella televisione in bianco e nero ci sono i morti in bianco e nero ... per cui dico: facilmente questo discorso sul passato diventa retorico, se è un passato che non serve, se è un passato come casa di mia zia dove si tiene ogni cosa, dove non butta via niente. Allora la grande forza della memoria orale è che... ciò che pure mi appartiene del mio passato, che però non mi serve, io me lo scordo proprio, non me serve più e questa è una cosa sana. Tutte le volte che me chiedono... sì però tu ce ricordi la nostra memoria, il nostro passato ecc... dico ma... noi dobbiamo imparà a buttarle via le cose, imparà a dimenticarci in maniera intelligente, protettiva. Questo oggetto non me serve più lo butto, meglio buttarlo, riciclarlo al limite.

G. S. - Il tuo obiettivo è solo quello di creare nelle persone una consapevolezza del nostro passato o c'è dell'altro? I tuoi spettacoli svolgono una funzione di denuncia, di rivelazione, di protesta o di semplice educazione e memoria civile?

A. C. - Ma un po' tutte queste cose fino ad un po' di tempo fa, cioè nel senso... io ero abbastanza convinto che il lavoro dell'artista fosse quello di lavorare sulla consapevolezza, cioè nel senso che doveva stabilire e far stabilire, qualcosa del genere. C'è anche una frase de Pasolini in cui lui dice: "Non basta averne coscienza, bisogna avere conoscenza". Beh questa è una cosa che ho pensato insomma... penso che però non sia così

o almeno non debba esse soltanto questo oggi. Io credo che l'artista oggi debba fare proprio concretamente, soprattutto in questi ultimi anni. Fino a qualche anno fa era già una grande fatica stabilirle le cose, era già molto complicato saperle le cose per cui se uno era informato su quello che realmente succedeva in Rwanda nel '94 era una persona attenta che c'aveva una coscienza, insomma, de sè nel mondo. Oggi invece chiunque se può informare su quello che succede in Darfur e non gliene frega niente a nessuno lo stesso. Allora io credo che non basta la coscienza che certe cose accadano; a proposito de Pasolini "Io so i nomi e i mandanti perché io sono intellettuale..." non basta più questa cosa qua. Adesso l'intellettuale dovrebbe incominciare a fare concretamente delle cose, a farle proprio, come non lo so cioè nel senso... Nel mondo del lavoro per esempio, con la crisi profonda, voluta, cercata anche, dei partiti politici, dei sindacati, sono nati tutta una serie de collettivi auto-organizzati, le persone se stanno autorganizzando perché se rendono conto di quanto oggi la democrazia fondata sulla rappresentanza sta fallendo, ma sta fallendo perché fallisce lo stato come modello e quindi alla fine tu vivi in una nazione dove la multinazionale produce più soldi di quanti non ne produca la finanziaria del tuo paese e inizi a pensare che forse il presidente del consiglio di amministrazione di quella multinazionale è più potente del tuo presidente del consiglio, allora perché me fate votà il presidente del consiglio e non il presidente della Coca-Cola? Allora stanno nascendo tutta una serie di gruppi autorganizzati che non pensano più alla democrazia come delega e quindi fanno concretamente qualcosa. Adesso io credo che l'artista debba ritornare insomma, se mai l'ha fatto, a produrre atti concreti. Quali? Non lo so, sinceramente non lo so però penso che questa sia la strada... Poi se questo agire concreto... io una volta l'ho scritta 'na cosa del genere perché era venuta fuori da un discorso che facevamo con uno scrittore che si chiama Andrea Baliani... se questo agire concreto è un po' come quello che se butta in mezzo a una rissa cercando de fermà le persone che se picchiano... questo qui molto probabilmente per l'intellettuale significherà sicuramente prende schiaffoni però già è più concreto che stare sulla descrizione insomma della lotta, della rissa.

G. S. - Durante i tuoi spettacoli capita spesso di astrarsi dal concreto del racconto per dar libero sfogo al fluire dell'immaginazione: è un altro obiettivo del tuo teatro?

A. C. - Beh è una possibilità del teatro questa qua...

G. S. - E infatti tieni sempre a ribadire come l'immagine sia tutto.

A. C. - Sì sì, beh lo dico qui in Scemo di guerra insomma... quando comunque ci sono delle persone che ti ascoltano vale la pena che la storia non sia soltanto storia vera insomma... perché poi non è vera soltanto la storia che racconti ma è vero il momento in cui tu la racconti... diciamo non è detto che sia vero ma è veramente detto, già dire una cosa è un avvenimento.

G. S. - Il tuo teatro sta ad indicare che una via della comunicazione umana, autentica, non mediata è ancora possibile. È una delle poche forme di comunicazione che nella nostra società sia rimasta.

A. C. - Cioè diciamo che a teatro ce devi andà fisicamente e quindi questo qua implica una scelta che devi fa'... uscire, prende la borsa e vai a teatro. Questa qua è una cosa molto più concreta della maggior parte degli atti che possiamo fare nei confronti de... sì è vero la letteratura anche è un po' così perché compri un libro, però il teatro è davvero un'azione fisica anche per lo spettatore. Detto questo è chiaro che lo spettatore sta nascosto nel suo buio, nella sua poltrona, però poi alla fine io vedo che sempre de più molte persone rimangono fuori

dal teatro, oltre 'sto caso qua perché poi se magna se beve e se fuma... però insomma rimangono comunque fuori dal teatro perché c'è anche un bisogno di rimettere realmente in circolo delle percezioni, delle idee. Anche un'idea può essere concreta, certo che è faticoso renderla concreta insomma, è più facile che sia concreto un bicchiere quando tu costruisci i bicchieri, però anche un'idea può esserlo ed il teatro ci si avvicina molto.

G. S. - *Tieni a precisare che il tuo non è un teatro nostalgico. Però in qualche modo non è stata proprio la nostalgia per la cultura popolare che ti ha portato a parlare di determinati temi?*

A. C. - *Sì... no è vero, certo. Sì poi uno se rende conto che serve altro anche. No ma è chiaro, io mi rendevo conto che mia nonna raccontava delle storie che leggevo sui libri e... io racconto sempre un fatto che mi è capitato una volta nel Gargano, di incontrò uno che costruiva fischiotti, flauti, nacchere e c'avevo il registratore in tasca e insomma lì io avrei registrato se lui mi avesse cantato le sue canzoni io l'avrei registrato, per me sarebbe stato una cosa preziosa come l'ho fatto tante altre volte insomma. Però poi te rendi conto che quella cosa non solo non basta ma diventa anche una gabbia perché effettivamente certe fiabe della tradizione orale sono più belle dei racconti che si possono trovare sul racconto precario però poi ti rendi conto che quella fiaba ti porta lontano. Detto questo poi è indispensabile che ci sia anche quella, perché quando la chiesa metteva all'indice dei libri piuttosto che il nazismo o lo stalinismo, tra i libri all'indice non c'era solamente Marx da parte della chiesa o del nazismo ma c'erano anche libri de Dickens, de letteratura classica insomma, perché attraverso questo patrimonio della letteratura bisogna passarci insomma, perché è assolutamente formativo, poi è chiaro che per me la fiaba de mio nonno vale come, che ne so, il nono libro dell'Odissea o un canto della Divina Commedia. Lo capisco che so superati, che quella lì è letteratura che in parte... cioè il mio vicino de casa certe volte c'ha da dè delle cose più urgenti, no? però non posso non passare attraverso quello, per lo meno adesso sul campo del lavoro precario, insomma se io non fossi passato attraverso i racconti dei lavoratori, degli operai de miniera, dei contadini, non saprei cos'è il lavoro a cottimo insomma e questo saperlo, anche se fa parte del passato, comprende cos'è invece il nuovo cottimo insomma, la nuova mezzadria.*

G. S. - *L'immagine è il fulcro principale attorno al quale ruota tutta la tua poetica. Si può dire che l'immagine svolga un ruolo funzionale e attivo nei confronti dello spettatore? Praticamente io ho inteso l'immagine come un qualcosa che compie una sorta di processo: dall'immagine che tu hai in testa alla parola in cui viene tradotta e poi all'immagine che comunque lo spettatore fa sua, personalizzandola. Però secondo me non è un processo chiuso perché l'immagine finale è altro rispetto all'immagine che partiva da te.*

A. C. - *Ah no senz'altro. Sì io parlo ripetutamente dell'immagine insomma e... vorrei comunicare attraverso un linguaggio che in qualche maniera è patrimonio comune ma non lo è realmente, cioè è un tentativo de costruire, continuamente costruire e ricostruire un patrimonio comune e quindi più che altro mettiamo in comune il nostro patrimonio personale. Se io racconto della mia casa e tu non sei mai stata nella mia casa, io non riuscirò mai a fartela vedere la mia casa, prima cosa perché non so' convinto neanche di saperlo io come è fatta realmente la mia casa, no? Beh per esempio io a un certo punto ho fatto maschere, all'inizio non ero un grande mascheraio e il lavoro della costruzione di una maschera in cuoio è soprattutto un lavoro de scultura sul legno, perché poi il cuoio bagnato viene battuto su una matrice in legno e te soprattutto devi fa una scultura in legno per fa 'na buona maschera in cuoio e... per fare dei volti io cercavo dei volti nei quadri, nelle fotografie, nelle cose che mi colpivano. Per esempio me colpì una mostra che ci fu a Roma su una sorta de icone in Egitto che venivano messe su certi sarcofaghi sulla parte dove c'era il volto del morto. E me resi conto insomma che erano una sorta de fotografie, perché erano estremamente realisti: c'era uno co' la mascella*

storta, uno senza denti, uno cogli occhi storti e io guardavo questi volti e vedevo che la parte della narice era molto molto accentuata era quasi un taglio, quasi scavata insomma e questa cosa me colpì perché la vidi in tutti questi volti... poi in realtà perché? qual era il mistero? e nella realtà è così, semplicemente un naso è fatto così, allora bastava vedè un naso insomma e non guardà tutti 'sti quadri... che m'hanno senz'altro aiutato. Allora voglio dire, in realtà noi come conosciamo il mondo? Lo conosciamo attraverso la nostra esperienza, la nostra esperienza è assolutamente personale poi continuamente cerchiamo di dividerla... però io assaggio un vino, tu assaggi dal mio bicchiere lo stesso vino e senti un sapore che è diverso... ma è completamente diverso? cioè io sto bevendo vino e tu stai bevendo acqua? No, non è così, noi stiamo bevendo la stessa cosa però viviamo delle esperienze diverse per cui continuamente ci avviciniamo e ci allontaniamo, ci avviciniamo abbastanza da comprenderci ma non abbastanza da sapere le stesse cose, da dire le stesse cose, da pensare lo stesso pensiero... L'immagine è questo tentativo non riuscito che però poi nel concreto ci aiuta moltissimo... io te dico che ore so? e tu capisci e me dici l'ora... ma capisci davvero? cioè sai qual è il motivo per il quale io te chiedo che ore so? No forse no e neanche io riesco a spiegartelo, però alla fine ci capiamo sull'ora. L'immagine è un po' questo, è un tentativo di condivisione che però ovviamente è sempre fallito e poi io te parlo del mio cane e tu pensi al mio cane, sì però intanto immagini il cane come l'hai conosciuto tu nella tua vita... però è sempre meglio che pensare che... quando io dico cane e tu senti la parola cane, il suo significato e il suo referente e veramente il referente esterno sia lo stesso cane, no, non è possibile insomma, l'immagine è un pochino, quantomeno un po' più disillusa insomma.

G. S. - *Secondo te, oltre al tuo teatro è rimasto qualche altro ambito nella nostra società in cui si scelga di immaginare invece che assoggettarsi allo strapotere delle immagini?*

A. C. - *Sì, cioè penso proprio de sì... ma in realtà tante altre cose, cioè nel senso... buona parte del cinema. Allora c'è una bella differenza tra l'immagine immaginata e l'immagine vista, no? Quando in televisione me fanno vedè la pubblicità del Mulino Bianco, me fanno vedè il mulino e me lo fanno vedè bianco, me fanno vedè tutti gli abitanti del mulino bianco che mangiano i biscotti oppure la pubblicità dell'acqua minerale o delle automobili no? In Italia cioè non poi andà neanche sull'autostrada a più di 130 km/h e te fanno vedè l'automobili che sfrecciano insomma no? Tu dovresti multà de infrazione del codice della strada la Fiat insomma, perché costruisce macchine troppo veloci... però la pubblicità è fondata su questo, cioè io non ti faccio immaginà le cose io te le mostro proprio, te faccio la pubblicità dell'acqua te faccio vedè una fonte, una cascata, te faccio la pubblicità de una macchina te faccio vedè una macchina che core, che frena, che se ferma... non devi immaginarla la macchina, devi solo prende atto che le cose stanno così, te smetti di immaginare. Ora la televisione, buona parte funziona in questa maniera ma non per forza la televisione dovrebbe esse questo, no. Nonostante ce sia nella televisione e nel cinema ma anche ovviamente in tutte le arti visive una confusione tra l'immagine cosa, come oggetto e l'immagine come immagine che io immagino, che produco io...*

G. S. - *Però oramai a predominare è l'immagine oggetto.*

A. C. - *E certo certo, la maggior parte delle volte è così però ci sono tanti grandi film che non sono così... tipo il cinema de Antonioni, de Tarkovskij che studiamo durante l'Università e che magari ci annoiamo pure a vedè... nella realtà poi no, non è così insomma, c'è tanto cinema che nonostante sia pieno de oggetti, dove addirittura quasi il suo alfabeto è l'oggetto in sé, quasi nell'utopia della realtà insomma, nella rappresentazione della realtà diretta, senza filtri, poi in realtà non è così. Ce ne rendiamo conto quando raccontiamo un film:*

io racconto un film che ho visto, lui racconta lo stesso film e stamo a raccontà spesso due cose diverse. È chiaro che la televisione è pagata dai biscotti, dai pannolini, da queste fregnacce qua, alla fine meno lo spettatore immagina meglio è. In più la televisione rispetto al teatro, al cinema, o alla letteratura, o all'arte in generale insomma, la televisione molto spesso è un oggetto, è un elettrodomestico che è acceso a prescindere dal fatto che tu lo vedi o non lo vedi, per cui se implicasse un lavoro insomma per lo spettatore e chi la vedrebbe più, dopo un po' uno non capirebbe niente e spengerebbe invece no, te deve dà la sensazione che tu stai comunque capendo.

G. S. – *A proposito di cinema, mi viene da accostare le tue parole, anzi le immagini che le tue parole evocano alla macchina da presa per esempio di un film di De Sica. Per il fatto che sono immagini vive, efficaci ed aderenti alla realtà. Il cinema neorealista ha influito in qualche modo sul tuo lavoro?*

A. C.- *Ma in qualche maniera sì, cioè nel senso... anche un po' per caso. Il cinema neorealista visto oggi perde quasi tutto il senso che c'aveva in quel momento, cioè lì le persone andavano al cinema e vedevano le stesse cose che avevano visto arrivando, lungo la strada, però le vedevano attraverso il cinema. Anche se vedevano la stessa cosa e anche se riconoscevano gli stessi oggetti capivano o meglio immediatamente si avvicinavano a quella che è l'arte, cioè che non è per forza mostrare qualcosa che non esiste o qualcosa de interiore, ma è anche mostrare qualcosa che esiste già in maniera ulteriore, cioè l'arte te dà la possibilità de vedere lo stesso oggetto però attraverso una qualità del punto di vista diverso. In questo il neorealismo negli anni '40 la sensazione la dava, infatti ha creato polemiche, figuriamoci... oggi no, oggi purtroppo io vedo Umberto D. piuttosto che Ladri di biciclette e vedo un mondo che non c'è più, l'effetto svanisce completamente, adesso il neorealismo è la grande storia del cinema. La stessa cosa io penso che sia Dante Alighieri piuttosto che Petrarca o Pascoli: Pascoli ce fa ride, Petrarca lo studiamo a scuola, Dante magari ce emoziona, però abbiamo perso quello che era il suo contatto con la realtà.*

G. S. - *Oggi purtroppo si dedica poco tempo alla narrazione: tempo e spazio dedicati all'ascolto stanno scomparendo. A parte questo genere di teatro, sbaglio o ci troviamo solamente davanti a narrazioni coatte (come per esempio a scuola piuttosto che al tribunale)? Secondo te prima o poi si ritornerà ad un bisogno spontaneo di raccontare?*

A. C. – *Secondo me un po' sì, secondo me un po'ci stiamo anche tornando nel senso che... ricominciamo a vive delle situazioni limite nella quotidianità, per esempio il conflitto sociale in questi ultimi anni è alimentato in una città come Roma soprattutto dal problema della casa. Fino a quando una persona, che pure fa un lavoro, magari 'na famiglia dove ce stanno quattro persone, due figli e due genitori quindi la famiglia come piace al vaticano insomma, anche in quella famiglia lì non c'è la possibilità de comprà una casa e alle volte neanche d'affittarla. Immagina tutte quelle altre centinaia de migliaia de persone che so' costrette a non vive nelle città, anche se vorrebbero, anche se devono lavorà nella città, quelli che lavorano pe' 500 euro al mese e buona parte li spendono in benzina per arrivare sul posto de lavoro e certi giorni vanno a lavorà gratis, insomma tutto ciò sta producendo da una parte conflitto sociale, alle volte anche poco sano cioè anche molto istintivo quasi luddista insomma... vado in ufficio e me rubbo la cartigenica, rompo er telefono, se posso je buco le rote al mio superiore insomma... dall'altra parte però incomincio a produrre anche narrazione, cioè ad un certo punto c'ho bisogno de raccontarla 'na cosa... un amico proprio oggi pomeriggio ha organizzato un festival e ad un certo punto lui non se n'è reso conto, gliel'ha spiegato l'ingegnere, che la commissione che*

gli doveva dà l'agibilità del posto je stava a chiede dei soldi, 'na tangente. Lui fortunatamente non se n'è reso conto, per cui l'hanno preso un po' pe' scemo, nel frattempo il festival è iniziato, quando lui ha capito ha tirato un po' avanti a non incontrà quelli della commissione, alla fine il festival s'è chiuso e adesso non gliene frega più niente; però oggi lui m'ha detto io te l'ho dovuta di 'sta cosa, ho proprio sentito il bisogno di dilla. Allora il fatto che prima dicevo, insomma me lamentavo perché c'è gente che me telefona per raccontamme le cose più assurde insomma, però è un bisogno, un bisogno che la gente comincia ad avere, a sentire in maniera molto forte. Certo che è molto spontaneo e poi soprattutto c'è un sacco de gente che c'ha bisogno di dire cosa sta vivendo e però non sa a chi, non sa come e soprattutto non si sa i tempi del racconto. Noi sai, c'abbiamo proprio il panico, la paura proprio che a un certo punto ci troviamo da soli in silenzio e questo qui è terribile perché non c'è più l'abitudine alla produzione della narrazione e poi bisogna alle volte artificialmente ricrearli dei momenti. Io c'ho problemi a parlà con mi madre, ce l'ho sempre avuti insomma pe' tutta la vita, riesco a sfruttare la sua storia quando la registro, quando la intervisto, sarà anche 'na malattia mentale mia, io c'ho dei problemi, oggi pomeriggio so' stato dieci minuti a casa da lei ed ero un bambino de otto anni che vole tornà nella sua stanza, non riuscivo a stare lì... però riesco a registrarla pe' due ore e la prima volta che l'ho registrata alla fine della registrazione, con videocamera, microfoni... lei mi fa: e poi so contenta perché almeno siamo stati due ore insieme... ed è vero, è vero, è verissimo cioè è così, noi dobbiamo ricreare una ritualità nel racconto o lì dove c'è qualcosa, dove so' rimaste delle briciole, andarle insomma a recuperà un pochino, perché se no continueremo a riraccontare le fiabe... è un problema dell'antropologo da sempre che si domanda come mai stiamo ancora a raccontare le fiabe scritte dai fratelli Grimm e de Andersen e via discorrendo e non ce stanno fiabe moderne. Allora che basta che tu prendi Cappucceto Rosso e la sposti dal bosco e la mandi nella metropolitana e hai fatto la fiaba? No, non è quello, allora noi dobbiamo scavare e ritrovà quelli che sono gli archetipi che ancora so' archetipi, che ancora ci riguardano e nella ritualità che ancora ce riguarda direttamente, solo che appunto non c'abbiamo il tempo per farlo. Il teatro, la letteratura, l'arte questa cosa dovrebbe farla in maniera molto più seria di quanto non se possa fare attraverso la scienza: insomma, la psicologia, la sociologia.

G. S. – A proposito di registrazione, cosa significa e a cosa ti porta riascoltare più e più volte le interviste registrate? Trovi qualcosa di nuovo?

A. C. - Più che altro per me c'è uno scarto tra l'intervista e il momento del riascolto dell'intervista. Prima cosa perché cambia questa consapevolezza: tu sai che quando stai ascoltando la persona prima cosa fai attenzione a tutto quello che fa, i gesti, a quello che succede attorno ecc... mentre invece il registratore è già in qualche maniera un punto de vista, perché tante cose le cancella, altre cose le mette automaticamente in secondo piano; quindi non ce sto più io fisicamente, non ce stai più tu fisicamente, non c'è 'sto muro e quello che resta è molto più preciso e poi c'è la ripetibilità, che è una cosa straordinaria, cioè il fatto che io comunque mentre ascolto te che parli so che te sto ascoltando in quel momento e che sto vivendo questo avvenimento, mentre invece se ascolto la tua registrazione, so che posso in qualsiasi momento tornare indietro. E questa appunto non è più neanche Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", questo è tutto nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e quindi per me lo scarto grosso non c'è tanto tra la prima volta che sento la registrazione la seconda la terza e la quarta, lo scarto grosso c'è tra quando faccio l'intervista e quando la risento. Lì è proprio... è la memoria e la memorizzazione, che so' due cose spesso molto diverse... penso a quello che succede oggi nel cinema appunto, prima io andavo a vedè un film al cinema, al massimo me lo vedevo un po' de volte de seguito se m'era tanto piaciuto, oggi invece io un film lo vedo con la consapevolezza

del fatto che tra sei mesi lo trovo in dvd, tra un anno va in televisione, quando voglio mo 'o scarico dalla rete e mo 'o vedo e mo 'o rivedo, se me piace me lo vedo anche tre volte al giorno. Per esempio io, te dico 'na cosa, quando nacque Telepiù, la prima pay tv, prima che diventasse a pagamento andava in chiaro, io c'avevo allora boh 18 anni e io e il migliore amico mio, stavamo in una stanzetta e ce vedevamo tre quattro volte lo stesso film, l'anno scorso a Marienbad, penso di averlo visto tre o quattro volte de seguito nella stessa giornata, era un'esperienza incredibile questa che potevi ripete la visione di un film e da lì noi incominciammo a registrarci un sacco di videocassette, de cose, cose mai più viste, per esempio tutti i film della storia del cinema italiano e americano che uscirono con l'Unità, adesso che cerco di rivederli in videocassetta, me rendo conto che Veltroni c'ha dato la sola, so tutte cassettae schifose che... nun se vedono più, so' passati dieci anni, nun se vedono più, se so' cancellate, se vedono quelle che ho registrato io... ho dovuto ricomprà in dvd Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, un sacco de film insomma... però veramente quest'idea della ripetizione e quindi della memoria che a un certo punto viene memorizzata è straordinaria... in questo caso c'è anche un'idea del tempo assolutamente contratto, guarda anche quello che generalmente succede nelle mode... quello che se veste anni '70, quello anni '80, non succedeva questa cosa vent'anni fa. Vent'anni fa se tornava comunque a vestirsi come... però non questa contrazione, perché noi oggi non viviamo più il nostro tempo ma viviamo la contrazione di tempi diversi insomma, il passato e il presente so' diventati un po' la stessa cosa, dal vintage in maniera banale fino a un'idea proprio della filosofia, ma anche la religione vive questa che è anche una possibilità insomma, il papa che se veste come i papi del '600.

G. S. - *Come mai questa tua scelta di rielaborare le testimonianze arricchendole con elementi inventati? E questo tuo sguardo magico-rituale?*

A. C. - *Beh perché un po' secondo me già è nei racconti, no? Per esempio una volta registrai una donna in Sardegna, lei faceva la cernitrice, cioè sceglieva il materiale estratto dal sottosuolo lo sceglieva in superficie. Erano tre donne che avevano fatto questo mestiere ed una in particolare parlava un dialetto molto stretto, io non capivo proprio, quindi continuamente le chiedevo de spiegamme bene cos'è che me stava dicendo e questa cosa ha prodotto una timidezza in lei per cui ad un certo punto non ha più parlato. Io non c'avevo più il coraggio de chiederle altre cose, perché gli avrei chiesto qualcosa alla quale lei avrebbe risposto probabilmente, e io non avrei capito, per cui alla fine siamo rimasti un po' in silenzio e nei momenti di silenzio lei pregava, così pe' riempì un po' quei vuoti, effettivamente sì io non ho raccolto un granchè dell'intervista però era un piccolo rito insomma e per cui io credo molto nella ritualità. Noi viviamo dei riti insomma, poi certo viviamo dei riti che molto spesso c'hanno una storia brevissima quindi non c'hanno quasi niente de profondo, però la viviamo. Io sto qui che parlo con te, contemporaneamente penso ad altre cose, penso delle cose su de te, tu pensi delle cose su de me e questo produce in realtà qualcosa che va fuori dal senso del discorso e quindi nel momento in cui io racconto 'na storia se racconto che ho parlato con te che m'hai fatto per ora tredici quattordici domande quante so... in realtà non sto dicendo tutto, sto dicendo 'na piccola parte. Questo è un problema per la filosofia contemporanea, Wittgenstein, il Tractatus logico-philosophicus nasce proprio da questo cioè il mondo è la totalità degli accadimenti noi però possiamo dire solo ciò che è dicibile, ciò che non è dicibile non deve esser detto e questa è la logica appunto, logos, parola, dicibile. Poi ha fatto una serie di esperienze strane ed è arrivato verso la fine della sua vita a non esse più in grado di scrivere un libro e le ricerche filosofiche, che pure so una cosa scritta da lui ma messa in ordine da altri, è questo continuo tentativo de usci dalla logica, dal dicibile perché tutto sommato se rende conto che ciò che non può essere detto deve essere detto e non può comunque essere detto. C'è un filosofo, Lukács, parlava del non posso ma devo, certe cose non posso*

dirle ma non posso non dirle, no posso non mettermi in marcia verso la possibilità che queste cose siano dette però forse non posso dirle lo stesso. E io credo appunto che l'arte in questo sia un'altra possibilità... certe lingue, se dice che in giapponese non so quanti siano i modi per dire la parola bianco, per noi il bianco è solamente uno, anche se sappiamo che esistono diverse tonalità, per i giapponesi ce so' molti termini, la parola malattia per esempio in inglese può esse detta almeno co' tre parole diverse tant'è vero che in antropologia medica se usano i termini inglesi proprio per questo, perché c'è la malattia quella che è malattia per tutti, c'è la malattia quella che lo è per motivi culturali, no? Se tutti noi c'abbiamo il morbillo alla fine il morbillo non è considerato manco 'na malattia; guarda la caduta dei capelli come è cambiata negli anni, era 'na cosa tragica prima, adesso invece uno se taglia i capelli a zero anzi è pure 'na cosa figa quasi... per cui l'arte in qualche maniera è un po' come se fosse un'altra lingua dove le cose possono essere dette però in maniera diversa e quindi è una possibilità, per questo invento perché è una possibilità de creare l'arte. Non potrei fare la stessa cosa se andassi in un tribunale insomma, non è che direi: no però era 'na possibilità! e quello: e chi se ne frega, stavi lì a che ora? stavo lì alle 25. È una possibilità, i numeri te danno questa possibilità peccato che non esista la venticinquesima ora.

G. S. - Quello che a te interessa è il bisogno di raccontare, a prescindere dal fatto che ciò che si racconta sia vero o falso. Però ponendoti nella prospettiva dell'ascoltatore è evidente come conti la percezione della verità o della finzione che sta dietro al tuo racconto. Oppure l'intendi così: da un bisogno di raccontare ad un bisogno soggettivo di credere o non credere?

A. C. - Sì sì è chiaro che c'è un bisogno anche de credere o non credere nelle cose. Fin da alcuni racconti, nel caso di Scemo di guerra, non sottolineo il fatto che... cioè non dico che non è vero che le scimmie diventarono marescialli ecc. ecc. perchè penso che sia ovvio che la mosca non parli. Detto questo, alcune cose secondo me è più interessante che rimangano senza una soluzione. Quando io dico questa cosa è vera perché la diceva veramente mio padre ma non so se è vera forse era anche lui che se l'è inventata, forse non lo sapeva neanche lui se se l'era inventata, se se l'inventava insomma, per cui va bene così basta questo. Una parte de ciò che dice la letteratura non importa che sia vero o sia falso, perché poi produce senso, non è già di per sé senso insomma.

G. S. - Sei nato troppo tardi per avere esperienza diretta di quella tradizione a cui sei così legato. I critici dicono che è come se avessi costruito la tua tradizione. Ma non è più corretto dire che non sei altro che un testimone di testimoni o testimone ha un valore di oggettività troppo marcato?

A. C. - No beh 'na volta dicevano proprio, penso proprio in un'intervista co' Alessandro Portelli che so testimone della testimonianza, anche se poi insomma il testimone non è decisamente il ruolo dell'artista, cioè te ricorda molto appunto il processo e quindi quello che giura de dire la verità. Però anche lì io all'inizio pensavo che fosse importante recuperare qualcosa che stavamo perdendo, quindi la memoria della seconda guerra mondiale, la fiaba della tradizione orale, adesso non so' più molto convinto de 'sta cosa cioè detto questo poi faccio Scemo de guerra, Radio Clandestina, Fabbrica, tutti i miei spettacoli che riguardano soprattutto il passato ma perché nel mio intento quando io c'ho lavorato erano delle storie che riguardavano il presente, un presente dove poi il passato era ancora vivo. Non credo che se noi avessimo fatto 'sto discorso negli anni '50, non credo che negli anni '50 noi avremmo detto noi oggi siamo testimoni della cultura orale, io credo che comunque ce sia anche un'idea un po' mitica dell'oralità, cioè di un mondo che è soltanto orale. Non so forse nel '500 nel '600 ma neanche... cioè per dire mia nonna raccontava che la sua sorella più grande, zia

Felisia, che 'na volta se diceva toglieva fatture e via discorrendo, però anche lei aveva imparato questa cosa da una vecchia che c'aveva un libro, cioè voglio di anche in quel caso, magari mia zia Felisia forse manco sapeva leggere però sta vecchia sì, per cui anche lì la parola scritta c'era, per cui invece di andare in chiesa c'era la bibbia e il prete diceva questo è scritto, è la parola di dio sì ma è nelle Sacre Scritture, per cui anche pensare che abbiamo perso la tradizione... anch'io l'ho detto un sacco di volte però forse è 'na esagerazione pensare che questa tradizione 'na volta era più radicata, era tanto più radicata. Penso che... tanto vale guardarsi intorno, insomma se l'abbiamo persa ci sarà pure un motivo, forse anche valido, forse va bene anche così... poi dice vabbè però nun se va più a cavallo, vabbè c'è la macchina se fa prima... eh però la macchina inquina de più, e ho capito... insomma troviamo la soluzione, però non è che dobbiamo torna a annà a cavallo.

G. S. – *Questa è una mia curiosità... Hai mai pensato di parlare della guerra in Iraq per esempio, facendone questa volta esperienza diretta?*

A. C.- *Sì, non proprio dell'Iraq, ho pensato più a quello che succede in Africa perché m'ha colpito molto, no nel '94 ma dopo, successivamente, quando ho saputo quello che era successo in Rwanda, anche perché in quel caso me sembrava che il genocidio del Rwanda fosse 'na cosa molto occidentale, era stato venduto come 'na guerra tra tribù in realtà no, insomma questi se so' ammazzati o meglio un'etnia ha praticamente sterminato buona parte della terra dei Tutzi, per cui ce sono delle storie del presente che a me interessano molto. So' due anni che seguo la storia di questo bollettino dei lavoratori precari perché me interessa molto quello che sta accadendo adesso nel presente, e te dirò poi andando ad ascoltar loro, in realtà trovi un sacco de storie, che normalmente non se raccontano, ma che so' altrettanto pericolose a livello nostalgico nel senso che... quando poi te raccontano che durante la notte c'è soprattutto il maniaco che telefona e quindi tutte le storie dei maniaci... non mettono in moto quella nostalgia, quella del contadino che mangiava il pane fatto in casa e tutte 'ste cose qua, però mettono in moto un altro meccanismo che è quello della curiosità che però te porta lo stesso lontano dall'evento, perché poi veramente il maniaco telefona e veramente questi stanno a parlà, dicono porcherie per 2 minuti e 40 secondi per guadagnare soldi però poi in realtà la loro situazione è un'altra rispetto a quella, il maniaco è il minimo... per cui sì anzi oggi a me interessa molto di più quello che accade nel presente rispetto a quello che accadeva nel passato. Per me già da quando ho iniziato a lavorare sul tema del manicomio, perché pensavo de raccontà una storia legata alla fine del manicomio, invece in realtà poi s'è incappata in tutta una serie de storie legate al lavoro nei supermercati insomma, alle nuove istituzioni totalizzanti.*

G. S.- *Ecco, a proposito di istituzione... qual è il rapporto che c'è tra l'individuo e l'istituzione?*

A. C. – *È terribile... nell'istituzione non c'è niente de buono, in nessuna istituzione, detto questo poi uno ce convive insomma. Per me insomma non c'è niente de buono né nell'istituzione scuola, ospedale, famiglia, lavoro, nessuna de queste qua. Detto questo poi io c'ho 'na famiglia insomma, faccio un lavoro... però l'istituzione in sé è un pericolo insomma, perché immediatamente noi mettiamo in discussione la nostra autonomia, la nostra possibilità de fare il contrario de quello che abbiamo detto, quindi non c'è possibilità proprio de ripensamento. L'istituzione è lì e prescinde da noi sempre, è alienante... oltre alle degenerazioni... è chiaro che è differente la famiglia rispetto al nazismo, l'ospedale dove me curano perché sto pe morì invece me salvano la vita e il manicomio dove m'accatastano... detto questo però so che forse c'è un meccanismo che è simile dietro a tutte e due queste istituzioni, che è molto pericoloso, perché la violenza se sviluppa lì dove c'è*

comunque la gerarchia. Allora se in qualche maniera io gerarchicamente ricopro un ruolo più importante del tuo, immediatamente il nostro rapporto è falsato e comunque il fatto stesso che io sia qua e possa dire delle cose e tu no, già questo fa sì che c'è la possibilità de compiere 'na violenza. Io me fermo al semaforo e c'è fuori uno che me vole pulì il vetro io je posso dà 10 euro, 100 euro, 1 euro o 'na gomitata e non è che so' violento quando je dò 'na gomitata e so' buono quando je dò 10 euro... il problema è che la violenza sta nel fatto che so' io che decido qual è il nostro rapporto... l'istituzione è questo, è anche questo, non il caso della macchina, ma il fatto che il bambino non può risponde al genitore, il genitore je può dà 'no schiaffo e anche quando non glielo dà tutto sommato sta nelle condizioni di compiere violenza e quindi il suo ruolo è già violento anche quando non glielo dà e bisogna avè consapevolezza de 'sta cosa, insomma farci i conti.

G. S. - *Da cosa nasce la tua convinzione di voler fare Radio Clandestina da solo in scena, andando contro i propositi di Portelli e Martone?*

A. C. - *Hai letto un sacco de cose...*

G. S. - *Avevi già tutto lo spettacolo in testa?*

A. C. - *Non lo so, no no no è una cosa che dico sempre anche perché... veramente... cioè oggi c'avrei molti più dubbi. Se c'avessi un committente che non so... però in quel caso quando una persona me diceva ma perché non lavori su questo testo, praticamente il contrario di quello che stavo facendo, cioè oggi c'avrei dei dubbi. Allora no per me era assolutamente normale che facevo così... un po' perché sai Radio Clandestina nasce un po' come laboratorio, cioè il debutto de Radio Clandestina non doveva esse un vero debutto, dovevo solo poi fa dei laboratori, infatti un laboratorio poi l'ho fatto e poi Mario Martone è stato costretto a dà le dimissioni all'ultima replica de Radio Clandestina per cui infatti neanche lo vide in quei giorni, perché era un momento de disordine pel teatro de Roma, per cui io mi trovai a fa 'na sorta de studio, con l'idea forse de portarlo avanti in maniera diversa, e poi lo spettacolo rimase quello, forse pure questo un po' m'ha tranquillizzato, ma sì ero convinto che dovesse esse un racconto... che dovessi essere io a raccontare quella storia, anche perché me sembrava poco plausibile che io diventassi uno dei personaggi de Alessandro Portelli... poi quale personaggio? no nun... me sembrava poco sensato.*

G. S. - *Mi sono fatta un'idea del testo, del copione come di un qualcosa di invadente nel tuo teatro. Utilizzi ancora questa sorta di "scrittura mentale" oppure il tuo rapporto con la scrittura è cambiato?*

A. C. - *Io scrivo molto, mi piace molto scrivere, però quando penso a Pecora nera come a un libro lavoro proprio sul libro e non lavoro sullo spettacolo. La storia è la stessa, cioè in realtà io in genere penso prima alla storia e poi la scrivo, però nel momento in cui me trovo a scriverla o a portarla in scena, per me quelle so' proprio due cose diverse, anche se poi racconto la stessa storia, Pecora Nera in particolare è proprio la stessa, Scemo di guerra no, tant'è vero che appunto quando ho visto Scemo di guerra in Belgio loro hanno fatto scelte diverse, cioè io non parlo del bombardamento di San Lorenzo, invece c'è tutto un capitolo all'inizio del libro in cui se parla del bombardamento de San Lorenzo ed è l'unico capitolo dove non compare il tedesco co' la chiazza in faccia e quel capitolo lì nel mio racconto in teatro non c'è, perché per me la storia era quella e poi nel momento in cui son tornato a raccontarla in teatro ho raccontato quello che sapevo di quella storia e quando l'ho scritta invece ho scritto quello che sapevo di quella storia. Il tempo della scrittura e il tempo del*

racconto so' due tempi completamente diversi, quando scrivi hai molto più tempo, è molto più lento e c'hai molto più tempo per cui il tuo ragionamento va molto più avanti rispetto alla tua capacità di produrre un racconto. Questo qui fa sì che... infatti scrivo molto de più de quanto non racconti sulla scena. Il racconto è tanto semplicemente perché ce so' tante ripetizioni.

G. S. – Per quanto riguardo il dialetto, per me è la lingua dell'immediato per eccellenza. È questo il motivo per cui l'utilizzi?

A. C. – Beh io parlo il mio italiano parlato e... nella scrittura per esempio è diverso, scrivo in maniera diversa rispetto a come parlo e lì dove in qualche maniera ho scritto ho cercato de scrive come racconto le storie, nel caso per esempio de Ceca fumo, a me sembra molto più artificiale che non La Pecora nera insomma, che invece tutto sommato è scritto in italiano, un italiano molto semplice insomma però italiano. Per cui scrivo come scrivo e parlo come parlo.

G. S. – E invece la ripetizione? Dà una scansione anche ritmica al racconto.

A. C. – Beh sicuramente, la ripetizione è un po' come se la parola girasse attorno all'oggetto, visto che la parola non può dire la cosa, quanto meno nella ripetizione ce gira molto attorno e alla fine qualcosa dell'oggetto riesce a dirlo insomma; la ripetizione serve a questo qua, aiuta a produrre l'immagine a me che racconto e quindi anche allo spettatore che c'ho davanti.

G. S. – Poi è positiva per lo spettatore perché comunque egli avverte qualcosa che gli è già familiare.

A. C. – Sì sì, riconosce proprio dei punti... come uno che attraversa 'na città che dice oddio me so' perso, poi riconosce un palazzo e dice ah no qua ce so' già passato.

G. S. - Un racconto a forza di raccontarlo si trasforma. Ti capita mai di accorgerti durante lo spettacolo di andare a parare dove mai avresti immaginato?

A. C. – Eh sì avoja, spesso, spesso... pure lì è una questione di tempo, un po' meno quando sto da solo, un po' de più quando lavoro co' altri. Quando lavoro per esempio coi musicisti me capita molto, adesso lavoro oramai da più di un anno co' un gruppo de musicisti, insomma me capita de cambià proprio completamente discorso e de raccontà proprio un'altra cosa, infatti domani andiamo a Lerici e raccontiamo delle storie che i musicisti quasi non conoscono. Andremo lì e... abbiamo fatto delle prove, ci siamo dati degli appuntamenti per le musiche, per il resto è racconto. Abbiamo fatto una cosa, per un premio, non era uno spettacolo ma insomma poi alla fine è stato uno spettacolo, so' state due ore comunque de racconti. Io raccontavo delle storie che solo uno dei tre musicisti conosceva e lui iniziava a suonà, gli altri gli andavano dietro, lui me diceva gli accordi, certe volte se sbagliava pure perché diceva la... minore... e questa cosa per me è molto stimolante tant'è vero che soprattutto quando lavoro con altre persone ci sono momenti in cui ce mettiamo a ride insomma perché vengono fuori delle cose assurde, delle cose strane anche. Non è proprio scrittura automatica, perché non vado proprio a casaccio, però nel momento in cui c'ho una scrittura è una sorta de improvvisazione come è l'improvvisazione del musicista: c'ha la sua struttura e su quella struttura se prende delle libertà insomma.

G. S. – *E quando lavori con i musicisti, l'improvvisazione è reciproca?*

A. C. – *Sì sì sì, in genere sì... dipende eh, nel senso per esempio che ne so, m'è capitato de fa' delle cose con Paolo Fresu e con lui sì è totale, cioè nel senso lui adesso conosce un po' i racconti che faccio perchè so' tre quattro volte che facciamo le cose insieme. La prima volta noi ce dovevamo incontrà il giorno prima poi in realtà lui faceva 'na cosa in America, a New York, non c'aveva l'aereo e ce siamo incontrati alle cinque del pomeriggio, abbiamo fatto le prove del suono e basta poi ce siamo andati a riposà, abbiamo pure cenato prima. Non abbiamo fatto per niente prove, ci siamo dati un paio d'attacchi, lui m'ha detto guarda se vedi che a un certo punto stacco il microfono dalla tromba, lì non parlà insomma in quel momento, perchè il volume è molto basso, per cui lui in genere a un certo punto del concerto se alza e suona la tromba senza microfono facendo la respirazione circolare quindi col suono continuo, io lì non racconto, poi lui ricomincia, si riattacca il microfono e io ricomincio a raccontà la storia... per cui è totalmente improvvisato, certo che lui è musicista, non è che suona a caso insomma, conosce la musica e io conosco le storie che sto raccontando però le improvviso insomma.*

G. S. – *“Non sono io a portare in scena lo spettacolo ma è lui a portare in scena me”. Puoi spiegarmi meglio questa tua affermazione?*

A. C. – *L'ho detta io questa cosa? E chissà che significa?!*

G. S. – *Vabbè, penso che riguardi la concezione che hai di un testo. Ritorniamo al discorso di prima.*

A. C. – *Sì sì no vabbè... cioè io so' salito in scena stasera, co' tutto il rumore co' tutti i problemi che abbiamo fatto il montaggio mezz'ora prima invece che tre ore prima insomma... e prima de salì in scena... io non vorrei mai andà in scena, non vorrei proprio salì in scena, è una cosa proprio... pe' mme è devastante, cioè l'idea de andà in scena è proprio una cosa devastante, cioè se io penso che domani c'ho 'no spettacolo è una cosa che me crea proprio de problemi... andrei proprio via, andrei proprio a casa, c'ho mille cose da fa più interessanti. Ti dico, appena salgo in scena io faccio sempre un calcolo così... quanto manca, quale sarà il momento che so' arrivato più o meno a metà, quali so' i punti critici che so' che lo spettatore fa più fatica a sta' dietro, so' praticamente i primi minuti proprio i primi due tre minuti, dopodichè lo spettacolo me passa completamente e a un certo punto arrivo a metà spettacolo che neanche me so' reso conto.*

G. S. – *Scusami se sto ridendo, ma non so perché è come se avessi avuto la sensazione, perlomeno oggi, di questa tua ansia... come se fosse una cosa abbastanza trasparente, però magari dipende semplicemente dal fatto che ho letto molto materiale che ti riguarda, che ho visto parecchi tuoi spettacoli...*

A. C. – *Certo, certo... boh forse questo volevo dì... nel senso che io la storia la conosco, per cui non è che penso che mi dimenticherò qualcosa... m'è capitato eh, m'è capitato co' dei musicisti dove c'avevamo degli attacchi precisi, in Appunti per un film sulla lotta di classe entro in scena, dico due cose che dico sempre, faccio il mio prologhetto breve breve me metto seduto e inizio totalmente da un altro punto dello spettacolo e dopo cinque sei minuti che parlo e me accorgo che loro non hanno incominciato a suonà, me sembrava strano perché in genere suonano, me giro e li vedo terrorizzati perché non sanno dove attaccà, e penso caspita però è vero, ho sbagliato sto a raccontà un'altra cosa, ma so' andato avanti lo stesso perché tanto sapevo che se non*

l'avessi raccontata in quel momento l'avrei raccontata in un altro e me capita continuamente, ma non è un problema per me, non c'ho mai la paura de dimenticare una battuta perché conosco la storia insomma.

G. S. - *Un aspetto che mi ha colpito particolarmente è la concezione che hai di "inter-vista", intesa come incrocio di sguardi. Mi puoi spiegare concretamente come si svolge?*

A. C. - *Per me l'intervista funziona così, cioè in genere io, se lavoro su un argomento, me documento in maniera anche abbastanza normale insomma, cioè vado in libreria me cerco dei libri, vado in biblioteca consulto delle edizioni che non sono più in commercio, me faccio un'idea insomma e poi comincio a fare delle interviste... come le faccio? Normalmente quando devo intervistà 'na persona faccio in maniera che, se so che tu hai lavorato in miniera, bene, ma non so' io che vengo da te, se te conosco sì, ma se non te conosco e so che te conosce lui (un terzo), io parlo a lui, spiego a lui qual è il mio lavoro e faccio in maniera che tu lo sappia da lui, da un persona de cui te fidi qual è il motivo dell'intervista, il senso e il più possibile faccio anche in maniera che tu veda un mio spettacolo, che tu conosca il mio lavoro, che il rapporto sia il più trasparente possibile, che non ce sia un momento nell'intervista nel quale tu te possa fermà e pensà questa persona è venuta dentro casa mia a rubammo qualcosa, per altri motivi, questo qui vedrai che ce farà uno spettacolo, l'articolo, no, cioè tu devi sapè che io scrivo articoli e faccio teatro. In più, più tu sei preparata all'intervista più verrai lì e parlerai senza problemi. Detto questo non credo che tu dirai delle cose che te sei preparata, anche se tu sei convinta d'esserti preparata delle risposte, la tua preparazione in realtà servirà semplicemente a te per esse più tranquilla, tant'è vero che poi tutti se stupiscono quando faccio le interviste, c'è gente che parla tre ore di fila senza domande magari, no? L'altro giorno lavoravamo al montaggio de 'sto documentario sul lavoro precario e vedo lì il montatore che me diceva ma questi parlano a ruota libera... per forza li conosco da du anni, hanno visto i miei spettacoli, hanno visto due tre dei miei spettacoli, ho fatto 'no spettacolo per loro, avemo fatto le manifestazioni insieme. Se mettono seduti cioè ce conosciamo, sanno già che cos'è che me devono raccontà. Poi chiaramente in quel momento incominciano a raccontà e dicono anche altre cose, perché poi c'hanno un'idea di quello che diranno ma non c'hanno un testo.*

G. S. - *Poi si perdono in digressioni...*

A. C. - *Che è poi la cosa più interessante... ad un certo punto uno del collettivo de questi lavoratori precari, quando gli chiedo vabbè ma che cosa sarà il collettivo nel momento in cui tutti voi sarete fuori dall'azienda perché tutti licenziati o non riassunti? E quello me dice du' cose e poi me dice e poi so' stanco, Asca' so' proprio stanco cioè... poi so' uno che metterebbe su famiglia, i figli, io dei soldi ne ho proprio bisogno, en c'ho più 'na lira... cioè è uscita fuori tutta questa cosa, che era uno sfogo personale, però era in realtà molto importante per il racconto che stava facendo, cioè l'auto-organizzazione del fare concreto te porta poi alla perdita del tuo privato insomma... e se ricollegava all'inizio del suo discorso, cioè quando lui ha detto io lavoravo de notte, ho smesso de lavorà de notte quando a un certo punto so andato a pranzo co' una amica lei ha preso il primo e io ho preso il caffè e lì ho capito che dovevo smette de lavorà de notte quindi alla fine il senso de 'sto discorso era quello. Io intervisto un lavoratore o un operaio del cementificio a Sant'Arcangelo, ce salutiamo stamo ad andà via, se rimette seduto e me racconta d'un suicidio in fabbrica, che non era solo il suicidio dell'operaio, era in realtà quello che stava accadendo nella sua fabbrica, era 'na fabbrica che se stava suicidando, un sindacato che se stava suicidando, che non parlava più... infatti proprio il suo discorso iniziale era se io stessi ancora nella fabbrica io andrei a parlà coi sindacati, andrei a parlà con l'azienda, qui nessuno te parla più di quello*

che sta accadendo, tutti accettano la cosa e quindi era realmente un suicidio; raccontare di un suicidio vero e proprio non era il suo sfogo personale, una tragedia che aveva vissuto in prima persona, ma era proprio il senso del suo discorso.

G. S. - *Ho letto queste tue dichiarazioni, che penso risalgano a parecchi anni fa: "Avevo un'idea della regia teatrale come di un'azione proprio fascista...". Come la pensi adesso al riguardo? Che cosa rappresenta per te il teatro di regia?*

A. C. - *No, io la cosa che non condivido è che... ce sia una mania de fa teatro che è quella della catena di montaggio, dove ognuno c'ha il suo ruolo; questo qua per esempio ancora oggi nel cinema, perché il cinema in pellicola deve esse fatto così, ma il cinema in pellicola. Quando io faccio un mio documentario co' la mia videocamera già non è più vera 'sta cosa perché me so' scaricato un programma e me monto il film da solo insomma, in pellicola 'sta cosa non la posso fa. Già per il mio documentario, che è un piccolo documentario, già se dovessi lavorà da solo a casa c'avrei dei problemi perché c'ho tipo venti trenta ore de interviste, ce ne avrò altre nei prossimi tempi quindi significa che dovrei avè delle memorie molto grosse pe' lavorà in alta qualità insomma, nonostante sia una cosa in video, ovviamente in digitale. Per cui voglio di... il teatro, invece, tecnicamente non è vincolato né alla regia, né al lavoro del costumista, né dello scenografo e quindi non vedo per quale motivo uno se debba adagià nell'idea della catena de montaggio insomma. In quanto poi a queste dichiarazioni che facevo erano relative al motivo per cui non volevo andà in una scuola de teatro ecc ecc... cioè non penso che Ronconi sia fascista, credo che sia pigro... nonostante faccia cento spettacoli al giorno, però credo che sia pigrezza quella che ce porta a lavorà sui classici, che ce porta a pensà che stiamo facendo qualcosa de nuovo se rielaboriamo i classici, che la scrittura teatrale sia soltanto quella del drammaturgo o che a un certo punto esista un teatro soltanto fisico; a me sembra 'na cosa molto pigra questa qua. In generale i teatranti vivono in un mondo molto chiuso de teatro e l'autoreferenzialità nel caso del teatro è proprio il fatto che faccio teatro, vedo spettacoli teatrali, vedo sempre gli stessi spettacoli e quindi vado poco al cinema, leggo pochi libri, conosco poco l'arte contemporanea, vedo soprattutto teatro e quindi alla fine, per forza di cose, finisco per rifare quello che già ho visto. Quindi per questo se ne esce fuori con grande difficoltà dall'idea della regia... Poi io me ricordo 'na volta a un premio UBU, quello che me dava il premio me dice ma è vero che tu giri in macchina, ma t'entra lo spettacolo in macchina? Eh, ce ne entrano cinque de spettacoli nella mia macchina, ora non più soprattutto perché coi musicisti en c'entramo, semo cinque noi... e infatti adesso compreremo un furgone, uno scudo... Però sì insomma, e penso che tutti noi vorremmo fa' spettacoli con grandi scenografie, spendendo miliardi... io no, però insomma tutti vorremmo avè comunque la possibilità de farlo, ma nel momento in cui solo uno su cento ce l'ha 'sta possibilità, è un po' come quando tutti vorremmo vivere in una villa, però visto che solo uno su un milione ce vive nella villa e che per far vivere nella villa lui ce devono esse centinaia di persone che vivono nei cartoni, in quel caso allora la proprietà è un furto. E allora se a te che stai lavorando al tuo spettacolo non te danno spazi, non te danno soldi, non te danno la possibilità e neanche che poi fa quell'autore e neanche te danno i diritti, mentre invece a me me danno un milione de euro, me danno gli spazi pe provà ecc ecc... cioè io sto rubando, posso esse anche un artista, posso farlo anche in maniera assolutamente onesta ma non so' onesto, cioè questo è proprio un furto insomma. Ho letto 'sta cosa, è una che ha vinto il premio ricevuto come scenografa, ha detto eh io purtroppo faccio delle grandi scenografie perché purtroppo non c'ho la patente, non posso girà in macchina...*

G. S. - *Un elemento curioso e originale del tuo teatro è il tuo inframmezzare, nelle date, uno spettacolo ad un altro. In base a che cosa decidi questa sorta di scaletta di spettacoli?*

A. C. – *Ma guarda, in parte nasce perché... era proprio una richiesta, cioè nel senso che ne so, io andavo una settimana in Veneto e però stavo in quattro città diverse, lì non puoi sta', che ne so, a Mira, a Marghera, a Mirano co' lo stesso spettacolo, per cui visto che io comunque avevo fatto due tre spettacoli, mi chiedevano perché non vieni con spettacoli diversi e quindi è anche un'esigenza de mercato proprio, nasce così. Però poi me so' reso conto che questa cosa a me piaceva, piaceva molto... cioè io c'ho sette spettacoli de repertorio più tutto il lavoro sulla fiaba della tradizione orale, e quindi so' quindici sedici ore de racconti, che non potrei fa' de seguito solamente perché dopo sei sette ore perdo la voce, ma anche meno, anche dopo due tre ore... però questa cosa qua pe' me è importante, dopo un po' è diventato importante il fatto d'averne un repertorio, perché significa che tu non vai in scena con lo spettacolo, vai in scena col tuo lavoro. E poi pian piano me so' reso conto per esempio quando ho debuttato nel 2002 con Fabbrica, che lo spettacolo al debutto era velocissimo, lo raccontavo in maniera molto molto veloce, c'è una ripresa televisiva molto brutta che è andata in onda in televisione, dove io parlo in quella maniera ed è incomprendibile; per me era così Fabbrica, in quel periodo. E dopo velocizzai tutti gli altri spettacoli La fine del mondo, Radio Clandestina, Vita morte e miracoli, so' tutti velocizzati; poi nel 2004, me pare, debutto con Scemo di guerra, è uno spettacolo molto più lento e me se so' rallentati tutti quanti. Radio Clandestina lo registro a Empoli e dura un'ora e quattro minuti, parlo co' la regista, che doveva fare la regia televisiva, e dice quanto dura je dico un'ora e quattro minuti, un'ora e cinque e dieci al massimo, ah bene allora può esse pure che vai in prima serata; facciamo la registrazione audio sempre... all'Ambra Jovinelli un'ora e mezza, l'anno scorso lo faccio a Orvieto dura più de due ore... poi l'anno scorso a Orvieto me so' proprio perso nei discorsi, capirai a un certo punto me so' messo a chiacchierà... però sì questa cosa è perché io non porto in scena lo spettacolo ma vado in scena io Ascanio Celestini co' le storie che racconto, che conosco.*

G. S. – *Un'ultima domanda. Nel tuo giudizio un bravo narratore non deve interpretare, né enfatizzare, né descrivere, né drammatizzare, né aggiungere. Quali altre caratteristiche deve avere?*

A. C. – *Sembra un po' 'na presa per il culo sta domanda perché sarebbe come a di... e poi? Che altro? E poi deve avè la barba? Deve esse nato a Roma? Cioè, solamente tu sei un narratore?*

No vabbè questo qua lo penso, detto ciò poi vedo che ne so, Giuliana Musso, che è un'attrice che piace, che fa tutt'altro insomma, e secondo me lei è molto brava. Credo che questo qua sia un buon consiglio per chi vuole raccontare una storia, detto questo poi lo deve prende proprio co'... non con il beneficio del dubbio ma con la certezza del dubbio proprio. E poi ognuno racconta come vuole come può insomma, la narrazione fuori dall'occidente, fuori dall'occidente colto quantomeno, è assolutamente artefatta. Insomma pensa anche al racconto dei cantautori anche, pensa all'occidente colto insomma, loro raccontano, è un cambio de marcia rispetto alla musica italiana però perché ad un certo punto raccontano storie attraverso le canzoni... insomma loro non rispondono a nessuno di questi elementi, tranne il fatto che c'hanno uno stile molto preciso, molto chiaro... Giovanna Marini anche quando racconta storie, oltre che quando le canta, è decisamente diversa da come Giovanna Marini è al bar quando se prende il caffè, per cui dico secondo me è una cosa de cui tener conto. Detto questo poi il racconto, proprio perchè è assolutamente personale insomma, è legato a quello che è lo stile della persona a prescindere da quello che ha imparato e dal suo stile letterario anche.

INCONTRO CON FERNANDO BIRRI

di Tanja Simonetti

Il 16 dicembre 2011 ho avuto la fortuna e il piacere di conoscere e intervistare Fernando Birri. In più di due ore di colloquio mi ha raccontato della sua esperienza cinematografica e della sua amicizia-collaborazione con Gabriel García Márquez. Qui di seguito riporto la conversazione integrale.

Tanja Simonetti - *Lei è considerato il “Padre del Nuovo Cinema Latinoamericano”. Come Le è venuta l’idea di studiare e fare cinema? che percorso ha avuto la sua formazione?*

Fernando Birri - L’idea è venuta in parte perché io personalmente provengo dalla poesia, è la prima cosa che ho fatto nella mia vita (poi ho creato anche dei burattini, delle marionette...), e in seguito ho fatto teatro con alcune persone. Alla fine ho sentito il bisogno di esprimere questo sentimento attraverso quello che per me in quel momento era l’arte più contemporanea, l’ultima arrivata, cioè il cinema. Però c’era il problema di come imparare a fare il cinema. In Argentina se ne faceva molto. Vi si è fatto cinema praticamente tre giorni dopo che era stato inventato, dopo l’arrivo di un francese, certo Monsieur P., provvisto di una cinepresa di quelle che giravano e proiettavano: così è iniziato il cinema. Per non fartela troppo lunga, il cinema già esisteva. Però era un cinema che, tranne qualche eccezione, come d’altronde avviene dappertutto, non rispondeva a quello che io cercavo in quel momento, o speravo di trovare. A questo punto, (siamo già nella seconda metà degli anni Quaranta, dal 1945 in avanti), scopro i primi film neorealisti e allora capisco. Già in quel periodo vedevo abbastanza film, in Argentina si è sempre dato molto cinema. Avevo visto ad es. un film del realismo francese, però quando insomma ho incontrato i primi film italiani, uno fra tutti in quel momento *Quattro passi fra le nuvole*, a un certo punto ho capito che eravamo davanti a un’altra proposta (per metterla così, in un modo molto semplice, molto modesto). Poi si sono viste altre cose e, indagando, chiedendo, abbiamo saputo che a Roma c’era il Centro Sperimentale di Cinematografia. Perciò, siamo venuti in parecchi in Italia a studiare il cinema. Ma più che il cinema, a tentare di capire il segreto di come si faceva quel cinema, che era un po’ diverso. E lì sono venuto a contatto con i cineasti italiani. Nel frattempo già avevo incominciato in Italia a fare anche dei documentari. Ho realizzato un documentario con Mario Verdone (*Immagini popolari siciliane*). Poi ho fatto l’assistente di Carlo Lizzani in *Ai margini della metropoli* e di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini ne *Il tetto*. Ed è iniziata una lunghissima amicizia, soprattutto con Zavattini, che era veramente un vulcano, un uomo di una generosità umana ed estetica incredibile, perché generava idee una dopo l’altra, in continuazione. E tutto questo, più o meno, considerata compiuta la mia esperienza, coincideva in Argentina con la fine del primo momento dittatoriale complesso e complicato,

perciò sono tornato in Argentina. Lì ho fondato la prima Scuola di Cinema dell'America Latina, la *Escuela Documental*. Io non l'avevo pensata unicamente incentrata sul documentario, la pensavo come una scuola di cinema, però arrivato in Argentina ho capito veramente che il primo bisogno era quello di fare un cinema che rispondesse alle esigenze del luogo e del momento. Taglio corto: dopo questo ho girato anche *Tire Dié*, ho fatto *Los Inundados*, ecc., e per ragioni politiche, fin già dai primi anni Sessanta, sono dovuto andare in esilio per una seconda volta. Qui è cominciato un processo molto lungo, sono tornato in Italia e alla fine, questo già negli anni Ottanta (ho fatto un salto da canguro!), c'è questo mio ritorno alle origini, diciamo così, con *Un signore molto vecchio con delle ali enormi*, che in qualche modo continua, chiude un ciclo e ne apre un altro, ma sempre in linea con la ricerca del cinema latinoamericano.

E questo è un po', diciamo, il come e il perché la mia scelta è stata quella del cinema. Il cinema ai miei occhi è una forma privilegiata per poter arrivare a degli interlocutori, perché per me il pubblico non esiste come massa, detesto questa parola, il pubblico è una "ri-unione" di spettatori e, quindi, praticamente ogni spettatore è un interlocutore. Se lo si considera così, praticamente ci si guadagna da entrambe le parti, perché guadagna il pubblico e guadagno io come interlocutore. Di qui quindi la scelta del cinema anche per questa ragione.

E poi, all'interno del cinema, c'è stata la scelta di un certo cinema che è un cinema dai contenuti impegnati, come si diceva una volta, un cinema di contenuti sociali, evitando il *qui pro quo* di pensare al cinema politico come a una ricetta di cucina: questo no! Il cinema politico insomma come cinema di un'espressione più alta nel cinema poetico. Per questo la mia battaglia è stata per un cinema "poetico-politico", cioè per un cinema che coniugasse queste due parole, che di solito vengono viste come due cose separate ma che invece stanno insieme, come sorelle siamesi.

T.S. - *Ha studiato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Mi racconta perché ha deciso di studiare lì e qual è stata la sua esperienza?*

F.B. - Oggi in America Latina è un continuo fiorire di scuole di cinema. Ce ne sono centinaia, dappertutto, un po' come nel resto del mondo. Ma in quel momento esistevano poche scuole di cinema. Di scuole di cinema privilegiate, con un prestigio autentico, ce n'erano fondamentalmente due: il Centro Sperimentale di Roma e l'Idhec a Parigi. Queste erano le uniche due scuole. In Argentina, soprattutto in quegli anni, c'era un'eredità della cultura francese molto forte. Per me non è stata una scelta facile venire in Italia perché, per *consecutio* storica, sarei dovuto andare a Parigi, come Solanas quando è stato esiliato, perché quella era un po' la nostra matrice culturale, diciamo così, in quegli anni in Argentina. Ma per me, siccome l'influsso del Neorealismo italiano era tanto forte, al momento di scegliere mi sono detto: "No, andiamo dove si impara a fare questo tipo di cinema". Perciò ho detto più di una volta che io non sono venuto in Italia, ma sono venuto al Neorealismo, sono venuto in un Paese che si chiamava Neorealismo.

T.S. - *Cosa ha significato per Lei questo periodo e cosa è stato il Neorealismo?*

F.B.: - Anche qui devo dilungarmi un po' nel discorso, altrimenti non si può capire la risposta. La mia formazione, fondamentalmente, si è costruita sulla cultura francese, è stata data dalle letture dei libri di quella letteratura, e in parte anche da quelli nordamericani. La cultura italiana, in questo senso, aveva una determinazione veramente più piccola. Al liceo si insegnavano quattro lingue: l'inglese, il francese, ovviamente lo spagnolo, e anche l'italiano. E quindi non è che fosse quella una lingua indifferente o estranea a noi, però non era predominante, si leggeva solo qualcosa... Quindi il Neorealismo è stato, diciamo così, accettare una specie di rinascita culturale. Cioè sono nato a una seconda cultura che, sì orecchiavo;

qualcosa di essa certo sapevo, è ovvio, no? C'erano nomi che non potevi ignorare, come Pratolini, Moravia, Levi, Ungaretti, ecc., qualcosa ne sapevamo ma, venendo qui, li ho studiati in profondità, ho convissuto con loro. Ti parlo di personaggi che ho tutti conosciuti e alcuni di loro sono stati anche miei amici. Con Vasco Pratolini abbiamo scritto insieme una sceneggiatura per un film proprio sull'immigrazione italiana in Argentina, che si chiamava *Mal d'America*. E, quindi, diciamo che con questa "convivenza" non è che io abbia imparato il Neorealismo e l'italiano, io ho convissuto, ho vissuto, anzi, ho patito con l'Italia e gli italiani di quel momento. Era un'Italia tremenda, un'Italia ancora povera, ancora di sopravvivenza, ma era un'Italia piena di valori, piena di ideali, un'Italia che, per me che sono stato sempre un uomo di sinistra, si costruiva, diciamo così, sulle teorie di un Gramsci, per esempio pessimismo e ragione, ottimismo e volontà. Queste sono le cose che mi hanno segnato. E sono sempre tentato di dirti che *ci* hanno segnato, perché non mi piace fare un discorso personale, in quanto il mio è fondamentalmente un discorso generazionale. Della mia generazione, ma non della mia generazione come argentino, la mia generazione come latinoamericano. Perché in questa generazione c'erano Gabo, che è colombiano, i cubani, i brasiliani, i venezuelani, ecc., insomma c'era tanta gente che veniva.

E quindi il Neorealismo è stato così, in poche parole e per rispondere alla domanda, una rinascita.

T.S. - *Ha conosciuto Vittorio De Sica, Cesare Zavattini e Carlo Lizzani. Che rapporto avevate? Come è stato lavorare con loro?*

F.B. - Questa è una bella domanda. Intanto partiamo dal Maestro per eccellenza che per me è stato Zavattini, il grande Maestro. Zavattini era un uomo così vero, mille uomini in uno; era incredibile, aveva una capacità di invenzione inesauribile. Tra l'altro, ad esempio, uno dei tanti modi che aveva per guadagnarsi da vivere, in uno dei suoi periodi, era scrivere qualcosa per Mondadori. Mondadori gli passava un pochino di soldi, più che altro come forma di mecenatismo anonimo, affinché lui scrivesse ogni mattina una sua idea. Non so, lui si alzava al mattino e aveva un piccolo bloc-notes dove scriveva l'idea del giorno. L'idea, per esempio, poteva essere: "i biglietti del tram devono essere tutti i giorni di un colore diverso". Sembrano, sono cose folli, ma proprio per questo sono quelle cose che ti aiutano a vivere anche in un modo diverso. Quindi, il mio rapporto con Zavattini è stato tremendamente bello, forte, determinante. Prima era un rapporto discepolo-maestro, poi è diventato veramente un rapporto tra compagni, e siamo stati fedeli a questo rapporto fino alla fine, ci vedevamo anche quando si faceva una marcia per la pace, ci andavamo insieme. C'era anche Gabo, andavamo tutti lì. Zavattini è stato veramente un maestro, un maestro d'arte ma anche un maestro di vita, fondamentalmente.

Insieme a lui De Sica. Grande maestro. Un altro maestro dell'insegnamento dell'arte del far recitare. Non ho mai visto (e ho amato altri bravissimi registi capaci di far recitare, come Strehler o Visconti, per esempio) un uomo capace di far recitare come De Sica, non ho mai trovato nessun altro in vita mia. Era capace di far recitare una pietra nel ruolo di una margherita, la faceva cambiare in un modo veramente incredibile, faceva tutto. Io lo ricordo per *Il tetto*, dove ho fatto l'assistente dell'assistente. Giravamo qua vicino, nel fossato di Sant'Agnese, alla fine di via Nomentana. Ricordo che un giorno dovevamo fare una scena con una donna (che non era un'attrice, era una donna presa per la strada) che doveva partorire. Aveva scelto questa donna insieme a Zavattini, perché Zavattini anche era sempre presente, anche se poi alla fine decideva De Sica. Questa donna deve partorire all'alba, proprio in questa casupola. Il tema de *Il tetto* è bellissimo. In quel momento in Italia c'era un grande problema, ti sto parlando di più di mezzo secolo fa! Un grande problema di abitazione: dunque si costruivano le case abusive. Non delle case abusive con 22 stanze e piscina, ma una piccola cameretta 4x4 dove abitavano marito, moglie e figli. Tali erano le

case abusive di allora. Questo è quello che segna una differenza epocale. Le case dovevano essere costruite durante la notte, prima dell'alba, e se tu riuscivi a mettere il tetto prima dell'alba non ti potevano più cacciare via da lì, non te la potevano distruggere. Se non ci riuscivi, venivano con una ruspa e "boom!", ti buttavano giù la casa. Questo film è bellissimo. Fu un'idea di Zavattini. Il film parla proprio di questo: di un operaio e di sua moglie che, con tutti gli amici del quartiere, costruiscono insieme questa baracca, questa casupola, e devono mettere il tetto prima dell'alba. In questa notte così tormentata succede di tutto, e tra le varie cose c'è anche questa donna che deve partorire. Le vengono le doglie. E allora De Sica, che diceva e descriveva alla donna come doveva fare la scena, "Tu ti metti seduta qui su questa sedia, ti aggrappi al tavolo, cominci in questo modo, ti fa male", con vari rumori e gemiti: faceva lui tutta la parte che doveva interpretare quella donna, che non era un'attrice. E noi stavamo tutti zitti a guardare dietro la cinepresa. E a un certo punto urla e "Tac!", partorisce! E appare il film! E tutti abbiamo guardato tra le gambe di De Sica, perché era talmente credibile in questa rappresentazione, era talmente profonda, così onesta, così autentica, così sincera che ci sembrava che De Sica stesse partorendo in quel momento. Questo per dirti una cosa un po' più leggera che però corrisponde a quell'esperienza. E con lui ho imparato, fondamentalmente, l'arte, il mestiere di far recitare. Poi ci sono stati tanti altri maestri, non sono stati gli unici. A Carlo Lizzani devo il senso del rigore, della disciplina nel coordinare una troupe. E nel portarla avanti con questa calma, non saprò mai se reale o apparente, con la quale Carlo dirigeva tutto. Una calma di una simpatia impressionante, faceva stare tutti bene, tutti a loro agio, tutti partecipavano a un lavoro comune, ognuno faceva del suo meglio, senza il minimo autoritarismo: questa è la cosa più bella, questa è la lezione di Carlo. Questa era la sua umanità. Cioè, umanità personale e umanità come movimento, perché tutti loro non erano espressioni isolate, non erano i "divi". Loro erano e facevano sentire ognuno di noi come uno di loro. Questa è la cosa bella. Quindi, fondamentalmente, durante quest'epoca ci sono loro. Poi, certo, sul piano internazionale ce ne sono stati altri ovviamente, come Buñuel, Orson Welles, Renoir, ecc.

T.S. - *Al Centro Sperimentale di Cinematografia ha conosciuto anche Gabriel García Márquez. Mi parla del rapporto che ha con lui e di come è nata la vostra amicizia?*

F.B. - Anche questa è una bella domanda. Sono domande per cui ci si potrebbe scrivere un libro. Anche con García Márquez c'è di mezzo l'Italia, perché uno giorno suonano al mio campanello, in una piccola pensione a piazza di Spagna dove abitavo, anzi dove ero in subaffitto nella camera di una signora con un figlio piccolo, era al numero 9. La stanza era sul fondo, era come una casa incrostata nel palazzo, molto piccola, e lei la subaffittava per vivere. Io l'ho trovata non so come e sono andato a vivere lì. A un certo punto, quel giorno, suonano al campanello. Era un ragazzo magrolino, un uomo giovane, che chiedeva di Fernando Birri. La signora dice "Sì è qua, vieni". "Fernando c'è una persona che ti cerca, lo faccio accomodare". E arriva, appare questo giovanotto, un ragazzo giovane e magro. Aveva i capelli un po' ricci. Era un'apparizione un po' magica, un po' come un piccolo *duende*, in spagnolo si dice così. Dice: "Io sono Gabriel García Márquez. Sono venuto perché mi ha dato il suo indirizzo un amico comune, che ci vuole molto bene. Che le vuole molto bene". Si trattava di Alberto Zalamea, era il figlio di un grande poeta colombiano, Jorge Zalamea (autore di un libro che non viene mai nominato, praticamente ignorato, ma che è l'antecedente, in gran parte, non soltanto dell'opera di Gabo ma anche della sua missione: si tratta de *El gran Burundún - Burundá ha muerto*, un libro bellissimo). Lui, Gabo, era venuto a Roma per studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia, e Zalamea gli aveva detto di cercarmi. È venuto a cercarmi e ci siamo conosciuti. Abbiamo cominciato a parlare e mi è piaciuto da morire. Si è prodotta una saldatura, un corto circuito bellissimo. Non abbiamo avuto subito la necessità di parlarci, di spiegarci

... è stata una cosa magnetica ... “tac !”. Così come la calamita con il ferro. Poi abbiamo iniziato a parlare, lui mi ha chiesto del Centro e io l’ho un po’ introdotto. Ho presentato Gabo anche a Dario Puccini e, praticamente, questa amicizia è cresciuta nel frequentarci quotidianamente. E lì viene la famosa domanda che ti interessa: “Un giorno faremo una pellicola insieme!”. L’ho raccontato moltissime volte ... Ma questo non accadeva mai! Abbiamo finito il Centro Sperimentale, finita l’Italia, finito l’esilio, ricominciato l’altro esilio ... ci ritrovavamo e ci dicevamo sempre: “Un giorno faremo un film!”. E avevamo un entusiasmo, una convinzione totale, eravamo convintissimi! Ma non si faceva mai. È venuta la fondazione delle scuole, anche quella di Cuba. Abbiamo creato la famosa EICTV, che ieri ha compiuto i suoi venticinque anni di vita, e questo sì, te lo dico con molta gioia. Ci avevano detto, “i soliti ignoti”, che questa scuola non sarebbe durata più di tre o quattro giorni. “Ma che fate? A che serve questa cosa? Perché lo fate? Non dura, non regge”. Fidel ci ha creduto, perché è stato lui che l’ha resa possibile. García Espinosa ci ha creduto, e io, ovviamente, ci ho creduto tanto quanto loro. E a questo punto abbiamo fondato la scuola. Abbiamo creato la più bella tra le scuole. Tra le più ricche, le più variegata, le più folli! Tra le più pazze del mondo! Io e Gabo non abbiamo un’amicizia formale. Si tratta di un’amicizia in cui possono passare mesi, anni, senza che nessuno sappia niente dell’altro. Poi ci sono periodi nei quali ci vediamo tutti i giorni. Nei giorni della fondazione della scuola praticamente convivevamo! L’anno precedente abbiamo praticamente convissuto! Ci vedevamo tutti i giorni, mangiavamo insieme, stavamo insieme, discutevamo, parlavamo, deliravamo. Così, quest’amicizia è continuata in questo modo. Ti ripeto, è un’amicizia bellissima, profonda, senza parola e intermittente! È come le lucine di un albero di Natale!

T.S. - *Nel 1986 avete dunque fondato la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Mi parla di questa scuola (perché è nata, ecc.) e dei suoi progetti?*

F.B. - Un po’ già ne abbiamo parlato nella precedente risposta. Intanto “perché nasce?”. Nasce perché altri giovani, con passione, con “quel grammo di follia senza il quale non vale la pena vivere” (diceva Lorca parlando di Neruda quando erano giovanissimi all’Università di Madrid, alla Residencia de Estudiantes), che quelli che vogliono fare cinema non debbono lasciare la propria terra per poterlo fare. Perché a quell’epoca non c’era nessuna scuola di cinema. Nasce per rispondere a questa necessità. Poi, con gli anni, sono sorte tante le scuole di cinema in America Latina.

La EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) nasce come Scuola dei Tre Mondi. Nasce con una chiave ideologico-poetica molto precisa, molto chiara. Ti devi collocare a metà degli anni Ottanta. Siamo in un momento in cui nel mondo tante cose sono credute possibili, è un mondo in cui non si vive questa specie di incredulità (che per me è una malattia, un virus, il peggiore in questo momento), peggio ancora il credere nell’impossibilità delle cose. Questo è terribile perché ci fa un male! Un male grande a voi giovani ma anche a noi persone di una certa età. A voi perché, in un certo modo, così vi si impedisce di proiettarvi verso altri orizzonti e a noi perché in un qualche modo è come se ci tagliassero questi orizzonti dietro alle spalle. Quindi c’è un doppio male, un doppio male passato e futuro nel presente. Perché, ora ti dico una cosa discutibile ma te la voglio dire, quello attuale è soprattutto un “presente mediatico”. Non è il presente della realtà. Se tu esci per strada certo che trovi cose belle, cose brutte, cose che ti piacciono, cose che non ti piacciono, cose che ti fanno credere, cose che non ti fanno credere, però la realtà è un’altra cosa. Non è questa cosa stucchevole che ti fanno vedere in televisione, prefabbricata, tangenziale ... È come una visione tangenziale del mondo. Il mondo qua è quello che fai vedere non soltanto alla televisione, ma anche sui giornali, alla radio, tutto (tranne eccezioni, che sempre ci sono). È una visione tangenziale della realtà. La mia idea è che sto guardando Roma attraverso una circolare esterna, la sto guardando

attraverso il finestrino, non la sto guardando dal di dentro. Questo mi sembra veramente uno dei drammi contemporanei.

Ma torniamo alle nostre questioni. La scuola di Cuba nasce proprio perché in quel momento non c'erano scuole di cinema. E, secondo me, secondo noi che l'abbiamo fondata, una scuola di cinema deve dare una risposta a questa realtà presente negli anni Ottanta, che però continua ad essere ancora più presente oggi ("Ahi de mí!"). Perché, invece di dire "va bene, questa è una tappa, l'abbiamo fatta, chiusa", si tratta di qualcosa di diverso, di più impegnativo, perché bisogna portare avanti questo con tutto il peso che implica il passato e proiettarlo verso il futuro. La scuola è una scuola che tocca, tra l'altro, per dirti le cose fondamentali, una visione latinoamericana. Per questo si parlava dei Tre Mondi, ma anche di Africa e Asia. Da la Escuela de Tres Mundos, passa ad essere la Escuela de Todos los Mundos. Io già non c'ero più, l'ho lasciata come scuola dei Tre Mondi. Se l'idea è ampliare, se l'idea è amplificare, se l'idea è collegare, allora sì, va bene. Ma se l'idea è, come direbbe Pasolini, standardizzare, uniformare, rendere mediocre, praticamente fare di tutto il mondo lo stesso marciame, allora no. Non mi sta bene. Diceva Pasolini: omologare. Omologazione era la parola, parlava di questo. Omologare no, perché omologare praticamente non è né carne né pesce, non è niente. Se, invece, non è omologare ma unire, se, praticamente, è universalizzare, allora son d'accordo. Sono due cose molto diverse, ma dobbiamo fare molta chiarezza su cosa è l'una e su cosa è l'altra. E non dobbiamo cadere nella trappola di pensare che si stia universalizzando e non si stia omologando, o viceversa. Quindi, la scuola si chiamava Escuela de Tres Mundos in quel momento. Oggi si chiama Escuela de Todos los Mundos. Va avanti, continua, ha dei problemi (come sempre), ma ti direi che è scontato. È scontato forse un po' di più perché questa stagione di Cuba è anche più tirata, le possibilità di aiuti sono minori, quindi c'è bisogno di più sostegno, anche economico, c'è bisogno della parità. Quando l'abbiamo creata, l'abbiamo pensata come scuola gratuita proprio per permettere alla generazione non possedente dell'America Latina di accedervi, perché altrimenti ci troviamo sempre lì, nella discriminazione economica, cioè ci possono andare solamente coloro che pagano, quelli che non possono pagare non ci vanno. E questa è già una forma di discriminazione politica, socio-politica, socio-economico-politica anche, contro la quale, appunto, sono sempre stato. Quindi, doveva essere una scuola praticamente per tutti, di tutti e che aveva come caratteristiche metodologiche la polivalenza come prima cosa: tutti devono cominciare studiando ed imparando tutto. Non è che tu impari soltanto uno dei rami delle possibilità, uno dei rami delle varie specialità del tuo mestiere. Impari tutto. Dopo che conosci un po' di tutto, scegli quello che senti più affine alla tua volontà. E questo lo scegli tu o lo scegli consigliato dai tuoi maestri, che ti dicono "guarda, questo è meglio per te" oppure "è meglio l'altro ramo". Ma nessuno ha mai imposto niente a nessuno. Libertà prima di tutto. "In arte la libertà innanzi tutto". La polivalenza è questo: antidogmatica, antipregiudiziale, "antigiudiziosa", chiamala come ti pare.

Come seconda caratteristica della scuola: teoria e pratica congiunte. Come nel gioco del tennis, l'una lancia la palla all'altra. Queste erano le due caratteristiche principali. In più, si aveva una visione del mondo, diciamo così, collettiva, comune, non individualistica, non egoistica, non esclusivista, non patrimoniale. Sì, il termine adatto è non patrimoniale. Questi sono i fondamenti della scuola. Devo dirti che, nel suo insieme, la scuola è cresciuta fedele a questi principi. Ti ripeto, non si è potuti rimanere fedeli alla gratuità della retta per poterla tenere in vita perché i tempi obbligano ad avere dei contributi. Ma ora si sta tornando a questo, si sta cercando di creare una rete di aiuti internazionali per vedere se è possibile farla tornare gratuita. Ora c'è un nuovo direttore, che si chiama Rafael Rosal. È un ex alunno della scuola (che, tra l'altro, senza l'aiuto della scuola non avrebbe potuto studiare). È impegnatissimo nel far tornare la scuola gratis come lo era all'inizio. Sta lottando per fare questo.

L'idea della scuola era la formazione del "cineleasta", cioè di un artista e tecnico valido sia per il cinema che per la televisione, per tutti e due, perché già si vedeva che la televisione avanzava e sarebbe finita per diventare il mezzo audiovisivo privilegiato.

Ricapitolando: polivalenza, teoria e pratica, antiautoritarismo nell'insegnamento, apertura, interscambio e scambio intergenerazionale, scambio interraziale e intersessuale.

T.S. - *Nel 1988 lei e Gabriel García Márquez avete deciso di girare un film insieme. La scelta è ricaduta sull'adattamento dell'omonimo racconto di García Márquez Un señor muy viejo con unas alas enormes. Mi racconta come è nata l'idea per questo film?*

F.B.: - Nasce per due motivi: uno legittimo e l'altro illegittimo. Uno da ponderare e l'altro da abiurare e condannare. Incomincio dal secondo. Nasce per stanchezza. Alla fine io e Gabo, forse penso più io che lui, eravamo stanchi di dirci "Facciamo un film, facciamo un film" e poi non lo facevamo mai. Quindi ho detto "Gabo, bene, facciamolo una volta per tutte". Ero ancora a Roma in quel periodo, lui era a Cartagena de Indias. Gli ho telefonato, avevo già finito il mio film precedente (che era o *Mi hijo el Che* o *Remitente: Nicaragua*; se non sbaglio uno dei due). E, a un certo punto, dico: "Gabo, facciamolo una buona volta questo film, perché ormai il tempo passa". E allora lui, in maniera assolutamente imprevedibile, come è lui (perché è imprevedibile, e questa è una delle sue bellezze, delle sue magie, delle sue attrazioni, un motivo della sua simpatia), mi risponde: "Va bene, facciamolo, hai ragione. Perché altrimenti continuiamo a parlarne, a dire che lo facciamo e poi non lo facciamo mai. Scegli un racconto! Scegli qualcosa di mio, di già scritto". Lui, che aveva sempre detto: "Non autorizzerò mai un film che si faccia da una cosa che ho scritto io, perché un racconto è un racconto e un film è un film! Non lo autorizzerò mai!". E aveva ragione. Infatti avevamo già visto insieme due o tre progetti che però non mi lasciavano molto contento, non suscitavano quella simpatia e quella conseguente energia necessaria per fare un'operazione di questo genere. Puoi immaginare come ci sono rimasto. Bene e male allo stesso tempo. Da una parte perché lui mi autorizzava così a prendere qualsiasi cosa, e già in quegli anni (metà degli anni Ottanta, lui era già Premio Nobel) aveva scritto la maggior parte della sua opera. E allora, lì per lì, ho capito una cosa: ho capito che lui aveva parlato come la Sibilla di Cuma, ispirato. Come la Sibilla, lo spirito gli aveva soffiato questa parola, e magari lui l'aveva detto così, senza volerlo. Le parole gli sono uscite dalla bocca come un fumetto. Ho pensato "se non gli do un nome adesso non si fa mai più". E questo l'ho sentito, non chiedermi come e perché, ma l'ho sentito. E allora, ho avuto la sudarella a freddo e ho pensato: "E ora cosa gli dico?". Perché poi avevo coscienza che quello che avrei deciso non l'avrei potuto cambiare. Quindi, se scelgo male, non lo posso cambiare. Allora mi sono passati nella mente tutti i titoli di tutti i lavori di Gabo. E a un certo punto, eccolo! *Un señor muy viejo con unas alas enormes!* Che è il racconto che mi piaceva di più di Gabo. Ma, ti dico in assoluta sincerità, mai avrei pensato di chiederglielo perché pensavo che non me lo avrebbe mai dato. Perché quello era un racconto, te lo dico molto chiaramente, da dare a chi potesse pagargli delle cifre milionarie, a chi potesse offrire la possibilità di un supporto tecnico, economico che noi non avevamo. Era tutto improvvisato, quello che stavamo esponendo era tutto creato dal nulla. E lui, dall'altra parte del telefono impassibile, così flemmatico, dice "È tuo". E io "va bene, ok". Ci siamo detti ancora qualcosa, tipo "ora ci penso un po', poi inizierò a buttar giù alcune idee e ti telefono". E lui "sì, sì, non ci sono problemi. Ciao!". E dopo, a un certo punto, ho pensato: "E ora come faccio? In primo luogo, si potrà fare un film con questo racconto?". Il racconto, ovviamente, mi piaceva e mi continua a piacere moltissimo: è eccezionale. Però era difficile rappresentarlo. Era difficile rappresentare l'angelo, questo animale strano, questo mostro, come si faceva a rappresentarlo? Inoltre, venendo noi da un'esperienza neorealista, c'era anche il fatto che il film apparteneva a un'altra estetica. Tant'è vero che poi, lavorando su questa idea, ho deciso di presentare il film come un tentativo, il tentativo di congiungere le nostre due istanze: la istanza magica di Gabo e la istanza del mio realismo critico. E ho parlato per la prima volta di un realismo "critico-magico", o "magico-

critico”. Se mi è riuscito o no, questo lo diranno gli altri. Mi sono messo a lavorare, per fartela breve, mi ci sono voluti sette anni dalla scrittura della prima sceneggiatura al film. E allora mi sono chiuso nel mio studiolo che era a Trastevere e ho scritto una scaletta, più che altro, non era nemmeno una pre-sceneggiatura. E il primo appuntamento con Gabo era a Parigi. Dovevamo incontrarci per scambiarci un po’ di idee sul film. Sono andato a trovarlo. Era una Parigi fredda, una Parigi con i tetti con la neve, gli alberi spogli. Mi ricordo che sono arrivato nel suo appartamento, lui apre la porta e io entro. Era un appartamento bello, ovviamente a Parigi si trattava di una casa vecchia, bella, la stanza aveva un grande finestrone. E mentre iniziamo a parlare del film, comincia a nevicare. Cade la prima nevicata della stagione a Parigi. E io parlavo con lui, ma lui non vedeva che stava nevicando. E mentre parlavo, ho pensato: “È un presagio favoloso! Questo film si fa!”. Perché era lui a provocare questa neve ... E, infatti, è stato così. Abbiamo continuato a parlare. Lui mi ha ascoltato poi ha detto le sue idee. Dopo quest’incontro, ci siamo dati un periodo di sei mesi, più o meno, per avere già una prima stesura della sceneggiatura. L’ho fatta e sono andato a trovarlo, ed è andato avanti così. La seconda volta sono andato a trovarlo a Cartagena de Indias. Nella sua casa fuori città. Una bella casa su una piccola collina. Gli ho letto la sceneggiatura, lui ascoltava e non ha detto una parola fino alla fine. Poi ha esposto le sue idee, sempre cose intelligenti, mai un atteggiamento demolitore, mai un atteggiamento negativo, mai che ti potessi sentire frustrato da quello che avevi fatto. Era d’accordo su alcune cose, su altre non lo era. Faceva proposte che non c’erano nella sceneggiatura, ma insomma, era quello che mi aspettavo da lui. Ma sempre in maniera collaborativa. Anche perché, oltre ad essere un uomo intelligente, è anche un uomo generoso. Possiede quella che io chiamerei, tanto per unire i due termini, “generosità d’intelligenza”. Lui mi ha sempre detto: “Fernando, *el cuento es mío y el film es tuyo*”. È una grande generosità, ma anche un modo di dividere le responsabilità, in modo tale che ognuno si prenda le sue. E lui l’ha sempre fatto. E io ho lavorato veramente sempre con molta libertà. Poi è uno dei film al quale lui ha partecipato più attivamente: abbiamo scritto la sceneggiatura insieme. Io ho rimandato di un anno le riprese del film, in quanto coincidevano con la fondazione della scuola di Cuba e le due cose contemporaneamente non si potevano fare. Con un grande magone le ho rimandate, ma oggi non me ne pento affatto! L’anno dopo abbiamo ricominciato e la scenografia era praticamente già stata costruita. Così abbiamo dato l’input per il finale e lui mi è stato vicino tutto il tempo. Non decideva mai, per propria volontà, ma interveniva sempre. Io, ovviamente, lo assecondavo in tutto ciò che potevo e volevo. Mi ricordo, per dirtelo in maniera concreta, che la scenografia era stata costruita in un paesino vicino all’Avana. Andavamo lì insieme tutte le mattine, lui guidava la macchina e io stavo accanto a lui. Andavamo a controllare come andassero le cose, come era stato disposta tutta la scenografia. Questo per dirti che il film è nato da una strettissima collaborazione fra noi due. Oltre al racconto, Gabo è intervenuto nella parte della realizzazione pratica del film, nella regia. Ha proposto nuove idee, nuovi spunti, per far sì che si potesse realizzare. Ti racconto una cosa per tutte: a un certo punto io ero molto preoccupato per come si potesse fare un personaggio, quello dell’angelo. C’erano molti problemi per la caratterizzazione, dato che non parlava poiché avevo tagliato i suoi dialoghi, c’erano problemi per la realizzazione delle ali, che erano ingombrantissime, sei metri da punta a punta. Era impossibile far recitare questo personaggio. Gabo ha deciso che fossi io ad interpretarlo, io che non credevo di dover interpretare nessun personaggio e neppure volevo, perché sapevo quanto era difficile questo film e, per questo motivo, volevo concentrarmi solo sulla regia e non anche sulla recitazione. Però questo personaggio non usciva fuori, anche perché io avevo pensato a molti attori che potessero interpretarlo. Il primo cui avessi pensato era Eduardo De Filippo. E ancora oggi continuo a pensare che sarebbe stato perfetto per la parte. Purtroppo era già morto. Quindi Gabo disse a me di farlo. Il problema maggiore era quello di come poter realizzare le ali. Anche qui Gabo trovò la soluzione con un espediente incredibile. Mi disse: “Ma che problema hai? Questo vecchio *se pone y se saca las alas como se fuera una chaqueta*”, si mette e si toglie le ali come se fossero una giacca. E allora con questo ho praticamente capito

che lui era disposto ad accettare qualsiasi tipo di invenzione anche da parte mia. Che sarebbe stato d'accordo. E alla fine il film è partito con una grande armonia, è stata una grande gioia girarlo, è stato molto bello. Tant'è vero che alla fine delle riprese erano tutti tristissimi e piangevano. Il film è un'opera complessa, l'ho definito un "microcosmo latinoamericano".

T.S. - *Ritiene fondamentale, come García Márquez, che per lavorare bene insieme, un regista e uno sceneggiatore debbano essere legati da stima e fiducia reciproca?*

F.B. - Nel nostro caso è stato così, ma non ti posso generalizzare la risposta. Conoscendo un po' di storia del cinema, so che ci sono state delle liti, degli scontri incredibili tra registi e sceneggiatori, o autori del libro, che poi sono finite anche male. Questo è successo molte volte. Il che non è una garanzia della bruttezza o della bellezza di un film. Personalmente, io ti dico che non saprei mai fare un film, ma non soltanto senza un rapporto con lo scrittore, l'autore del romanzo, neanche senza un solido rapporto con tutti gli altri collaboratori. Se non ci fosse empatia tra me e lei o lui, e tra me, lei, lui e il film, non lo saprei fare. Non è che non lo vorrei fare, che è diverso, non lo saprei fare. Se non c'è uno stato d'animo, in spagnolo la parola è *gracia*, una grazia nel senso di leggerezza, di intuito, di ispirazione, di un'ispirazione comune per fare le cose, diciamo così, non lo saprei fare. E, siccome mi conosco, più o meno a quest'altezza di anni mi conosco, non accetterei nemmeno di farlo. E non accetterei di farlo con persone con cui, secondo quelle che Goethe chiamava le affinità elettive, non ho nulla in comune. Io ho una grande cura nello scegliere le persone che collaboreranno con me nei film. Tutte. Non soltanto lo scrittore per la sceneggiatura, ma anche il direttore della fotografia, poi i macchinisti e, ovviamente, gli attori, manco a dirlo! Perché come regista, come autore del film, io non mi considero, diciamo così, "divino". È tutto il contrario! Il film per me è un fatto di collaborazione. Perciò io sono un po' tutti gli altri e, ovviamente, aspiro a che tutti gli altri siano un po' me. Quindi, il film deve nascere da un'affinità, da una simpatia, da un'empatia tra tutti, oltre che, contemporaneamente, dall'intuizione iniziale. Per questo anche per me fare un film, soprattutto preparare un film, è difficile. E di solito, ma lo posso dire solo adesso perché l'ho constatato, mi porta via degli anni. Mi prende anni nella scelta delle premesse, nella scelta delle persone, nella scelta delle varie cose. Anche per il mio ultimo film, *El Fausto criollo* (in due parole, un adattamento di un classico argentino della metà dell'Ottocento, tra l'altro è il primo film fatto con la collaborazione sia della scuola di cinema di Santa Fe sia di quella di Cuba), è stato così. Se non c'è questa conoscenza reciproca, questa stima reciproca, è un problema di identità, di identificazione. Per questo motivo parlo sempre di autore collettivo. Detesto in altri termini l'autore condottiero.

T.S. - *Cinema e letteratura per Gabriel García Márquez sono strettamente legati. Per Lei è la stessa cosa?*

F.B. - Questo perché parla non da scrittore ma da cineasta. Il cineasta addormentato che è in lui. Ma no, per me il problema si pone in un altro modo. Il problema si pone così: un'opera d'arte ricollega tutte le arti. Quindi il rapporto specifico tra cinema e letteratura non è che una parte del rapporto generale tra cinema e pittura, tra letteratura e musica, tra musica e danza. Sono tutte collegate, non esiste un'arte che vada per conto suo. Come concetto generale, l'intuizione estetica o artistica è un'intuizione universale, generale, cosmica. È un'intuizione cosmica, è un'intuizione che riguarda l'intero creato. Questa è l'intuizione. Tu intuisce un *nous*, che è il *nous* poetico, che ha una sua energia che poi viene espressa. Cioè, prende corpo questa fantasmagoria. Prende corpo, prende carne, ossa, pelle, in una delle tante forme possibili dell'espressione artistica. E quindi diventa letteratura, o cinema, o musica, o poesia, o danza. Questa è la risposta. Quindi il concetto è che cinema e letteratura sono strettamente legati, inscindibilmente legati, nell'intuizione. E poi sono specifici nel loro esprimersi.

CINETECA

“ORTA MIA” DI MARIO SOLDATI

di Gualtiero De Santi

regia: Mario Soldati

soggetto: Mario Bonfantini, Augusto Mazzetti, Mario Soldati

aiuto regista: Carlo Musso

fotografia: Carlo Ventimiglia

assistente operatore: Franco Frazzi

fonico: Carlo Catalini

musica: Franco Potenza

interpreti: Mario Soldati, Mario Bonfantini

direttore di produzione: Ugo De Lucia

segretaria di produzione: Franca Gabrini

produzione: Produzione Cortimetraggi realizzata da Gigi Martello

provenienza: Italia, 1960

durata: 17' 48"

Forse troppo poco conosciuto ma decisamente bellissimo – per me uno degli esiti tra i più personali e anche più riusciti di Soldati (insieme con *Piccolo mondo antico*, *Malombra*, *Fuga in Francia*, *La provinciale*) - *Orta mia* venne girato a ridosso dell'ultimo lungometraggio del regista-scrittore torinese, *Policarpo ufficiale di scrittura*, uscito nel 1959. L'uno e l'altro, *Policarpo* e *Orta mia*, altrettanti richiami, venati di intelligenza e nostalgia ma anche di garbata cordialità, al Piemonte e alle sue tradizioni, consegnate alla letteratura post-risorgimentale e a un presente che quella spontaneità, semplice e coltivata al contempo, continuava a mantenere. Come è nel caso dei personaggi che compaiono in questo doc o forse più precisamente cortometraggio comunque legato a una scrittura documentale: i pescatori del luogo, le giovani lavoratrici vestite con un'eleganza discreta e tuttavia notevole, e che l'occhio di Soldati sa ben rilevare, poi il francesista novarese Mario Bonfantini filmato nel proprio studio, le cui finestre si affacciano sul bellissimo lago d'Orta e sull'isola di san Giulio. Con Bonfantini, Soldati si era ritirato in questo angolo del Piemonte orientale per due anni, tra il 1934 e il 1936, allora che era in fuga da disavventure lavorative (licenziato dalla Cines) e pare anche sentimentali, dunque totalmente concentrandosi sulla scrittura letteraria.

La scena delle operaie, che sembrano ragazze quali si possono incrociare o incontrare in via Montenapoleone o a Trinità dei Monti, e che Soldati prende all'inizio per scandinave, è in sé alquanto significativo. Osserva Georg Simmel nel suo saggio filosofico sulla moda (*Die Mode*, 1911), che l'uniformità ai dettami dell'eleganza è per i ceti popolari o comunque non borghesi la conquista di un obiettivo che di per sé equivale ad ascesa sociale. L'ambiguità sta nell'imitazione e nel livellamento, ma comunque lo spingersi verso forme di apparenza sempre

nuove determina una distinzione, un'accentuazione, un ornamento individuale della personalità non sprovvisto di grazia. Forse Soldati non aveva mai letto Simmel, ma le sue delicate lavoratrici esprimono esattamente quella misura che è anche raggiungimento della meta, su cui disquisiva il filosofo.

Siamo in tutta evidenza in un'Italia ancora gentile e pre-boom, per giunta in un territorio allora (e ancora oggi) rimasto in parte impermeabile alle devastazioni della modernità. Era quella un'Italia nondimeno in movimento, aperta su un futuro che allora si immaginava positivo e pacificato. La cordialità di Soldati che orienta da regista l'occhio della cinepresa ma che anche conduce la conversazione con le persone incontrate o interpellate, fa il resto.

A ben vedere *Orta mia*, che pure si presenta come un compiuto e vero saggio di cinematografia, viene da una costola del Soldati televisivo: quello del *Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* (1957-58) e dei vari tragitti in lungo e in largo per l'Italia, alla ricerca degli antichi sapori e gusti. Forse, o in un qualche modo, una sorta di *variatio* soldatiana dell'allora archiviato o almeno lasciato in non cale progetto zavattiniano di *Italia mia* (che non risaliva a tanto tempo prima: una decina d'anni all'incirca); ripreso magari senza una diretta intenzione da Soldati forse per la vicinanza a Za e per quelle tangenze di lavoro che l'avevano visto coadiuvato dal grande scrittore-sceneggiatore nel caso del cinema in *Era di venerdì 17* (collaborazione inevitabile dato che si trattava di un rifacimento francese di *Quattro passi tra le nuvole*) ma soprattutto dell'esperienza televisiva del viaggio sulla lettura attraverso l'Italia: *Chi legge?*, inchiesta in 8 puntate mandate in onda dal 19 novembre 1960.

Cesare Zavattini, ideatore del programma e coautore con Soldati, compare soltanto nella prima puntata palermitana. Ma dovette essere un bel pungolo per il nostro arguto conduttore. Se questi ebbe a scrivere in *Canzonette e Viaggio televisivo* (Mondadori '62): “*Partono e bastimente / Pe' terre assaj luntane, / parte il Sidney per l'Australia, / e io, pungolato da Zavattini, / assalto sulla passerella gli emigranti, / assurdo inquisitore. / [...] Perdonate, emigranti / l'agguato del mio microfono / sull'affollata passerella, / perdonate le mie macchine da presa, / invisibili alla vostra speranza, / o alla vostra angoscia*”.

Orta mia (in cui già l'aggettivo possessivo dichiara già l'adesione emotiva di Soldati e per così dire la sua percezione), appare pastellarsi in un colore le cui varie sfumature e cromie si amalgamano come su una tavolozza, o una cartolina turistica, ed è tutto intriso del Soldati cineasta e intellettuale: incuriosito dal nuovo ma appassionato della tradizione, spiritoso ma altrettanto poetico, quasi nostalgico del mondo da cui viene e che avverte sul punto di scomparire (che è dunque trattenuto nelle immagini), conforme alle regole ma invogliato alla trasgressione.

Intanto il titolo: ricavato dall'angolo di ripresa della stazioncina ferroviaria di Orta Miasino, sulla linea cusiana che da Novara conduce a quel di Domodossola, e guidato per così dire da un gioco verbale e cinematografico che celando una parte del tabellone dietro i rami di un albero fa sì che nell'inquadratura che ne risulta si legga unicamente Orta = Mia. Uno slittamento semantico ottenuto attraverso e dentro l'immagine filmica. Che Soldati subito rende palese agli spettatori – siamo ancora all'avvio, all'incipit – e che guarda con lo stato d'animo e anche la moderata eccitazione di chi faccia ritorno ad un luogo caro e non più visto da un venticinquennio.

L'inquadratura successiva mostra Soldati uscire sul terrazzo di un albergo, con ripresa laterale che lascia sullo sfondo il panorama della cittadina e del luogo: una visuale d'assieme dove tutto partecipa – dice il commento dello scrittore – della stessa atmosfera rusticale e patriarcale, serbando ancora una viva impronta di civiltà e una perfetta armonia di edifici.

L'insidia recata a questi luoghi viene da modernità, alla quale però Soldati non pensa in alcun momento di contrapporsi: anzi, è quella stessa che legge nei giovani che vanno a amoreggiare in un sentiero appartato

del lungolago e nelle operaie scambiate in un primo momento per svedesi o norvegesi. D'altronde è nel paesaggio stesso, nella natura del luogo, che qualcosa di nordico e settentrionale si insinua: c'è, ad esempio, uno spezzone di roccia che a guisa di fiordo norvegese si immette in uno spazio, nel quale anche le architetture sembrano sbocciare naturali e spontanee dal paesaggio: «i colori della montagna piemontese, quel violetto, quel blu; il bianco argenteo della betulla nostrana; e l'azzurro del mio cielo [...]. L'amore vivo della mia patria, del mio pezzo di patria, il Piemonte, ecco che quando tocca l'entusiasmo e il possesso, come dinanzi a queste montagne queste betulle questo cielo, diventa amore anche di una terra ignota e lontana, diventa qualche cosa di più grande e profondo», così Soldati in note di diario e fogli lasciati inediti in vita (oggi in *Orta mia e altre pagine novaresi e piemontesi disperse*, Interlinea 2008).

Il fulcro di tutto, lo si capisce bene, è il lago (sul cui controllo si stagliano i differenti personaggi, a cominciare da Soldati con la sua proverbiale pipa). Uno spazio equoreo che appare luminoso e azzurro, anche quando velato dalle grigie nebbioline oppure fasciato dall'oscurità serale e notturna. Ma l'altro fulcro è poi Soldati, che nell'avvio di questa sua provincialissima *recherche* comincia col chiedere se esistano ancora i pesci che un tempo vi si potevano pescare (non ci sono più, ma una provvidenziale bonifica già avviata promette di farli tornare), o come si organizzino il traghetto verso l'isola di San Giulio.

La verifica avviene con un pescatore, davanti a un bicchiere di ottimo vinello (va da sé rammentare che un bel volume di viaggi soldatiani reca nel titolo *Vino al vino*). E qui entra in campo, anche sul piano delle immagini, quel senso non di staticità ma di continuità delle cose e dei luoghi nel tempo, che gli edifici inquadriati – pievi, sacelli, il pulpito di marmo nero di età preromanica nella cattedrale parrocchiale di San Giulio – ostentano tangibilmente. Una civiltà eletta e riservata, contenuta come il carattere di quei valligiani e montanari, che produce cultura e arte ma anche socialità: onde le liriche sul lago medesimo scritte dal poeta Ernesto Ragazzoni, un ortese doc, i cui versi vengono ricordati da Soldati non estemporaneamente ma a segno di magnificare quella bella atmosfera lacustre che favorisce l'amicizia. Ma in concreto: dato che quando spariscono gli amici che avevi, ne subentrano degli altri.

Le capacità di Soldati di illustrare il luogo incontrandone gli abitanti e con essi discutendo, fa il paio con una attiva meraviglia di fronte a cose e persone rimaste integre attraverso vicende di secoli. L'equilibrio tra la malinconia e l'ottimismo di fronte alla realtà qua e là si incrina. Il passato continua in parte ad imperare: ecco allora il sottofondo nostalgico e anche un po' folclorico di quelle musiche e cori (già in banda sonora dall'avvio) curati dal maestro Franco Potenza, confluire nella breve sequenza degli operai che, il sabato sera vestiti con gli abiti della festa, intonano in un'osteria del lago cori alpini e canzoni locali. Contrappunti, tra spirito di continuità e tradizione, di quella antica diuturna pace che il visitatore incantato incontra sorpreso nella realtà del luogo, o che immagina nella propria ricomposizione memoriale e cinematografica.

Una nostalgia virile (ci sono solo uomini a parte la cameriera che serve vino), che si umetta di una tinta di accoramento; forse tipica negli uomini del nostro nord; la ricordiamo a esempio nei film di Pietro Germi e persino in Pasolini, nel visionario affresco di *Salò*. Ma dove in Germi quel cantare e vociare tradizionali sono in fondo una obiezione ideologico-emotiva al presente, anche acre e risentita e a tratti sgradevole, e in Pier Paolo Pasolini sono metafore ancor più atroci giustamente in ragione della dolcezza di quelle voci, in Soldati tutto questo costituisce pur sempre un seme di verità. Orta e il lago sono comunque lì davanti ai suoi occhi. Non c'è nostalgia o letteratura o immagine di film che si sovrappongano su di loro.

Forse è anche per questo, per questa inclinazione alla concretezza e al sodo, che il suo cinema prima ultraletterario poi baracconesco (il kitsch divertito e antineorealista dei film dei primi anni '50) e infine scaltramente provinciale, ha avuto un'evoluzione felice nel reportage televisivo e nel documentario vero e proprio.

ARCHIVIO BIZZARRI

LE REPUBBLICHE PARTIGIANE

di Gualtiero De Santi

Nel 1970, in occasione del venticinquennale della Liberazione, Libero Bizzarri mise mano a un progetto sulle repubbliche partigiane: tre filmati televisivi che illustravano quei momenti di resistenza ai nazisti e ai fascisti ma anche di organizzazione e riconquistata democrazia (la repubblica di Montefiorino che nel 1944 fu il primo esempio di autogoverno dopo la caduta del regime mussoliniano, quella della Val d'Ossola, quelle di Alba, delle Langhe e del Monferrato sempre nel '944). Furono esperienze importanti non solo sul piano della libertà ma anche delle proposte e delle scelte fatte nel concreto.

Ad esempio, come ben si mostra nel documentario dedicato alla "repubblica dell'Ossola", si ebbe una "riforma della scuola" avviata nei circa quaranta giorni di quella straordinaria esperienza. La repubblica ossolana come si sa prese corpo il 10 settembre, dopo le conclusioni di una trattativa tra i comandi partigiani della formazione "Valdossola" e "Valtoce" e ufficiali dell'esercito tedesco e della milizia repubblicana; e durò sino all'ottobre successivo. Ha scritto il più illustre cittadino di quei luoghi, il famosissimo critico e filologo Gianfranco Contini (che faceva parte per il Partito d'Azione del CLN di Domodossola): "La Resistenza Ossolana è stata un movimento di popolo, sia nei momenti di clandestinità, sia in quello palese della collaborazione al Governo provvisorio. La misura della partecipazione pubblica, in cui ognuno ebbe qualcosa da pagare o da perdere (e poi da non reclamare), fu un fatto civile di rara e non abbastanza sottolineata rilevanza".

Giusto Contini, che allora insegnava all'Università svizzera di Friburgo, in uno con il prof. Carlo Calcaterra dell'ateneo bolognese e con il direttore didattico Alcide Bara diede la propria collaborazione al commissario all'Istruzione ma anche all'Igiene, al Culto e alla Beneficenza della Libera Giunta (Giunta Provvisoria Amministrativa per la città di Domodossola), che era il sacerdote Luigi Bozzetti, perchè si elaborasse un modello di riforma scolastica. Libero Bizzarri la mette molto in evidenza e la descrive nel suo documentario, ne rileva sulla scorta di testimonianze anche di chi la frequentò da scolaro il carattere formativo in un senso generale, che aiutava a guardare il mondo con i propri occhi e con una propria autonomia (il contrario, viene fatto di registrarlo, di quanto oggi si pretende per la scuola e l'università, succursali aziendalistiche del mercato). Oltre a ciò, a cura del grande francesista Mario Bonfantini che fu anche membro della GPG in quanto commissario al collegamento con l'autorità militare partigiana, furono aperti i corsi di una Università popolare sulla storia dell'Europa moderna.

Quello della Repubblica della Valdossola è stato un esempio non soltanto di lotta epica ma insieme di autorganizzazione e democrazia dal basso. Quando Bizzarri ne ripercorre con le sue immagini le

vicende, è investito – crediamo – pure lui dal calor rosso di una contestazione che, a cavallo tra anni '60 e '70, arroventava la nazione. Posizioni che si spinsero allora sino a mettere sotto accusa anche il passato e una pretesa retorica resistenziale. Nondimeno il cineasta, pur emozionalmente vicino alle lotte operaie e studentesche (che in parte spiegano l'attenzione verso la scuola), non mancò di analizzare con equilibrio storico e intellettuale le vicende partigiane. Che lui va a scavare e ordinare in un contesto più vasto, europeo. Servendosi del commento ma anche delle risorse del cinema.

Così *ricorre* nei suoi tre documentari quel coro della Rivoluzione sovietica che sei anni prima Pier Paolo Pasolini aveva utilizzato per il suo *Vangelo*; ed ecco la descrizione degli atti di eroismo ma insieme una forza dei sentimenti che faceva tutt'uno con la ragione. Nel programma televisivo sull'Ossola – il secondo della serie – si intervistano ad es. alcune figure storiche, collocate in una penombra e in interni che ne rilevano la sobrietà: tra esse, la comunista Gisella Floreanini. Mentre il ricordo dell'architetto Antonio Beltrami, ufficiale di artiglieria e comandante partigiano caduto con 11 compagni nella battaglia di Megolo, viene affidato alla lapide della via che Domodossola gli ha dedicato (su cui la cinepresa di Bizzarri indugia ripetute volte).

Si intitola *Libertà* il testo poetico che chiude un volumetto di Remigio Biancossi, *Alberi alti* (Grossi, 1980) nel quale compaiono liriche ispirate alla resistenza ossolana: “Fu un lungo paziente lavoro / nascosto tra la scabrosa petraia, / rubata luce alle sbarre, / torturato silenzio per non tradire, / combattuta ombra nei boschi, / densi grumi di sangue sul cammino, / spinosi reticolati di crocifissi. / L'ostinata vena d'azzurro fattasi strada / levigando rocce di nere alghe / è profonda sorgiva, quasi furiosa, / ora in fragore di cascata”.

Poi ecco i tre versi in explicit, che ci pare si addicano quasi alla perfezione anche al lavoro di Bizzarri, alle sue intenzioni ideali (e congiuntamente ai suoi interlocutori d'allora e di oggi): “Bisogna apprendere ad ascoltarne / la travolgente sinfonia: / qui sta la vita”.

A COLLOQUIO CON NANDO ANGELINI

di Gualtiero De Santi

Vuol raccontarci quando e come ha conosciuto Libero Bizzarri? Che tipo di collaborazione c'è stata tra voi e a quali dei suoi lavori lei ha partecipato?

La conoscenza con Libero Bizzarri avvenne mediante un amico comune, Luigi Liberati, con il quale avevo frequentato un biennio di regia televisiva all'Università Internazionale di Studi Sociali, ora LUISS. In questa Università insegnavano registi come Daniele D'Anza e Luigi Zampa i quali, a propria discrezione dovevano, a fine biennio, scegliere un allievo per una esperienza pratica sul set di un loro film.

Nell'anno 1975 toccò a me. Luigi Zampa, avendo saputo che ero diplomato al CSC mi prese a fare il suo assistente nel film *Il medico della mutua* con Alberto Sordi... Pardon, ma dovevo parlare di Bizzarri, non di me. Queste mie precedenti esperienze fecero sì che Libero, dietro mia richiesta – volevo fare anche un'esperienza televisiva – mi prendesse con sé, non come assistente ai suoi lavori ma come collaboratore nella sua casa di produzione da poco fondata a Roma, la Egle Cinematografica.

Ricordo il primo lavoro, che era del genere post-produzione in cui ero il responsabile del montaggio. Si trattava di raccontare, con brani di filmato e foto, la vita di personaggi storici per il Dipartimento Scuola Educazione. A me toccò Simon Bolívar, l'eroe boliviano. In seguito fu la volta di Enrico Mattei, per il quale si parlava di attentato. Nacque così una collaborazione che durò circa un anno. In questo periodo devo dire che non realizzai solo lavori di post-produzione ma tutto ciò di cui la Egle necessitava.

Per una rubrica TV di educazione stradale dal titolo *In auto*, svolsi il lavoro di controllore della troupe, che era un lavoro di produzione.

Tutto ciò forse per il fatto che Libero, nei suoi documentari, non aveva certo bisogno di aiuti.

Quali gli aspetti che, a suo giudizio, le sono apparsi peculiari nel lavoro di regia documentaria di Bizzarri? e ci sono stati episodi comunque significativi che potrebbe menzionare?

Per quanto detto sopra, non credo che stia a me – non ne sarei all'altezza – dire che tipo di regia praticasse. Ricordo solo che si lavorava sempre in un'atmosfera amichevole, nel rispetto del lavoro di tutti.

Facevo tutto con estrema serietà e accuratezza e con partecipazione anche emotiva. A questo proposito ricordo un pomeriggio in cui, passando nel corridoio della Egle davanti al suo ufficio, lo sentii persino piangere!

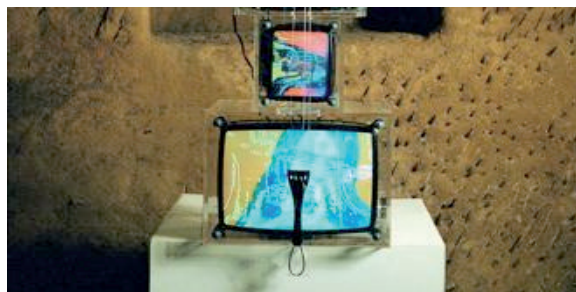
Oltre alla sua sensibilità notai, fin da subito, una sentita partecipazione politica. Fu per me un amico, che mi aiutò a stipulare i primi contratti diretti con la RAI, cosa di cui non posso che essergli grato.

LINGUAGGI E MEDIA

NEW MEDIA E ART FLUXUS

di Andrea Carnevali

La poesia alla fine del secolo si trasforma per la presenza dei media. Così la tradizionale e approfondita riflessione sulla lingua si è spostata sulle scelte dei lettori e sulla brevità del testo, suscitando la reazione di scrittori e poeti che si è materializzata con un linguaggio ricco di innovazioni e di istanze sperimentali¹.



Il periodo, che va dagli anni Cinquanta alla fine del secolo, è per la lirica un periodo particolarmente difficile e complesso. Il trionfo dei media e poi dell'informatizzazione ha creato un approccio diverso. La posizione della poesia è la seguente: non sono più sufficienti gli strumenti quotidiani come la carta e la penna per poter scrivere versi, ma il testo viene rielaborato al computer. Nello scenario del Novecento si evidenzia uno schema di poesie e di testi tutt'altro che unitario. Si affrontano sperimentazioni e ricerche che si configurano come vere e proprie avanguardie.

Anche Montale si occupa del messaggio poetico nella società della tecnica. Il 12 dicembre 1975, in occasione del discorso pronunciato a Stoccolma quando gli viene consegnato il premio Nobel, fa nascere la domanda sulla sopravvivenza della poesia rispetto alla spettacolarità che domina la civiltà dei mass media e che ne dovrebbe assicurare la funzione².

Nella musica un esempio calzante, invece, è costituito dal "rap" italiano, perché si trova nella fase di sottopassaggio culturale. Il suo bagaglio di graffiti e break dance è composto da elementi che nella patria d'origine hanno determinato la sottocultura *hip hop*. Questa è una specie di dimensione diversa, quasi di sottocultura, dentro cui si sono mossi per es. gli Articolo 31, Jovanotti e Celentano. Il mercato delle sottoculture ha lasciato un retaggio ricco di sfaccettature nella marea di segni ripresi e rimpastati dal mercato delle merci: dai *rocker* ai *teddy*, dai *mod* ai "figli dei fiori" e agli *skinhead*, dal *punk* fino al *cyberpunk*³.

Oggi la televisione incoraggia l'immagine privata o personale della cultura dell'audiovisivo, ossia un modo di pensare diverso che spesso ricade nell'autopresentazione. Tuttavia le nuove frontiere sono quelle di Internet e del ciberspazio che consentono una vera e propria ricerca sulla realtà multimediale: la macchina è polivalente e trasmette messaggi digitalizzati. Televisione ed Internet promuovono la "visione della cultura" perciò la diffondono. Da un altro punto di vista dovrebbero promuovere, invece, la crescita culturale e trasmettere una serie di immagini del *mundus sensibilis*.

Anche il video diventa un mezzo importante nei processi politici poiché permette interamente di svolgere attività virtuali con l'assemblaggio di foto e ricomposizioni d'immagini in figure.



La Tv, a carattere privato, rappresenta una grande scalata agli imperi televisivi. In questo, come in molti altri problemi, è importante il controllo del palinsesto televisivo, come aveva sostenuto Popper. La razionalità moderna definisce questo fenomeno con l'espressione "comunicazione di massa": Internet entra in gioco in un gigantesco mutamento sociale⁴.

L'industria culturale va verso un impoverimento primordiale in cui ogni cosa può essere al primo posto oppure all'ultimo in una classifica di importanza autoreferenziale⁵. La fantasia e l'immaginazione si sono distanziate dai contenuti quotidiani che la realtà proponeva, dando vita alla TV di evasione.

Nella nuova scenografia cinematografica, la realtà è rappresentata dal movimento che è il risultato delle ricerche degli anni Venti a Parigi. Dal divismo della celluloida più che dal teatro emergono la moda e le tendenze di vita femminili. Basti pensare a quelle che furono le mode alla Marlene Dietrich, alla Marilyn Monroe, alla Brigitte Bardot e così via⁶. La risposta non è tanto un film, quanto una rappresentazione di una buona dose di realtà calata nella cinematografia ad es. con *Roma città aperta*, dove sullo schermo si può ritrovare quell'abbigliamento tipico di una determinata situazione sociale. La sceneggiatura storica ha sviluppato nel set cinematografico, fatto con serietà e padronanza, un proprio stile artistico⁷. Del resto l'orientamento dei *Media Studios* ha influenzato le attività dei fruitori e quindi le mode personali.

Lo sbocco attuale sembrerebbe essere quello di connettere l'idea con il consenso del pubblico. Secondo Lazarsfeld e Merton l'esistenza dei media è un fatto molteplice che tiene presente la società in continua evoluzione⁸.

I media hanno diffuso con facilità l'immagine dell'uomo nostalgico ed impudente, annullando la verità complessiva attraverso una spettacolarizzazione dai risultati artificiali.



Esiste, dunque, una precisa responsabilità di eventi collettivi dei media che si lega ad immagini e conoscenze della realtà, a volta distorta e superficiale, velocemente scalzata dalla successione degli eventi trasmessi dalla rete.

La relazione tra cinema, TV e arte è stata al centro del rinnovamento dei linguaggi figurativi. Le performance di molti spettacoli mandati in onda hanno sfidato le gerarchie artistiche tradizionali.

La videoarte di Nam June Paik (1932 – 2006), fondata del resto sulle sensazioni fisiche e sulle tecnologie, è stata realizzata sul modello televisivo⁹, provocando un “profound and sustained impact on the media culture of the late twentieth century; his remarkable career witnessed and influenced the redefinition of broadcast television and the transformation of video into an artist’s medium” (John Hanhardt)¹⁰.

Il video *Living with the Living Theatre* (1989), dedicato a Julian Beck, è realizzato con complessi meccanismi associativi e con le più innovative tecniche di montaggio elettronico. Sempre il video ha indotto molti artisti alla creazione del cosiddetto “documentario di creazione”, cioè alla mescolanza di generi molto diversi. Giocato sul duplice registro del documentario, *Living Wight the Living Theatre* è strutturato tra interviste a familiari e amici di Julian Beck.

Esso restituisce, attraverso immagini e suoni elettronici, la cultura degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, un’epoca caratterizzata da grandi fermenti in campo artistico e sociale. A tale linguaggio Julian Beck e Nam June Paik hanno apportato un contributo fondamentale con le loro opere e la loro costante ricerca sperimentale¹¹.

Ma il video *Living with the Living Theatre*, che richiama il concetto della “memoria vivente”, cioè la memoria dell’artista che continua a vivere nelle sue opere, oltre a quella di chi lo ha conosciuto, risulta di grande interesse anche per i nuovi linguaggi.

Paik si era formato artisticamente fuori dai “movements of the 1950s, 1960s, and 1970s. During this time of societal and cultural change, he pursued a determined quest to combine the expressive capacity and conceptual power of performance with the new technological possibilities associated with the moving image. I will argue that Paik realized the ambition of the cinematic imaginary in avant-garde and independent film by treating film and video as flexible and dynamic multitextual art forms. Using television, as well as the modalities of single channel videotape and sculptural/installation formats, he imbued the electronic moving image with new meanings. Paik’s investigations into video and television and his key role in transforming the electronic moving image into an artist’s medium are part of the history of the media arts”¹² (J. Hanhardt).

Nel 1963 Paik riuscì a presentare alla Galerie Parnass di Wuppertal la sua *Exposition of Music-Electronic Television*, un evento Fluxus passato alla storia come la data d’inizio della video arte. In un percorso espositivo che comprendeva oggetti come pentole e chiavi, un manichino femminile disarticolato in una vasca da bagno e una testa di toro grondante sangue, erano presenti anche tredici televisori, il cui segnale era stato manomesso in vari modi alterando le immagini delle comuni trasmissioni televisive¹³. L’esperimento artistico era molto intenso e provocava una reazione inevitabilmente forte tanto da produrre un “messaggio sonoro” che potremmo sintetizzare con l’espressione: “purge the world of bourgeoisie sickness...” (G. Brecht)¹⁴. Paik prese, infatti, parte al movimento del Fluxus art che “was anti-art, in order to underscore the revolutionary mode of thinking about the practice and process of art. A central Fluxus tenet was to dismiss and mock the elitist world of “high art” and to find any way possible to bring art to the masses, much in keeping with the social climate of the 1960s” (G. Brecht)¹⁵.

Egli è stato anche il primo artista a confrontarsi con la “diretta” ed a produrre un video utilizzando il primo modello di telecamera portatile della Sony (in commercio dal 1965) con cui realizza a New York

Cafè Gogò, Bleecker Street, riprendendo dal finestrino di un taxi un momento del traffico della Fifth Avenue il giorno della visita di papa Paolo VI.

Nel 1970, in collaborazione con l'ingegnere giapponese Ahuya Abe, Paik ha realizzato uno dei primi videosintetizzatori a colori, l'Abe-Paik Synthetizer, che consentiva di ibridare sia nella forma che nel colore e nel suono di un filmato. In più, l'artista ha sperimentato diverse espressioni nelle arti elettroniche con uno stile inconfondibile, mescolando la cultura orientale a quella occidentale. "Penso di comprendere il tempo meglio degli artisti del video – ha detto Paik - che provengono dalla pittura e dalla scultura. La musica è manipolazione del tempo... Come i pittori comprendono lo spazio astratto, così io comprendo il tempo astratto..." .

Al periodo minimalista, invece, appartengono le opere *Zen for TV* (1963), un televisore posto verticalmente il cui monitor è attraversato da un'unica striscia luminosa, e *TV Buddha* (di cui esistono molte versioni), composta dalla statua di un Buddha posta di fronte ad un monitor che può essere completamente svuotato oppure essere illuminato da una candela accesa, o riflettere l'immagine del Buddha su una superficie lucida¹⁶.

Oltre a ciò, troviamo nella produzione di Paik monumentali videoinstallazioni che consentono di mettere insieme tante forme diverse come la luce colorata ed il movimento fuse come in *Electronic Super Highways* per il Padiglione Tedesco alla Biennale di Venezia del 1993.

Non c'è ambito dell'espressività artistica coniugata con le tecnologie e i modelli dei new media che non sia stato indagato da Paik. Le performance a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta in collaborazione con la violoncellista d'avanguardia Charlotte Moorman, trasformata in una videoscultura vivente rivestita di monitor (tra cui *Opera Sextronique, TV Bra for Living Sculpture* e *TV Cello*), sono davvero memorabili, così come le trasmissioni via satellite degli anni Ottanta: *Good Morning Mr. Orwell, Bye Bye Kipling, Wrap around the World* che tentano di aumentare il processo di comunicazione e lo scambio tra le culture diverse. Ed infine le opere *Tv Buddha*, 1989 e *The more the better, Installation for 1003 monitor*, 1988 (Giochi olimpici di Seoul) hanno avuto un grande impatto sul pubblico.

Sono opere fondamentali per la reinvenzione del linguaggio televisivo anche i suoi videotape - spesso omaggi ad artisti d'avanguardia suoi amici e colleghi (tra cui: *Beatles Electronique*, 1966-69; *Global Groove*, 1973; *A Tribute to John Cage*, 1976; *Guadalcanal Requiem*, 1977; *Allan 'n' Allen's Complaint*, 1982; *Merce by Merce By Paik*, 1978; *Living with the Living Theatre*, 1989) - diventati oramai delle opere di culto nell'ambito della videoarte per aver radicalmente sovvertito la sintassi convenzionale del video, liberando le potenzialità dell'immagine elettronica¹⁷. Veri e propri collage elettronici composti da immagini e suoni, si sovrappongono, si frammentano, si contrappongono secondo un andamento ritmico ora lento ora velocissimo che caratterizza i video di Paik. L'artista ha comunque aperto la strada a gran parte delle sperimentazioni successive dell'arte digitale.

NOTE CRITICHE

R. Luperini, *La scrittura e l'interpretazione*, Palumbo, Firenze, 1998, vol. III, pp.624-629.

2 C. Braganza, *Immaginari dei consumi giovanili*, Costa & Nolan, Genova, 1996, pp. 88-89.

3 Ivi, pp.92-93. L'uomo, grazie ai *mass media*, si arricchisce nella conoscenza. La televisione è una condizione del sapere che investe la natura dell'uomo *sapiens*. Essa è uno strumento antropologico dell'essere umano. La televisione è condizione che più di altre contribuisce alla lettura e alla formazione.

4 N. D'Amico e C. D'Amico, *Persona e società*, Zanichelli, Bologna, pp.253.262. In base a questo, quindi, nella

teoria delle masse si trova una soluzione all'osservazione della psicologia delle masse stesse: è la reazione modificata del singolo. Il sentimento della massa acquisita un senso di potenza che è dato dal numero di telespettatori. Ciò fa riflettere sull'importanza delle nuove caratteristiche dello spettatore.

5 A. Sessa, *Elementi di sociologia e Psicologia del Turismo*, C.L.I.T.T., Edizioni, Roma, 1997, pp.219-220.

6 M. Horkheimer, W. Adorno Theodor, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1997, p. 170.

7 A. Günther, *L'uomo è antiquato*, vol. II, Bollati Boringhiesi, Torino, 2003, p. 25.

8 A. Carnevali, *Aspetti morali della comunicazione radio-televisiva*, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" (tesi di Laurea in Filosofia), 2004, pp.43-66. Significa anche prendere atto di una situazione reale, di frattura testuale a vantaggio di una nuova percezione estemporanea e frammentaria in cui il senso complessivo è azzerato da un allontanamento. La dimensione macro-sociale è seminata di rapporti e di nessi di influenza. Un esempio è individuato da Schulz come è noto. Il presidente del parlamento in Germania Philippe Jenninger fu costretto a dimettersi nel novembre del 1998 per il discorso di commemorazione della notte dei cristalli, un discorso che suscitò ondate di sdegno e di accusa di apologia del nazismo, reazioni nate alla luce dei contenuti effettivi del discorso di Jenninger.

9 M. Livingstone, "Dopo il 1960: il pluralismo", in C. Britt (a cura di), *Arte Moderna*, Rizzoli, Milano, 1989, pp. 380-391.

10 "In 1982, my longtime fascination with Paik's work resulted in a retrospective exhibition that I organized for the Whitney Museum of American Art in New York": J. Hanhardt in <http://www.paikstudios.com/essay.html>.

11 <http://www.museovostell.org/coleccion2.htm>

12 Cfr. J. Hanhardt in <http://www.paikstudios.com/essay.html>.

13 S. Vassallo, "Living with(out) Nam June Paik" in *Teatro e Nuovi Media* <http://www.trax.it/olivieropdp/tmnnew.asp?num=95&ord=49>

14 G. Brecht, *New page design* in <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm>

15 Ivi.

16 Ivi. Inoltre, "Paik's possibly most famous video work was produced as a gap-filler for an empty wall in his fourth show in the Galeria Bonino, New York. Shortly before the opening, he hit upon the idea of making a TV viewer out of an antique Buddha statue once purchased as an investment. The subsequent addition of a video camera meant the Buddha now watched his videotaped image on the screen opposite – past and present gaze upon each other in an encounter between Oriental deity and Western media. During the 'Projekt '74' exhibition in Cologne, Paik took the Buddha's place in his recent creation, suggesting the implicit antithesis between transcendentalism and technology was equally present in his own personality": Nam June Paik "TV-Buddha" in <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-buddha/>

17 Cfr. S. Vassallo, "Living with(out)..." op. cit..

**DOC AL CINEMA
E SU PICCOLO SCHERMO**

MEA MAXIMA CULPA

di Gualtiero De Santi

(Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God)

regia e sceneggiatura: Alex Gibney; *fotografia:* Lisa Rinzler

testimonianze: Jamey Sheridan, John Slattery, Chris Cooper, Kyle Donnery, Aaron Ballard

durata: 106'

produzione: Usa, 2012

Mea maxima culpa – Silenzio nella casa di Dio, è un documentario sulla pedofilia praticata nella Chiesa Cattolica e insieme sul silenzio omertoso, ostinatamente tenuto sull'argomento dalle autorità vaticane in relazione a più di 1700 casi conclamati. Il regista-sceneggiatore, lo statunitense Alex Gibney, non è estraneo a indagare il lato oscuro degli individui, si vedano i precedenti doc *Park Avenue* e, insignito di un Oscar, *Taxi for the Death Side*.

Questo suo ultimo lavoro prende le mosse dal numero impressionante di stupri su minori, oltre 200, perpetrati a partire dagli anni Cinquanta da un certo padre Lawrence Murphy in un Istituto Cattolico per sordomuti (la St. Johns's School di Milwaukee, nel Wisconsin). Bambini e bambine che proprio per la loro condizione erano più deboli di altri e anche più vulnerabili, non foss'altro per non poter comunicare con i genitori e i congiunti in genere, tutt'affatto ignari del linguaggio dei gesti.

Suddiviso in capitoli che ben modellano e cesellano il racconto in un senso logico e cronologico, ma anche ovviamente argomentativo, il film si muove sulle testimonianze di alcune delle vittime, adesso adulte. Le vicende si succedono implacabili l'una appresso all'altra; tutti sanno cosa in realtà è accaduto ma nessuno dice nulla e nulla fa per impedire che quegli orribili fatti continuino. I vescovi statunitensi si trincerano dietro giustificazioni di maniera; e i colpevoli delle violenze, non che non essere puniti, o quantomeno allontanati dalle loro vittime, vengono promossi a gradi maggiori di responsabilità e di potere.

Ciò che è più drammatico, per un certo verso, è che nel prosieguo si verrà a conoscenza del fatto che quei vescovi e prelati colpevoli quantomeno d'inerzia avevano ubbidito al Vaticano. Quella "colpa" appunto massima perché effetto di un crimine compiuto su deboli e minori si lega organicamente al silenzio delle autorità, ma intanto essa è persino radicata (come Gibney spiega) in quell'aspetto del diritto canonico che ritenendo la Chiesa comunque perfetta la pretende non suscettibile di punizione. Come sempre, nel caso dell'aborto, del divorzio, dei diritti delle persone, la difesa dei principi astratti ignora intensivamente la realtà.

Tra quanti conoscevano per filo e per segno la reale consistenza dei problemi, figurano non proprio a sorpresa Giovanni Paolo II e Benedetto XVI. Il primo mostrato nel film di Gibney in mistico colloquio

e abbracciamenti vari con uno dei più terribili stupratori e uccisori, l'esecrato padre Maciel dei Legionari di Cristo e anch'egli privatamente e riconosciutamente violentatore e pedofilo (nullameno perdonato e scusato, anzi per nulla condannato neppure a parole, dato che rimpinzava le casse del Vaticano, e dove arriva il denaro non c'è morale che tenga). Il secondo gran coordinatore del silenzio omertoso (negli anni del pontificato del papa polacco a capo dell'ufficio che doveva seguire tutto questo marciume avocante a sé l'intera documentazione al riguardo) e, da teologo, capace soltanto di ragionare sul peccato in astratto bellamente ignorando le ferite anche psicologiche arrecate alle vittime, spinte a credere di essere loro le sole responsabili.

Il film-inchiesta di Gibney, alla mdp Lisa Rinzier, si articola nei suoi vari capitoli con una propria vista implacabile. Decisamente rilevante sul piano tecnico (montaggio, fotografia, presa sonora: tra le voci che raccontano, ovviamente nella versione originale Usa, c'è anche quella di Ethan Hawke), ha tuttavia il punto di forza in quell'incontrovertibile e non contestata documentazione che ci si spalanca dinanzi ma anche nell'impianto per così dire accusatorio e di costruzione filmico-logica.

La sua importanza è evidentemente da connettere alla denuncia e al ristabilimento della verità troppe volte negata o nascosta, in ciò usufruendo di una vasta tastiera di testimonianze. Che pongono interrogativi e aprono interrogativi agli spettatori. Uno di questi è: come fa la Chiesa, coinvolta ai suoi massimi livelli in efferatezze del genere, a pretendersi rappresentativa sul piano morale? E ancora, mondanizzandosi, praticando indefessamente e tenacemente il potere, che legami ancora essa tiene con la sua sola ragione d'essere, con la spiritualità cristiana?

In appendice, il film ci ricorda che avvenimenti simili sono in seguito accaduti in Irlanda, Germania, Austria e – guarda caso – sempre in un Istituto per audiolesi in quel di Verona. Si aspetta e pensa che la pentola maleodorante sarà presto scoperchiata anche in Africa e nell'America Latina.

L'ULTIMO PASTORE

di Gualtiero De Santi

regia, soggetto, sceneggiatura: Marco Bonfanti

fotografia: Michele D'Attanasio

musica: Danilo Caposeno

montaggio: Valentina Andreoli

interpreti: Renato Zucchelli, Piero Lombardi, Gottardo Giovanni e Luca Zucchelli

durata: 76'

produzione: Italia, 2012

Il pastore in questione, di nome Renato Zucchelli, tal quale orgogliosamente ci è presentato nell'avvio del doc (passato al Festival di Torino e ora anche nelle sale italiane), è un milanese che ha scelto ancor giovane di fare il mestiere di pastore, contro il parere del padre e contro il senso comune della gente di città. Abita nel capoluogo lombardo, in una zona periferica giusto a ridosso della metropoli, dove ancora continua a crescere l'erba in prati tuttavia già destinati all'invasione di capannoni che per ora si ergono nelle immediate lontananze, metafisicamente circondati da una nebbia estraniante ed anonima.

Il film di Marco Bonfanti è un documento di esistenze vere: ognuno che appare è se stesso, non si ha un racconto che non sia quello della realtà e c'è apertamente il rifiuto del romanzesco. Finisce con un gregge che sul sagrato del Duomo di Milano va incontro ad una scolaresca di bimbi multicolori i quali per la prima volta vedono pecore ed agnellini; ma inizia con il nostro Renato – stazza decisamente imponente, corpacciuto e vitale, fidente in Dio ma anche attratto dai media – il quale si muove in un paesaggio di alta montagna e racconta diffusamente della sua passione per la pastorizia, evocando il Signore Dio ma insieme l'Adriano Celentano cantore della via Gluck e protagonista di un noto film di Germi (talché Serafino è quasi il secondo nome del nostro pastore, e comunque certuni lo chiamano così); dice della bellezza del vivere all'aria aperta, ma è altrettanto in grado di ragguagliarci intorno alla lingua dei pastori degli anni Venti, cioè il Gai (in cui ad es. per mamma e babbo si diceva baldro e baldra).

Non è solo un tipo per sfondi da cartolina. Fa bollire dell'acqua in una pentola e butta giù la pasta, poi tira fuori un libro ed estrae da un buco un vecchio registratore da cui escono voci che si esprimono in quel linguaggio antico; quando il pasto è pronto chiama il suo cane (Moru) e un amico pecoraio, Piero, smilzo e segaligno, che non ama parlare e se risponde lo fa solamente a gesti e cenni, e se del caso si rivolge semmai al suo cane ("Bubu, brutt 'gnorant, vien chi a farmi compagnia!"). In montaggio alternato, i coprotagonisti della storia, gli alunni di una classe elementare in quel di Milano, di ogni provenienza geografica e culturale, belli e teneri come sono i bambini a quella età, vengono interpellati dalla loro insegnante riguardo al

fatto di conoscere ed essere in grado di descrivere pastori e pecore.

Se una buona prima metà del film sceglie di far aggio sulla vastità degli ambienti esterni e dei paesaggi alpini e sulla bellezza delle riprese (catturanti i totali nei quali sopra il verde e il grigio delle rocce scivola quasi vorticando la macchia bianca delle greggi che a momenti pare neve), la seconda parte vede uomini e animali scendere a valle e andare in direzione di Milano, attraversando prati sentieri strade provinciali e camionabili, in un traffico che accetta di fermarsi quasi in una muta sincronia di rispetto dell'ambiente.

Il cemento prossimo venturo è alle porte, ma per ora quel lavoro e quello stare a contatto con la natura hanno il sopravvento. Così, il segno maggiormente attrattivo del documentario di Bonfanti sta in un'inquadratura nella quale un agnellino ricoverato nella tasca di una sacca appoggiata a un cavallo ci passa rapido di fronte agli occhi. Intorno, il coro delle pecore, i cani, Renato e Piero, cui si sarebbero aggiunti nelle sequenze successive i figli adolescenti del nostro pastore, rustico eroe di un'epoca non ancora del tutto tramontata (e che il film di Bonfanti contribuisce in un qualche modo a trattenere). Giacché, come avviene al cinema, e ancor più nel cinema di documentazione, gli immaginari vanno a proiettarsi e vanno ad incidersi proprio sulla realtà.

GIOVANNA CAU – DIVERSAMENTE GIOVANE

di Gualtiero De Santi

regia: Marco Spagnol

distribuzione: Cinecittà Luce

durata: 70'

provenienza, anno: Italia, 2011

Non si potrebbe tracciare una vera storia del cinema italiano senza parlare di Giovanna Cau – così ammonisce col suo solito tono flautato e confidente che lo contraddistingueva Tonino Guerra nell'avvio di questo documentario, passato al Festival di Roma poi però anche presentato in televisione su Canale Diva Universal nell'occasione della Festa delle Donne l'8 marzo 2013 e incentrato su una figura sconosciuta ai più ma ben presente a quanti hanno lavorato nel nostro cinema da sessant'anni a questa parte. La signora Giovanna Cau è stata, e continua ancora ad essere alla bella età di 90 anni pur se circondata da collaboratori, la responsabile di uno studio legale di intermediazione per le produzioni cinematografiche e per i diversi personaggi del mondo del cinema. Nel suo ufficio è infatti passato mezzo cinema italiano: ora bivaccandovi per amicizia e per uno scambio di idee, come avveniva con Mastroianni; ora per trascorrervi un po' di tempo e anche per conoscere quel che bolliva in pentola e cosa altri stessero preparando; ora per chiacchierare del più e del meno e divertirsi. Ancora nei titoli di coda dell'ultimo bellissimo film di Gianni Amelio, *Le premier homme*, lei, Giovanna Cau, apre la lista delle persone personalmente ringraziate dal regista.

Il doc non è gran che, bisogna dirlo – e del resto il suo autore, Marco Spagnoli, piuttosto che optare per uno strumento espressivo ha scelto di allargare la sua attività di giornalista e critico cinematografico al campo della documentazione visiva (suoi sono anche *Hollywood sul Tevere* del 2009, *Hollywood Invasion* del 2011 e il più recente *Giuliano Montaldo – quattro volte vent'anni*, passato al Festival di Roma l'anno scorso). Ma insieme alla documentazione sempre interessante ed utile, ha il pregio di mettere al centro una figura nel suo modo straordinaria, che ben rappresenta quella generazione di donne del dopoguerra che hanno lottato non solo per i diritti e per accedere al voto ma anche per una maggiore giustizia sociale (Cau è sempre stata di sinistra, antica militante del PCI poi trasmigrata quasi per inerzia nelle varie formazioni in cui la componente maggioritaria di quel partito ha voluto ricoverarsi).

In più (e questa è la parte che da vicino tocca i cinefili), facendo leva su una ricca "memoria" verbale del personaggio, ha il pregio di riaccendere le luci sul glorioso periodo dagli anni '50 agli '80 che hanno fatto grande il nostro cinema. Infatti, vuoi dalle conversazioni che la Cau ha con molti personaggi (Lizzani, Scola, Montaldo, Ciccuto, Felice Laudadio, Enrico Magrelli tra gli altri), dalle varie dichiarazioni rilasciate

in interviste rapide (Guerra appunto, poi Jean Sorel, o Maselli), si apre nelle immagini del film di Spagnoli un panorama tutto speciale fatto di personaggi unici: Visconti, Monicelli, Fellini, il quale ultimo giusto nello studio Cau organizzava incontri con tre vecchie carampane con cui ingannava giusto con scherzevole *nonchalance* la sua Giulietta; poi ancora Sophia Loren, Ponti, Marco Ferreri, Michelangelo Antonioni, la Vitti (tanto taciturna da incutere soggezione).

Su tutti spicca l'amicizia della Cau con Marcello Mastroianni, raccontato nelle sue piccole manie, negli abbandoni esistenziali, in quella pigrizia che non lo faceva neanche innamorare perché anche quello costituiva uno sforzo. Giovanna Cau ricorda ad es. la cotta che lui si prese, tuttavia non ricambiato, per la Loren e il sogno ricorrente che faceva di dormire in un lettone insieme con Carlo Ponti al centro e Sophia dall'altro lato. Rievoca la visita ad Orvieto sul set di *Vie privée* di Louis Malle quando la madre di Mastroianni la scambiò per Brigitte Bardot. E giacché di cinema si vive ma anche si perisce, fa con una qualche dovizia di particolari il racconto della morte per annegamento di Antonio Pietrangeli.

Così, accanto all'ironia e alle nostalgie, entra nei suoi ricordi anche il dolore, che si ingrandisce negli accenti personali per la malattia della nipote Benedetta poi temperati dall'aprirsi della speranza portata dalla solidarietà (e anche in questo si intravede nel personaggio lo stigma di un'appartenenza ideale e morale).

Accanto al cinema, c'è la letteratura e ci sono gli scrittori: Alberto Moravia, claudicante e allergico alle persone noiose, tanto da spingere lei a conversare con quelli che lo tediavano se li incontrava nello studio; Natalia Ginzburg, toccata anch'essa dalla malattia in famiglia; e poi Italo Calvino, Giuseppe Berto. Tutto un mondo scomparso, la cui sigla viene resa con bella e poetica esattezza dalle parole in chiusura di Tonino Guerra: abbiamo cercato di fare del nostro meglio e in parte ci siamo riusciti.

Così, a ben riflettere, nella grande eredità che quella straordinaria stagione ci lascia, ci sono anche figure in apparenza laterali (come l'avvocata Cau) che sono state in realtà imprescindibili. E, nel concreto, il terzo merito del doc di Spagnoli è ricordare che si può fare la storia di qualcosa che appartiene all'universo dei beni immateriali anche tornando ad intrecciare i mille fili che lo hanno composto.

MUSICA LEGGERA. LES CHANSONS ITALIENNES

di Gualtiero De Santi

regia: Emanuelle Nobécourt

produzione: Arte-France, Programe33 & Fabrice Coat

origine e data: Francia, 2011

Distese in un tempo parigino che riesce ad uscire sempre con difficoltà dai propri parametri e miti, le immagini di *Musica leggera*, un doc di Emanuelle Nobécourt sulle canzoni italiane, come recita il sottotitolo, risultano a un primo loro accenno accattivanti. L'assunto è quello di una tipicità della musica italiana, meglio della canzone italiana, che a dire dell'autrice e dei personaggi e cantanti intervistati, si sarebbe fondamentalmente assestata, sul piano dello stile come anche del successo, negli anni '60-70 dando vita a una particolare timbrica (una certa pasta sonora che sarebbe nella nostra musica, suggerisce Massimo Ranieri) e insieme a un'identità non solo irripetibile ma in fatto non più ripetuta nei decenni successivi.

Con l'aiuto dei suoi interlocutori (Ranieri, poi Paolo Conte, Fiorella Mannoia, Dalla, Gino Castaldo), Nobécourt traccia in qualche misura uno schema di base (il rapporto con l'opera lirica e la melodia) e indi un tragitto evolutivo condotto fondamentalmente sul cantautorato (il trio Paoli-Tenco-Endrigo) e su figure, Celentano e Patty Pravo tra le altre, che hanno espresso le trasformazioni della società. A fare da spartiacque tra il prima e il dopo c'è Modugno, con il suo *Nel blu dipinto di blu* e la capacità di attivare mediante la musica e dentro la musica una carica di energie, di spunti visivi, di astrazioni testuali che sarebbero poi divenuti cruciali negli autori e cantanti successivi, con un punto di arrivo in Lucio Battisti.

È un percorso che può essere se non condiviso quantomeno accettato (d'altronde ripetutoci a iosa e molto noiosamente dai cosiddetti 'storici' della musica leggera), che però impoverisce di molto il quadro complessivo e soprattutto vela le esperienze più interessanti e colte (De André, Milva, Vanoni, Jannacci, il Nuovo Canzoniere Italiano, Piero Ciampi). Ma soprattutto esso azzerava completamente lo spazio intermedio che sta tra Caruso e *O sole mio* (variamente citata come archetipo) e gli anni '60, in breve tra il fondamentale archetipo delle canzoni napoletane e l'affermazione di quella vena melodica che si rintraccia anche nei cantautori. Più in particolare, viene totalmente ignorato il periodo compreso tra gli anni '20 e quelli '50, questi ultimi bollati da un commentatore nostrano per antiquati e puramente ripetitivi.

Così va bene la melodia se soltanto la si evochi ed è male invece il repertorio popolare melodico che ha caratterizzato la nostra canzone. E tutto il nuovo partirebbe dagli anni '60 e non anche dalla musica del passato. Perciò non si fa affatto menzione di Angelini, Natalino Otto, Gorni Kramer, Milly, di Carlo Alberto Rossi e Giovanni D'Anzi, di Vittorio Mascheroni, Cioffi o Lelio Luttazzi, ecc. Viene insomma ripetuto il giulebboso luogo comune che tutto nascerebbe con gli anni '60 facendo la caricatura di una musica degli

anni '50 puramente esemplata sulla mediocrità.

Così non è stato; ma il punto è che nel decennio '50-60 si è venuta giocando la partita decisiva tra l'imperialismo musicale yankee e le varie tradizioni nazionali (la nostra, ma insieme la tedesca, la francese, la spagnola), e qui sarebbe davvero il caso di intervenire con un vero documentario. D'altronde l'autrice di *Musica leggera* ama lavorare sui periodi storici (come testimoniano *Sauvages seventies* del 2008 e *Les plages des sixties* del 2010).

Musica leggera ha dalla sua la fascinazione nondimeno superficiale delle nostre canzonette pop e rock. Per questo è perfino gradevole, ma diviene fastidioso e supponente allora che tenta, soprattutto grazie all'intermediazione dei mentori nostrani, di fare storia della canzone muovendosi su una traccia in tutto omologa al mercato. Dovendole consigliare alla Nobécourt un possibile modello su cui muoversi ammesso che voglia ancora intervenire sull'argomento, potremmo indicarle *Passione* di John Turturro. Ma in questo caso siamo a livelli di ben altra complessità, anche sul piano della messinscena.

PASTA NERA

di Gualtiero De Santi

regia: Alessandro Piva

musica originale: Riccardo Giagni

montaggio: Andrea Nobile e Marco Rizzo

montaggio sonoro: Alessandro Cercato

ricerche d'archivio: Vania Canzillo; consulenza storica: Giovanni Rinaldi

produzione: Seminal Film in collaborazione con Cinecittà Luce

distribuzione: Cinecittà Luce; durata: 62'

provenienza: Italia, 2011

Nel finale del suo bel documentario, *Pasta nera*, presentato con un notevole successo alla Mostra di Venezia nel 2011, una anziana signora sostiene che noi italiani siamo soliti ripetere a iosa e rinfacciarci il negativo che ci appartiene, tacendo però quasi sempre sulle cose valide che facciamo. Il positivo, stando al doc di Alessandro Piva, è una vicenda straordinaria e commovente, oggi in fatto presso che impensabile: l'ospitalità accordata a bambini del sud (provenienti da nuclei familiari ampiamente disagiati, quasi da Terzo Mondo), da famiglie emiliane e romagnole, ma anche del mantovano e del pesarese. Famiglie del popolo e della campagna, di orientamento comunista e comunque di sinistra: a ricordarci intanto cosa è stato il movimento comunista italiano nel quadro prima della lotta di liberazione (che è l'antefatto del racconto del film, il presupposto necessario), poi della ricostruzione nel dopoguerra una volta conquistata la democrazia.

Se di episodi uguali a quelli raccontati da Piva si è potuta perdere la memoria, questo è da ascrivere all'evoluzione che il paese ha avuto dagli anni Cinquanta in poi, passando attraverso il boom e indi precipitando in catastrofi locali e globali a un tempo. Ci siamo imborghesiti, pensiamo soltanto ai soldi, all'utile, al privato, alle nostre miserie consumistiche - commentano due anziane signore (sicuramente due "compagne", come si usava chiamarsi un tempo dentro la "diversità" comunista).

Poi però, traducendo le loro riflessioni su uno scenario ideologico, c'è la constatazione che nel grande affresco della liberazione umana cercata dal marxismo, il suo facitore, appunto Karl Marx, non aveva tenuto il giusto conto delle pochezze della natura umana.

Lo dice Ida Cavallini, una delle ideatrici del progetto. "Marx - osserva - non ha capito l'uomo: abbiamo qualcosa per cui non possiamo essere così solidali verso gli altri, perché siamo individualisti, ci aiutiamo soltanto nei momenti di bisogno e, una volta tornati a una situazione accettabile, riprendiamo a trascorrere la nostra vita con egoismo". Un rilievo forse svolto semplicisticamente, o forse troppo diretto: che però ben

coglie non solo la sottovalutazione del peso della soggettività da parte di certo materialismo (o almeno di quella componente iperideologizzata che ha sempre finito per collimare col materialismo borghese, Benjamin al riguardo ha ben arpionato tali tendenze), ma anche il ruolo che l'individualità deve avere, con tutte le responsabilità del caso.

Tutto quest'ordine di problemi è tenuto comunque da Piva e dai suoi collaboratori nella cornice o sullo sfondo: perché invece al centro del quadro – vorrei dire delle inquadrature e delle sequenze – c'è l'esperienza viva, il corpo vivo di quella solidarietà. Così la prima essenziale qualità del documentario, la sua straordinarietà, è in tutto proporzionale al tasso di sorridente commozione che mette in opera, qualcosa che appartiene sicuramente al pro filmico (le foto, i racconti delle persone che si rivedono sessanta e più anni dopo) ma altrettanto al processo di formalizzazione che si compie all'interno del film. E in questo senso *Pasta nera* dà ragione a quanti sostengono che un documentario deve strutturarsi sui materiali, "veri" che esso situa al centro della narrazione, e su questo asse ha da lasciar procedere la scrittura filmica.

Altri pregi sono evidenti: la capacità di accostare le persone liberandone ricordi e emozioni ma anche cogliendone le antropologie, come il miglior cinema ha sempre fatto, da Renoir a Visconti e De Sica, da Rosi a Pasolini. Nel '45-46, a immediato ridosso della guerra, i caratteri persino somatici degli italiani del centro-nord e del meridione erano diversi, i bambini arrivavano atterriti all'idea che i "comunisti" li avrebbero mangiati. Da quel tremore etnografico, per così dire, si è arrivati a una sorta di omogeneizzazione: si è più simili dopo decenni di vita nazionale in comune. Pure questo è un dato che dev'essere rilevato per un cinema che voglia essere umanistico e al contempo ragionante; e che è qualcosa che non può non ritrovarsi nel bagaglio del cinema documentario, incentrato sugli uomini e sulla società.

Gli spettatori odierni, i pochi o i tanti che hanno guardato *Pasta nera*, sono l'ulteriore punto di vista inscritto nel racconto. Giacché è proprio la forza di quella solidarietà così rara eppure così naturale e doverosa, a impigliare in uno stupore sempre più commosso i fatti raccontati. Guardati con meraviglia al modo esatto in cui guardando le cose dell'arte ne rimaniamo contagiati e catturati.

BIBLIOTECA

DI FIGLIO IN PADRE

di Gualtiero De Santi

C'è un modo neanche tanto peregrino per affrontare questo libro di Manuel De Sica, *Di figlio in padre* (Bompiani 2013), per altro suggeritoci dal titolo: che è di spiegare come si gestisca, da figlio, l'eredità culturale ed artistica di una grande figura del teatro e del cinema, ma anche della canzone, quantomeno negli anni '30, e estensivamente dello spettacolo, quale fu quella di Vittorio De Sica.

La risposta potrebbe condurre su due linee di discorso: una privata, che riguarda nella generalità i figli delle persone pervenute a una vasta notorietà che rischia di schiacciare quanti non ne fruiscano, o ne fruiscano di riflesso; una invece pubblica e culturale, che spingendo a interrogarsi sull'opera del congiunto convinca della bontà e necessità di preservarla e insieme diffonderla. Giusto quest'ultimo aspetto ha largamente connotato l'attività negli ultimi decenni di Manuel, il quale si è molto speso nella messa a nuovo – e nella messa in salvo – delle opere cinematografiche del padre, opere che per la nostra bizzarrissima legge non appartengono almeno nel caso della settima arte agli eredi, quanto invece a produttori, distributori o acquirenti o avventurieri d'occasione e d'accatto.

Ovviamente Manuel è il bravo musicista che conosciamo, non unicamente di colonne sonore (in cui, come è avvenuto per *Amanti*, ha persino avuto la meritata opportunità di scrivere un pezzo per Ella Fitzgerald) ma di brani colti e impegnati; quali si sono potuti ascoltare recentemente al Teatro Regio di Parma o antecedentemente al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Ed è anche, da un po' di tempo in qua, un raffinato, elegante ed ironico scrittore: un lato della sua creatività spuntato negli ultimi decenni di cui questo libro è anch'esso un bell'esempio, giacché costruito su un'intessitura accurata e fluente e decisamente godibile, caratterizzata dal punto di vista formale da una misura breve che qui si è concentrata in una suite di paragrafi e capitoletti (e che ovviamente deriva da quelle narrazioni brevi che hanno contraddistinto i suoi due precedenti libri di racconti, dal taglio vagamente anglosassone).

Ma tornando a quella inorgogliente e congiuntamente gravosa eredità, uno dei principali rivoli di questo *Di figlio in padre* (nondimeno in un legame in questo caso a posteriori, anche dalla distanza di una maturità oramai pienamente conquistata), è il significativo lavoro di restauro dei film-capolavoro del padre che diversamente, ove lasciati all'abbandono, si sarebbero perduti per sempre. Presiedendo l'Associazione Amici di Vittorio De Sica, e anche guidandone le operazioni volte al recupero dei film (da *I bambini ci guardano* a *Ladri di biciclette*, da *Miracolo a Milano* al *Tetto al Giardino dei Finzi Contini*, via via sino alle quattro così dette pellicole “napoletane”), e anche organizzando in collaborazione la messa a punto di grossi volumi su ognuna delle opere per anche rimetterle a lucido sul piano di un'innovazione interpretativa che

esse autorizzano, Manuel De Sica ha svolto esattamente quel ruolo che ogni padre apprezzerebbe.

Alle spalle c'erano le fatiche e lo stress che il padre e anche la madre, Maria Mercader, dovettero affrontare per determinare le condizioni economiche per la produzione dei grandi film del nostro neo-realismo. Frequentando tycoons di specie hollywoodiana (alla Selznick) o anche vagamente intellettuale (Gabriel Pascal) o coloritamente nostrana (Peppino Amato, Rizzoli), e però andando incontro, oltre che all'indebitamento, a reiterati e oltraggiosi rifiuti e a quasi perenni docce scozzesi (tipo l'episodio a Londra del pranzo in cui Hitchcock in un attacco di cinefilia avanti lettera, taglia gli abiti addosso a De Sica incolpandolo di ingenuo realismo).

Un altro aspetto incuriosente del libro è quello degli aneddoti al limite della credibilità, che però Manuel attesta essere veri o essergli stati presentati per veri. Tra i tanti che potrebbero essere citati – e che però inviterei anche a leggere come altrettanti segmenti di racconto – c'è il dialogo con cui De Sica e Sordi duettavano sugli effluvi non propriamente odorosi emananti dal corpo di Brigitte Bardot; oppure l'impreveduta rivelazione, fattagli dal padre in un cinemino popolare di periferia dove si proiettava *Un dollaro d'onore*, degli strani e inauditi legami amorosi intercorrenti tra John Wayne e John Ford.

Più però che un'episodica del genere, che può anche distogliere dalle vere qualità del libro, colpiscono i tratteggi dei caratteri fatti a punta di penna, con riserbo e con partecipazione: la ricerca d'affetto da parte di Montgomery Clift al tempo delle riprese di *Stazione Termini* spintasi sino alla nevrosi; i temperamenti diciamo così caldi e permalosissimi di Cesare Zavattini e della Magnani, oppure la commozione di Visconti di fronte alle immagini di Helmut Berger nel *Giardino dei Finzi Contini* (laddove con la sua vocetta stridula Fellini cicalava di biciclette che gli ricordavano ancora una volta Rimini); oppure la "movida" della aiutante di De Sica, Luisa Alessandri, quasi una seconda moglie ma unicamente sul set, alla ricerca di comparse e personaggi (fu lei che all'uscita da un Ministero adocchiò e intercettò il prof. Carlo Battisti, grande e borioso accademico dell'ateneo fiorentino, per proporgli il ruolo del pensionato Umberto Domenico Ferrari nel film che sarebbe rimasto il preferito da De Sica). Tutte verità piccole e grandi che Manuel dichiara di voler infine render pubbliche attraverso la scrittura.

Nondimeno, le parti che più offrono linfa critica e valente narrativo al libro sono i dossiers sui film. Ecco allora *Sciuscià*; gli amati e prediletti *I bambini ci guardano* e *Umberto D.*; o *Il giardino dei Finzi Contini* (senza trattino, per decisione di Giorgio Bassani), cui Manuel De Sica è ovviamente molto legato per essere il primo della sua collaborazione col padre e quello che lo ha avviato concretamente al proprio lavoro di autore di colonne sonore per film, sia in Italia (con Lizzani, con Marco e Dino Risi, con Luigi Comencini e Maurizio Nichetti) ma anche all'estero (un Chabrol in noir del 1976).

L'INVIATO DELLA RETE

di Gualtiero De Santi

L'intervista, ha annotato come al solito assai argutamente Leo Longanesi, è una sorta di articolo rubato. Ma ciò presuppone un giornalista o uno scrittore che domandi all'interlocutore la sostanza intellettuale di un proprio eventuale intervento da buttare su carta. Oppure un colloquio alla pari che non si curi di regole e classificazioni. Nel tempo l'intervista ha finito col diventare un genere letterario, o giù di lì. Gli studiosi perciò hanno scritto di due fondamentali tipologie. La prima configurantesi nei termini di un enorme raccoglitore di dati e di informazioni; la seconda equiparabile ad uno strumento idoneo a creare un processo di comunicazione fondato sull'interazione: che è "tra un intervistato e un intervistatore, provocata dall'intervistatore, guidata dall'intervistatore sulla base di uno schema di interrogazione e rivolta a un numero consistente di soggetti che sono stati scelti sulla base di un piano di rilevazione" (Rita Bichi, *L'intervista biografica, una proposta metodologica*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 18).

Oggi però le interviste avvengono via mail e meglio via rete, e trovano nella rete una loro più diretta collocazione. Ed è il caso di questo voluminoso libro di più di 300 pagine, *L'inviato dalla rete* (Sensoinverso, Ravenna 2013), dove al centro del titolo è la figura dell'autore, Alessandro Ticozzi, che poi però si affida per dimensionare le sue pagine ai cineasti, interpreti e studiosi intervistati, da Mario Brenta a Gabriele Ferzetti a Paolo Pietrangeli, da Manuel De Sica a Renzino Rossellini, da Paolo Poli ad Arnoldo Foà a Giovanni Spagnoletti via via sino a Folco Quilici o a Milo Manara. Ma ovviamente esistono anche pagine composte direttamente da Ticozzi sulla base delle notizie e delle confidenze raccolte da familiari, collaboratori, amici e conoscenti vari. Oltreché da studiosi.

Ma che posizione ha Alessandro Ticozzi, è un ricevitore neutro o invece sviluppa anche nella panie delle domande un suo proprio orientamento? La prima risposta ci arriva intanto dai due libri antecedenti a questo, *L'Italia di Alberto Sordi* nel 2009 e l'anno successivo *Diario di un cinemaniaco di provincia*. Il primo un saggio, il secondo un romanzo, ambedue editi per i tipi della Fermenti. I titoli ci mettono su una giusta pista: ecco un cinefilo e, più ancora, un cinemaniaco che ama i film, ma che vede nella commedia all'italiana, nei film cui ha preso parte Alberto Sordi, un ritratto del nostro paese. Perciò non mancano pagine su Risi e Monicelli, su Zampa, su Renato Pozzetto, Rodolfo Sonego e, estentendosi al piccolo schermo, sui padri della televisione italiana.

Diciamo che l'immagine che ne viene corrisponde a quella che va per la maggiore (e del resto come gusto e posizione culturale, è ad essa che il giovane Ticozzi aderisce). Non sempre tutto è condivisibile, ma va bene così. Quel che non va bene è la marcatura del conformismo come qualcosa che stia in controtendenza.

Ci riferiamo alla intervista al giornalista cinematografico de “Il Giornale”, Massimo Bertarelli (segnalata anche nella quarta di copertina, dunque condivisa). Alla domanda su chi siano i registi più sopravvalutati del nostro cinema, cita Fellini e Antonioni, dei quali – precisa – non tutto “naturalmente è da buttare”. Si salvano o salverebbero soltanto i loro primi film: Fellini grosso modo sino a *La strada*, Antonioni idem o giù di lì (i primi due o tre film). Nello stesso passaggio si fa lode di Steno e persino delle orribili, sbracatissime e malissimo girate pellicole dei suoi figli, i così detti fratelli Vanzina. Come diceva un maestro della critica, ognuno ha i suoi referenti. Ne consiglieremmo a Ticozzi di migliori.

LA GUERRA DEI VULCANI

di Gualtiero De Santi

Protagonisti de *La guerra dei vulcani* – un cospicuo volume uscito per la prima volta nel 2000 e poi ripresentato dalla editrice genovese Le Mani – non sono unicamente Roberto Rossellini, Anna Magnani ed Ingrid Bergman. Il libro - scritto come confermano gli autori, Alberto Anile e Maria Gabriella Giannice, in “stile” anglosassone, cioè mescolando documentazione e racconto, anche in ideale e forse anche inseguita omologia con quell’intreccio tra arte e vita che investì le tre forti personalità al centro della vicenda, veri giganti al confronto del divismo televisivo e paraberlusconiano d’oggi – inizia infatti con la figura di Francesco Alliata, principe di Villafranca e duca di Salaparuta, e insieme del barone Renzo Avanzo (il partigiano Massimo dell’episodio fiorentino di *Paisà* e pare anche quegli che suggerì al cugino Roberto di filmare l’episodio finale delle valli di Comacchio).

Lui, chiamato “Renzino” (per distinguerlo da “Renzone”, che era il musicista Renzo Rossellini fratello del grande regista romano, entrambi suoi cugini) e il principe Francesco Alliata avevano ideato e anche realizzato i primi esempi di un cinema subacqueo italiano che nacque con loro e grazie a loro. Tali *Cacciatori sottomarini* del 1946 e, nell’anno successivo, *Isole di cenere*, *Bianche Eolie*, *Tonnara*. Risale invece al ’48 *Tra Scilla e Cariddi*. In tutti quei documentari, a parte *Isole di cenere* dove il compito delle riprese spettò a Fosco Maraini, la fotografia venne curata dall’Alliata.

I due amici fondarono come si sa anche una casa produttrice (ricordata da Ciprì e Maresco nel loro documentario su Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, *Come inguaiammo il cinema italiano*), la Panarea, ispirandosi al nome di una delle isole Eolie. Un’impresa a sua modo straordinaria che avvia affabulatoriamente il nostro racconto. Che però in questo punto, evocato Rossellini, trapassa inevitabilmente verso quella che i due autori hanno inteso chiamare la “guerra dei vulcani”: lo scontro a suon di scenate ma anche di film (*Stromboli terra di Dio* e *Vulcano*, per l’appunto) tra la Magnani ridotta al ruolo di amante messa in un angolo e la nuova coppia amorosa formata dalla diva internazionale Ingrid Bergman e dall’intraprendente e sempre donnaiolo Roberto Rossellini. A fare da controfigure alla vicenda, Federico Fellini, Sergio Amidei, Marilyn Buford, miss America 1946 ingaggiata per *La macchina ammazzacattivi* che Rossellini girava insieme a *L’amore*, il conte Fabrizio Sarazani, co-autore con Eduardo De Filippo del soggetto della succitata pellicola (uno dei tanti nobili che ruotavano intorno ai set cinematografici e sui quali prima poi bisognerebbe tornare, dato che essi infittirono sin dai tempi del muto le file del cinema italiano).

Ma appunto sono i “ragazzi della Panarea” a fare da antemurale al racconto di quella guerra. Che i due autori arricchiscono di importanti dati (vedansi le notizie sulla genesi de *L’amore*) e ovviamente di molti

aneddoti, che si lasciano anche attraversare da folgoranti giudizi critici. Valga questa descrizione della Magnani e del suo temperamento artistico ed umano: “Anna era più vera e insieme più contraddittoria: intendeva la vita come una lotta, provocava con la violenza della parola e dei gesti, per spingere chi stava dall’altra parte a mettersi completamente a nudo. Entrambi [lei e Rossellini] erano alla ricerca della verità, almeno su se stessi, e lei s’illudeva di trovarla affermando ogni giorno la sua personalità in modo brutale, selvaggio, come la sua chioma scarmigliata che a Roma stava diventando una moda, o la sua risata improvvisa, agghiacciante. Aveva trentotto anni, il suo volto e il suo corpo, drammatici, generosi, insolenti, non erano belli ma ispiravano passioni tumultuose. Portava in giro con allegra spavalderia le sue occhiaie profonde, una costante scintilla nello sguardo cupo”.

Se questo appartiene a qualcosa che meglio possiamo avvicinare ad un ritratto che voglia essere anche analitico e critico, c’è nel libro un altro tipo di approccio che si spiega forse con quell’ibridismo ascrivibile allo stile cosiddetto anglosassone. Per noti che siano i personaggi e per quanto universalmente e mediaticamente divulgate risultino essere le loro vicende personali, a un certo punto – anzi in moltissimi punti – bisogna pur fare opera di fantasia, o di ricomposizione immaginosa e nondimeno anche verosimile. Citerei per tutti quel passaggio nel quale raccontando il soggiorno della Bergman e di Rossellini a Catanzaro, allora che la diva avendo la stretta necessità di recarsi al gabinetto e dovendolo raggiungere al di fuori della stanza d’albergo in fondo a un corridoio, si ritrova una piccola folla ammirante fuori dalla porta che la applaude sia all’andata che al ritorno dall’agognata stanzetta. “Mai più le sarebbe capitato di fare una toeletta così trionfale”, commentano i due autori.

Insomma il romanzesco abbonda. E tuttavia le tre figure e le storie d’amore che ne incrociano i destini essendo funzionali ad una mitologia del cinema, cui da sempre aderiscono con passione sia il pubblico sia le cinefile anche più serie e sofisticate, sono in grado di per sé spalancare un quadro attrattivo e affabulante. Ma in ogni caso, volendo risarcire il lettore anche sul piano della documentazione, in appendice troviamo una “indagine” di Alberto Anile su *Vulcano* e *Stromboli*, oltretutto un soggetto di Renzo Avanzo e Mario Chiari, *Storia dell’isola*, il testo-base che l’Avanzo scrisse per Rossellini e che avrebbe poi però costituito la base di *Vulcano*. Un film che la critica accolse male, al modo in cui male venne accolto *Stromboli terra di Dio*, ma che almeno nella pubblicistica più corrente e reclamistica, come mostra la ampia bibliografia raccolta nel nostro libro, supera in numero gli articoli ed i reportages sul pur gettonato *Stromboli*. Ma almeno in questo, Magnani batte la rivale svedese e il fedifrago ex compagno di arte e di vita.