FONDAZIONE
LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

ANTOLOGIADOC

SAGGI, SCRITTI
ED INTERVISTE IN 25 ANNI DEL

PREMIO LIBERO BIZZARRI

ANTOLOGIADOC



a cura di

Fabrizio Pesiri
Maria Pia Silla
Francesca Romana Vagnoni

FONDAZIONE BIZZARRI
EDIZIONI

a

Carlo Lizzani

Primo Presidente dell'Accademia del Documentario Libero Bizzarri

EDITORIALE

di Maria Pia Silla
Presidente della Fondazione Libero Bizzarri

Abbiamo "ideato" questa "Antologia DOC" per chi apprezza il documentario, per chi lo va a vedere, per chi lo promuove.

Abbiamo raccolto i saggi pubblicati nei 25 cataloghi, che descrivevano le rispettive, singole Rassegne – Premio, attraversando tematiche, indagando aspetti e problematiche multiformi: dall'antropologia alla sociologia, all'urbanistica, all'ambiente, all'evoluzione dei linguaggi di comunicazione.

I saggi sono raccolti per edizioni, ogni raccolta è preceduta da "un pensiero di oggi" scritto da documentaristi, giornalisti, critici cinematografici che si sono avvicinati a noi.

25 Edizioni della "Rassegna del Documentario – Premio "Libero Bizzarri" (per tutti il "Bizzarri"): un lavoro enorme, che ha prodotto una quantità immensa di collegamenti operativi e produttivi.

Dobbiamo ringraziare chi ha creduto in noi: i documentaristi che hanno risposto ai nostri bandi, che hanno partecipato ai nostri lavori, ai nostri laboratori; le migliaia di spettatori che hanno assistito alle nostre proiezioni e le migliaia di visitatori che percorrono il nostro sito; tutti coloro che ci sostengono.

Noi siamo ottimisti, forti nell'affrontare tutte le sfide e sicuri dell'importanza dei Festival che, oltre ad essere creatori di valori culturali e sociali, sono un potente strumento di marketing territoriale.

Quando cominciammo erano gli anni più difficili per il doc. Il doc stava morendo, al principio degli anni Novanta, abbiamo contribuito a risollevarlo valorizzandone le forme e una nuova estetica.

Siamo riusciti a creare e a consolidare uno spazio significativo di riferimento nazionale sul documentario. Siamo orgogliosi di aver sostenuto un genere che, nell'epoca della super produzione delle immagini, ci fa ritrovare lo sbalordimento della conoscenza sensibile, che si trasforma in esperienza autentica invece di restare suggestione spettacolare da effetti speciali. Orfani di certezze e verità, questa forma di indagine e di relazione offre un riscatto straordinario: il sentimento di poter appartenere al mondo - esattamente quello che la comunicazione, nel suo attuale stato di sviluppo massimo, non sa permettere più.

Oggi molte cose sono cambiate molti Festival di cinema si occupano di documentario. L'offerta di notizie anche in rete è sicuramente amplissima e ricca. Ma un progetto come il nostro ha una funzione, una mansione precisa ancora oggi, nel convogliare e aggregare chi ha a cuore questo cinema tanto fragile e delicato e nel fornire uno strumento per navigare nell'oceano delle notizie dedicate al cinema del reale.

Abbiamo lavorato, in questi 25 anni, con l'intenzione di presentare un altro punto di vista, un'altra immagine del "cinema per come lo si può fare" oggi, di proporre un'idea-forza che documenta il "visivo" contemporaneo in tutti i suoi stati, sollecita uno sguardo attento, vigile e appassionato e offre in cambio un nuovo passo di visione. Il "Bizzarri" ha rappresentato e continua a rappresentare, uno strumento in grado di sostenere proposte che sperimentano nuove forme di comunicazione e di tecniche di produzione, che privilegiano le realizzazioni new generation, "low budget".

Non è stato solo "il Bizzarri" a rinnovarsi di continuo nei suoi "primi" 25 anni di vita, ma tutta l'attività della Fondazione. Ci siamo immersi, senza un unico "stato dell'arte" a fare da griglia di riferimento, nella singolarità delle tematiche e delle azioni. Ci siamo rifiutati di chiuderci in rassicuranti e protettive logiche di generi ci siamo mantenuti "liberi". Abbiamo adattato linee di programmazione per accogliere anche il DOC più estremo per offrire nuovi passi di conoscenza e di comunicazione: dalla pellicola all'i-phone.

Nel 2004 la Fondazione istituisce la Sezione sperimentale "Bizzarri Giovani" per dare visibilità alle realtà e alle produzioni del mondo giovanile attraverso il documentario, nelle sue accezioni più varie, o attraverso qualsiasi altro prodotto no-fiction, senza preclusioni espressive e di formato.

È stata privilegiata la formazione, le scuole medie superiori e inferiori sono un interlocutore importante del nostro lavoro, convinti come siamo che le Istituzioni scolastiche siano ancora gli avamposti da cui osservare le esigenze delle le nuove generazioni.

In un'epoca caratterizzata dalla necessità di cambiamento, i giovani rappresentano l'avanguardia di un mutamento sociale che le classi di età superiore non sempre riescono a interpretare come inevitabile.

Il viaggio non si conclude. Il "Bizzarri" ha percorso solo le prime venticinque tappe della sua vita, un flusso ininterrotto di fotogrammi che continua senza sosta, un pezzo della proiezione che va avanti e regala trame di luce: Work and Progress

Certe volte si va al buio.
Fare un bilancio significa partire per un viaggio alla ricerca di qualcosa che non si vede bene, qualcosa che sta alle nostre spalle.
Tanti anni del Bizzarri e del documentario possono sembrare da principio solo un grande buio
fatto di tante, troppe cose, una sorta di grande, caotico buio
che ricorda la vecchia sala buia, quella del cinema
com'era e com'è o meglio
come tenta di resistere.
Ma al Bizzarri in questo grande, confuso buio dei bilanci impossibili qualcosa accade:
filtrano le molte luci di tanti nuovi, imprevedibili proiettori, un film doc durato tanti anni…

Con queste parole Italo Moscati introduceva alla rievocazione dei primi 10 anni del "Bizzarri".

IL FUTURO DELLA MEMORIA

di Gioia Di Cristofaro Longo
Antropologa culturale

Sono venticinque anni della *Fondazione Libero Bizzarri* di impegno, di progetto, di percorso colti attraverso il Festival Nazionale del Documentario che ogni anno si tiene a San Benedetto del Tronto. La decisione della *Fondazione* di fare il punto di un viaggio lungo un quarto di secolo è testimonianza di creatività, di lungimiranza, di fedeltà.

La prematura scomparsa di Libero Bizzarri, figura eminente a livello nazionale di documentarista, poteva essere sottolineata in molti modi che vanno dal compianto volto ad esprimere il senso di vuoto che sempre accompagna una perdita ad una volontà di far tesoro della sua testimonianza nella quale hanno convissuto sensibilità e competenza.

L'obiettivo principale del Festival è quello di "documentare" proprio attraverso il linguaggio scelto e privilegiato da Libero Bizzarri del documentarismo le dinamiche culturali in atto nel nostro Paese, le tensioni, le sperimentazioni, i ricordi, le prospettive, i frammenti di storia e di storie, i personaggi, le persone che hanno animato i documentari.

Un' interlocuzione che ha intercettato una ricchezza di eventi, personaggi, soggettività nazionali ed internazionali.

Alcuni numeri: 6000 i titoli contenuti nell'Archivio del documentario italiano e nella Mediateca picena. I titoli provengono dai Concorsi delle 25 edizioni della Rassegna, dalle Retrospettive, dagli Omaggi e dagli Eventi speciali. Oltre 1000 gli autori, i giornalisti, i critici e gli studiosi che hanno preso parte alle Rassegne. Più di 40.000 le persone del pubblico partecipante alle varie edizioni.

Alcuni numeri sono ancora più illuminanti delle parole per dar conto dello spessore dell'impresa culturale operata dalla Fondazione Libero Bizzarri che ha condotto il suo progetto con uno stile, un' eleganza e una sobrietà che, riletti oggi attentamente, danno conto della profondità e serietà delle proprie scelte.

Una voce forte, non gridata, ma costante ed accogliente di un numero decisamente consistente di artisti e produzioni che hanno saputo cogliere l'opportunità della proposta.

Il volume che raccoglie i venticinque anni di esperienze della Fondazione, costituisce, dunque, un prezioso scrigno che consegna la documentazione di opere d'arte, ma è esso stesso un'opera d'arte.

Opera d'arte nel senso che si propone di catturare e, al contempo, di depositare istanze, ispirazioni, concretizzazioni che abitano, costellano la strada della memoria, una strada che disegna un cammino di cui conosciamo gli inizi, ma di cui ignoriamo gli sviluppi.

Memoria che va colta in tutta la sua ampiezza semantica e prospettica.

Una *memoria ricostruttiva* che ripercorre criticamente un itinerario fatto di documenti, testimonianze, eventi artistici, comunicazione di sentimenti, concezioni culturali, visioni di futuro, priorità espressive.

La *memoria ricostruttiva* si presta anche ad una lettura trasversale che offre una molteplicità di rappresentazioni produttive di ampie interpretazioni correlate ai diversi punti di vista che nelle analisi entrano in gioco, travalicando le singole produzioni e offrendo chiavi di lettura qualitativamente e quantitativamente diversificate.

Una *memoria dinamica* in quanto strettamente collegata alla cultura, alla storia ed al contesto sociale nel quale è inserita. La cultura, infatti, è sempre in movimento proprio perché inerente agli esseri umani, mai statica, quindi, ma sempre reattiva e impegnata in quel processo culturale caratterizzante proprio la relazione tra le persone, i gruppi, le comunità e che si concretizza nel processo di reinterpretazione bilaterale o multiculturale che avviene sempre nell'incontro temporalmente e spazialmente definito.

Incontro che può realizzarsi in varie modalità tra le quali essenziale è proprio la memoria.

Memoria di realtà già avvenuta, memoria però riattualizzata attraverso iniziative come la pubblicazione dei 25 anni di storia del Festival del Documentario di San Benedetto del Tronto che continua a svolgere una funzione fondamentale di inseminazione di pensieri, opportunità, progetti.

Una *memoria creativa*, aspetto questo fondamentale spesso trascurato nell'errore di considerare la memoria unicamente in termini statici.

La memoria, il ricordo di un evento passato che si ripresenta nel presente, costituisce sempre un atto creativo, nuovo che attraversa i vissuti dei soggetti con i quali entra in relazione dando luogo a nuove esperienze.

Memoria unque del passato che si fa presente e si proietta nel futuro. Una *memoria progettuale* in quanto nelle sue linee essenziali si configura non come frammento esistenziale e aspetto slegato dai contesti e dai soggetti interessati, ma in una dimensione nella quale emergono nuove connessioni, relazioni ed interdipendenze inedite.

In questa prospettiva si può parlare di *futuro della memoria*, una memoria, dunque, che si incontra con la vita e propone nuove forme di vita.

LE IMMAGINI E LE PALME APERTE AL FUTURO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Gli amici della Fondazione Libero Bizzarri mi hanno chiesto, e non è la prima volta, di soffermarmi sotto una palma in parte vissuta e in parte immaginaria della mia memoria e di camminare sulla spiaggia costellata di vita di San Benedetto. L'ho sempre fatto e lo farò ancora. Anche se vorrei correggere la richiesta, ribadendo il perché accetto e perché scrivo una lettera d'amore. Lo faccio perché le iniziative della Fondazione sono state numerose e tutte care alla mia memoria: ed è proprio qui, nella memoria, che si fissano da soli molti ricordi che sono felici di essere risvegliati.

A colpirmi però sono avvenute altre cose, inserimenti visivi carichi di fascino. Le immagini della inaugurazione del lungomare bello e solido avvenuta indietro del tempo quando un doc dell'Istituto Luce degli anni '30, che trovammo dopo ricerche a Cinecittà, rievocava una festa meravigliosa: mare e terra, gente, coinvolti nella inaugurazione; non solo indicava con pudore un sogno: fare meglio delle coste della California, allora già famosa. È qualcosa che mi piace rievocare insieme a un altro fatto: i pescherecci di San Benedetto nel porto di Dakar, pronti a gettare le reti e tornare a casa. Lo scenario complessivo è questo. Ma i ricordi non sono astratti, polvere di memoria, sono diventati storia, alimento di storia, dopo la nascita del Festival del documentario intitolato a Libero Bizzarri, regista sambenettese, documentarista di vaglia, studioso di economia del cinema. I viaggi (palme, il sogno californiano) la decisione di fermare il tempo, correndo con lui, per raccontare non solo la graziosa cittadina, il porto maschio e forte, le spiagge, ma anche la parte antica e storica dietro il mare, in alto, tra spazi e belle vedute. Prima di altri fondatori di festival e di spazi per il cinema al di là delle sale piccole e colossali in cui sono stati per un secolo i "prigionieri del cinema", come dicono gli studiosi di psicologia come Oliver Sachs, che spiega nel suo libro *Allucinazioni* che è utile non solo agli studiosi stessi ma indispensabile a tutti quanti vivono, vedono, si legano occhi e cuore al cinema incantatore.

L'"allucinazione" del fascino del cinema a San Benedetto, calamita irresistibile per spettatori e appassionati fino allo stordimento d'amore, è una calamita creatasi nel tempo e mai discussa, anche se sulla *Fondazione* e le sue iniziative si sono aperte ricerche e discussioni a non finire. Chi è stato a San Benedetto anche solo una volta per il suo Festival del documentario nel mondo sa che non si scappa: la voglia di conquistare il mondo, grazie agli autori famosi o famosissimi, ma anche poco conosciuti o addirittura sconosciuti, è una frenesia di "prigionieri del cinema" per farsi complici delle suggestioni e delle influenze contagiose del cinema doc che vuole non solo spettatori ma "prigionieri". Gli "spettatori" ci sono dovunque, specie laddove si continua a considerare il cinema macchina di fascinazione per acquirenti di acquirenti. Ma è un pubblico sacrosanto e comunque perduto se non viene travolto dal richiamo più forte: innamorarsi dell'arte di guardare e innamorarsi degli angoli o degli spazi infiniti delle realtà in cui siamo inseriti senza neanche saperlo, averne coscrizione. Se uno dei frequentatori del Festival doc di San Benedetto facesse lo sforzo, anche solo di curiosità, di provare a tornare anche solo a sfogliare gli atti e i documenti del Festival, sempre ben illustrati e commentati, saprebbe molte più cose, fatti, pensieri, reazioni di quelle che ha visto e sentito. Un'occasione per farlo o tentare di farlo è quella della pubblicazione delle documentazione prevista dalla Fondazione per riafferrare, rileggere, rivedere, ripensare nella grande mappa della gran carta fatta di registi stranieri e italiani dai nomi altisonanti. La conoscevo ma sono tornato alle pagine che queste righe presentano in breve.

Mi è successo come succede ai "prigionieri del cinema": una gradevole sensazione di piacere e di appagamento, che subito generano altre voglie e curiosità per andare al gioco potente di scuotere gli occhi e la mente con memoria, e impadronirsi della storia del *Festival* infarcita di storie, appunti, piccoli saggi, schegge di passato, voluttà di immagini riviste o immaginate. È un grande romanzo che va affrontato con calma e pazienza, modulando confronti ma soprattutto stupire delle scoperte che ci sono e vanno trovate. Tutta San Benedetto è stata un cinema a grande schermo, basta considerare nomi di autori e titoli delle loro opere. Basta provare. Basta cominciare e andare anche casualmente a cercare, curiosare, ritrovare, scoprire. Il cinema sta avanzando e non ci facciamo caso (anche il cinema commerciale o dei grandi autori ci fa "meno caso"). La carta e le memorie sono pronte. Il Festival andrà avanti. Cerchiamo di tenere il suo passo. Lo facciano anche e soprattutto coloro che amano la cultura, il cinema e San Benedetto, e i suoi anni "bizzarri" e fondamentali.

ONCE UPON A TIME IN SAN BENEDETTO DEL TRONTO

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Sulla bella distanza di cinque e più lustri dacchè si ebbe l'avvio del *Premio Libero Bizzarri*, mette proprio il conto di ripensare gli spiriti e gli intendimenti che guidarono i promotori d'allora – gli stessi, all'incirca, che hanno condotto e retto la rassegna attraverso le sue numerose evoluzioni - e anche di coloro che vennero chiamati ad affiancarne le scelte. Per la verità, volenti o nolenti, questa riflessione la si è fatta numerosissime volte e comunque al giro di boa delle annuali scadenze: provandosi a chiarire, o almeno a capire più a fondo, il focolaio d'idee messe in campo a muovere dal territorio ma insieme dal quadro più ampio della cultura nazionale.

Come ben si comprende, l'occasione di porre e porsi domande al riguardo di ciò che è stato effettivamente il *Bizzarri* passa stavolta la messa a punto di un libro che dovrebbe ravvivare la memoria del passato recente o più remoto, riscoprendo il positivo e anche indagando l'insolito, il casuale, quello che arrivava da una concezione e gestione libere e creative nel senso organizzativo, dalle porte lasciate sempre aperte. Un libro sicuro di sé, sistemato nelle sue verità ma anche orientato e guidato da una propria non celata prospezione, e comunque attento a selezionare una varietà di percorsi sui quali proprio i lettori-spettatori del *Bizzarri* dovrebbero alimentare la loro personale interrogazione.

Il fatto è che tentare di ricreare sia pure su carta una memoria possibile vale il riconoscimento – e insieme la rivendicazione – dello scambio vascolare che c'èstato tra i film documentari proiettati e il mondo che abbiamo attraversato, tra il passato e l'oggi. Magari, scoprendo in quel soppesamento che il passato è stato quale lo si era immaginato e sperato e soprattutto che il futuro – il futuro del *Bizzarri* – oltre a questo autorevole volume che ne attesta la storia, va trovato anche nel rapporto con quanto avviene intorno a noi, in Italia e nel mondo. Perché in fondo questo, o qualcosa del genere, compete ad un festival del documentario.

Le intenzioni di partenza, che si giovarono comparativamente dell'esperienza e della passione del Libero Bizzarri cineasta, erano quelle morali di rilanciare un tipo di cinema che era finito nell'angolo perché schiacciato dal cinema di racconto, dal cinema con un plot narrativo. Riaffanciandosi sugli statuti del Dopoguerra per trattenerne a compenso le immagini e all'uopo riaggiornarle; indagando le trasformazioni per non cedere a una patina puramente archeologica quando non obsoleta e invece rimodulando creativamente e vorrei anche dire umanisticamente, sul piano critico come su quello espositivo, le nuove possibilità che il cinema e con esso la televisione hanno offerto in tutti questi anni.

Si è trattato di un lavoro prezioso, anche appassionato, condotto in incontri e seminari, nelle proiezioni, per quel che esse significavano e per le idee che suscitavano, nelle interminabili e per certi aspetti appendici notturne fasciate dalla calda notte estiva della riviera delle Palme. Un lavoro fatto sul campo e con persone autenticamente interessate, con i giovani che partecipavano alle discussioni e che in certe felici stagioni venivano espressamente a San Benedetto, con intellettuali e cineasti che rimasero colpiti da questo fervore, forse disordinato ma proficuo e vero.

Infine, fu come applicare la sezione aurea al corpo del documentario – che ben presto chiamammo doc – segnandone gli snodi formali, le novità, trasponendo l'agenda critica sul presente. Non c'èdubbio che non ci sia stata una perfetta o sempre accettabile e accettata equivalenza tra le intenzioni e i risultati; ma, in definitiva, nel quadro dei festival nazionali, San Benedetto fece la propria parte per diffondere e promuovere il cinema documentario dando un proprio peculiare apporto alla sua rinascita. E se un peccato d'origine e di passione era il troppo attestarsi sul passato (con tuttavia le presenze emozionanti di Michelangelo Antonioni, Manoel de Olivera, Carlo Lizzani, Frederick Wiseman), è stato il *Bizzarri* ad aver segnalato per la prima volta molti talenti che attraverso il documentario si sarebbero affermati sul piano nazionale e persino internazionale.

Molti i nomi che potremmo avanzare, nomi oggi abbondantemente noti. Ma su tutti, in questo resoconto di comunità, vorrei ricordare che San Benedetto scopre e premia Pietro Marcello quando non era nessuno e nessuno lo conosceva. Insorge in me ancora vivissimo il ricordo di quando venne a presentare il suo doc, *Il cantiere*, nel primo pomeriggio e poi lo si trattenne per un breve incontro col pubblico prima che ripartisse per Napoli. Non fu impresa agevole giungere all'interno della giuria a un primo premio condiviso, ma comunque ci si arrivò. Soltanto qualche mese dopo la vittoria al *Bizzarri*, si accese l'attenzione della critica nazionale intorno al regista casertano, che per la cronaca ottenne premi in due altre occasioni.

E se debbo testimoniare una mia forte emozione, dettata da meraviglia, da stupore, ricordo ancora quando l'ormai centenario Manoel de Olivera volle intervenire al dibattito su *Lo sguardo di Michelangelo* del nostro grande Michelangelo Antonioni. Il pubblico degli spettatori era formato in massima parte da studenti. Annunciando di voler parlare, Olivera prese la rincorsa alla volta del palco e – per incredibile che sembri – saltò con un balzo gli scalini, salì sul palcoscenico e spiegò le ragioni formali che stavano alla base di quel grande documentario, spiegò come e perché Antonioni avesse accentuato la visività cioè a dire il suo particolare sguardo e avesse messo in campo diegeticamente la tattilità, l'abbraccio e il carezzamento dei marmi del Buonarroti, avendo egli perduto la parola e la motilità. Ed ancor più commovente fu vedere De Oliveira schierato come uno scolaretto ed emozionato dare a Michelangelo Antonioni il Premio Speciale per il documentarista italiano, laddove quello che avevamo conferito a un documentarista straniero era toccato a lui.

Altre cose e altri episodi potrebbero essere ricondotti alla

memoria. Nondimeno, rivendicare i diversi meriti del *Bizzarri* vuol avere anche il significato di riconoscere i fari del precario arcipelago nel quale si è stati e si è navigato. Le giunture già fragili dei vasi comunicanti tra lo schermo e la sala e i dibattiti da un lato, la città e le istituzioni pubbliche dall'altro, si sono a un certo punto incrinate. E quanto s'era con passione civile comunque costruito venne nei fatti rimesso in discussione da una crisi sempre più montante e esiziale nella quale confluivano l'insipienza e le incomprensioni pubbliche e quella caduta di rigore critico e conoscitivo che ha caratterizzato gli ultimi anni del nostro Paese: la nostra epoca, un'epoca di decadenza pesante, rammollita, imprigionata nelle parole convenzionali, nei fanatismi, negli interessi di oligarchie sempre più feroci.

Ma infine è questo un libro che vuol perorare la buona memoria di quanto s'è fatto di positivo non smarrendosi nelle nebbie della nostalgia, ma invece funzionando metonimicamente quasi quale prolungamento della rassegna stessa, dunque in certo senso anche sul piano propositivo. In più, ove lo si legga con una speciale e dosata attenzione muovendosi tra le righe del testo e il pensiero di quanto è in tutti questi anni intervenuto, vi si scoprirà non già la sola *varietas* e la fecondità delle esperienze ma altrettanto la traccia di ciò che si è soliti definire economia politica del segno con quanto essa è in grado di rivelare. Solo che quel segno è la *Rassegna Libero Bizzarri* in carne ed ossa, nella sua concreta materialità.

ANTOLOGIADOC
LIBERO BIZZARRI

"Antologia DOC" è articolata in sezioni che contengono:

- la biografia e l'opera di Libero Bizzarri;

- i Saggi pubblicati nei cataloghi delle venticinque Edizioni della Rassegna del documentario - Premio *Libero Bizzarri*;

- gli articoli pubblicati nella rivista "Libero - il giornale del cinema documentario", edita da Fondazione "Libero Bizzarri" Edizioni;

- l'elenco dei documentari che hanno partecipato al Premio *Libero Bizzarri* nelle Sezioni di concorso: Italia doc; International doc; Italiacorto Doc e nelle Sezioni, che negli anni, di volta in volta (arricchendo e modulando il Premio) sono state proposte: Città, architetture, territori i contenitori vuoti del paesaggio urbano; Città, architetture, territori stazioni di terra, stazioni di mare; 60° della resistenza; "La Gabbianella"-progetto di sostegno a distanza-; Il nostro tempo è ora; Città, architetture, territori; Made in Italy & Made in Made Personaggi, Fabbriche, Oggetti del Design italiano; Il nostro tempo è ora; Medi(con)terraneo; Mediambiente; Visioni da est; Confini mobili; Visioni dal mondo; Documentaristi piceni; CinemadaMare – corti dal piceno; Pio web Clip Contest; Media Educazione doc; Visioni Medi(con)terraneo;

- l'elenco dei premiati e l'elenco dei premi speciali.

- l'elenco delle opere proiettate negli eventi speciali e negli omaggi;

- l'elenco delle produzioni della Fondazione "Libero Bizzarri";

- la presentazioni dei Libri pubblicati con La Marsilio Edizioni;



LIBERO BIZZARRI

I testi e le fotografie sono tratte dal Fondo Libero Bizzarri
costituito dall'Archivio privato di Libero Bizzarri e Elvira Castellucci Bizzarri
e conservato presso l'Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma
e dalla tesi di Laurea di Andrea Torre
" L'Archivio di Libero Bizzarri: proposte per l'ordinamento e l'inventariazione
di documenti cartacei e audiovisivi"



STILE LIBERO

di Elvira Bizzarri

da "Ritratto di Libero"

Quando mi è stato chiesto di scrivere qualcosa su Libero, ho risposto subito che non mi sentivo di farlo. Un impulso di difesa, non solo per il timore di un eccesso di coinvolgimento emotivo, ma anche per la consapevolezza della complessità di "ricomporre l'immagine di un uomo" con il quale avevo condiviso una esistenza. Come affrontare, rappresentare le contraddittorietà, l'unilateralità, i cambiamenti, la coerenza? Ecco, per ricordare uno dei tanti momenti in cui ci raccontavamo (soprattutto quando eravamo in macchina) - era la Pasqua dell'86, stavamo andando a S. Benedetto, e sarebbe stata l'ultima volta -, si parlava proprio di coerenza, del suo aspetto negativo, di come in nome della coerenza ci si difendesse spesso dal cambiamento salutare. Una novità rispetto alle scelte coerenti di una vita. Questa volta ci si concedeva di guardare altri angoli visuali. Eravamo insolitamente e totalmente d'accordo su quella lettura. Ci succedeva, per fortuna, ma l'ho capito solo molto più tardi, di avere pareri diversi, anche se questo, allora, soprattutto per me, era motivo di dispiacere; il mio ideale era poter condividere sempre ogni cosa.

Una delle sue doti era la capacità di insegnare, di trasmettere conoscenza. Gli veniva naturale fin da quando, studente liceale, faceva le ripetizioni di italiano ai ragazzi delle medie usando la sua Bibbia che erano "I Promessi Sposi" per il corretto uso della punteggiatura e la chiarezza del periodo. Non si poteva non imparare con lui.

Da sempre si definiva "gramsciano", non comunista, non marxista, "gramsciano". Gramsciano fu quando militava nelle fila del PST di Nenni e lavorava a fianco dì Rodolfo Morandi, gramsciano quando organizzò il blocco dopo l'attentato a Togliatti e stette sette mesi in carcere. Di Gramsci amava il pensiero libero, creativo. Si riconosceva nell'affermazione famosa de "il pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà", nel suo essere totalmente con i bisogni e le necessità della gente.

Fu uno dei promotori (insieme a Felisatti, Angeli, Loi, Lizzani, Maselli, Pino ed altri) della Associazione Cinema Democratico che nacque per riunire in una unica associazione tutte le categorie di lavoratori del cinema a fronte di quella esistente di solo AUTORI (ANAC). Dopo la passione per la politica, la passione per il cinema al quale era arrivato entrando da una porta affatto frequentata: occupandosi di un aspetto, quello economico industriale, che la gente di cinema aveva sempre snobbato perché non artistico, non creativo. La sua tesi di laurea in Economia e Commercio riguardò L'Industria Cinematografica Italiana, che successivamente (1958) divenne un libro, pubblicato da Parenti, in collaborazione con Libero Solaroli, già capo dei servizi di produzione della Cines - Pittaluga.

Ha documentato tutte le sue attività, esprimendo un pensiero chiaro, attraverso una scrittura continua, scrupolosa e puntuale, usandola nelle varie dure battaglie: dai banchi del liceo, come testimoniò con il giornalino "Macchia d'Inchiostro", ai documenti stilati, risultanti da aspri dibattiti nella lotta per ii rinnovo delle leggi sul Cinema, prima quella Corona 1965 poi quella Lagorio del 1980.

Fra le sue passioni, non ultima, quella per l'arte, oltre cento Ì documentali su pittori e scultori, di cui ha curato la regia e a volte direttamente prodotti. Doveva trasformare ogni passione in impegno, studio, approfondimento fattivo, concreto. Maccari, l'ironico e dissacrarne artista si era commosso alla visione del documentario di cui Libero aveva scritto anche il testo. Una lettura diversa delle sue opere, in cui venivano messi in risalto aspetti più intimi, nascosti dell'artista, che grato e generoso in calce ad una acquaforte che gli dona, scrisse: "Al prode Bizzarri benemerito delle Belle Arti".

E, infine, gli affetti e il pudore di esprimerli, il legame con S. Benedetto, suo Paese quasi natio, un bisogno di appartenenza. Roma era stata la destinazione sognata per entrambi, ma lui non aveva mai elaborato fino in fondo la separazione dalla terra di origine. Ogni tanto gli prendeva una nostalgia acuta, specie negli ultimi tempi. Sorrideva bonario alla mia ironia su quell'attaccamento. "E che male c'è?" E non era solo per il fatto che a S. Benedetto vivevano ancora i suoi familiari ai quali è restato sempre molto legato e verso i quali deve aver nutrito sensi di colpa per essersene andato. Anche se "emigrando" la fatica che aveva fatto era stata enorme - e non solo agli inizi - i sacrifici. le rinunce, la malattia che lo aveva portato in sanatorio. Andare o restare? Un grosso dilemma. Infine "ha scelto" di restarci per sempre.

IL LIBERO DEL TG2

di Italo Moretti
Giornalista e saggista

Ho conosciuto e ne conservo un tenero e grato ricordo il Libero Bizzarri di cui le biografie non parlano. Non il documentarista apprezzato e premiato dai festival internazionali, non il docente di linguaggio cinematografico, non il regista impegnato in anni non facili nella difesa del cinema democratico. Giornalista alla Rai di via del Babuino, dove il giornale radio cercava di resistere alla supremazia sempre più consolidata del fatto visto invece che raccontato, passai dopo la Legge di riforma al TG2, invitato da Andrea Barbato che ne fu l'indimenticabile fondatore. Era il 1976 ed il meccanismo dell'opzione aveva messo insieme al secondo piano di Via Teulada un gruppo di colleghi provenienti da quello che era stato fino ad allora l'unico telegiornale della Rai e del Paese. Di là dalle diverse culture politiche che connotavano molti di loro, li aveva spinti ed associati a quella scelta la grande novità che il TG2 di Andrea Barbato prometteva: quella di un telegiornale del servizio pubblico concepito per così dire dalla parte del pubblico. Rispettoso del pluralismo ma libero da vincoli di parte, proiettato oltre la notizia, per approfondirla senza reticenze e dilatarla con lo strumento dell'inchiesta. è stata - ancorchÈ breve perché stroncata dalla cacciata di Andrea Barbato - l'esperienza più ricca e stimolante dei miei lunghi anni di lavoro alla Rai. Una esperienza alla quale mi accostai totalmente ignaro del mezzo e dove alla attività di inviato, in Italia e all'estero, presi ad alternare quasi subito quella di conduttore. Ed in questa seconda veste ricevetti, impartiti con bonarietà e comprensione, i suggerimenti per me indispensabili e per tutti preziosi, di Libero, regista della edizione principale del TG2. - Il contributo di Libero Bizzarri cominciava al mattino, nella riunione che serviva alla scelta degli argomenti, al modo di affrontarli, in altre parole alla ideazione del TG.

Diveniva determinante al momento della messa in onda, all' epoca tecnicamente più insidiosa di quanto non sarebbe poi divenuta con l'avvento dell 'elettronica. Insieme con Libero, "governava" la regia del nostro TG un pacato maestro di giornalismo televisivo, Sibilla, e li affiancava un giovane studioso di cinema cresciuto in una scuola internazionale prestigiosa, amico personale e collaboratore di registi come il russo Tarkovskij e il greco Angelopulos. Parlo di Norman Mozzato, apprendista come me, nel suo campo, e come dipendente, all' inizio, dai pazienti consigli di Libero. "Gettato in acque profonde non sapendo ancora nuotare", ricorda Mozzato, "Libero mi dava coraggio e in più di una occasione evitò col suo intervento tempestivo che io affondassi. Quando Bizzarri lasciò il TG per compiti più adeguati alla sua professionalità, lo salutammo lieti per lui ma consapevoli che stavamo perdendo una presenza per molti versi insostituibile.




AGFACOLOR L CN17

ATTIVITÀ AUDIOVISIVA

Libero Bizzarri si laurea nel 1956 presso la Facoltà di Economia e commercio dell'Università di Roma con una tesi titolata *Problemi attuali di difesa e di sviluppo della attività cinematografica in Italia*. Nella seconda metà degli anni '50 avvia la carriera di direttore di produzione e poi di produttore di film cortometraggi a carattere prevalentemente documentario. Inizialmente i film sono prodotti personalmente da Bizzarri o da questi ed altri finanziatori (in particolare Gigi Martello), nel 1967 costituisce la casa di produzione Egle cinematografica, società in nome collettivo.

Sino al 1973, anno della liquidazione, la società produce cortometraggi diretti da Massimo Mida, Romano Scavolini, Mario Gallo, Virgilio Tosi, Piero Nelli, Michele Gandin, Mario Carbone oltre che Libero Bizzarri: frequentemente a tali produzioni sono conferiti riconoscimenti a festival e premi qualità assegnati dal Ministero del Turismo e dello spettacolo. Il primo cortometraggio diretto da Bizzarri è un film sull'artista Domenico Purificato e risale al 1959: è il primo di una cinquantina di cortometraggi girati per la Egle. Numerosi, tra questi film, quelli inerenti artisti affermati ed emergenti: da sottolineare, per la realizzazione di questi cortometraggi, la collaborazione con importanti personaggi della storia dell'arte e della cultura italiana quali Mario De Micheli e Giovanni Pirelli. Un altro consistente gruppo di cortometraggi ha taglio sociologico ed etnografico: Bizzarri ha diretto film sulla coltivazione del tabacco a Metaponto, sui pescatori sardi di Cabras, sui ramai del Piceno, sulle scritte sui muri di cinta delle fabbriche a Sesto S. Giovanni.

Non manca, durante il corso della produzione audiovisiva di Bizzarri, un riflesso del suo impegno sociale e politico. Questa tematica è esplicita nella collaborazione alla realizzazione del film prodotto dalla CGIL su *Di Vittorio* (1958) o alla partecipazione a film collettivi riferiti ad argomenti politici e sindacali: *L'Italia con Togliatti* (1964), *Sabatoventiquattromarzo* (1984), *L'addio a Berlinguer* (1984). I riflessi dell'impegno progressista di Bizzarri sono evidenti in tutta la sua produzione: tanto quando si affrontano cortometraggi sull'arte contemporanea (*Pietà l'è morta*, *Fascismo come immagine*, *Nazismo come immagine*), tanto quando si affrontano temi di taglio sociologico (*Il volto della guerra*, *I muri di Sesto*, *Gente di Cabras*).

La collaborazione di Bizzarri con la RAI ha inizio nel 1962 con il programma in 3 puntate *Sardegna. Un itinerario nel tempo*, con testo del poeta Giuseppe Dessì. Nel 1963 realizza *L'Ungheria da Francesco Giuseppe ad oggi*, programma sulla storia del Paese danubiano che andrà in onda soltanto nel 1966 in forma censurata. Numerosi sono i programmi diretti da Bizzarri su commissione della RAI, in particolare per le serie *Sapere*, *Scuola aperta*, *Almanacco*. Di particolare rilievo trasmissioni di taglio storico quali *Giolitti*, *Bolivar*, *Bismarck* (realizzate nel 1968), *Le repubbliche partigiane* (1970), *Il nazionalismo in Europa* (1973).

Sempre su commissione RAI Bizzarri realizza due programmi sullo sport: *Cosa sono le Olimpiadi* (1972), *Sport e salute* (1976).

Assunto alla RAI a tempo indeterminato nel 1977, Bizzarri è in un primo tempo alla regia del TG2: trasferito su sua richiesta ad altro incarico, cura la regia di numerosi programmi – tra cui eventi sportivi in diretta quali le partite del campionato italiano di calcio, la rubrica a difesa del consumatore *Di tasca nostra* (1978–1981) ed il programma di Arrigo Levi *Primo Piano*. Da sottolineare la regia di due programmi di Italo Pietra: *Enrico Mattei* (1982) e *Pietro Badoglio* (1985).



I TITOLI DI LIBERO PRODUTTORE E REGISTA

A giorno finito
A scuola di sci
Abetone
Al di là della parola, al di là del gesto
Al vento di Focara
Anche noi parliamo
Approdi in Gallura
Ars medica
Attacco
Auto gangs
Ballata per il Che
BÈla Bartók
Bela Kun
Bello offresi…
Bestiario
Bismarck
Boccioni e i futuristi
Bolivar
Bravo '81
Che fai… m'ammazzi?
Ciarrocchi
Come Alfa, come Omega
Cosa sono le Olimpiadi
Così lontano, così vicino
Cronaca nera
Da Basilea ad Amsterdam
Dacia romana
Decebalo contro Traiano
Di tasca nostra
Di Vittorio
Dialogo col pittore
Diario beat
Divertirsi sulla neve
Dorazio
Eco di un grido
Educazione artistica e formazione della personalità
Educazione artistica: tra la scuola e la vita
Ennio Calabria
Enrico Mattei
Epoche sui muri
Eroi a due dimensioni
Esperienze in uno spazio non teatrale
Essere capo
Fascismo come immagine
Fato e leggenda in Sicilia
Ferenc Liszt
Firenze
Firenze, il Comune per l'educazione permanente
Firenze, novembre 1966
Florence vola
Frank Stella e la Fondazione italoamericana
Gente dell'Adriatico
Gente di Cabras
Gente e Paesi di Purificato
Geografia: il fiume Tevere
Giolitti
Giorgetto Giugiaro
Giorgio Morandi
Gli invasori
Gli ultimi ramai
Gli uomini nella città
Grafica di Greco
Gramsci
I bambini davanti al video
I copti d'Egitto
I doppi turni nella scuola dell'obbligo
I giganti della città
I lavoratori si difendono
I misteri di Roma
I muri di Sesto
I naif rumeni
I Paesi del mondo con il Vietnam
I ragazzi scrivono al giornale
I rustici della Transilvania
Il colore dei bambini
Il culto delle pietre
Il giorno dei morti
Il grande ammalato
Il nazionalismo in Europa
Il pittore in teatro
Il pomeriggio romano di Jimmy Brown
Il PSI e la provincia
Il Quarticciolo
Il ribelle Daumier
Il rumore della città
Il viaggio di Enea
Il vicolo
Il villaggio elettronico di McLuhan
Il volto della guerra (George Grosz)
Imbarco per Citera
Immagini dantesche di Guttuso
Immagini di una regione: le Marche - S. Benedetto del Tronto
Incontro con Guccione
Incontro con Sarai Sherman
Indian reserve
Indiani di ieri e di oggi
Io sono un cittadino
Joseph Bernardin: una proposta di pace
L'accademia di danza
L'acqua nella piscina
L'addio a Berlinguer
L'altra faccia
L'America di Ben Shanh
L'apparizione
L'assistente sociale nelle scuole
L'inquieta vacanza
L'Italia con Togliatti
L'Italia è importante?
L'orientamento scolastico professionale
L'Ungheria da Francesco Giuseppe ad oggi
L'uomo che capisce le donne
L'uomo del sottosuolo
L'uomo e la maschera
La caduta
La cascina
La città ci è nemica
La città del petrolio
La congiura
La disamistade
La fucilazione degli innocenti
La matita della Belle Èpoque
La panchina (Il circo ieri e oggi)
La questione criminale
La Sardegna. Un itinerario nel tempo
La scissione di Livorno
La scuola professionale
La tana
La torre e la città
La vera fine del generale Custer
Le macchine parlanti
Le repubbliche partigiane
Le scuole d'arte
Lo Stato da salvare
LSD
Lucania dentro di noi
Maccari
Mafai
Magia
Magie di Raphael
Malta
Mastroianni
Metaponto: la via del tabacco
Minishow
Muccini
Mutue: prima età
Napoli amara
Napoli non canta
Nascita di un culto
Natura e parola
Nazismo come immagine
Nel ring della città
Nel silenzio dei sassi
Nella piazza del quartiere

Nella violenza della città
New York
Nigger
Noi e la città
Noi e la fame
Nostre mani
Parola e immagine
Pescara – Inter: 0 – 2
Pianosa
Piccolo mondo di Charly Brown
Pietà l'è morta – Immagini della Resistenza
Pietro Badoglio
Premio Nobel
Primo Conti
Purificato
Quelli del Po
Questi gemelli
Qui siamo nati
Racconto di Viviani
Restituitemi il nome
Ricostruiamo il fatto
Riso amaro
Roma di Ziveri
Roma sparita
Rugby
Sabatoventiquattromarzo
Scuola e creatività
Se i granai sono vuoti
Sestola
Sound
Sport e salute
Stampa e musica
Storia del cotone
Storia del giornalismo
Storia del PSI
Storia e arte a L'Aquila
Storia e Costituzione
Sulla scia del Burchiello
Tarquinia terra mia
Tempo di cinema (Omaggio a Ballester)
Tempo di raccolta
Tennis, internazionali d'Italia femminili: Evert – Collins
Terra infelice
Terremoto
Testimonianze di Guttuso
TG2 Atlante
Togliatti
Torino 1920
Trent'anni dal K2
Un fiume, una città
Un Paese sulla Salaria
Un'isola si industrializza
Una malattia che si chiama Sud
Una volta all'anno
Ungheria 1919
Uomini d'oggi
Uomini e cose
Uomo planetario
Utopia del nuovo mondo
Vecchia Napoli
Veicoli a cuscino d'aria
Venere così
Verso il 2000
Vespignani incisore
Viaggio a Mosca
We shall overcome (Noi prevarremo)
Zooommm track

SOGGETTI, COPIONI, SCENEGGIATURE

Il camionista
I muri raccontano
La Repubblica spagnola del 31
La Comune di Parigi
Chi ha ucciso JFK?
Una storia d'oggi
La via delle missioni
Dal sionismo allo Stato d'Israele
Il Caso Verde
Fuga a Camporosso
La domenica dei romani
C'era una volta l'acqua… e poi venne l'auto
Spartacus picenus
Fernando De Rosa
La quinta colonna
Il Brasile dalla Repubblica ad oggi
I martiri antinazisti della Rosa Bianca
Mussolini fa tutto
La battaglia di Cheren.

ATTIVITÀ DIDATTICA

Libero Bizzarri svolge attività didattica prevalentemente negli anni '80: nel 1980 è insegnante del corso di *Etica e tecnica della regia radiotelevisiva e cinematografica* presso l'Istituto superiore di giornalismo e tecniche audiovisive. Nel 1983 è insegnante presso il Centro sperimentale di cinematografia di Roma del corso su *Elementi del linguaggio cinematografico e televisivo*. Altre esperienze di insegnamento, sempre negli anni '80, sono compiute da Bizzarri presso corsi di formazione sul linguaggio cinematografico organizzati in particolare da Regione Lazio e AIACE71. La prima esperienza d'insegnamento è tuttavia sostenuta da Bizzarri subito dopo la laurea: nel 1956 tiene una lezione con Libero Solaroli sull'economia cinematografica presso l'Associazione artistica internazionale di Roma. La serie conserva ritagli stampa, materiale informativo, corrispondenza, bozze ed appunti prodotti o conservati da Bizzarri relativi la sua attività didattica.

Associazione artistica internazionale "L'affare cinema" - Istituto superiore di giornalismo e tecniche audiovisive - "La scuola al cinema" Corso di aggiornamento - Centro sperimentale di cinematografia.



ATTIVITÀ POLITICA E SINDACALE



La prima esperienza politica di Bizzarri avviene, all'età di 18 anni, all'interno della DC a S. Benedetto del Tronto: nell'arco dei pochi mesi in cui aderisce al partito è nominato segretario della locale organizzazione giovanile e membro del comitato direttivo di sezione. In seguito, con l'iscrizione al PSI, Bizzarri avvia l'attività di militanza politica vera e propria: nel 1946 è responsabile stampa e propaganda della sezione giovanile "G. Matteotti" di S. Benedetto del Tronto. Tra 1947 e 1948 è funzionario del partito nelle Marche: è trasferito prima ad Ancona presso l'Ufficio regionale, poi a Pesaro e ad Ascoli Piceno dove guida la locale Federazione. Nell'agosto 1948 è arrestato a seguito delle mobilitazioni successive all'attentato a Togliatti: scarcerato nel febbraio 1949, nel giugno è accolto a lavorare presso la Direzione del PSI a Roma, dove è membro della Commissione nazionale giovanile. A metà anni '50 l'impegno di Bizzarri nel Partito si affievolisce a seguito di due spinte: da un lato l'affiorare dell'interesse per il cinema, dall'altro la morte di Rodolfo Morandi, cui Bizzarri è politicamente legato. La militanza politica di Bizzarri si esprime ora a difesa dell'industria cinematografica nazionale attraverso comitati a difesa di Cinecittà e del cortometraggio ed associazioni di categoria: entra a far parte dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC), del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI) e della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (FICC). Bizzarri nel 1958 fa parte del Consiglio direttivo del Circolo Italiano del Cinema ed è segretario della I Conferenza Economica del Cinema Italiano. L'impegno politico nel PSI prosegue nella Commissione cinema del partito. Collabora alla stesura della Legge Cinema n. 1213 del 196513; l'anno successivo il suo nome circola per la nomina alla direzione della Società Italiana di Noleggio. Nel 1968 Bizzarri partecipa all'occupazione dell'Ente Autonomo di Gestione per il Cinema; nel 1969 rassegna le dimissioni dalla commissione per il reperimento dei documentari per la XXX Mostra Internazionale del Cinema di Venezia in solidarietà con gli imputati al processo seguito alla contestazione della XXIX Mostra. Nel 1970 rassegna le dimissioni dal PSI. Bizzarri è attivo nell'associazione di categoria Registi Radiotelevisivi Associati (RRTA) a seguito dell'assunzione alla RAI (1977) e presso l'Associazione Cinema Democratico. Nel 1983 è candidato nel PCI alle amministrative a S. Benedetto del Tronto. La serie conserva documentazione raccolta o prodotta da Bizzarri nel corso dell'attività politica e sindacale: la scelta di riunire in un'unica serie tale documentazione è giustificata da interrelazioni temporali e contenutistiche presenti nel materiale. Bizzarri, dopo una prima fase in cui è funzionario di partito tradizionale, opera parallelamente a difesa del cinema nazionale tanto all'interno del partito quanto in organizzazioni di categoria.

Attività politica nel PSI -"Circolo Italiano del Cinema" - "Comitato di difesa di Cinecittà e del Cinema Italiano" - "Comitato di difesa del cortometraggio" - Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani - "Commissione centrale per la cinematografia" - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema - Associazione nazionale Autori Cinematografici - Nomina alla direzione della società italiana di noleggio - XXX Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia - Occupazione dell'Ente autonomo di gestione per il cinema - Attività politica nel PCI – RAI - Associazione cinema democratico.

ATTIVITÀ GIORNALISTICA E SAGGISTICA

L'interesse di Libero Bizzarri per il giornalismo si manifesta a partire dall'adolescenza: a 18 anni è redattore del settimanale *Giovani*. Nel 1946, studente universitario, è animatore del foglio studentesco *Macchia d'inchiostro*. In seguito segue la cronaca di S. Benedetto del Tronto per le pagine locali di varie testate tra cui *Il Pescatore sambenedettese*, *Il Messaggero*, *Il progresso d'Italia*, *Il Momento*. Dal 1947, in concomitanza con la scelta della militanza politica nel PSI, l'attività giornalistica di Bizzarri si lega alla pubblicistica di partito: è capo redattore del settimanale socialista *Eco delle Marche*, responsabile del foglio locale *Fronte popolare* durante la campagna elettorale del 1948 e corrispondente dalle Marche per *Avanti!* e *la Repubblica d'Italia*. In seguito al trasferimento a Roma alla Direzione del partito, è collaboratore di *Mondo operaio* e direttore di *Gioventù socialista*. A partire dai primi anni '50 affiora in Bizzarri l'interesse per la produzione cinematografica e lo studio dell'industria del cinema: nel 1951 lavora alla redazione di *Mondo operaio* ed è membro della redazione di *Avanti!*, per il quale pubblica articoli e inchieste sull'economia cinematografica. Per il settimanale della CGIL *Lavoro* è redattore a partire dal 1956, poi collaboratore in qualità di critico cinematografico fino al 1962. Nel 1957 la casa editrice Parenti pubblica il volume *L'industria cinematografica italiana*, scritto a quattro mani da Bizzarri e Libero Solaroli. Altri articoli di Bizzarri sull'economia cinematografica sono pubblicati in anni successivi su riviste specialistiche quali *A.I.C. Bollettino tecnico*, *Filmtecnica*, *Filmelezione*, *Questocinema* e su riviste di approfondimento culturale quali *Il Ponte*, *Il Contemporaneo* e *Il Margutta*. Altri contributi sono apparsi negli anni '80 sul periodico *Turismo verde*. Bizzarri realizza inoltre studi sull'economia cinematografica non destinati alla pubblicazione in forma di articoli ma realizzati su commissione di enti (ad esempio il Centro Sperimentale di Cinematografia) oppure in forma di relazioni composte in occasione di eventi diversi.

Macchia d'inchiostro - Eco delle Marche - Mondo operaio - Fronte popolare, Avanti! - Lavoro - A.I.C. Bollettino tecnico - Il Contemporaneo - L'industria cinematografica italiana - Chiarezza - Filmtecnica - Questocinema - Il Margutta, Turismo verde.



PARTECIPAZIONE A FESTIVAL, DIBATTITI E CONVEGNI



Libero Bizzarri partecipa nel corso della sua attività a numerosi convegni, seminari, festival ed altri eventi pubblici, tutti inerenti l'economia cinematografica o, più generalmente, il mondo del cinema. Tali manifestazioni sono promosse da organizzazioni assai eterogenee per attività, area politica, funzioni: Bizzarri partecipa a dibattiti promossi dalla Pro Civitate Christiana e a seminari sindacali della FILS CGI173, ad incontri bilaterali tra esponenti della cinematografia italiana e di quella francese o sovietica, a tavole rotonde promosse da enti quali l'Istituto giuridico dello spettacolo e dell'informazione, a convegni di partito e a seminari organizzati da riviste specializzate.

Bizzarri partecipa inoltre a numerosi festival in qualità di relatore o quale membro della giuria: anche in questi casi si tratta di eventi assai diversi per contenuti, dimensioni e finalità: partecipa, tra gli altri, al XI Festival Jugoslavo del Cortometraggio e del Documentario, alla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme, alla Rassegna internazionale del film d'amatore e a quella del documentario d'arte. La serie conserva materiale informativo, ritagli stampa, testi delle relazioni tenute da Bizzarri, corrispondenza inerente la partecipazione a tali manifestazioni. La documentazione è stata prodotta o raccolta da Bizzarri. La scelta di creare una serie contenente materiale inerente gli incontri pubblici cui partecipa Libero Bizzarri è giustificata dal cospicuo numero di carte e dalla relativa uniformità della tipologia di documentazione.

- Dibattito indetto dalla FILS sulla legge cinema Relazione sulla crisi dell'industria cinematografica italiana Cinema e Resistenza
- Il lungo viaggio del cinema italiano dal Fascismo all'AntiFascismo
- XI Festival jugoslavo del cortometraggio e del documentario
- La Legge Cinema
- Convegno sulla RAI promosso dal PSI
- Rassegna internazionale del film d'amatore
- XII Congresso dell'Unione europea dei lavoratori del cinema e
- della televisione
- Convegno italo-francese sulla cinematografia
- Il cinema italiano di fronte agli anni '70
- Vitalità o crisi del cinema italiano
- Contestazione e affermazioni del cinema d'oggi
- Seminario sui problemi strutturali dei lavoratori dello spettacolo
- Rassegna internazionale del documentario d'arte
- Una nuova legge per il cinema
- Informazione, comunicazione di massa e TV cavo
- Incontro italo-sovietico
- Il cinema nazionalizzato, i suoi successi e i suoi problemi
- Dalla crisi alla proposta. Una nuova legge per il cinema
- Le cinèma, le rÈalitÈs nationales et l'Europe
- La città del cinema
- Televisione oggi – Tecnica e problematica
- Incontro sul doppiaggio
- Cinema non commerciale
- Presentazione del volume "La legislazione italiana e la cinematografia"
- Dibattito su cinema e televisione
- 30° anniversario dell'AGIS di Puglia e Basilicata
- L'informazione televisiva oggi in Italia
- Film in TV e pubblicità
- Convenzione nazionale dei registi dell'audiovisuale
- Premio del tascabile II edizione
- Verso la nazionalità europea del film

I TESTI DI ALCUNI DOCUMENTARI
DI LIBERO BIZZARRI
IN FOTO ANASTATICA

Fasc.
S. Benedetto
del T.

DOCUMENTARIO: "GENTE DELL'ADRIATICO"

Regia: LIBERO BIZZARRI

Fotografia: CARLO VENTIMIGLIA

Musica : MARIO NASCIMBENE

Bertolo ~~Commento~~ : GIUSEPPE DESSI'

Casa di Produzione: Corona Cinematografica

.=.=.=.=.=.=.=.=.

Il sole sorge dal mare, a destra di chi guarda. Siamo in un punto della co del medio Adriatico. Anche se non si vede, si sente l'altra sponda, e, di ser banchi di nuvole all'orizzonte danno l'illusione che si sia avvicinata. Due mondi che il mare divide e unisce, da sempre.

I motopesdherecci che rientrano in porto filando a motore spento sul mare piatto e lucente grondano ancora di ombre notturne che si sciolgono nella tra sparenza del mattino.

Le donne che aspettano, hanno riconosciuto da lontano il battello dei loro uomini, e con occhio esperto sanno valutare il carico.

Col motore spento, i motopescherecci attraccano con una manovra simile a quella delle paranze di un tempo, che quando si accostavano alla banchina ave vano già finito di ammainare le grandi vele arancione. Da allora è passato appena un quarto di secolo, ma la vita dei pescatori è molto mutata. Molte co si sono semplificate, altre si sono complicate, ma senza profondi squilibri. diminuita la fatica, diminuito il pericolo: tra gli elementi e l'uomo c'è il motore che taglia il mare e il vento, e permette di ripararsi in tempo quando si annuncia una tempesta. La vela richiedeva altra sapienza, altro ritmo.

La pesca ora è più abbondante, la conservazione e il trasporto del pesce nelle grandi città del retroterra infinitamente più facile. Questa piccola città ne consuma solo una piccola parte.

././.

E' un grosso borgo marinaro e agricolo a un tempo, come tutti gli agglo merati urbani lungo la costa adriatica. Contadini e marinai vivono gli uni acc to agli altri, ma sono quasi due razze diverse, e come razze diverse divisi e uniti da secolare antagonismo. Il marinaio disprezza la gente di terra, e il contadino diffida del marinaio e segretamente lo invidia e lo ammira. La vita della campagna è animata, e quasi condizionata da quella del porto. I leggeri carretti dei contadini, carichi di frutta, di ortaggi e di fiori affluiscono ogni mattina così numerosi al mercato perchè ci sono le donne dei marinai che comprano. Il marinaio non tesaurizza, spende tutto ciò che guadagna. La pesca, che pure comporta fatica e rischi, dipende dalla fortuna. E' come un giuoco d'azzardo. E tra le donne contadine e le donne marinare la polemica si fa viva ce al mercato. Il mercato, al mattino, è come un'uccelliera, e corrono più chiacchiere che danari.

Ben altri interessi giuocano nel mercato generale del pesce! Si tratta d somme che i contadini nemmeno si sognano. Il pesce, già preparato in cassette per la spedizione, viene venduto in grosse partite, talvolta addirittura in blocco. Anche qui giuoca la fortuna e il rischio che accompagna sempre la vit del marinaio: si tratta di merce facilmente avariabile, che il pescatore deve vendere alla svelta, per il prezzo modico, quasi irrisorio che gli impongono i bagarini che non faticano e non rischiano. Merce che costa poco quando è mi gliore e acquista prezzo quando comincia a puzzare. Ma guai se puzza nelle ma del pescatore!

Anche se i guadagni sono limitati, non manca un certo benessere, nella piccola città. Qui, entro questi limiti ristretti, si direbbe che la moneta che passa continuamente dalle mani delle donne contadine a quelle delle marin re non faccia altro che agevolare un più reale e vivace scam bio in natura di prodotti.

E, entro questi limiti, vige ancora una sorta di giustizia distributiva amministrata da donne che si gurdano in cagnesco.

Gli uomini, almeno in apparenza, sono più evoluti, più moderni, contadi e marinai. Si è dato spesso il caso che gli uni e gli altri si siano aiutati nelle battaglie sindacali e abbiano solidarizzato negli stessi scioperi. Nat ralmente l'iniziativa era sempre dei marinai. Questo fin dall'altro dopoguer prima del fascismo. Basta che la sirena del porto si metta a fischiare, perc i contadini affluiscano dai casolari sparsi per la campagna. Allora, come in una stasi domenicale, la campagna e il porto si spopolano, e la folla gremis la piazza per ascoltare gli oratori.

Un'industria locale abbastanza fiorente è quella dei funai; che torcono loro corde di canapa rinforzate da un'anima d'acciaio- corde per i battelli- sulla lingua di terra che si stende tra i due moli, tra barche e reti, o lun la proda dei fossi alle porte della cittadina. Si odono i loro motorini scop piettare come motociclette. Si sono motorizzati anche loro. Un tempo erano i ragazzini che facevan girare le grandi ruote arrampicandosi come scoiattoli ammaestrati. Lo fanno ancora, a volte, per divertimento.

Un tempo il borgo era tutto raccolto attorno al vecchio torrione cinquece tesco. La parte vecchia, il cuore della cittadina è ben riconoscibile per le sue caratteristiche architettoniche. Le donne lavorano alle reti sulla porta di casa. Benchè vestite in maniera diversa- gonne corte, blusa chiara, capo scoperto- fanno più o meno quello che facevano le loro bisavole.

I vecchi marinai se ne stanno a fumare nei loro posti di sempre. Non amar aggirarsi tra gli ombrelloni e i capanni che affollano la spiaggia nei mesi estivi. Preferiscono le vecchie pietre, annerite dal tempo, l'odore di alghe marce e di pesce. Il loro mondo è ancora quello delle parenze, e di là venga esperienze e ricordi. Allora ogni uomo della ciurma doveva avere una abilità

lungamente esercitata che si tramandava di generazione in generazione, anzi di padre in figlio come la formula magica per vincere la forza diabolica della tromba marina, lu sofjò.

Oggi ai vecchi marinai tutto sembra più facile, più agevole perchè tutto procede più rapidamente, e tutto è in mano ai giovani. Ma al tempo delle paranze .. (foto). I vecchi ricordano e raccontano. A loro sono rimaste le ultime lancette, le piccole imbarcazioni a remi, leggere e consunte come vecchie pip Ma al tempo delle paranze.....(foto).

Il marinaio è sociale. Ama stare in compagnia anche a terra, ha bisogno d far parte di un gruppo. Si riposa all'osteria. Il contadino invece è solitari Ara il campo da solo, zappa l'orto, pota gli alberi. E' individualista e soli tario. Il marinaio no; e ha bisogno di stare con gli altri, anche se tace, ol rare e riposare all'unisono. Da questo nasce il suo senso agonistico, avventu so, sportivo. Anche il bere è una gara, una prova di forza.

Così,di riflesso, sono anche le loro donne. Vivono sulla porta di casa, po' dentro e un po' fuori, un occhio ai fornelli e uno alla rete stesa che st rammentando. La loro ciurma è il crocchio delle vicine.

Ed eccoli questi uomini, sempre in gruppo anche quando si preparano a pa re. Si chiamano, si cercano, si avviano insieme carichi delle loro sporte di provviste, fiaschi e coperte.

Quando gli uomini sono in mare, le donne, sole in casa, sbarrano la por e si lasciano riprendere dal mondo magico che dorme nel loro subcosciente, al quale più degli uomini sono legate. Riaffiorano, nella solitudine della superstizioni terrori, credenze assimilate al tempo dell'infanzia. Le anzia ci credono ancora in modo aperto, le giovani ci scherzano su, ne ridono, ma ci rinunciano del tutto. E la notte dell'Ascensione, quasi furtivamente, es gono al sereno il catino colmo d'acqua con dentro un pugnello di petali di

./.

Al mattino si laveranno il viso con quell'acqua fresca e profumata che ha il dono di conservare la bellezza. "Tanto male non fa", dicono. E per S.Giovanni scenderanno all'alba sulla spiaggia per bagnarsi i piedi e chiedere una grazi che, chieste con le forme dovute, non sarà negata dal Santo, il cui capo mozz to e offerto a Erodiade sul piatto d'argento, secondo l'iconografia tradizion le, s'identifica paganamente con il sole che affiora sul mare liscio e bianco del mattino. Superstizioni che accompagnano poeticamente il sicuro evolversi di questo popolo così antico, così legato al passato, eppure volto all'avveni con tanto fiducia.

30960

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: " IL GIORNO DEI MORTI "

Metraggio { *dichiarato* .....
accertato 265 2 6 5

Marca: Giorgio Patara

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

DOCUMENTARIO
A
COLORI

Regia - Libero Bizzarri
Fotografia - Giuseppe De Mitri

Il documentario è ambientato nel cimitero di un paesino del Lazio. Entro le mure desolate del cimitero, il giorno precedente quello dei morti, alcune vecchiette assettano le tombe, tolgono le erbacce; alcune già tornano verso il paese, nere sagome lungo la strada bianca.

Il giorno dopo il cimitero è affollato, le persone si muovono da una tomba all'altra: visi scavati e sofferti di donne, arie stupite e costrette di bambini. Voci sommesse e recitare di rosari.

Veduta serale in un'atmosfera di lumicini e cipressi.

FILM NAZIONALE CORTOMETRAGGIO
AMMESSO ALLA
PROGRAMMAZIONE OBBLIGATORIA
(legge 31 - 7 - 1956 N. 897 e legge
22 - 12 - 1959 N. 1097)
p. IL DIRETTORE GENERALE

Si rilascia il presente NULLA OSTA, quale duplicato del nulla osta concesso il - 4 GEN. 1960 a termini dell'art. 14 della L. 16-5-1947, N. 379 e del regolamento annesso al R.D.L. 24-9-1923, N. 3287 salvo i diritti d'autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1. di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2) .....

Ballata per il Ché Regia di Libero Bizzarri
documentario

Il 10 ottobre del 1967 Ernesto Guevara, detto il Ché, rivoluzionario cubano, ex ministro guerrigliero, muore assassinato a Higuera, un piccolo borgo della montagna boliviana. Lo hanno catturato e poi gli hanno sparato, l'uno dopo l'altro, al di sotto della cintola per non sfigurarlo, un gruppo di soldati dell'esercito Miviano. E' un rito macabro, una partecipazione sadica e mistica all'assassinio.

Adesso, Ch" Guevara è un martire. Una donna di Higuera dice che è bello come un Cristo". Gli intellettuali in vena di citazioni possono citare appunto il Cristo di Mantegna. Ma un uomo come Guevara è sopratutto la vittima altissima e il protagonista di questa nostra epoca. E' il segno, il simbolo, la bandiera della rivoluzione che i popoli oppressi compiono contro l'oppressione interna e la oppressione esterna.
Quest'uomo, il suo modo di vivere e di morire, rappresentano anche, per tanti che vogliono credere nella pos-

sibilità che il mondo cambi, una alternativa esaltonita alla delusione che suscita le politiche di potenza e di dispotismo.

Sul Ché non nascondo leggende la sua mitologia è quella della prassi, dei fatti, delle azioni reali. I giovani ribelli di tutto il mondo, che vanno incontro alla polizia inalberando cartelli con il suo volto, gli intellettuali che lo ricordano senza ricorso alla retorica, sono attratti sopratutto da questo aspetto della sua vita l'aver voluto verificare di persona una formulazione teorica, sperimentare, pagare. "La morte è logicamente possibile", egli scrisse, quando preferì alla seggiola di ministro il ritorno alla guerrigila nella situazione più difficile.

E' questo il fascino che ha sempre esercitato su tanti, anche al di qua dell'Oceano, su molti che lo imitavano negli atteggiamenti, alla ricerca di una soluzione per la propria vita. Così è accaduto tristemente al giornalista Regis Debray, giovane borghese di Francia, che la borghesia condanna a trenta anni di galera.

Adesso il Ché morto lo cantano, a Cuba e dovunque, come nelle antiche canzoni di gesta, in poesia colta e in ballate popolari.

Ché tu che sai di tutto:
gli anfratti della Sierra
l'asma sull'erba fredda
la tribuna
la mareggiata nella notte
e persino come si fanno i frutti
e si accoppiano i buoi.
Non è che io voglia darti
penna per pistola
però il poeta sei tu.

Anche il vecchio poeta Nicolas Guillen canta la morte del giovane comandante amico.

Un anonimo fotografo della polizia boliviana ha scattato alcune foto del Ché morto. Quelle immagini mettono in moto la fantasia di pittori e artisti nel mondo: dal-

l'americano Andy Warhol a Renato Guttuso, a tanti altri, i pittori lavorano su quelle foto, su quella proposta di iconografia, la elaborano, la esaltano, la nascondono e la travolgono in una furia di segni. Ma sempre riappare quel taglio del volto, la irresistibile parlante forza del documento.

Ché Guevara sul letto di morte una delle poche immagini assolute della nostra epoca. Non è il ritratto del ribelle romantico, dell'eroe greco non è un monumento retorico eretto per il consumo della fantasia piccolo-borghese. E' una immagine che parla soltanto di rivoluzione e di imperialismo.

Il Ché veniva dalla Argentina, era stato nella Sierra Maestra con Fidel, aveva cacciato Batista. Quando Cuba fu libera e si avviò verso il socialismo il Ché fu uno degli uomini destinati a realizzare un disegno politico difficile, a costruire nell'assedio. Si improvvisò Ministro, fu un diplomatico nuovo senza feluca ma anche senza tracotanze spettacolari.

Andò a discutere, a tradurre in alleanze il progetto a far sentire la voce di una rivoluzione nuovissima alla tribuna dell'ONU.
La sua voce, interrotta dalla asma disse tutte intere e senza reticenze le ragioni di un orgoglioso terzo mondo che nasceva.
Le disse ad ogni livello di comprensione, le ragioni di un mondo nuovo, che non era solo Cuba. Fece sua, più di ogni altro, la idea del Vietnam, che era stata imposta come tragedia dai militari aggressori e che egli trasformò in una esaltante ipotesi politica, quando disse: "bisogna creare uno, due tre Vietnam, in Asia, in Europa in America". La sua voce fu ascoltata, la formula fu elaborata.
Egli stesso andò a tradurre quella sua idea in Bolivia, dove voleva rendere fiammeggiante uno dei focolari nascosti della rivolta all'imperialismo americano. Vi incontrò la morte, come forse era naturale che accadesse, perché il nemico era gigantesco, potente, ricco, poteva comprare tutto e sopratutto sicari a buon prezzo.

Non è solo l'essere morto in circostanze eroiche, che fa di Ché Guevara un simbolo. Quello che vive di lui è sopratutto la sua originalità di personaggio politico, di capo, di teorico e di dirigente attivo, capace di gesti, di atteggiamenti realmente ribelli, e per questo sempre offensivi del conformismo.

Il Ché rappresenta, per il giovane studente berlinese come per il mussulmano nero seguace di Malcom X, una reale speranza, una possibilità forse sanguinosa ma concreta di liberarsi, di uscire dal campo di contentramento delle oppressioni, ma anche delle attese, delle esitazioni, dei compromessi, delle sottigliezze equivoche, delle strette di mano, delle programmate trattative con il nemico.

Il Ché lasciò scritto: Ricordatevi di questo piccolo condottiero del ventesimo secolo". E' facile ricordarlo, perché egli non era piccolo, ma realmente grande: e fu grande perché non fu sconfitto, non si può considerare Ernesto Ché Guevara un perdente.

Il Ché, in realtà, ha vinto, vince ogni giorno. Anche a prezzo di altre vite generose come fu la sua.

Testo di Curzio Malaparte
Regia di Luchino Visconti

BOCCIONI E I FUTURISTI -documentario-

1909: Marinetti appende questo stricione al balcone di un palazzo milanese. E' un annuncio. Il futurismo cerca nella piazza e nel clamore pubblico e seguaci.

Marinetti, poeta e impresario, scrive di lui di Boccioni. L'impresario surclassa il poeta. Piazza sul parigino "Le Figaro" il manifesto di fondazione del futurismo. Scrive e diffonde il manifesto teorico della letteratura futurista. Fa scrivere e diffonde, tra il '10 e il '16, quelli della pittura, dell'architettura, del cinema e molti altri. I nostri temi, dicono qui i futuristi, sono la città moderna, la macchina, la velocità. Voltiamo le spalle ai musei, guardiamo al futuro. Siamo per lo stile del dinamismo, della sintesi, della simultaneità delle immagini. Un automobile ruggente, scrive Marinetti, è più bella della Vittoria di Samotracia. ~~Ripeteremo~~ canteremo il volo scivolante degli aeroplani la cui elica garrisce al vento come una bandiera.

Poesia delle forme della vita moderna, ma anche esaltazione indiscriminata del gesto.

~~Il pugno di Boccioni, per il futurismo oggi, per la guerra domani.~~ La musica dei rumori, di Russolo. Attivismo ed...esteticismo. Sant'Elia: architettura dell'audace, ma urbanistica degli sventramenti. Bragaglia: rinnovamento avagguardistico del cinema, ma negazione della tematica futurista.

Il macchinismo di cui parla Marinetti non ha dimensione so-

[illegible] scioperi, espressioni delle contraddizioni dell'epoca, [illegible] appaiono ai futuristi spettacoli di massa, confusi con quelli delle imprese del [illegible] nazionalismo e del militarismo.

I pittori futuristi sono i soli a lasciare qualcosa che dura, e ciò malgrado l'ideologia e l'estetica di Marinetti. Eccoli assieme con lui: Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni, Severini. Nella foto manca Balla, maestro di Boccioni e Severini. Ecco un suo quadro dell'8, gli Addii - scala. Balla guarda all'oggettivismo dei neo-impressionisti francesi, a Seurat, per adeguare ad una visione moderna l'arte regionalistica dell'episodio o del simbolo dei pittori divisionisti italiani. Dalle posizioni di Balla, Boccioni si avvia con questa Rissa in Galleria, del '10, verso una pittura di movimento, che matura in lui nell'osservazione di periferie e folle di operai. Ma il suo assillo è la sintesi. Il suo amico Russolo ha voluto raggiungerla, qui, puntando sul tardo simbolismo e su Klimt. Il simbolismo spiritualistico costa caro anche al Boccioni de "La risata", questo macchinoso quadro dell'11. Per liberarmene, Boccioni volge all'astrazione, nella serie degli "Stati d'animo": gli addii, quelli che vanno, quelli che restano. Dei fantasmi, [illegible]

A disfarsene lo aiutano l'esempio di Léger, Braque, Picasso, che ha conosciuti in Francia. Nel cubismo egli vede - giustamente -

due strade: quella di un'arte decorativa e statica (malgrado le sue ritmiche cadenze e spezzature) e quella - (che lo appassiona) - di una sintentica pittura di avvenimenti e di caratteri. Egli tenta di trascinare il geometrismo dei cubisti nella visione della realtà in movimento e di arricchirla delle suggestioni atmosferiche del colore - luce, il colore degli impressionisti. Nel '13 realizza (in questa direzione) "Dinamismo di un ciclista" e le varie composizioni di "Cavalli in corsa" (che sono altrettanti tentativi di giungere alla sintesi) senza simbolismo deteriore.

Al cubismo "ortodosso" si ferma, (invece,) il Carrà dei "Ritmi di oggetti" e della "Galleria di Milano".

Anche Severini, (per quanto) accenda di colore neo-impressionistico questa sua Metropolitana, ed agiti cavalli ogni dove, non esce dalla concezione decorativa del quadro. E Balla, (dopo il suo "Cane al guinzaglio" - meccanica riproduzione del moto -) volge all'astrazione, (nella vaga "cosmogonia" del suo "Mercurio che passa davanti al sole") e nelle "Composizioni dinamiche," (che ricalcano gli "stati d'animo" di Boccioni.

1912: mostra futurista a Parigi. (La stampa satirica) riflette i malumori del pubblico. Cordiale, invece, l'accoglienza dei Picasso, dei Léger, degli Apollinaire. (Analogo) il bilancio della Mostra della rivista "Der Sturm", a Berlino. Le opere dei futuristi viaggiano da una capitale all'altra. A Roma (nel '13,) la Polizia fa il vuoto attorno al Teatro Costanzi (dove il pub-

blico sta scatenando un pandemonio durante una serata futurista. La cosa si ripeterà quando Boccioni vorrà presentarvi, qualche giorno dopo, una mostra d'arte.

Nel '13 nasce la rivista fiorentina Lacerba. E vi si lega il gruppo dei futuristi. Papini e Soffici reagiranno più tardi allo spirito acritico di Marinetti. Nella prima annata, Lacerba pubblica il manifesto contro Montmartre: quella Montmartre accusata di "passatismo", che a Picasso invece può ancora ispirare opere moderne.

I futuristi plagiati in Francia, scrive Boccioni nel '13. Ma egli mette in causa anche Delaunay, la cui "Torre d'Eiffel" è anteriore alla diffusione della pittura futurista in Francia. Alla polemica d'arte si mescola il nazionalismo, che avvelena anche Lacerba, all'epoca delle polemiche e delle manifestazioni per l'intervento dell'Italia in guerra, contro cui invece i Deputati socialisti Turati e Modigliani sono spinti ad irrigidirsi dall'opposizione popolare. Boccioni, arrestato in una manifestazione interventista, scrive alla madre dal carcere. I futuristi confondono guerra e rivoluzione ma lanciano goliardicamente il vestito antineutrale. Sembrano già lontani gli anni fra il '10 e l'11 in cui Carrà dipingeva i "Funerali dell'anarchico Galli", uno dei più vigorosi quadri della sua intera carriera, e

Russolo dipingeva questa sua "Rivolta". Ora sono tutti nazionalisti, anche se pieni di contraddizioni.

Balla dipinge bandiere, come se fossero composizioni astratte. I "Lancieri" di Boccioni sono come una battaglia fuori dal tempo (ed un buon pezzo di pittura). Lo ha dipinto poco prima di andarsene al fronte, dove tutto gli sembra entusiasmante, a prima vista. Del resto, ~~questi schizzi sul limite del macabro~~, questa "buona Pasqua" scritta sulle bombe dalle reclute, non è un po'.. futurista?

Questo disegno di Sironi, mandato dal fronte esce sul periodico "Avvenimenti". C'è aria di tragedia, qui, come nella composizione di "Guerra". E' paradossale, per il più acceso dei nazionalisti. ~~Sironi viene tardi al futurismo e con esso ha poco in comune.~~ Sin da ora, egli è "al bivio" tra retorica (classicheggiante) dell'eroismo e cupo, romantico pessimismo. ~~Al secondo dovrà le sue opere più vigorose.~~

Per Boccioni, intanto, la sanguinosa realtà della guerra si fa strada attraverso montagne di cadaveri e di rovine. La sua crisi precipita durante i serrati dialoghi col musicista Busoni, che egli ritrae: è il suo ultimo quadro. C'è la drammaticità di certi suoi disegni giovanili nel suo attuale, amaro rifiuto: "niente è più terribile dell'arte", egli scrive. Questa affermazione appare in "Der Sturm", dopo la morte di Boccioni al fronte. Una

retrospettiva si apre a Milano nel dicembre del '15. [illegible]. Intuizioni confuse, ma geniali, pervadono il meglio della sua pittura, dalla versione degli "Addii" alla grande composizione di "Elasticità", estrosa interpretazione di una lenta cavalcata lungo i selciati, i muri, i tralicci di una città moderna. "Porre lo spettatore al centro del quadro", egli ha scritto. A volte nei suoi quadri ciò si riduce ad una visione prismatica del reale, ma il suo autentico assillo è proprio quello di superare questa "pittura dei sensi", di realizzare una pittura di idee. Ciò traspare già dalla "Città che sale", del '10, al quale egli giunge attraverso una serie di disegni e bozzetti. L'idea è quella di rappresentare l'epico ritmo del lavoro umano, la viva crescita della città moderna. Il confuso e un po' retorico simbolismo del cavallo rosso impennato, non deve far perdere di vista l'audacia di questa irruente composizione. L'intelligente assimilazione dei neo-impressionisti, dei "fauves" - il Matisse delle opere giovanili - e del Picasso precubista (e cubista-analitico) gli permettono di disfarsi di una parte dell'originario simbolismo. L'impresa è difficile. Lo dice il faticato barocchismo di questo "Bevitore" e di sculture come questa che s'intitola "Forme uniche nella continuità dello spazio"

L'obbiettivo è di esprimere una visione non frammentaria della realtà in movimento: una visione che ponga l'uomo al centro della propria epoca. L'opera che meglio raggiunge un tale obbiet-

del 112

tivo è "Materia". Boccioni colloca la grande pittura della donna al centro di una emblematica raffigurazione delle forze che modificano incessantemente il mondo. Quasi vent'anni dopo, una analoga concezione monumentale e dinamica del realismo moderno si ritrova nelle pitture murali dei messicani Siqueiros e Orozco.

Il cinquantenario del futurismo ha visto moltiplicarsi Mostre e studi. Criteri di allestimento e giudizi divergono. Ma tutti riconoscono che solo agli artisti - e sopratutto a Boccioni - si deve ciò che di meno caduco ha prodotto questo (complesso) movimento letterario e artistico.

N. 43969

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: "L'ITALIA CON TOGLIATTI"

Metraggio { dichiarato ..... / accertato 478 ..... }

Produzione: UNITELEFILM

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

PROVVISORIO
CON RISERVA DELL'AMMISSIONE
ALLA PROGRAMMAZIONE OBBLIGATORIA
di cui alla legge 31-7-1956 N. 897
prorogata con legge 22-12-1959 N. 1097

Il documentario descrive le varie fasi dei funerali dell'On. Palmiro Togliatti, dalla notizia del decesso, alla esposizione nella camera ardente nel palazzo della Direzione del P.C.I., al corteo funebre, alla commemorazione in Piazza S. Giovanni, alla inumazione nel Cimitero del Verano e si conclude con un ricordo dell'Estinto ancora in vita.

Registi hanno collaborato: Giovanni Amico, Libero Bizzarri, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Lino Miccichè, Glauco Pellegrini, Elio Petri, Sergio Tau, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Marco Zavattini, Valerio Zurlini.

Operatori hanno collaborato: Mario Bernardo, Vittorio Bernini, Mario Carbone, Tonino Delli Colli, Umberto Galeassi, Amerigo Gengarelli, Aldo Giordani, Blasco Giurato, Giovanni Mercuri, Claudio Racca, Giovanni Raffaldi, Luis Carlos Saldana, Francesco Vitrotti, Fausto Zuccoli.

...zzazione vali... pellicole a 16 m/m ...abili.

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il - 8 OTT. 1964 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) .....

Roma, li 13 OTT. 1964

p. c. c. Tomasi

IL MINISTRO

Regia di V. Brancati
documentario

GENTE E PAESI DI PURIFICATO

In questo ambiente le immagini di un pittore si vestono di colori, prendono forma definitiva sulla tela.

Ogni artista vorrebbe così il suo studio: popolato di amici: gli amici della giovinezza, gli amici della sua terra.

E questi è il pittore Domenico Purificato.

Abbiamo visto il suo studio; ma il mondo dove muove la sua fantasia, il suo mondo poetico, è di là da quelle pareti.

Questa la stupenda natura, reale insieme e mitologica, di memoria e di fiaba, che fa scenario al racconto pittorico di Purificato.

Il Lazio a sud di Roma; il Lazio dove la Ciociaria si apre verso il mare.

In queste strade il pittore incontrò i suoi primi personaggi.

Ed ecco rivivere nelle tele la gente del suo paese natale: Fondi.

Uomini e donne sono còlti in atteggiamenti spontanei nei vicoli secolari o negli interni. Intrecci allusivi di sguardi, bambini or ora distolti dai loro giuochi -
per la prima volta li ha sfiorati un pensiero, un'attenzione -;
negli adolescenti, il destino della fatica: un destino arcaico come l'amore.
Ed ecco i volti delle ragazze popolane, come lievitati dalla fantasia.

All'esterno la pittura di Purificato ha sempre coinciso con la fedeltà alle forme naturali, agli aspetti semplici dell'esistenza. Egli ha sempre partecipato alla vita dei suoi pae
Gli stessi ritmi, le stesse immagini della vita si decantano nella fantasia. Il colore si accende, scatta nei valori timbrici. I rapporti compositivi si equilibrano con fermezza. E' chiara la presenza del pensiero, sotto l'apparente candore realista.
La grazia rivelatrice di un lume decanta le fasce degli abiti. Le figure, specie femminili, stanno in atteggiamenti pensosi: come sorgessero dalla memoria.

La vita del paese ha un valore corale che non tarda a specchiarsi nell'arte. S'intrecciano rapporti di sguardi, sentimenti. Si delinea una trama di racconto.
I personaggi fanno gruppo.
Ecco un trasporto di contadino, che potrebbe rinnovare l'antico titolo de "La Pietà".

Da qualche anno, la pittura di Purificato ha mosso verso il mare.
Lo sfondo si amplia.
Nuove trame lineari, nuovi elementi di volume entrano nelle sue tele.
Ma sono i personaggi consueti che accompagnano l'artista in questa ideale emigrazione.
Ecco la famiglia paesana che ha raggiunto il mare per la vacanza domenicale.
Un legame sottilissimo, raffinato, alla realtà, impronta la tela sensibile.

Anche la spiaggia ha una sua vita tramata di ricordi umani. Barche in disarmo rimaste su un arenile solitario. Barche tirate a secco ai piedi delle masse rocciose dove biancheggia il paese mediterraneo.

La sequenza pittorica scandisce le gradinate dei vichi marini; incide, sul mare fosco, l'articolarsi del promontorio.

Ecco, infine, l'incontro coi pescatori con le loro donne.
Ormai l'artista guarda con esperienza completa alla società che gli è cara. Il discorso pittorico è arrivato al pieno possesso dei suoi mezzi d'espressione. Nei volti, nelle immagini s'avverte una lezione indimenticabile.
Un emblema paesano, il gallo, accende ora il suo colore scarlatto.
Le penne scattano, i colli s'inarcano, il colore sprizza col sangue dalle nari inviperite.
E' la sagra umanissima della ferocia paesana.

Ma Purificato non si abbandona all'elegia. Nel suo appello al passato circola il respiro del presente. Come un giovane fauno, un ragazzo vivo suona il flauto. Un altro lascia di azzannare la sua mela. Un altro, appoggiato a un muricciolo, guarda la realtà perenne del mare.
L'uomo e la natura, il presente e la storia: tra questi dati semplici e solenni s'inscrive e s'illumina la vicenda pittorica di Domenico Purificato.

Gli ultimi ramai - documentario - Testo e regia di Libero Bizzarri

Nel cuore del Piceno, tra il verde degli Appennini marchigiani, c'è un paesino che un tempo, come in un'antica favola, era divenuto la "patria dei ramai". Qui la lavorazione del rame cominciò agli inizi del '600, portatavi dagli zingari.

Il battere ritmico dei martelli sul rame grezzo da forgiare, echeggiava nelle vallate; e l'udivano nei paesi circostanti.

In ogni casa del paese era una bottega di ramaio. Ancora nel 1930 esistevano un centinaio di botteghe e circa quattrocento ramai. Poi ebbe inizio la decadenza, accentuatasi durante la guerra, di questa antica e nobile forma di artigianato.

L'attività di questi ramai si legava soprattutto alla economia rurale dei numerosi casalinali contadini sparsi nelle campagne circostanti e a quella dei paesi di territori vicini.

Nelle campagne marchigiane, come in quelle del limitrofo Abruzzo, l'uso degli utensili di rame è stato nei tempi passati assai diffuso: conche per attingere acqua alle fonti, orci, padelle, marmitte, scaldaletti cucume.

La produzione di oggetti più economici in ferro smaltato, in alluminio, ed ora anche in plastica, ha messo in crisi l'artigianato del rame. Sono poche ormai le famiglie di contadini che richiedono oggetti in rame.

Il battere ritmico dei martelli si è affievolito: soltanto tre, quattro artigiani lavorano gli antichi utensili domestici, altri quattro, cinque sono passati alla lavorazione di oggetti artistici, decorativi: nell'uno e nell'altro caso si tratta sempre di pezzi "unici", da non confondere con quelli ormai predotti in serie dall'industria, con la lamenazione e la lavorazione al tornio.

Qui l'artigiano tratta il rame come si faceva nel '600: "tirandolo", per dirla in gergo, tutto a colpi di martello; e di martelli ogni bottega ne ha una folta serie, da quelli in metallo a quelli in legno.

Si tratti di caldai o di conche,di teggie o di cucume,la tecnica è la stessa.

La lavorazione dell'artigiano comincia da un materiale grezzo,detto "cava" per la sua forma,il quale viene preparato dalle vicine rudimentali fonderie.La "cava" viene scaldata sulla forgia,e quindi battuta,stirata,modellata sino ad ottenere l'utensile che si vuole.Le ammaccature lasciate dal martello,usato con maestria,appaiono come segni decorativi.

Nella antica fonderia,la materia prima è data da vecchi oggetti e materiale vario in rame,recuperati in giro,nelle campagne,nei paesi.Essi vengono fusi per la creazione di nuovi utensili,di nuovi oggetti che tra qualche anno torneranno,in buona parte,ad essere fusi.Tutto ciò si rende necessario perchè la disponibilità del grezzo minerario è assai limitata e la importazione,dai paesi che ne sono ricchi,costosa.

Questi maglii sono azionati dalla forza motrice elettrica soltanto da qualche anno;un tempo funzionavano a forza idraulica,e per questa ragione le fonderie sorsero vicine a corsi d'acqua.

Qualcuna funziona ancora all'antica,con la ruota a palette investita dalla caduta d'acqua,e il lungo pesante albero di trasmissione ricavato da un solo blocco di legno,solido,pesantissimo.

L'artigiano ramaio viene alla fonderia e cambia a peso vecchi oggetti in rame raccolti tra i suoi clienti,nelle campagne,con le "cave",e paga semplicemente i costi di fusione e di preparazione della "cava".

Dalle"cave",questi ultimi artigiani rimasti nella "patria dei ramai", testimoni di una nobile tradizione,trarrano conche e caldai,i soli oggetti ancora richiesti dai contadini,o oggetti di decorazione.

Le antiche botteghe sono ormai quasi tutte chiuse.Molti hanno cambiato mestiere,altri,pur continuando nell'antico mestiere, hanno abbandonato il paese,recandosi in centri più popolosi e avvicinandosi a mercati diversi,

soprattutto a quello dell'oggettistica in rame. - Anche tra i ramai rimasti in passo,appena una diecina,una buona parte si è dedicata alla lavorazione dell'oggetto ornamentale,artistico.Si tratta di lavoro commissionato da mercanti e bottegai.

L'artigiano a volte,quando ritiene,di aver dato vita ad un pezzo veramente originale,degno,incide la propria firma,e pensa già con soddisfazione di vederlo esposto in vetrina o sulle bancozze lungo la statale Adriatica.

Oggi l'oggetto di rame,antico,a volte semplicemente vecchio,o anche invecchiato,e l'oggetto di recente lavorazione artistica,sono di moda.

Prima erano soltanto i turisti a comprarne,ma oggi anche localmnet vi è rilevante consumo.

Ed è questa la ragione per cui all'oggetto lavorato a mano,che ha sempre il pregio di essere un pezzo "unico",si mescola clandestinamente anche l'oggetto industriale,lavorato al tornio o tratto da stampi.

Una cuccuma diventa un portafiori,un braciere o una conca sono eleganti portavasi.

Ma nell'interno,nelle campagne delle Marche e del vicino Abruzzo,vi sono ancora paesi dove la conca serve per attingere e portare acqua in casa,e l'oggetto riacquista la sua originaria,nobile funzione.

Ecco gli ultimi autentici ramai,che ancora lavorano esclusivamente con martelli e bulini,e ignorano torni e stampi,facciano una conca o un elegante vassoio,nulla è cambiato:il mestiere ha conservato intatta la sua nobiltà.

Testo e regia di Ettore Bizzarri
documentario

Stasera spettacolo (Il circo, ieri e oggi)

Nella città di oggi, una strada centrale senza manifesti pubblicitari, mancherebbe di carattere: sarebbe senz'anima.

Scritte, colori, forma, dimensioni, questi sono i manifesti che raccontano, illustrano, invitano, persuadono ogni giorno migliaia di persone a Roma come a Milano, a Londra come a Parigi e a New York.

La radio e la televisione, moderni strumenti di comunicazione, non hanno soppiantato il manifesto. Il teatro, il cinema, il circo, gli spettacoli tradizionali chiesero e chiedono ancora al manifesto l'ausilio di un'immagine originale, di uno slogan: una collaborazione che dura ormai da più di un secolo, se ricordiamo i primi manifesti colorati del Rouchon, e da meno di un secolo, dal 1889, se consideriamo come definitiva struttura del moderno manifesto pubblicitario quella datagli da Cheret.

Il manifesto, nato come sostegno pubblicitario a manifestazioni d'arte e di spettacolo, è divenuto, esso stesso, una forma d'arte, oppure ha acquistato nel tempo una sua autonoma esistenza e, nei limiti della propria qualificazione, si è proposto come autentica testimonianza di alcuni aspetti di costume.

Il cinema ha un consumo rapido: i suoi manifesti sono perciò generalmente al livello dell'annuncio, un po' frettolosi, meno inventati, impostati prevalentemente sull'immagine fotografica, a volte tuttavia, preziosi nella ricerca grafica e coloristica, come, per esempio, nella moderna scuola del cartellonismo polacco.

Oggi la produzione di un manifesto avviene su vasta scala, con modernissimi e rapidissimi mezzi di riproduzione; un tempo, prima dell'avvento del cinema, e agli albori di questo, il manifesto cromolitografico dedicato a qualche spettacolo, disegnato sui muri a tirature limitate, quasi accompagnati dalla mano del suo creatore, con firma litografica in calce.

Il padre del moderno manifesto cromolitografico è stato il francese Jules Chéret.Il suo primo lavoro servì,sembra,a reclamizzare i concerti di Offenbach al teatro dei "Bouffes Parisiens".

Da allora sono passati ottantanni e migliaia di manifesti hanno reclamizzato migliaia di spettacoli teatrali in ogni parte del mondo:a riguardarli oggi-molti di essi sono ormai pezzi da collezioni-ci restituiscono non senza emozioni un passato che proprio per la forza di certe immagini appare ancora caldo,parte dei nostri nonni,dei nostri padri,di noi stessi.

Se risaliamo ai periodi che precedono la nascita del manifesto cromolitografico,le immagni si fanno più rare,meno vive;e le stampe,dei manifestini a piccolissime tirature,per gli spettacoli all'aperto,a Westminster e al Theatre des italiens,non hanno il sapore umano della cronaca immediata;le scene spersonalizzate sembrano rievocazioni di fatti e gesti senza vibrazioni,senza movimento.

La commedia dell'arte però già giunge felicemnte all'illustrazione vivace del moderno manifesto cromolitografico.

Il teatro di prosa italiano trova nel manifesto murale,un eccezionale accompagnatore,un partecipe propagandista che,particolarmente negli anni trenta,fissa stupende immagini di personaggi e di artisti,e consegna agli archivi una eccezionale documentazione del costume e del gusto di quegli anni:D'Annunzio,Sem Benelli,Clara della Guardia,Tina di Lorenzo,Dina Galli Angelo Musco,Ermete Novelli,Ermete Zacconi.

Come le prime stampe,il manifesto ci tramanda immagini del passato,ma a differenza delle prime,esso è stato e rimane ancora oggi il legame tra pubblico e spettacolo,e si è assunto il compito di dare popolarità ai volti e ai nomi degli artisti.

Mucha ha lasciato preziose immagini liberty di Sarah Bernard,creando manifesti per i suoi spettacoli.

Gli spettacoli e i divi di oggi,anche quelli di teatro,sono fissati dall'immagine fotografica,filmica o televisiva;e noi possiamo già attingere dagli archivi fotografici,dalle cineteche le testimonianze più diverse e ampie sugli spettacoli del passato.Prima abbiamo visto un vecchio filmato di un "Barbiere di Siviglia".Ecco ora un altro filmato di un più recente spettacolo teatrale,"Il candelaio",di Giordano Bruno con Paolo Poli,Sarah Ferrati,Maria Monti.

Il Salone Margherita,prima di essere un cinema d'essai,fu un noto locale del caffé-concerto degli anni venti.Aveva sede a Napoli e a Roma.I suoi programmi erano annunciati in deliziose cromolitografie,con le immagini delle "vedette " di allora,tra le quali Eugénie Fougère,famosa nel suo tempo quanto la bella Otero e Lina Cavalieri.

I manifesti degli spettacoli del teatro di varietà ci riportano agli anni di Fregoli,Scarpetta,Maldacea,come a quelli di Raffaele Viviani e di Petrolini,a forme di spettacolo che si sono esaurite e hanno segnato una lunga stasi.

Una galleria infinita di personaggi del varietà in una ormai ampia collezione di manifesti da quelli,capostipiti,creati da Cheret,Guillaume, Grasset,Meunier,Metivet-e più tardi da Cappiello e Budovich-sino a quelli di grandi artisti come Bonnard e Toulouse-Lautrec,che della belle époque ci hanno lasciato immagni celebri come quelle del Moulin Rouge e vive e affascinanti come quelle della Goulue,di Aristide Bruant, di May Milton.

Queste immagini destinate ai muri sono passate di diritto nelle collezioni d'arte private e pubbliche perchè create con amore dalla fantasia di autentici artisti.

Anche il circo,come il teatro,il varietà,il cinema,ha avuto i suoi celebratori e manifesti ormai famosi che presentavano un Karandasc,come un Grock e un Popov,una ballerina e un trapezista.

Il manifesto, come per altra attività, è stato
più volte anche per lo spettacolo, del suo passato e del suo presente; ma
forse in nessun altra manifestazione come in quella dello spettacolo, il
manifesto ripete ancora oggi la passione da cui è nato: quella di dare
immagini e suggestioni in piena libertà, ciò che ne ha fatto, e ne
fa ancora oggi, oltre che fatto di costume, spesso anche un fatto d'arte.

Testo e regia di Libero Vizzarri

Il pittore in teatro (Eugenio Guglilminetti) - Documentario

Il teatro, arte antica, conserva sempre il suo fascino, e rinnova la propria forza espressiva, anche se la più recente storia dello spettacolo si caratterizza per l'avvento del cinema e della televisione.

La scenografia e i costumi sono parte essenziale del teatro. L'evoluzione dell'arte scenica nei suoi aspetti tecnici e culturali, è stata caratterizzata dalla viva partecipazione di autentici artisti.

La scenografia contemporanea è inserita, come tutto il teatro d'oggi, nel campo del realismo, in due filoni: il realismo pittorico e il realismo plastico; di quest'ultimo sono protagonisti architetti e scultori scenografi che spingono la scena verso contenuti plastici.

La scenografia che muove dal realismo pittorico ha come protagonisti pittori scenografi.

Eugenio Guglielminetti è fra questi. Formatosi come pittore alla scuola di Casorati, ha rivolto successivamente il suo interesse al teatro, come scenografo e costumista, ~~recando in questa attività~~ E reca in questa attività il gusto sensibile dell'artista pittore.

La scena nasce dallo studio del testo da rappresentare e si realizza in rapporto alla natura dell'artista e alle esigenze dello spettacolo.

L'artista che si volge alla scenografia come parte viva dell'arte teatrale deve saper superare le peculiari caratteristiche del proprio mondo pittorico per far vivere con sensibilità sempre pittorica autonomi e autentici momenti di arte scenica.

Guglielminetti che pure vediamo al lavoro per l'allestimento dello "Parigino", è tra i maggiori scenografi e costumisti del nostro teatro. Egli immagina e costruisce la scena non semplicemente per valori pittorici ma anche seguendo linee di impianti architettonici.

~~Guglielminetti è anche costumista~~. In "La parigina" di Becque, egli, infatti, ha realizzato la scena, dove è evidente il richiamo alla pittura di Seurat, e i costumi, di cui vediamo qui quelli indossati da Lilla Brigone e da Carlo Delmi.

A volte Guglielminetti cura soltanto la scena o i costumi, ma generalmente realizza scene e costumi, poichè nelle due componenti egli vede un rapporto di integrazione artistica

La realizzazione è sempre laboriosa:dallo studio dell'opera da realizzare ~~è~~ scena e dell'epoca in cui essa vive si passa a richiami pittorici e ad ogni altro elemento culturale integrativo.

~~Si procede quindi alla esecuzione di bozzetti per la scena e per i costumi.~~

Qui vediamo i costumi disegnati per "Come ali hanno le scarpe",di Perrini; e la scena per la stessa opera.

Ed ecco i bozzetti per "Gli equivoci di una notte",di Goldsmith, e nella loro realizzazione,i costumi indossati da Poli,Bentivegna e Carla Gravina.

Da questo bozzetto è nato il costume della Brignone per "La parigina".

Torniamo in teatro.E' di scena Paolo Poli in "Il candelaio",di Giordano Bruno. Per il Filangeli di questa famosa opera del filosofo e scrittore nolano, Guglielminetti ha realizzato scene e costumi,~~per questi ultimi impegnandosi particolarmente al punto da dipingerne personalmente il tessuto.~~

Questi disegni fanno parte degli studi per i costumi della processione.

A proposito della scena,lo stesso Guglielminetti ha scritto sulla realizzazione de "Il candelaio": "Mi piace far reba della seconda metà del cinquecento.Nella prima parte del secolo si risolveva tutto con la prospettiva pittorica,gli attori sempre in proscenio,e al massimo, due quinte laterali.Qui,invece,la praticabilità della scena è totale,e , oltre al gioco illusionistico della prospettiva precipitata,si può ricorrere ad apparati scenici ormai ingegneristici.Questa volta,come spesso mi piace, sono stato molto fedele alla scenografia dell'epoca,ma ho giocato di fantasia per quanto riguardava le possibilità di entrata degli attori.

Ed ecco i mendicanti,sempre nel "Candelaio",dove il richiamo pittorico a Brueghel,nei costumi,è evidente.

Da questo bozzetto nascono,infine,i costumi per le prostitute de "Il candelaio in particolare quello indossato da Maria Monti che qui vediamo impegnata in una schermaglia con Paolo Poli.

Guglielminetti ama ricreare il vero volto degli attori nella esecuzione di disegni e bozzetti per i costumi:ecco Emma Grammatica e ancora Lilla Brignone,nei costumi per "Romanticismo"di Rovetta.

Dice Guglielminetti che il dare un volto preciso alle figure

spesso Lo aiuta a precisare meglio i costumi,a personalizzarli.

La scena per "Romanticismo";ed ecco quella per "L'Avaro" di Moliere.Anche per questo lavoro,interpretato da Peppino De Filippo,Guglielminetti,realizzando i bozzetti per i costumi,ha disegnato il volto dell'attore.

Questi uno dei costumi definitivi per "Miles gloriosus" di Plauto con la Albertini,e questi per "La cena delle beffe",di Sem Benelli,con Laura Tavanti.

Tra le opere per le quali il lavoro di Guglielminetti ha sollevato maggiori consensi ed ha ottenuto premi,v'è "La celestina".

Questo è il costume studiato per Sara Ferrati;ed ecco gli altri per Parenti e Didi Perego.

I bozzetti di Guglilminetti appaiono sempre curati nei minimi particolari: il segno deciso rivela le doti del disegnatore,e questi personaggi, per i quali si studia di vestirli, già vivono come in un chiaro racconto,non didascalico ma psicologicamente tagliato.

Sono personaggi autentici,quelli che vediamo in questo bozzetto per "La colonna infame", ~~con i suoi costumi~~ per "L'ufficiale reclutatore" di Farquar, dove processi,prostitute,vagabondi e maghi già si muovono sulla carta ancora prima che sulla scena.

Ecco,infine,i personaggi femminili di "Amore medico" e de "L'infedele",precisati con ~~eleganza~~ tratto elegante e sicuro.

E ancora scene di recenti lavori. Guglielminetti è un artista profondamente legato al teatro. Studiare costumi e scene,disegnarli,passare ore anche nel lavoro di realizzazione pratica,seguire la costruzione delle scene,la messa a punto dei costumi,provarli,apportare ritocchi,questo è il lavoro che ormai lo assorbe interamente,che lo mettrae alla iniziale attività di pittore.

I pennelli era li usa per dipingere le stoffe per i costumi,e ~~talvolta~~ i parati della scena, ~~assai~~ raramente per condurre a termine un quadro iniziato magari ~~da mesi~~.

Il pittore è entrato in teatro,e vive per il teatro;l'arte per l'arte.

IL QUARTICCIOLO -Documentario- Testo e regia di Libero Bizzarri

Si torna al Quarticciolo, anche oggi. Il reportage non è finito. Via della Conciliazione; annorate che qui sorgeva uno dei vecchi quartieri popolari di Roma, prima che fosse sventrato, come altri quando il fascismo, negli anni '30, volle dare alla città, un volto nuovo, imperiale/ Molte famiglie furono allora convogliate verso le borgate periferiche sviluppate a tale scopo. Fu così che nacque anche il Quarticciolo. La miseria fuori dalla città imperiale: una bella operazione di polizia, un modo sbrigativo per non risolver nulla: e allora bisogna occuparsi ancora delle borgate, dlla loro miseria, dei fatti di cronaca nera.

Tra la città e le borgate il regime fascista volle che restasse una larga striscia di campagna, una specie di cinture sanitaria; raggiungere la città dalle borgate, o viceversa, significava compiere un viaggio.

In Quartieri come questi , senza industria, una fonte di lavoro, la vita è difficile. Al Quarticciolo vi sono sedicimila abitanti. La popolazione maschile è pari al 47% e di essa il 20% sono pensionati e il 15% disoccupati. Fra quelli che lavorano, solo il 10% sono occupati sul posto e tutti gli altri devono ogni giorno lasciare la borgata per recarsi sul posti di lavoro e sono in massima parte-circa il 65% edili, con occupazione saltuaria.

Il reddito medio per famiglia si aggira sulle 50.000.= lire mensili. L'unico beneficio di cui godono queste famiglie e di avere la casa a fitti molto bassi, che vanno dalle 3.500 alle I2.000 mensili. Le case sono di proprietà dell'Istituto delle Case Popolari. L'85% sono prive di riscaldamento, di bagno e di ascensore. E furono costruite senza impianto del gas, con fornelli a carbone. Il gas è arrivato soltanto nel 1950.

Il I3% delle famiglie coabita, l'1,50% vive negli scantinati e un altro 1,50% in baracche abusive ai margini della borgata.

Ma al centro del Quartiere il regime fascistà non dimenticò di costruire un edificio di prestigio, di gusto assai discutibile, ma alto, alto, il più alto del Quartiere: doveva sorgervi la Casa del fascio, ma non si fece in tempo a inaugurarla. Oggi vi ha sede il Commissariato.

Dalla Casa del fascio l'occhio del regime avrebbe potuto spaziare su tutto il Quartiere e controllare queste caserme tutte uguali, livellate, e che livella gli uomini questi ammassi di cemento che si distinguono solo per un numero: lotto I° , lotto 2° e così via.

Poi venne la guerra, e un nome: il Gobbo del Quarticciolo. La storia di questo ragazzo di diciotto anni, morto in un conflitto a fuoco con i carabinieri si perde ormai tra la leggenda e la realtà.

Questo vecchio, che abbiamo colto per caso con l'obiettivo, è suo padre. Cerchiamo altri che lo conobbero. Il gobbo fu un mito prima

audacissimo partigiano, temuto dai tedeschi e dai fascisti, poi ausiliario della polizia e, infine, per circostanze ancora oscure un fuori legge.

Ma qualcosa, forse sta cambiando, queste ragazze, queste giovani spose, mostrano chiaramente di volersi spogliare di dosso la miseria, sono curate, si sforzano di far quadrare i bilanci familiari cercano soluzioni, molte lavorano come lavandaie, stiratrici, donne di pulizia, per aiutare gli uomini, per migliorare la propria condizione: e vi sono evidentemente contrasti incredibili. Abbiamo fermato la nostra attenzione su una di queste due ragazze e siamo andati a cercarla in casa.

Eccola nella sua cucina, anzi nella cucina che deve servire a due famiglie.

In questo corridoio vi sono due stanze , una per famiglia, affollate da 11 persone, ascoltiamo il padre della ragazza.

La coabitazione è ancora più pesante, triste,umiliante quando essa tocca persino chi è costretto a vivere in seminterrati, veri e propri scantinati.

Tra questi bambini, così uguali nella divisa scolastica, vi è chi abita negli scantinati o nelle baracche. Una breve stagione,l'istruzione elementare. Poi soltanto in pochi avranno possibilità di proseguire gli studi.

Il 35% dei ragazzi dagli otto ai quindici anni, lavora per aiutare

la famiglia, come garzoni o come ragazzi di bottega, senza una chiara prospettiva nè preparazione professionale.

Ai margini del Quartiere, le baracche. Allora, chi vive nei casermoni grigi, e persino negli scantinati, si crede fortunato. Ha modo di pensare che c'è sempre, o ci può essere, qualcosa di peggiore della propria condizione.

Il fascismo qui ha lasciato questa Casa del Fascio, mai inaugurata, ora destinata ad altro. Ma è essa, soltanto un segno del passato?

La fascia sanitaria che divide il Quartiere dalla città si è andata in questi anni riducendo per la eccezionale espansione dell'edilizia urbana, e questo quartiere che era stato concepito come un confino della miseria, ora è a due passi dalla città, anche se questa appare sempre, come ieri, lontana e spesso irraggiungibile.

Documentario — Il volto della guerra — Testo di Guido Morosini, Regia di L. Bizzarri, nel 1893

Grosz, uno dei maggiori artisti dell'espressionismo, è nato a Berlino, nel 1893 è morto a Berlino, nel '59. Ha vissuto per oltre venti anni in America, negli Stati Uniti, dove si era rifugiato alla vigilia della dittatura. Un osservatore implacabile della società tedesca tra le due guerre mondiali.

.."Pandemonium", così Grosz chiama questo disegno giovanile. Miseria, caos, collera o rassegnazione: questo egli vede a 21 anni nelle strade e enelle case popolari di Berlino - mentre nei caffè o nei "nights" si pavoneggia l'arricchito. Le immagini sono taglienti e contratte, ed hanno già un'impronta personale.

Nel '13 Grosz è stato a Parigi. Ha guardato certi dipinti di Delauna e lo Chagall che utilizza come in questo "Soldato che beve" le linee dinamiche e la composizione "a scomparti" per i suoi sintetici e favolosi racconti.

Si tratta di piegare questi mezzi alla polemica sociale. Con essi Grosz cerca - e trova - quel che c'è dietro le apparenze. Anche il fattaccio di cronaca non è forse il presagio del delitto collettivo, del sopruso, della guerra?

Mezza Berlino è al fronte quando egli dipinge nel '17 questi "Funerali di Oskar Panizza", il poeta da poco scomparso. E' un quadro simbolico, di vertigine e di rivolta.

...Questa è un'incisione di Ensor, 20 anni prima. Con l'impeto di un romantico, Ensor dipingeva quadri come questi, pieni di anarchia e di sarcasmo, mentre Käthe Kollwitz dava forma vigorosa - come in questa incisione - alla sua arte di testimonianza e di accusa....

Grosz vuol fare opera di critica. Punta, però, sull'espressione emblematica. E' difficile. L'arte dell'epoca è contraddittoria. Il movimento della "Brücke", matrice dell'espressionismo, guarda ai "fauves": ma ora ai valori decorativi, come in certe opere di Kirchner - questo "Varietà", per esempio - ora alle conquiste profonde dell'espressione con il colore puro. Ma anche i più drammatici pittori della "Brucke" - Meidner, Nolde, Heckel, di cui vedete qui alcuni quadri - non mirano però ai valori di storicità della vita. C'è in essi il sentimento panico della natura, come nell'ultimo Van Gog,

Così sarà,più tardi,anche per i vulcanici "Cavalli"di Franz Marc, a due dita dall'astrazione plastica.

E' il neoromanticismo di "Der sturm".Se ne discostano,durante la guerra solo il vecchio Munch,in quadri come questo populistico "Ritorno degli operai",del '15,ed il giovane Kokoska con le sue allegorie,come questa "Speranza che guida il debole" o come "La tempesta",del '14,nelle quali la violenza della storia sovrasta i caratteri e le passioni dell'uomo.

C'era qualcosa di simile anche nelle concitate e risentite "cronache" del Grosz d'anteguerra. - Il dopoguerra,invece,lo vede impegnato in un realismo critico.

Dopo la sconfitta militare,Berlino è,ai suoi occhi,piena di uomini esan di mutilati,di disoccupati,il cui tragico spettacolo stride di fronte a quello che offrono lo "spleen" dei sazi profittatori di guerra,i grossol piaceri dei piccoli trafficanti,la dottorale sufficienza di certi intell tuali borghesi,la boria della vecchia casta militare,i sogni di rivincit degli uni e degli altri.

Quà,il segno di Grosz è secco e acuminato,là è spicciola caricatura.Le contraddizioni di stile-che egli finirà col superare-sono ovvie in questa galleria di personaggi dell'epoca.

Ecco colui che già si fregia della "svastica",che sarà cara a Hitler.Ec il caricaturale monumento a Noske,che ha "liquidato" i moti del '18:il leader operaio Karl Liebknecht-che qui vedete tenere un comizio-è stato una delle sue vittime.

Ed ecco gli uomini vuoti-nei caffè cari a Grosz e ai tavoli delle osteri Sulla loro inerzia o sul loro sportivo attivismo crescerà la dittatura.

Il movimento artistico della Nuova Oggettività-e con esso Grosz-cerca,ver il '20,un linguaggio popolare,per dire la verità storica.Il risultato è negativo quando si torna alla tradizione(Holbein,Baldung,Duhrer),è positi quando ci si rifà al filone rivoluzionario dell'arte romantica.Il gelido Otto Dix de "I genitori" e rispettivamente il goyesco Otto Dix di "Guerra riassumono la contraddizione.

Questi sono gli anni più vivi dell'espressionismo, anche per le lettere, il teatro, e il cinema. Brecht realizza poesia e teatro didascalici e polemici; Pabst crea film come Lulù e Westfront e Sternberg il suo Angelo Azzurro. Tra critica del costume e polemica sociale si muove anche Grosz.

Ecco la caricatura traslata del mercante dalle velleità di guerriero.

Ed ecco le immagini della guerra civile, e ancora, e sempre, la fame.

Poi i protagonisti della tragedia: Hindemburg che abbassa la bandiera de la Repubblica di Weimar:..Hitler e gli adulatori.....Ed ecco il piccolo cane della propaganda che abbaia dall'altoparlante della radio.

Con l'avvento della dittatura, Grosz emigra negli Stati Uniti (eccolo nel suo studio di New York). In esilio lo raggiungerà [illegible] alcuni ann dopo. Beckmann: [illegible] dipinto il suo autoritratto: un ferreo sigillo di stile marche il suo giudizio sul costume di una certa società, come in Tentazione, que dipinto allegorico della donna schiava e padrona. Beckmann esplora con [illegible] occhio spietato la realtà che lo circonda. - In Grosz, invece, lo smarrime sarà più forte della critica. I suoi grattacieli crescono su nere nubi. Eg coglie in strada personaggi disfatti.

Le immagini di denuncia - come questa Trincea - riappaiono solo alla vigili della seconda guerra mondiale, mentre in Europa tutto precipita.

Presto ferro e fuoco devasteranno [illegible] il continente. - Antifascisti ed ebrei finiranno nei campi di concentramento: cadaveri viventi, ossa, ceneri

La morte sul cavallo impennato è una delle ultime immagini goyesche di Grosz. Poi vengono la stanchezza e la paura del peggio. - Lo dicono i paesa desolati e sconvolti, i piccoli nudi alla Rubens sperduti in mitiche temp ste. E' un ritorno all'espressionismo panico da lui ripudiato 30 anni pri

Così pure è in questo quadro del '44, che dice lo smarrimento di fronte al baratro della fine atomica.

Alla nera luce di questo pessimismo, anche la sua Pace del '46 non può essere altro che un cumulo di rovine. Egli scrive nel suo diario: - "Canto ancora - [illegible] - prima che il presente venga cancellato da una spugna immersa nel sangue."......

IMMAGINI DANTESCHE DI GUTTUSO

Documentario

Testo di Mario De Micheli

Regia di Libero Bizzarri

(1) [redacted] Tra il verde degli alberi, [redacted], a Velate, presso Varese, Guttuso lavora parte dell'anno.—

- E' in questo studio [redacted] che egli ha portato a termine gran parte dei disegni per la Divina Commedia, la sua maggiore interpretazione grafica di un testo letterario: un'interpretazione in cui si riflettono i nostri problemi e le nostre preoccupazioni. E' infatti il Dante "terrestre", folto di passioni, di amori e di odi, che egli ha cercato per i tre regni ultraterreni.

(2) - Dalla finestra dello studio si allarga il fresco e luminoso paesaggi [redacted] lombardo... Intrecciarsi di rami sul cielo... Per Guttuso anche i paesaggi dell'oltretomba ~~continuano ad essere~~ paesaggi delle nostre contrade, ben riconoscibili...

(3) - Il sonno di Dante: la discesa nel regno infernale incomincia... Ora la natura si fa selvaggia: un'aspra natura meridionale, roccia e mare...

... Che nella trasposizione di Guttuso diventa riviera acherontea:

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio bianco per antico pelo...
Caron dimonio con gli occhi di bragia...

(4) e la folla disordinata che aspetta d'essere traghettata :Caronte
batte col remo qualunque s'adagia...

(5) - Interessano Guttuso soprattutto le folle umane, protagoniste dei grandi eventi storici, ieri come oggi... Così le guarda muoversi per i tre regni...

(6) - Come una chiara spiaggia mediterranea è la spiaggia del Purgatorio:

./.

L'alba vinceva l'ora mattutina
..... sì che di lontano
conobbi il tremolar della marina...

(7) - Una spiaggia anch'essa affollata e, tra la folla, ecco Casella che canta:

"Amor che nella mente mi ragiona",
cominciò egli allor sì dolcemente
che la dolcezza ancor dentro mi suona...

(8) Assai fitte sono le coincidenze con la pittura, come con questa Spiaggia che Guttuso ha dipinto nel '56

(9) - Folle sottoposte a tormenti umilianti, crudeli e grotteschi: i dannati di Malebolge:

Di qua, di là, per lo sasso tetro
vidi demon cornuti, con gran ferze,
che li battean crudelmente di retro!
Ahi, come facean lor levar le berze
alle prime percosse!

- Folle d'innocenti e di colpevoli, di onesti e di perversi...
Ecco i seminatori di discordie, i provocatori di scismi, tagliati e mutilati dalla spada di un dèmone... ~~Non è difficile scoprire le somiglianze tra questi volti e~~ .....

(10) - Ed ecco gli indovini: camminano a ritroso col capo stravolto sulle spalle...

(11) - Ecco i falsari: i falsari di metalli divorati dalla lebbra, i falsari di persona in preda alla rabbia, i falsari di parola arsi dalla febbre, i falsari di monete tormentati dall'idropisia...:

~~Eccovi un a guisa di lauto~~
~~Mastro Adamo~~...

(12) - Ed ecco i tiranni del primo girone infernale: tuffati nel sangue bol-

(13) lente: e fra i tiranni antichi, due tiranni dell'evo contemporaneo...

Ei son tiranni
che dier nel sangue e nell'aver di piglio...

- I serpenti attorcono i ladri della settima bolgia: Vanni Fucci leva contro il cielo il suo gesto osceno:

Vista bestial mi piacque e non umana,
..... son Vanni Fucci
bestia e Pistoia mi fu degna tana.

(Sesta cornice del Purgatorio.)
- ~~Un'altra folla avanza~~: una folla miserabile di affamati, ~~[illegible]~~

~~[illegible]~~

Negli occhi era ciascuna oscura e cava,
~~pallida nella faccia~~...

(14) - E questi altri stanno bocconi contro la roccia, con le mani e i piedi legati: piangono e supplicano...

(15) - Un'altra terribile pena:

A tutti un fil di ferro il ciglio fora
e cuce sì come a sparvier selvaggio
si fa...

~~Il color della livida pietraia illividisce anche le sembianze di questi esseri in angoscia...~~

(16) Tra i negligenti, che si pentirono solo in punto di morte, c'è Belacqua, artigiano famoso per i suoi strumenti musicali:

sedeva ed abbracciava le ginocchia,
tenendo il viso, giù tra esse, basso...

(17) - Come una partenza di emigranti Guttuso ha interpretato la patetica terzina che inizia l'ottavo canto del Purgatorio:

Era già l'ora che volge il desio
ai naviganti e intenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio...

./.

(18) - Nel martirio di Santo Stefano ha invece rappresentato il tema della intolleranza

~~violenza mortale~~

Poi vidi genti, accese in foco d'ira,
con pietre un giovinetto ancider, forte
gridando...

Sullo sfondo arde una croce da Ku-klux-klan...

- E nella rivolta dei Vespri siciliani la collera popolare che esplode contro ~~il colonialismo, contro i padroni~~ l'oppressore, in ogni tempo:

Se mala signoria, che sempre accora
li popoli suggetti, non avesse
mosso Palermo a gridar: "Mora! Mora!"

(19) - L'offesa all'uomo, ai suoi sentimenti... Dalla bufera infernale, che trascina i dannati, escono Paolo e Francesca... "Quali colombe dal desio chiamate"... L'amore è tragicamente stroncato col delitto di cui resta la spaventosa eco nella voce di Francesca:

Noi che tignemmo il mondo di sanguigno...

(20) - Anch'essa tragica, seppure per ragioni diverse, è l'immagine di Corso Donati trascinato dal cavallo in fuga:

La bestia ad ogni passo va più ratto,
crescendo sempre, finch'ella il percuote
e lascia il corpo vilmente disfatto...

- Dalle folle ai personaggi: Sordello, il trovatore mantovano, si getta in ginocchio ai piedi di Virgilio:

O gloria dei latin - disse - per cui
mostrò ciò che potea la lingua nostra...

- Doloroso, devastato, è il volto di Brunetto Latini, il maestro di Dante..

O figliol mio, non ti dispiaccia
se Brunetto Latini un poco teco
ritorna indietro...

./.

- Immondo, adiposo, sotto una sudicia pioggia di grandine e nevischio, sta invece il fiorentino Ciacco:

Voi, cittadini, mi chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa della gola,
come tu vedi alla pioggia mi fiacco...

- Fiorentino è anche Filippo Argenti, tra gli iracondi, immersi nel fango dello Stige...

- Ed ecco la seconda zona del Cocito, con le teste dei traditori che emergono dal ghiaccio: paesaggio di maledizione: il conte Ugolino addenta rabbiosamente il teschio orribile dell'arcivescovo...

- La bolgia di Malebranche:

E vidi (dietro) a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire...

~~E terribile che porta sulle spalle [illegible]~~

- Ma Lucifero è il personaggio più mostruoso, che Guttuso interpreta come irrazionale potenza nemica dell'uomo, mostro di guerra e di morte... Un elmo nazista che si intravede definisce storicamente la ferocia del mostro

- Due donne dantesche: Taide, l'antica meretrice, "sozza e scapigliata fante", che si strappa la carne a unghiate...
e la primaverile Matelda, che nel Paradiso terrestre, passeggia, "sceglie do fior da fiore"...

- Preludio a questi volti sereni del Paradiso vero, in cui Guttuso, attraverso Dante, vede l'uomo finalmente libero da ogni forma d'alienazione...

- ~~Senza tradire Dante~~ (seguendo letteralmente il testo dantesco,) Guttuso ce ne ha offerto una lettura attuale, per nulla accademica o scolastica, che lo avvicina ai nostri sentimenti, ai nostri interessi di uomini d'oggi. Centinaia di fogli eseguiti tra il '59 e il '61. Guttuso li riordina: sono forse la prova più alta della sua fiducia nel valore moderno della figurazione.

Testo e Regia di Libero Bizzarri

Incontro con Guccione — Documentario —

L'iter pittorico di Piero Guccione-che da un decennio si muove nell'ambito della pittura figurativa romana-è oggi approdato, in una estrema coerenza di sensibilità e di gusto, alla ricerca di verità sempre più intime, sono venute viste senza retorica, ma con piena aderenza alle suggestioni di una poesia delle cose-antica e moderna-nella trasparenza di colori che decantano gli oggetti, e li contrappongono, o li mescolano, in una analitica visione, dove cieli senza nubi sono feriti dal rigido metallo che pure si incarna di fiori e di foglie, come una volontà di innocenza acquisita.

La stessa [illegible] che ieri recepiva in immagini intraviste nella strada, lungo i muri, nel disfacimento di cose abbandonate negli angoli silenziosi della città.

Piero Guccione ha sempre lavorato appartato, pur presente nelle correnti più vive della cultura pittorica di oggi. Un distacco tuttavia nutrito, in lente e quotidiane elaborazioni, dal fluire continuo tra memoria visiva e esperienza culturale.

In questi quadri recenti il volo delle rondini che tagliano l'orizzonte alla finestra dello studio del pittore sembra portarsi dietro la gioia di una liberazione : del colore sulla tela, dell'animo in poetiche immagini.

Nella pittura di Guccione vi è sempre uno spessore di sentimenti che si definisce nella plasticità delle immaggini. o in un li

Uno spessore che era già evidente in queste maternità dove la compattezza del colore ricercato e costruito sull'arco dei sentimenti definisce personaggi vivi della nostra storia presente, ognuno ricco di particolari valori: di sofferenza e di orgoglio consapevole. E non v'è rifiuto di nulla, in quest immagini, nè dell'amore, nè del dolore, a volte il disprezzo per vuote corposi di strati sociali, dove tutto è grigiore.

Se la pittura di Guccione è spessa, compatta, senza concessione ai vuoti, se il colore vive per intensa e interiore elaborazione, il disegno, e la lastra incisa, non appaiono meno intensi e i segni si stendono per accurate ricerch dove nulla è concesso all'improvvisazione-e si filtrano intuizioni e memori di immagini nello sviluppo di un linguaggio autonomo e controllato.

In questi studi sul Mantegna vi è un rigore pari alla passione e il risultato è una valida creazione di moderne e poetiche immagini.

Come moderne e poetiche sono queste figure che illustrano una nuova edizione di "Il Rosso e il Nero" di Sthendal. In esse Guccione ha tradotto felicemente i sentimenti di un grande autore, dando il volto ad un'epoca

"La natura di Piero Guccione è lirica-ha osservato Antonello Trombador Si può dire che il suo lirismo è talmente pronunciato che difficilmente le stesse emozioni scaturite in lui dalla diretta esperienza del presente di decentano sulla tela al di fuori della alternativa della memoria. E persino quelle opere in cui egli, prefigurando dalla cronaca minuziosa del reale le conseguenze della serie atomica, effettua il tormentoso processo di vivere in astratto ciò che lo angoscia, sollecitano il ricordo d'un fatto già compiuto. E' per questo che la luce dei suoi "deterrent" è chiara, trasparente, distaccata, come quella dell'alba incerta ed estranea che potrebbe levarsi sul mondo all'indomani dello scoppio di guerra."

E la prefigurazione e il ricordo, possiamo aggiungere, richiamano immagini tragiche e note del terrore nazista.

Il taccuino di viaggio di Guccione è un album anch'esso ricco di immagini, di mondi diversi e distanti ma ravvicinati dalla condizione umana. New York è lontana ma prossima al Sahara Libico. "Qui-ha annotato lo stesso Guccione-uomini, bambini e donne appaiono sottomessi al destino di una natura desolata ed ostile. Per questo il pittore ha voluto, sono ancora annotazioni di viaggi: "fissare negli album una testimonianza permeata una volta tanto di tenerezza, di amore e di rispetto."

E' lo stesso rispetto con il quale l'artista-in più recenti vigorose e plastiche immagini, come queste derivate da un particolare di Luca Signorelli-ci rende pietosa testimonianza di una umanità sempre, oggi come ieri, al limite della distruzione.

inserto a pag. 1

"L'interno dello studio ~~si proietta~~ - ha scritto Dario Micacchi - si proiett negli interminati spazi di cieli luminosi, che sono i "cieli puliti" di Guccione, non una visione dell'occhio dischiuso su una mitica ~~visione~~ natura ma una costruzione difficile e radiosa della sua mente di pittore, la proiezione di un desiderio e di una volontà di ordine razionale nella natura".

Documentario

INCONTRO CON SARAI SHERMAN

Testo e regia di L. Bizzarri

In un quartiere della vecchia Roma, come in una seconda patria conosciuta in frequenti viaggi e di cui si è sentito il fascino, ha dimora la pittrice americana Sarai Sherman . Qui l'artista passa parte dell'anno, quando non è a New York, ma il suo studio, in un antico palazzo, ha l'assetto stabile del posto vissuto, un raccoglimento che nega qualunque provvisorietà.

Forse in ciò è una delle ragioni di una pittura che riflette un animus americano quanto europeo.

Le immagini della Sherman non hanno segni univoci; esse nascono da una cultura e da una sensibilità nutrite su diverse sponde.

Un'estate nel Caucaso, è il titolo di quest'opera che allude a profondi richiami e valori, nella citazione di personaggi come Tolstoi, Gorchi e Monet. Qui invede è evidente non soltanto l'intreccio con il quotidiano americano, ma con le immagini e i personaggi emblematici della cultura americana.

In Portico a S. Francisco, la sintesi è saga dell'american way, ma anche dell'antico mondo e dell'antico modo di quei pittori-fotografi ambulanti, ormai scomparsi, autori di tante iconografia americana nazional-popolare.

Anche la ricerca di personaggi come Puccini e Lautrec apre ad un incantato ritorno ad epoche fascinose di un'umanità che ci appartiene, che sentiamo alle nostre spalle. Tuttavia s'impone - se pure nella somiglianza e nel richiamo alla mitica Aida - l'immagine ammiccante e persuasiva del presente.

E se il presente è l'avventura lunare, come apoteosi della civiltà ~~xxxxxxx~~ odierna, dei suoi successi tecnologici e di conoscenza, come e quanto ne beneficia l'umanità intera, è il dubbio che rimane.

Sarai Sherman ha dispiegato il tema in numerose opere degli ultimi anni.

Sogni e menzogne della luna è un titolo non certamente ~~xxxxxx~~ casuale di una di queste opere. No Entry -Divieto d'ingresso -

Ai sogni si contrappone una realtà quotidiana fatta di frustrazioni, di divieti, di emarginazione, di solitudini non volontarie, né contemplative, di separazioni violentemente determinate.

Bisogna non guardare - paradossalmente negativo è il polemico titolo di quest'opera a scomparti, come a squilibrati scomparti appare la società agli occhi dell'artista.

Dalla medesima concezione nasce l'opera Fuga a tre, dove la violenza è sommata nelle sue diverse espressioni, violenza del potere e della repressione, violenza della società del consumismo, che a tal fine strumentalizza il sesso, violenza del privato, simboleggiata nel safari.

Il discorso sulla società porta la Sheramn a più impegnative generalizzazioni e simboli. L'artista con un sottile filo lega, in un gruppo di opere, le immagini di richiamo ad un fascismo inteso come concezione violenta ed arretrata della vita, come idea della conservazione di valori anacronistici e di ingiustificati privilegi di singoli e di società.

Ed ecco l'arroganza del potere, della tecnologia, la disumanizzazion la violenza camuffata, a volte, di chi può vivere invadendo e soffocando spazi altrui. La storicità e la classicità a servizio del potere e privilegio, è sempre fascismo, autentico nella sostanza, diverso nelle forme.

Ma la storia dell'uomo non si ferma e lo scontro tra rivolta e repressione è un tema sul quale la Sherman costruisce una recente opera tra le sue più significative.

La ricomposizione di elementi pacificanti è un altro impegnativo tema della Sherman, percorso tuttavia dalla presenza attenta e sospetta di tutto quanto possa compromettere la socialità dell'uomo per relegarlo nella solitudine, o in occasioni di felicità solo momentanee.

La società consumistica, inquietante e sfuggente, ha creato miti che non hanno retto all'urto dei tempi.

La verifica di una propria identità si rapporta alle aspettative di ieri. Non sono svolazzamenti della memoria, ma riferimenti alla storia di ognuno di noi, alla comunicazione civile, al dispiegamento delle contraddizioni e dei contrasti, ad apparenti ricomposizioni o riconciliazioni, ~~sempre tendenti nella sostanza della quieta del corretto convivere.~~ Sensazioni che nell'opera pittorica la Sherman esprime con l'aderenza della pelle al proprio corpo, correndo i rischi dell'impianto narrativo, come quando vuol sottolineare i rischi di un falso ordine, o di false, accattivanti comunicazioni su rapporti irrisolti.

Il risvolto dell'idea è anche risvolto dell'immagine, laddove l'artista evoca l'autentica vita contadina.

Sarai Sherman si è dedicata alla pittura giovanissima. A Filadelphia dove è nata, ha compiuto gli studi alla Scuola di Belle Arti. La Filadelp degli anni '30, dopo la grande depressione e la ripresa del New Deal è l'ambiente dell'incontro-scontro di quelle immagini che decantate dal tempo, immagazzinate dalla memoria, setacciate dal gusto della sensibilit dal crescere della cultura daranno alla pittura della Sherman un particolare e personale spessore di composizione e di colore.

La realtà dell'angolo d'America acquista nella Sherman valori pittorici e di comunicazione che travalicano il particolare oggettivo per essere verità più alta dell'artista e comunicazione autentica, così come è avvenuto nelle esperienze di Evergood, di Ben Shan, di Hopper, ~~nella illustrazione di~~ di opere che fanno ormai parte della storia dell'arte, non soltanto o semplicemente americana.

Sarai Sherman ha avuto frequenti e intensi contatti con la cultura del vecchio continente. In Italia viene per la prima volta nel 1952; a distanza di quattro anni dalla prima esposizione a New York, si tiene una sua mostra a Roma, con opere realizzate in Italia.

Nelle opere grafiche della Sherman vi è la felice continuazione del suo mondo pittorico. Alla grafica l'artista si dedica non occasionalmente, ma con un impegno da cui nascono cicli come queste acqueforti dove ritroviamo immagini delle generazioni degli anni '60.

Questa serie di litografie riprendono i temi della pittura, a volte con le stesse immagini quasi a sottolineare - nella riproduzione multipla offerta dal mezzo litografico - il desiderio dell'artista di una larga comunicazione.

A volte il disegno precede l'opera pittorica, a volte la segue e ne approfondisce i temi ma anche le cadenze stilistiche.

Nella immediatezza del segno, che evoca memorie o ferma impressioni e riflessioni, l'artista svela con sincerità le proprie posizioni.

E' una vera sequenza, la serie di questi disegni che scavano nella violenza, per ricercarvi infine, e sempre con amore, l'uomo, che l'artista vorrebbe al centro di una non impossibile giusta pacificazione.

In questi vicoli della vecchia Roma, tra gli artigiani delle botteghe sotto il proprio studio, Sarai Sherman ha fatto incontri straordinari, come lei stessa racconta e sottolinea. Incontri con una comunità che ancora esiste nascosta e dimenticata.

Nelle botteghe di questi artigiani della vecchia Roma, la Sherman ha legato pittura e scultura, con una collocazione quanto mai originale nello spazio.

E anche in questo ciclo espressivo, l'artista rimane fedele al proprio mondo pittorico e culturale, senza concedere nulla a possibili strumentalizzazioni, o tentazioni evasive che l'uso di nuovi mezzi potrebbe far avanzare.

Fra queste realizzazioni, dove precisa è la continuità con tutta l'opera pittorica della Sherman, emerge un ricordo di Antonio Gramsci.

Nella casa museo di Ghilarza, l'opera pittura-scultura/colore e struttura- ha trovato una sua profonda aderenza alla storia di un uomo eccezionale.

Sarai Sherman ama gli uomini come ama il proprio lavoro, e così continua a far crescere ogni giorno la propria arte.

Testo di Dario Marelli ? o mio ?

LA CASCINA

e regia di Libero Bizzarri

~~testo del commento parlato~~ Documentario

La stalla è diventata, oggi, il cuore della cascina padana.

Anche se è rimasta la vecchia stalla; anche se i sistemi di mungitura non sono sempre gli stessi ovunque.

Il lavoro agricolo è, oggi, quasi interamente subordinato alla stalla, nella cascina.

L'aia è al centro della corte, nella cascina, e ne governa la struttura - perchè l'aia è sempre orientata a mezzogiorno. Ma non ne è più la piattaforma produttiva.

Attorno alla grande corte regolare di forma - spazio chiuso o aperto per certi lati - sono disposti gli edifici che costituiscono il complesso della cascina. Le loro ombre non devono mai raggiungere l'aia.

La corte è la forma tradizionale d'insediamento nella Bassa Padana, dove la dimora umana - attorno all'aia isolata - sorge già adattata alle necessità produttive di una millenaria pratica agricola.

Nella cascina abitarono diverse classi di lavoratori:

artigiani, "trecentati", "obbligati", salariati fissi, "disobbligati", avventizi. Con loro, il padrone del fondo, o il fittabile, in una dimora più ricca e comoda. La cascina racchiude un sistema di classi, compiuto e gerarchico.

Caratteristica del Cremonese (ma non soltanto, nella Bassa Padana) è l'entrata a colombaia: una grossa torre nella quale s'apre l'arco d'ingresso. Ora che i colombi sono volati via, la torre richiama, ancor più nettamente, quella che è stata - forse - la sua funzione antica di osservatorio e di difesa.

La stalla è dunque il cuore, ormai, della cascina: un'officina puntuale che funziona per l'industria, la negazione dell'autosufficienza della cascina.

Ma la stalla è stata un'accademia contadina, di sera e di notte - d'inverno - a veglia; un'accademia di favole, di rievocazioni dei tempi delle guerre, dell'emigrazione, d'imprese amorose, di quando ci si trovava insieme - nel lavoro - uomini e donne, uniti nei cori e nei canti di protesta e di rivendicazione.

La cascina è una periferia immediata - a cavallo del Po - del Nord industriale. Spesso bastano tre cascine, tre grandi proprietà, a comporre un paese, e una di esse è - magari - quanto rimane di un antico, monumentale convento ridotto a cascina dalle riforme. Il paese quindi è, a volte, un aggregato di corti.

"Una coltura saggia su un terreno fertile - è stato scritto - sosteneva una popolazione che si mostrò industriosa quanto potè permetterle la violenza dei tempi".

Ma ne sono passati degli anni, di allora; e dalle cascine e dai paesi la gente è venuta via, cacciata dalle crisi, espulsa da precisi orientamenti produttivi; operai della terra, ieri, qui, a difendere il diritto alle otto ore di lavoro; contadini, oggi, nell'industria e nei cantieri, a praticarne molte di più, per una conquista diversa.

Il conflitto di classe è sempre stato fortissimo nella Bassa Padana; la zona a cascina è un arsenale di esperienze sociali.

1882, il primo sciopero.

"Un fatto nuovo e della più grande importanza accadde quest'anno nel nostro circondario - dice una cronaca dell'epoca - lo sciopero dei nostri contadini.

Incominciarono da prima nel territorio di Pieve d'Olmi. In una bella mattina della seconda metà di Maggio le campagne circostanti, di solito tanto silenziose, risuonarono di voci strane, sinistre. Erano i contadini che da un campo all'altro, da un podere all'altro si invitavano e si eccitavano a vicenda a cessare il lavoro. Ben presto si formava una grossa comitiva di essi, la quale percorrendo l'un dopo l'altro tutti i poderi compresi nel comune e continuamente ingrossata dai loro compagni i quali non attendevano che un pretesto di forza maggiore per seguirli, si recava nel capoluogo del comune e presentava le proprie pretese all'autorità comunale.

Gli scioperi come era da attendersi rapidamente si propagarono da Pieve d'Olmi a pressochè tutti gli altri comuni del circondario, presentando quasi dovunque gli stessi incidenti, lo stesso procedere e il medesimo scioglimento.

Il tema dei loro discorsi era il confronto fra le loro condizioni e quelle dei loro padroni: essi laceri, scalzi, senza melicotto, senza vino e oltre a ciò pieni di debiti; i loro padroni pieni d'ogni grazia di Dio, che prendono sempre nuove affittanze, che hanno ingenti somme alla banca.

1887, la prima associazione cooperativa. Ricorriamo ancora ad una cronaca del tempo.

"Fu la sera dell'11 Novembre scorso che la società si dichiarò costituita, e strinse i patti col proprietario, in assemblea plenaria tenuta nella stalla, presenti le donne".

Il proprietario è Giuseppe Mori, già deputato di estrema, coadiuvato da Giovanni Rossi, anarchico, e da Leonida Bissolati. La cascina si chiama Cittadella, nel comune di Stagno Lombardo.

"Il suo podere è di circa etteri 114.

Prima d'ora il Mori condusse il fondo direttamente meritandosi l'elogio di un uomo di cuore da quanti visitavano le case coloniche da lui costrutte e prendevano

notizia del modo eccezionalmente umano ond'eicurava e retribuiva i suoi contadini.

Un giorno li convocò, e propose di dar loro direttamente tutto il suo terreno ad affitto, purchè si costituissero in associazione, intesa appunto a tale scopo."

Dice lo Statuto:

"L'associazione agricola cooperativa di Cittadella, come è una società per la comunione degli interessi, così è una grande e libera famiglia per la comunione degli affetti".

Proletariato; ma la cascina è stata anche una prigione, per un arco che arriva fino a noi, alle lotte - condotte sulla difensiva - del '48, del '50.

E' qui che ci si è battuti per le chiavi, per il diritto di uscire alla sera, dopo il lavoro, dalla cascina.

Per altri sentieri, e poi lungo strade maestre, la gente se n'è venuta via, preceduta dalle prime avanguardie espulse dopo l'esito sfortunato di quelle lotte sociali.

La cascina si è svuotata; vuote le botteghe, le dimore,

e sui divieti ci cresce la polvere.

Avrebbe potuto essere diverso; ma la questione della grande proprietà padana non è risolta. E non è dipeso soltanto dai contadini nella cascina. Una risposta ci sarà.

Così, la cascina è oggi piuttosto un'appendice del mercato, dopo che sono cadute le ambizioni autarchiche della proprietà, e dopo che sono andate deluse le prospettive contadine dell'azienda in cooperativa.

E il mercato ha le sue leggi, che dominano il resto. Anche se il rituale a tre - chi acquista, chi vende e il mediatore - è vecchio e si svolge sempre allo stesso modo.

Addio rimpianti e romanticismo agrario, di fronte alla coltura industriale dei boschi di pioppi, - materia destinata alla cartiere - lì a dimostrare quanto, tuttora, sia attuale la tendenza della proprietà a seguire non soltanto le leggi ma le occasioni del mercato, per le quali "l'uomo deperisce" ancora oggi, in Lombardia e altrove.

' Ma qui uno spirito - sempre ribelle - e situazioni, luoghi, esperienze, uomini e donne, possono di nuovo - anche oggi - creare un mondo abitabile come collaboratori coscienti della storia".

1 - **TITOLO:** "LA CASCINA"

2 - **PERIODO DELLE RIPRESE:** 23-24-25 MAGGIO 1966

3 - **LOCALITA' DELLE RIPRESE:** Lombardia (Est. e Int. del vero nelle cascine delle prov. di Cremona, Piacenza, Brescia)

4 - **PELLICOLA:** KODAK e FERRANIA B.N.

5 - **MEZZI TECNICI:**

6 - **STABILIMENTI:** Ist. Luce U.C.

7 - **PERSONALE:**

a) Regista: BIZZARRI LIBERO

b) Operatore: CARBONE MARIO

c) A. Operatore: ZAMARIOLA GIANFRANCO e GIUGATO BLASCO

d) Elettricista:

e) Fonico:

f) Speaker: CUCCIOLLA RICCARDO

g) Montatore:

h) Altro personale:

Testo e regia di Libero Bizzeri

Documentario

LA MATITA DELLA BELLA EPOQUE

Nella gaia Parigi della seconda metà dell'ottocento, è esplosa la bella époque.

Henry Toulouse Lautrec, aristocratico di nascita, bohemienne e pittore per vocazione, ce ne darà immagini mirabilmente vive: più di ogni altro documento, specchio di quel tempo.

Lautrec, che vediamo di fronte a se stesso in un curioso ironico fotomontaggio, crebbe nano e deforme per una frattura ai due femori ripertata a quattordi anni.

Agli inizi Lautrec dipinge soggetti della vita comune, come questa lavandaia, e le sue modelle, che ama osservare anche attraverso studi fotografici, sono operaie.

Lo stile classico, già aperto ad una tagliente sincerità, ricordano la lazione del rigoroso Degas, presente anche in questo altro dipinto, dove l'impronta inconfondibile dell'artista dà vita al soggetto più del documento fotografico.

Ma Lautrec troverà la sua autentica, ampia dimensione artistica solo nel mondo dei personaggi che affollano i bar, i cabaret di Montmartre.

Nel 1889 espone per la prima volta nella sala degli Indipendenti e si presenta con queste "Ballo al Moulin de la Gallette". Lo stesso soggetto era stato dipinto da Renoir; ma non si può parlare di influenze tanto evidente è la diversità tra l'impressionismo, che ormai va esaurendosi, e il tratto caustico e incisivo di Lautrec.

Soltanto l'oggettività, il segno esatto e accurato dell'opera di Degas -si osservi del vecchio maestro il realismo e lo studio del movimento nelle sue famose ballerine- ebbero un peso nella formazione artistica di Lautrec, evidente in questa"ballerina Seduta", come in questa bevitrice che ricorda "L'assenzio" dello stesso Degas.

Anche le solide e meditate composizioni di Cezanne entrano nelle componenti culturali e artistiche del primo Lautrec. Di un'altra influenza

e dell'amicizia con Van Gogh testimonia queste pastello, che Lautrec eseguì nel I887.

Moulin Rouge, ballerine, Can-can: difficilmente si può immaginare un ricordo della Parigi fine secolo, della scintillante stagione della bella époque, senza le immagini lucide, il segno e il colore di Toulouse Lautrec.

Prima di Lautrec, la bella époque aveva avuto la sua esaltazione nel moderno manifesto, nell'affiche francese, nella quale, oltre ad abilissimi illustratori, come Cheret, Guillaume, Meunier ed altri, si provarono autentici artisti. Il padre dell'affiche francese fu Cheret. Le sue ballerine spumeggianti, le sue donnine eleganti e sorridenti riempiono i muri della gaudente Parigi, invitano alle Folies-Bergere, ai locali notturni.

Per un rilancio del Moulin Rouge, e per sostituire il cartellone ormai noto e sfruttato di Cheret, si chiede un manifesto a Lautrec.

Il pittore vi disegna La Goulue, una giovane ballerina di cui era amico e fervente ammiratore da quando l'aveva conosciuta al Moulin de la Gallette.

Il successo è strabiliante, e tutta Parigi accorre al Moulin Rouge. Lautrec diventa il primo "grafico" della città, da tutti richieste.

Nello suo studio a Montmartre, Lautrec crea in piena libertà i suoi personaggi. Il pittore non ha problemi economici, poichè la sua famiglia ricca pensa a tutto; non è schiavo dei mercanti, né ha bisogno di vendere: i quadri li regala.

Molti pittori si erano provati a dipingere spettacoli, cabaret, danze e i personaggi della bella époque, ma nessuno aveva mai potuto lontanamente raggiungere il successo di Lautrec.

"La sua figura nei locali notturni di Montmartre -ha scritto l'amico Joyant- sempre allo stesso posto per non mutare angolo di visuale, era

L'uomo contemporaneo è sottoposto a un contimuo bombardamento dei mass media che riproducono suoni e voci.

Ma per millenni, la riproduzione dei suoni e della voce umana è stato solo un vivo desiderio dell'uomo. Un'antica leggenda cinese narra di un omaggio inviato all'imperatore da un vassallo: uno scrigno misterioso il quale restituiva parlando il messaggio che vi era stato chiuso. Oggi gli apparecchi che registrano e riproducono suoni e voci hanno raggiunto una induscutibile perfezione, e nello stesso tempo una diffusione di massa.

In una popolare via della città abbiamo rinvenuto, tra vecchie cose, poco più grande di una sveglia da camera, un curioso grammofono degli Anni venti: una presenza che testimonia un'epoca.

Nel 1887 Thomas Edison brevetta il suo fonografo, che incide e riproduce suoni e voci su rulli di cera. E' la prima macchina "perfetta" - si disse - del suono. Vari esperimenti e ricerche avevano preceduto il fonografo di Edison, sin dagli inizi dell'800.

Il rullo di Edison viene prodotto in serie. Ma all'inizio vi è molta diffidenza, anche se non mancano iniziative clamorose. Nel 1889 si registra musica di Brahamas. Lo stesso Papa Leone XIII incide la sua voce su uno di questi rulli di cera.

Imitando il nome dell'apparecchio di Edison, alcuni girarulli si chiamano graphophone.

Si incide, e si riascolta attraverso pittoresche trombe a giglio, a volte così imponenti da aver bisogno di appositi sostegni.
L' Ediphone è l'an tenato del dittafono per incidere e riascoltare messaggi informazioni. Viene usato negli uffici di importanti società e nelle redazioni dei giornali.

Agli inizi del '900 si impone il disco. Rudimentali e d ingombranti, azionati da un pes$, sono i primi apparecchi per inciderlo.

L'idea del disco è del tedesco Emil Berliner, che nel 1887 aveva brevettato un suo "grammofono", azionato a mano, per l'ascolto appunto- del disco.

Ma il sistema si perfeziona presto, e dal pane di cera si arriverà

presto, mediante il passaggio dA questo ad una matrice di metallo, alla produzione in serie del disco.

A rendere più pratica e conveniente la registrazione è intervenuto il nastrino magnetico che consente facilmente cancellazioni e tagli.

I progressi ottenuti segnano la scomparsa del rullo di cera, e il trionfo del disco. Si perfezionano anche gli apparecchi per l'ascolto, ormai comunemente chiamati grammofoni. Si passa dalla curiosa manovella verticale a quella orizzontale, mentre ci si sbizzarisce nelle linee delle trombe, realizzate in metallo o in preziosi legni.

L'industria del grammofono e del disco acquista rilevanti dimensioni mentre in ogni città o centro di qualche importanza si inaugurano negozi specializzati.

Si vende anche a rate, per agevolare la diffusione del grammofono.

Un apprecchio 360 lire; una lira al giorno - dice la pubblicità.

Il grammofono entra nelle case, come divertimento, come aggiornamento. Ormai la musica ascoltata dal grammofono sostituisce le serate al pianoforte.

La pubblicità incalza: "Parla meglio di me" si fa dire a un pappagallo. Le registrazioni si fanno sempre più impegnative. In Italia una grande orchestra prende il nome di Compagnia Italiana del Grammofono.

Ora scompare la pittoresca tromba a forma di giglio, sostituita da altoparlanti in cassa.

La pubblicità inventa la macchina parlante. Il grammofono diventa un mobile. E' un regalo da farsi in occasione di nozze, un indispensabile corredo delle giovani coppie.

Il progresso tecnico incalza e negli anni trenta il grammofono è racchiuso in valigetta, per essere trasportato ed essere presente ad ogni serata fra amici, e nei week-end.

In meno di due decenni; il grammofono ha conquistato nuove e vecchie generazioni.

Canzoni, ballabili, musica classica - e in Italia sopratutto la lirica, vengono registrati a getto continuo.

Il disco ormai è un simbolo. Celebri divi della lirica, come il basso

M A C C A R I

Testo del commento parlato

Da cinquant'anni Mino Maccari è presente nella vita artistica e culturale italiana. Le sue prime esperienze pittoriche,(influenzate dal verismo ottocentesco),bruceranno presto nelle innate qualità e nell'estrosità di un segno fortemente personale.

Un segno che ha dato vita a centinaia di immagini,sempre con ironia, ora pungente ora amorevole,immagini per se stesso,per gli altri,per i molti giornali e le riviste ai quali ha collaborato e tuttora collabora.

Nel curriculum dell'artista c'è la storia di un foglio ormai famoso: Il selvaggio,che ha diretto dal 1926 al 1943.

Il selvaggio,col ; suo tono apparentemente scanzonato e improvvisato, ha aperto,megluo di altre riviste che si presentavano con l'etichetta dell'alto impegno culturale,non poche brecce nel gusto e nelle consuetudini dell'epoca.

Tra i collaboratori del Selvaggio figuravano Morandi,Longanesi,Bartolini,Soffici,De Pisis,Carrà,Rosai e,negli ultimi numeri, Guttuso.

De Il selvaggio ,Maccari fu l'anima;celebri restano i suoi linoleum così sferzanti e così carichi di suggestioni artistiche.

La rivista,che gradualmente aveva preso le distanze dal regime,sino ad esprimere una fronda ritenuta inammissibile,venne spesso sequestrata e cessò di vivere nel 1943.

Maccari lascia ogni tanto Roma per rifugiarsi nella sua casa del Cinquale,sul litorale toscano,dove ama soprattutto incidere il legno e il linoleum.

Quella di Maccari-ha osservato Roberto Longhi- è arte senza ricette, che nasce da un humor libero,da un umore lievemente ma perennemente crucciato;e il segno è melanconico e distratto,e i suoi liberi colori,senza pretesa di castigare costumi,ridono nell'animo. E' Maccari un diseghato-

re di caverna preistorica,che ha l'amor sincero per le tecniche di maggior fatica artigiana (torchio a mano dello stampatore,intaglio fondo nel pero, nel bosso,nel linoleum),il disdegno della raffinatezza,la densità del segno.

Egli è padrone dei suoi mezzi al pari di un Picasso,di un Matisse,di un Braque,molto più di Chagall o di un Rouault.

"Prima di trasformarsi-o di trasferirsi-in una stampa-ha scritto lo stesso Maccari-l'incisione è di per se stessa opera d'arte,autonoma e leggibilissima.Nell'esaminare una stampa bisogna perciò che essa è prodotta da una matrice,nella quale l'artista ha tracciato i segni e i tessuti di segni destinati a ricevere gli inchiostri e a imprimersi sulla carta. E' una pratica che si perde nella notte dei tempi,ereditata dai primitivi graffiti delle caverne. L'evoluzione della cultura,delle tecniche e del gusto l'hanno arricchita e raffinata,ma la nobiltà e il suo prestigio restano legati appunto alla sua antichità e all'intimo,insostituibile contatto fra l'autore e la materia da lui governata e vivificata".

E' ciò che Maccari realizza e verifica in una quotidiana esperienza: scavando il linoleum,lo adatta ai vari stadi della necessità espressiva con minuziosa applicazione,ma sempre in piena libertà creativa. E la fantasia di Maccari è incredibilmente prolifica. Centinaia di fogli sono stati raccolti in preziosi album,molti dei quali sono già di valore storico.

In un'epoca contrassegnata dall'uso sempre più invadente dei mezzi di riproduzione meccanica(dal disegno sulla carta alla lastra) Maccari continua ad incidere direttamente,come ha sempre fatto,anche le lastre di rame o di zinco.

Dalle prime esperienze giovanili,spigliate ,ma un po' di maniera,Maccari si è liberato presto. Le sue lastre sono una libera,personale,continua invenzione:sono lo stile di un originale artista. Maccaripossiede-si è detto spesso- il genio grafico,capace di personalizzare,con la sottigliezza e la efficacia espressiva della figura,le tecniche più diverse dell'incisione. Ed è ,a pieno diritto,nella ristretta lista dei più recenti maestri italiani dell'acquaforte,come Morandi,Viviani,Bartolini.

Irrequieto Maccari sfrutta qualunque pretesto e le materie più svariate per lavorare. Ora disegna su un foglio di carta appoggiata alla piattina inchiostratrice del torchio. Ne viene fuori un originale opera tra il disegno e la guache. E' questa immediatezza- è stato notato- la sua "forma' la sua vocazione di saggista. In Maccari ogni segno-ogni pennellata- sgorga da una veloce emozione,è una notazione sintetica.

Maccari disegna con una naturalezza che incanta,senza traccia di artificio o di preziosismo,proprio sulla linea della migliore tradizione europea,da Daumier a Grosz: è una galleria affollata di svariati personaggi:"donine"ma anche donne dell'alta società,commendatori e affaristi,gente semplice e intrallazzatori,gente che vediamo ogni giorno.

La ricerca poetica di Maccari è inequivocabile:"Sono rimasto nelle mie posizioni-ha affermato l'artista- insistendo nei temi che preferisco.

Si intende che mi sono proposto di alleggerirmi di molti difetti,soprattutto di superficialità,che sono stato sempre il primo a riconoscere. Non vi sono paesaggi perchè per una specie di ossessione non dipingo che figure. Amo le nature morte e verrei saperne fare,ma non ho il coraggio di approfondire i problemi che esse propongono".

Quando Maccari anzichè disegnare dipinge non sovrappone superficialmente il colore al disegno,ma sottolinea col colore il linguaggio grafico come a rinforzarne gli intendimenti pittorici. Una operazione ormai giunta alla sua piena maturità.

Ci sia permesso di pensare a momenti di un racconto nelle figure di Maccari,ad un filo che forse corre fra centinaia di fogli e di tele.

Se il rapporto uomo-donna è il tema ricorrente delle immagini maccariane,la donna si pone spesso come vertice di una piramide di valori polivalenti.

La donna appare nell'antico ruolo di maliarda,di regina dei sentimentie e l'uomo ne viene schiacciato:dicenta il succube,lo schiavo.

La donna domina,magari con aria sorniona,su un mondo addormentato o copre tutto lo spazio con gambe tentacolari. Ma ecco che l'artista,a volte, rovescia questo rapporto e la donna è punita mentre l'uomo recupera la sua

convenzionale superiorità.

Ironicamente Maccari ripropone l'uomo sovrano,domatore,e la donna c come numero,in una specie di harem. La riemergente forza virile,l'autorità del maschio si ristabilisce nell'impeccabile e autorevole divisa del & grande Stroheim,simbolo ricorrente nell'opera maccariana.

Ma alla fine paure ancestrali,intime e incoffessate,o la dolcezza dell'amore-che Maccari rappresenta sempre con incredula partecipazione-spingono l'uomo e la donna ad unirsi senza più competere.

Molti critici e letterati si sono impegnati sull'opera di Maccari. Si è detto che "l'arte di Maccari,attraverso innesti fecondi,è giunta alla sua piena maturazione estetica svolgendosi in una linea di perfetta coerenza".

L'accento caratteristico nella satira di Maccari è dato dalla giocondità arguta dello spirito,sempre aperta e squillante come una sana risata. Ma anche nelle sue più buffonesche fantasie,nelle più felici invenzioni umoristiche nei più estrosi capricci,si avverte una rigorosa esigenza morale,che non esclude tuttavia un ragionato ottimismo.

All'artista Maccari contrappone l'artigiano,se vogliamo l'umile artigiano che ama il proprio mestiere. Da un simile punto di vista,che è quello dell'onestà non disgiunta dalla cultura e dalla civiltà,Maccari può dire di "divertirsi" a disegnare le sue lastre o le sue tele,a cogliere gli aspetti più ridicoli di una società che si crede superiore per la forza del danaro o per la potenza politica. E il divertimento va molto al di là dei limiti che l'artista dichiara:diventa satira,sarcasmo ,ironia,capriccio fantastico nel dominio civilissimo della grafica più alta per qualità di stile,per scelta culturale.

E ancora si è detto:"Maccari è certo l'unico pittore contemporaneo a non essere "intercambiabile",l'unico a non poter essere surrogato. Non l'ha toccato Parigi quarant'anni fa,non l'ha toccato Berlino e NeW York eppure è il fratello di Touluse Lautrec,di Grosz e di Ben Shann. Fra un secolo, quando si vorrà ricodare il lungo periodo del Novecento dopo il '25,automa

ticamente il nome di Maccari e un suo quadro o una sua incisione saranno sufficienti per avere l'idea di un clima,come oggi facciamo per la Francia con Daumier,per la Germania Prussiana e nazista con Grosz e per la Belle Epoque con Lautrec. Ma questo,soprattutto,va sottolineato "i suoi pennelli non hanno mai accarezzato il colore della nostra ipocrisia e i suoi bulini e le sgorbie hanno inciso e ferito più sulla nostra cattiva coscienza che sul rame o sul linoleum". Anche se in Maccari non vi è mai il tono predicatorio,l'impeto dilacerante di chi fa del proprio nemico il mostro poliforme del vizio. Certo, il Mostro,nelle sue opere,è presente. Ci appare anchè per via indiretta;specie nelle sue donnine,spesso malinconiche sino alla tristezza-perchè sacrificate al borghese ricco,al burocrate,al potere. E' qui che l'artista rivela la sua anarchia,con improvvisi risvolti di tenerezza,di pietà,di amore.

Maccari ama la gente semplice e il rapporto semplice,immediato col tipo di umanità in cui più si ritrova. Superati storicamente i motivi culturali di Strapaese-il movimento antimodernista di cui fu animatore negli anni trenta- egli non ha mai soffocato la sua natura,che giustificò le & antiche scelte culturali. Rimane -senza retorica,senza falsità- un uomo e un artista popolare

Nostre mani - Documentario - Regia di L. Bizzarri

Inizio in sincrono:

versi di Paul Eluard

Non voglio che si vada
Dalla parte del fango
Voglio che il sole agisca
Sui nostri dolori che ci animi
Vertiginosamente
Voglio che mani ed occhi
Tornino dall'orrore aperte pure

Finale in sincrono:

Sulla curva del giorno il sole della morte
Fila uno spesso vetro di beltà benvestite
Due mani sole abbiamo ed una testa sola
Perchè abbiamo imparato a contare a ridurre

Nostre mani

=Versi di Paul Eluard,da inserire come testo.-

=========

A mezza via di tutto mormorio del piacere
Primavera è in declione l'inverno è sopportabile
Per quanti notti ancora i sogni di innocenza.

=========

Ma di quella che fu gioia promessa
E che per due si inizia
Già la prima parola
E' confidente ritornello è contro
La fame e la paura
Un segno di raccolta

D'una mano composta per me
E cosa immensa sia debole
Questa mano raddoppia la mia
Per legar tutto liberare tutto
E addormentarmi e risvegliarmi.

==========

Parlare senza aver nulla da dire
Siamo al dilà dell'alba
E non è giorno e non è notte
Nulla l'eco soltanto di unapas se senza fine.

==========

Malgrado le pietre
A immagine umana
rideremo ancora

Essere bimbo essere piuma al nascere
Essere la sorgente traslucida e immutabile
E sempre al cuore bianco una goccia di sangue
Una goccia di fuoco che si rinnova sempre

==========

Perchè posi le sue palme
Su ogni capo che si desta
E linee delle mani
Nelle altrui mani continuino
Distanze dove passi il tempo

=======

Lo so perchè lo dico
La mia ira ha ragione
Fu calpestato il cielo e la carne dell'uomo
E' stata fatta a pezzi
Gelata domata dispersa
Voglio sia fatta giustizia
Giustizia senza pietà
Colpire in faccia i boia padroni
Che non hanno radici fra noi

=========

Il palmo della mano cavo come un vulcano
Gli occhi adatti agli sputi della pietà e degli odi
Il mio giuoco è morire è negare io mi lego
All'argilla ai sassi aguzzi
Agli angoli di cenere al caos d'ossa infrante
Dell'abbandono più certo
Al mosaico confuso
Di una virtù infima

=========

Dall'oceano alla sorgente
e dal monte alla pianura
Va il fantasma della vita
L'ombra sordida di morte
Ma fra noi ~~nasce~~
Nasce un alba carne ardente
Ben precisa
Che riordina la terra
E' tranquillo il nostro passo
La natura ci saluta
I colori incarna il giorno
Ed il fuoco i nostri occhi
E la nostra unione il mare
Tutti i vivi ci somiglino
Tutti i vivi che noi amiamo.

Apoteosi di cifre
Di noie di mani sp orche
Un disastro profondo
Dove tutto è contato anche la tristezza
Anche la ~~tristezza~~ derisione
Anche la vergogna
E' inutile il lamento
E' idiota il riso
Il deserto di macchie s'allarga
Più che sopra un sudario
Gli occhi sono spariti gli uccelli volano bassi
Non c'è più rumore di passi
Il silenzio è come un fango
Per i progetti senza domani
E ecco un bambino grida

Sopra il cielo rotto reso
Sono marcite le stelle
Pensate all'uomo dunque
Fate un bambino dunque
Piangete ridete in questo
mondo di cartasuga
Prender forma nell'informe
Prender impronta nel vago
Prender senso nel non senso
Di una terra disperata

Se si potesse salire/un gradino più in su

==========

Se si potesse salire
Un gradino più in su
In questo mondo che non ha più immagini
Verso il pianto di un pastore
Che è solo e che ha freddo
E una mano generosa
Che s'è tesa e l'han spercata

==========

e regia di L. Bizzarri / documentario

"Racconto di Viviani" (Testo ~~del documentario~~)

Giuseppe Viviani (pittore e poeta) è nato ad Agnano di Pisa, in una antica villa. ~~Fu~~ Solitario e timido, egli ha sviluppato l'innato humor come una difesa.

~~"Nacqui nella reggia, ecc. ..... a tavola con la regina e con un certo agio."~~

Dopo i lunghi solitari anni trascorsi a Marina di Pisa, dove all'attività artistica dovette unire la pratica di svariati umili mestieri, Viviani vive oggi a Pisa. Formatosi come autodidatta, egli è ora titolare della Cattedra di Incisione all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

I riconoscimenti all'arte di questo Maestro, alle sue raffinate e intense incisioni, alla sua pittura violentemente sincera e ricca di poesia, si sono negli ultimi anni moltiplicati senza interruzione, come a riscattare il debito di ingiustificati, ingrati anni di silenzio.

Cocteau ha scritto che Viviani è un Maestro di quel realismo irreale che sarà un giorno il segno della nostra epoca.

Il mondo poetico di Viviani è sollecitato da un sincero rapporto con il mo do delle piccole cose, inanimatamente vive, dall'osservazione amorevole della vita degli umili.

~~Si è detto di quest'artista che " deriva dalla sua terra gli stimoli del racconto, ma senza nostalgie provinciali, nè popolareschi sentimentalismi. Un dato a lle della pittura attuale. Il suo modo di esprimersi in arte è un modo del tutto naturale e schietto di racconto dell'anima".~~

Viviani non saprebbe ritrarre un oggetto, scrive Marco Valsecchi, se prima questo non è stato implicato a una sua vicenda, anche soltanto ad una fantast ca avventura. Più che su uno spazio visivo, esso deve prima collocarsi entro un suo spazio intimo.

E ancora, sono parole di Franco Russoli: Viviani ha sempre bisogno del dato narrativo, del riferimento esplicito ad una contemplazione o ad un giudizio.

La sua non è poesia di trasfigurazioni e allusioni attraverso sigle inventate. Perciò il suo linguaggio, ~~grafico e~~ pittorico, non deve essere apprezzato in chiave astratta o formalistica, ma analizzato, se vogliamo, in continuo riferimento al "racconto".

Ed eccom in che termini lo stesso Viviani parla del suo mondo poetico:
" ~~Un artista vero non può che fare dell'autobiografia, ecc~~"

L'infelicità, la solitudine sono i motivi narrativi di Viviani, con gli evidenti riferimenti autobiografici. "Ma un artista come Viviani - ha osservato De Libero - non si rifugia nella sua vita perchè gli manca il coraggio di andare in mezzo alla gente, non si serve dell'arte per assestarsi meglio dentro le sue ossessioni. Egli invece trova per le strade e in ogni luogo quel tanto di miserevole e di disperato che a poco a poco lo libera di se stesso per introdurlo nella storia degli altri, come narrano le sue tele, dove l'ingenuità è soltanto un'indulgenza, una tenerezza, una partecipazione umana."

In una fantasia abbandonata al flusso vitale come questa di Viviani - osserva ~~Carrà~~. Raggianti - tutto si allinea, dal classico nitore dei curvati marmi pisani, al motivo popolare, e perciò sempre antico, o alla macchina, locomotiva o bicicletta, moderno modulo, forma stabile e immemore ormai del nostro mondo e della nostra sensibilità, che raggiunge gli altri miti perenni della barca, dell'albero potato, dell'oggetto casalingo.

Restando nell'ambito dei suoi temi, delle sue immagini, delle sue visioni, Viviani è passato dalla periferia sonnolenta, dalla marina ampia e silente, dalla campagna diradata, dagli angoli morti, dai cortili inffrequentati, dalle rovine abbandonate, alla città, ai viaggi, a panorami inconsueti, tra le gente e la vita della gente.

Nelle opere di Viviani sono parole di Attilio Podestà - si documenta la storia di un artista ~~sensitivo sino alla timidezza e alla~~ pena, che porta la sua ansia di luce e di gioia come in una cara, invincibile malinconia. L'e-

terna malinconia del solitario che soffre di vivere solo, che anela alla simpatia degli uomini e al calore della comprensione, ma non si distacca dai "motivi" che gli sono ragione di vita e fonte di ispirazione.

L'osservazione della vita di ogni giorno, della gente umile, dei contrasti e delle contraddizioni umane sono filtrate nell'arte di Viviani come attraverso una lente deformante ma indagatrice, pur nella discrezione di chi la usa:

"Sono timido come un bovo, ecc."

Un pungente umorismo pervade l'opera di Viviani, come pittore e poeta

I monumenti retorici nelle piazze gli ispirano quadri "I dittatori", dove le statue sono alberi spogli, e "i fiori hanno occhi di pianto.

"Domani, sul freddo molo/un vecchio/lentamente/pulirà il bianco testone, ecc."

Alle origini dell'arte di Viviani ritroviamo le marine e le campagne, e i personaggi che le animano:

"Ci deve essere stato di certo tra i miei avi, ecc.... le loro storie che io già conoscevo."

I personaggi di Viviani appartengono al mondo degli umiliati ed offesi- osservava Sebastiano Timpanaro- i bambini, gli uomini, le donne, gli stessi animali, gli stessi oggetti di Viviani fanno pensare a Cenerentola nel momento in cui l'incantesimo finisce e lei sta per ridiventare la povera fanciulla di prima e di sempre.

A Marina di Pisa, dimora dell'artista per lunghi anni, non è difficile avvertire quell'atmosfera che Viviani ci ha reso familiare in tante sue opere.

"Appare evidente- ha annotato Degenhart- che gli oggetti nelle opere di Viviani, in un generico senso surrealista, assumono una ricchezza di rapporti del tutto inaspettata attraverso lo scambio,

il congiungimento e l'isolamento, pur mantenendo intatta la loro realtà materiale, ma rimangono tuttavia chiusi in una "magica immobilità della forma" PPP ~~[illegible]~~ V3

~~[illegible]~~ A Bocca d'Arno i ricordi ~~[illegible]~~ ormai dilatano in un tempo ricco ~~[illegible]~~, di immagini vissute, ~~[illegible]~~ sopra di essi scende, come ~~in~~ un velo di malinconia, ~~[illegible]~~:

~~"Scirocco/aria sfatta/aria dolciastra/sulla barca/scende mezza/dall'albero maestro/impregna il resto./ E' scirocco.~~

16 La solitudine di Viviani ha un'immagine, ed è Marina di Pisa, con i pontili le bilance, gli oggetti abbandonati, gli animali, le cabine deserte. 1C

~~"Lo sciacquar della risacca/ accompagna/ a voce stracca/l'ondeggiar della barca/ferma/con l'ancora nella melma.~~ V8

lui stesso,Viviani,che partecipa nei simboli molteplici,nelle cose in cui sente la sua anima e il suo corpo,e nella sua persona ideale,bianco fantasma appassionato e solitario,ironico e piangente,timido e temerario.Un mondo dove tutt'al più si mormora nella notte o nel crepuscolo,ma dove pi di solito è assorto silenzio, ~~quell'ascolto sospeso dell'ora grande e limpida,che è del meriggio nella grande estate.~~"

~~Nell'ombra di una calina, ecc,~~

Nella vita di Viviani,all'amore per la marina e la campagna,si ~~accompagna~~ unisce la passione per la caccia e per tutto quanto vive attorno ad essa, ~~oggetti ed animali~~,soprattutto ~~questi ultimi, cioè questi~~ i cani,che nell'arte di Viviani sono diventati personaggi di primo piano,e come tutti i personaggi di Viviani anch'essi spesso umiliati e offesi:

~~"Se fissi gli occhi dei cani,ecc~~

Questi cani al cancello,disegnati nel I946,ci riportano indietro:la lor è la miseria della guerra.Nel "racconto" di Viviani entrano ora i sinistri,i disoccupati,le macerie,i soldati aggruppati dall'aria triste,ai quali si sostituiranno presto immagini di altri soldati e di"segnorine"

La pineta di Tombolo che si estende da Pisa a Livorno,fu nel dopoguerra con le sue fitte boscaglie,una vera cittadella del vizio.Uno dei tanti fatti di sangue che vi si consumarono,ispirò a Viviani la serie litografica intitolata "Romanzo nero".

Con la innocenza di questi uccelli,come colombe di pace,Viviani riprende il discorso sul mondo delle ~~piccole cose,~~ degli animali e degli uomini umili, ~~dove~~ accenti polemici o innocente contemplazione mascolano ancora e sempre poeticamente,passione e solitudine,ironia e tristezza.

ROMA DI ZIVERI - Documentario -
Testo e regia di Libero Bizzarri

In un antico palazzo della vecchia Roma, da lunghi anni Ziveri lavora in silenzio ostinatamente isolato nel suo studio, in alto dove la luce sui tetti di Roma vive dall'alba alla sera.

Un giorno, e sono già passati anni da allora, Ziveri annotava nel suo diario:
"Con quest'aria astratta che tira, qualunque forma realistica diventa impura. Che pazienza ci vuole!"
E di pazienza, Ziveri ne ha avuta, "Senza mai venire a patti con i gusti correnti-scriveva di lui Sinisgalli nell'ormai lontano '52 - egli ha imboccato una strada con piena coscienza che si tratta di una strada difficile, una stra aspra che spellerebbe i piedi ai più agili arrampicatori, e tira avanti con la sua croce".

"Nel dopoguerra, - ha osservato Trombadori - il modo tenace con il quale Ziveri ha maturato le proprie ricerche realistiche, è stato oggetto di sconsiderate accuse di passatismo, mentre vi è una "modernità" di fondo nella sua pittura".

Si comprende dunque, la presenza di una modella nello studio del pittore. Dalla composizione, dai tagli di luce, e in stretto rapporto con le immagini che la fantasia del pittore traduce da una realtà quotidianamente osservata, nascono sulla tela i personaggi, che ora vivono di vita propria.

Ancora Sinisgalli ha annotato: "Pensando al grande amore di Ziveri per la scultura ci è riuscito più facile intendere le ragioni del suo plasticismo così aggressivo. Non c'è da fare troppe sottigliezze: Ziveri vuole dipingere i due lati di un oggetto, di una figura, di una forma".

"Egli non ama gli spettri, nè le silhouettes !"

Ziveri è rimasto sempre fedele a se stesso, alle verità che lo circonda e interpretando con realismo gli aspetti ora gioiosi ora drammatici della vita del popolo a Roma.

I mercati popolari. Il pittore li ama. Piazza Vittorio è fonte inesauribile di osservazione della realtà, una realtà elevata dalla cronaca e poesia. Ecco uno degli ultimi dipinti di Ziveri, "Le pollarole", denso di vita e drammaticità. "Un quadro esemplare, lo ha giudicato il Longhi.

Anche le nature morte prendono vita da qui, dalla strada dei mercati popolari e, come i personaggi dei suoi quadri, da profonde verità che sono dietro l'apparenza chiassosa.

"Il realismo di Ziveri, per riprendere un'espressione di Romeo Lucchese, è possesso delle cose rappresentate, in quanto esse lo hanno innamorato ed egli ha cercato di conoscerle in tutta la loro essenza. Sarà pagari un mondo limitato ma ciò che importa è che esso sia un mondo autentico e non privo di poesia, di umanità....

Le opere di Ziveri richiedono molta attenzione poichè ogni cosa in

esse ha una ragione di esistere. E rivelandoci esse le loro qualità, nei xx lentamente ci accorgiamo che queste sono numerose. Uomini, la gente di oggi, e sculture, immagini di ieri. La gente e i musei. Ecco un tema sorprendente. "Qui-ha acutamente osservato Duilio Morosini - il taglio "documentario" , da cui le immagini traggono evidenza ed emozione, ci conduce in viaggio dal presente al passato. La tiplogia di quelle spettattici appartiene al contesto di caratteri umani di una Roma di ieri che le stratificazioni sociali successive, il vertiginoso inurbamento della città di questi anni, stanno ogni giorno di più diradando; così come i grigi di quella statua e di quel nudo angolo di museo ci richiamano irresistibilmente ad altro: agli spogli e silenziosi spazi dely vecchio atelier della scuola di Belle arti ai temi laici dello studio del nudo classico e della "moderna" comprensione dell'antico commisti alla vita popolare".

Lo scavo tipologico, l'introspezione dei caratteri continua, in goni occasione: concerti, letture attesa , solitudine.

Hanno detto r scritto che Ziveri è un "caso", un "isola", e che anche in seno alla "scuola romana egli pose una propria alternativa, come più tardi di fronte al realismo guttusiano.

La pittura di Ziveri era già alle origini - dice Morosini - "una pittura di spessori, di carnose concretezze, di rudezza, di urto, nati dalla "costola" della pittura di genere e del moderno realismo borghese e popolare, di radice ideologica positivista.

Ziveri ha voluto realizzare "una ideale identità tra la materia delle cose e la materia della pittura...per continuare le lezioni di Greuze, di Chardin, di Courbet" Così "impasto tutto personale di queste esperienze e la capacità di servirsene per riplasmare , con crudezza e rigore, castigatezza e sensualità, luoghi, figure, volti del popolo romano andranno di pari passi. Ne scaturiranno la clausura degli ambienti, la densità e la pesantezza dell'aria che vi circola, la ruvidezza delle murature, l'usura e la greve solennità degli addobbi, la misura degli uomini: le modelle che svelano la loro origine contadina, i bottegai che conservano i tratti dell'uomo di fatica, le sereni e pesanti popolane dal naso carnoso, le labbra spesse e sensuali, occhi severi, malinconici, rilevati, scultorei, a fior di pelle, occhi che - oggi come ieri, ci guardano al di là del tempo, dai quadri di Ziveri". Questo suo dipingerci nel nostro essere di tutti, i giorni, - osserva Dario Micocchi - con lo stile solenne che un tempo la pittura dedicava soltanto agli eroi, è qualcosa di singolare.

Ogni mattina, di buon ora, Ziveri si reca nel suo studio di Via dell'Anima e prosegue il suo lavoro, senza guardarsi troppo attorno. Chiuso là dentro, a doppio giro di chiave, rimugina la sua polemica come un segreto e mentre tutti pretendono di riuscire moderni - ci rammenta Virgilio Guzzi - sempre più sorprendenti e moderni, Ziveri si inebria all'idea di apparire un antico; un antico dei nostri giorni.

"Lavorare liberi, ha scritto Ziveri nel suo diario - incrociando per strade remote dove c'è ancora il sentore di uno spirito alto".

L'amore di Ziveri per Roma, per le luci incredibili, che la città offre da sempre, a chi le sa guardare, osservare e cercare magari all'altezza dei tetti, come ha fatto l'artista, là dove non vi è contaminazione di sorta, questo amore per Roma si è magicamente riversato, in questi ultimi anni, in una serie di tele, dove la maturità dell'artista è esplosa senza ombra di esitazione, in uno slancio costante verso la luce, l'aria, il colore, interni, finestre che si aprono verso il mondo, paesaggi, si uniscono l'uno all'altro, in un ideale unico momento, legati da una luce fredda, mattutina, trasparente nell'aria lieve; colore, figure, stati d'animo che ci consacrano una Roma che sembra ormai sfuggire all'osservazione e all'amore della gente.

Una Roma vista dai tetti, come fuori da occhi estranei, ma anche una Roma, con le sue piazze, gli angoli remoti, dove ancora si possono incontrare i personaggi cari al pittore: può essere una processione che si apre all'improvviso tra i portici, o uomini soli.

La solitudine. La malinconia. Sono componenti dell'arte di Ziveri.

C'è sempre la malinconia che gioca nella nostra vita - lo ha scritto l'artista nel suo diario. Nei momenti in cui essa sembra essere lontana, appare solamente larvata."

Ed è forse in questi momenti che il paesaggio si apre e Ziveri per un attimo sembra concedersi una evasione verso montagne e pianure, desideroso anche lui di spazi e silenzi diversi, ma la città, anche quando cambia, e diventa rumorosa, i tram sferragliano e il traffico la soffoca, quando anche la notte ignora il silenzio, la discrezione, e le luci al neon si confondono con gli ultimi sprazzi di sole, lungo il tevere, la città affascina sempre l'artista, che ora ce la ripropone nel suo passato e nel suo presente, anche in notturni come questo "benzinaro" o questa "Piazza Vittorio di notte" su questa bella robustamente dipinta è l'incastellatura dei titoli dei giornali sopra l'edicola a richiamarci al presente, - ha osservato Morosini - ma i crocchi di popolani, di mercanti, di donne tarchiate, di bighelloni scamiciati, la prospettiva notturna dei portici, la loro cava penombra, il pallore delle luci appese alle volte, l'aria pigra e dimessa, l'alone di malinconia risvegliano i fantasmi di un altra vita, amantano amorosamente la visione di un velo si ricordi di una impalpabile, tenace "polvere del tempo".

Una vecchia Roma con il suo humour popolare, dentro la "pelle di una nuova Roma che agli occhi dell'artista sta perdendo il tempo e il gusto di assaporare la vita.

Commento parlato del documentario:

Testo e regia di
Libero Bizzarri

" UN PAESE SULLA SALARIA "

Al 120° Km. da Roma, la Via Salaria si apre il passaggio nelle gole del Velino, in un paesaggio appenninico che é tra i più selvaggi dell'Italia Centrale, al confine tra il Lazio e gli Abruzzi.
Nel punto più stretto di queste gole vive e muore un paesetto, Sigillo, in parte a ridosso della roccia, con la quale sembrano confondersi le ultime casette, in parte quasi sepolto nella ghiaia del torrente Scura, e sovrastato dai massicci del Terminillo e del Monte Giano.
Un paesetto che affonda le sue radici nel tempo come tra queste rocce, e da sempre pare che sia vissuto immobile ai lati di questa antica strada consolare che i romani percorsero verso il mare Adriatico.
Da sempre pare rimasto fedele ad un'antica dimensione dei valori della vita.
Qui non c'é nulla della civiltà di oggi: non ci sono le fognature, né l'acqua corrente nelle abitazioni, non c'é farmacia né gabinetto medico, né vi giunge la televisione.
Eppure questo paese vive e muore sulla Salaria, dove ogni giorno passano auto, corriere, camion, lasciando, come in una continua eco, l'idea di un mondo diverso, assai vicino e assai lontano altempo stesso.
Qui non c'é neppure il prete; la chiesetta antica rimane chiusa giornalmente e soltanto la domenica un prete viene da lontano a dirvi messa. Una piccola scuola elementare é l'unico segno di progresso.
L'arrivo del camioncino dell'uomo che vende varechina e sapone, é un avvenimento che rompe la monotonia e chiama le donne sulla piazzetta.
I giovani appena possono,abbandonano questo paese che dicono maledetto e vanno a cercarsi lavoro altrove, sopratutto a Roma, e non fuggono soltanto la miseria, questa terra avara e aspra, ma anche una terribile solitudine, in assurdo contrasto con quanto di vivo e di nuovo si scorge passare sulla Salaria.

E su questa strada, su questa arteria il cui pulsare non appartiene a Sigillo, uomini e donne, vecchi e bambini, vanno e vengono, o sostano in attesa del passaggio di una corriera, come a cogliere qualcosa di un mondo migliore ma ancora tanto lontano, qualcosa che rompa, sia pure per pochi momenti, questo misterioso legame a un tempo immobile.

UN'ISOLA S'INDUSTRIALIZZA - documentario
Testo e regia di L. Bizzarri

La Sardegna, quest'isola che per lungh anni è stata considerata come una terra condannata all'immobilismo, nella celebrata gloria di una millenaria civiltà, ha realizzato nell'ultimo decennio, un sorprendente, eccezionale sviluppo economico, dovuto soprattutto all'industrializzazione e al potenziamento dell'agricoltura.

Il volto dell'isola va modificandosi. Ovunque si costruisce e si opera con intenso ritmo.

Accanto agli strumenti predisposti dallo Stato e dalla Regione Sarda per sollecitare e dirigere questo sviluppo, un ruolo di primo piano è stato svolto dal Credito Industriale Sardo, con sede a Cagliari, il cui Presidente, dott. Raffaele Garzia, ce ne sintetizza ora l'attività.

Testo intervista Sig. Presidente.

L'attività del Credito Industriale Sardo penso si possa concretare in queste cifre: dal 1951 al 1959 l'importo dei finanziamenti deliberati è stato di 16 miliardi e 83 milioni. Dal 1960 al 1963 - 30 settembre - l'importo dei finanziamenti deliberati arriva invece a 117 miliardi e 660 milioni.

Mi pare che in queste due cifre vi sia già una chiara indicazione di come la Sardegna abbia rotto la sua fase di stasi e si avvii verso un processo chiave di industrializzazione. (Vediamo ora in concreto in quali località que-

sta industrializzazione si è realizzata fino a questo momento.

Gli impianti di base, cui abbiamo affidato l'ovvio ruolo di rottura e di propulsione, sono ubicati armonicamente uno per provincia. Così abbiamo a Nord l'impianto petrolchimico della SIR, il cui investimento è di 30 miliardi, e a Sud l'impianto della RUMIANCA il cui investimento è di circa 37 miliardi. Nella provincia di Nuoro, ed è da sottolineare in modo particolare, sorge la Cartiera di Arbatax, il cui investimento, al termine del raddoppio dell'impianto, sarà di circa 27 miliardi.

La Cartiera di Arbatax è la più grossa e la più importante iniziativa industriale del Nuorese.

La sua attività apre prospettive all'agricoltura sarda, nella pioppicoltura e simili, e possibilità di sottolavorazioni particolari per l'industria del legno (tapparelle, imballaggi, e produzioni similari), nonchè prospettive per l'industria della cartotecnica.

Tutto l'ampio territorio che circonda la vallata di Tortolì e Arbatax si avvantaggerà di questa impresa in modo particolare.

Porto Torres, il porto di Sassari, la cui economia, sino a qualche tempo addietro era legata esclusivamente all'importanza e all'incremento dei suoi traffici di città marittima e balneare, si va trasformando in cittadina industriale. All'attività di due importanti complessi per la lavorazione di laterizi e la produzione di cementi, si è ag-

giunto recentemente il vasto impianto petrolchimico della SIR.

La mano d'opera è tratta dal luogo e numerosi sono gli operai che sono stati inviati dalla SIR a corsi di addestramento negli stabilimenti di Solbiate, vicino a Milano.

La Sarda Industrie Resine produrrà etilene, propilene, gas liquido G.P.L., stirolo, Polietilene ad alta pressione, polietilene a bassa pressione, polietilene tetramero, acido solforico, alcool etilico, olio combustibile, benzina aromatizzata, ammoniaca, urea e idrogeno.

Un esame sia pure rapido di tali materie prime disponibili lascia intravvedere le ampie possibilità di futuro sviluppo, e le favorevoli connessioni che si offrono a piccole e medie iniziative industriali, specie nel settore chimico e nella produzione delle materie plastiche.

Il gruppo SIR è formato dalle Società: Sarda Industrie Resine, Achilsarda, Sardox, ETB, Stìral e dalle Officine Meccaniche di Porto Torres, nelle quali sono state preparate la maggior parte delle attrezzature per l'impianto degli stabilimenti delle diverse società.

A Cagliari, a lato della zona delle saline Contavecchi, si insedia il gruppo Rumianca, composto dalle società: Rumianca, Starlene, Etilénsarda, Socio, Chimica Sarda, Quirinia.

Sono impianti petrolchimici che utilizzano come materie prime: sale marino, energia elettrica, virgin nafta, e producono: polietilene ad alta pressione, acido cloridrico,

cloro organico essiccato, cloro liquido, gas liquido G.P.L. benzina, sodio metallico, glicerina, percloro etilene, politene ad alta densità, cloruro di polivinile, soda fusa.

Sono evidenti le aperture per nuovi insediamenti che derivano dal settore petrolchimico o che comunque, ad esso si collegano.

Per lo sfruttamento del sale marino, è stato allestito un capace reparto di vasche elettrolitiche, proprio davanti alle saline di Contivecchi.

Le saline di Cagliari, entrano così nella storia dello sviluppo industriale dell'Isola.

A qualche chilometro da Cagliari, nel comune di Sarroch, sta sorgendo la Raffineria SARAS.

Essa trova la sua giustificazione come fornitrice della virgin nafta agli impianti petrolchimici sardi e come animatrice del porto e degli scambi. Mentre sorgono e si sviluppano gli impianti di base, in tutta l'isola vengono potenziate le piccole e le medie industrie già esistenti.

A Sant'Antioco, la Società Baroid per la lavorazione della barite ha accresciuto il ritmo di produzione con l'introduzione di moderne attrezzature. Sempre a Sant'Antioco, stanno sorgendo i nuovi impianti della SARDAMAG, con la partecipazione di capitale estero - inglese e tedesco.

Si tratta di un'interessante iniziative che ha la particolarità di estrarre dall'acqua di mare, ossido di magnesio, in una località geograficamente eccellente per simili lavorazioni.

La FAS - Ferriere Acciaierie Sarde - ha ampliato i propri impianti costruendo, nella zona di ELMAS, una nuova fonderia per la produzione del ferro tondino: il capannone è lungo 250 metri.

Molte sono le officine meccaniche, e quelle specializzate nella carpenteria metallica e negli impianti elettrici. Si tratta di una rete che garantisce un servizio di assistenza alle industrie grandi e piccole.

La particolare cura dedicata a questo settore ha favorito le iniziative industriali di diversa dimensione; l'industria ha trovato infatti e troverà nell'Isola quei servizi essenziali altrove assolutamente carenti.

Notevole sviluppo hanno avuto le industrie per la produzione dei cementi e la lavorazione dei laterizi; esse sono molto attive in diversi centri dell'Isola, da Sassari a Porto Torres sino a Cagliari.

Di più recente sviluppo sono alcune industrie collegate alle imprese edilizie. Particolarmente è da segnalare il nuovo impianto per la costruzione di prefabbricati, ad Olbia. In questo centro sono sorte, inoltre, industrie per la produzione di lane minerali e di moquettes.

La fabbricazione di prodotti in materie plastiche va sviluppandosi, e occupa in buona parte, mano d'opera femminile. Ragazze sono anche impiegate in un nuovo grande complesso sorto a Cagliari per la produzione di piastrelle smaltate.

Ma l'impiego di mano d'opera femminile ha registrato una punta eccezionale a Iglesias, dove nel calzaturificio sorto di recente sono impiegate 150 ragazze: un fatto che ha già provocato modificazioni di carattere economico e sociale rilevanti in un centro dove sino a ieri l'attività prevalente era quella dei minatori.

Tali modificazioni non mancheranno certo di avere il loro logico approfondimento.

Altre medie industrie a carattere tradizionale hanno avuto il loro incremento, come la lavorazione del sughero.

Le connessioni con l'agricoltura sono ancora necessariamente ristrette. Ma già si aprono, con l'applicazione del Piano di Rinascita, occasioni di numerose iniziative.

In questi anni, valido appoggio hanno ricevuto le imprese che operano nel settore agricolo. I vini della Sardegna hanno sicura difesa nel potenziamento delle cantine sociali.

Un importante settore, quello della bieticoltura è stato appoggiato dall'impianto di modernissimi zuccherifici.

Il settore ortofrutticolo è in condizione di potenziarsi con il sorgere di industrie per la lavorazione e la conservazione del prodotto.

Altre medie industrie come pastifici, riserie, imbottigliamento di bibite, lavorazione di gelati, hanno trovato insediamento nell'Isola.

In questi ultimi anni si è parlato molto del boom turistico della Sardegna. Ma l'Isola è stata sempre in passato pressocchè sprovvista di una attrezzatura alberghiera efficiente e sufficiente. La situazione va ora radicalmente modificandosi e la rete alberghiera si estende in tutta l'Isola. E sebbene questa sia un'attività complementare del Credito Industriale Sardo, tuttavia sono stati stanziati ben 3 miliardi e 756 milioni a favore di circa 200 iniziative.

Le cifre enumerate e gli impianti realizzati sono la più chiara prova di quanto si sta facendo per lo sviluppo della Sardegna.

Dopo la fase dei grandi impianti, inizia per il Credito Industriale Sardo il momento di una intensa promozione verso le medie e piccole iniziative, affinchè la funzione degli impianti di base (come moltiplicatori di attività), determini un tessuto industriale stabile e duraturo.

In questa prospettiva agli operatori si propone un vivo interesse per la Sardegna, e particolarmente ora, che diventa operante il Piano di Rinascita.

I suoi incentivi, rappresentati da uno stanziamento di circa 100 miliardi per il solo settore industriale (in massima parte come contributi a fondo perduto, fino al 40% degli investimenti), non mancheranno di far compiere un altro decisivo passo in avanti a tutta l'Isola.

RICORDANDO LIBERO BIZZARRI

A cura dell'Associazione Cinema Democratico il 23 aprile 1986
si è tenuto presso la Libreria dello Spettacolo "Il Leuto" di Roma
un incontro per ricordare Libero Bizzarri, improvvisamente scomparso il 31 marzo.

Massimo Felisatti
Associazione Cinema Democratico ACD

Scusate se preferisco leggere queste poche parole di introduzione che ho preparato perché non volevo farmi vincere dalla commozione, ma essere il più possibile sereno. Nel promuovere questo incontro non abbiamo voluto fare una commemorazione dell'amico Libero Bizzarri. L'abbiamo pensato come un'occasione per stare ancora una volta con lui, proprio in questa saletta dove con lui eravamo soliti incontrarci negli ultimi anni in una serie di seminari che volevano portare, e io credo hanno portato, il contributo di una riflessione e di un approfondimento su alcuni problemi essenziali della cultura cinematografica. Vorrei ricordare in particolare nel 1983 il seminario sul rapporto tra immagine cinematografica e immagine elettronica, nel 1984 l'altro seminario sui condizionamenti nell'opera cinematografica fra esigenze creative e vincoli produttivi, e l'altro sul diritto d'autore nella legislazione italiana ed europea, particolarmente importanti i due cicli dello scorso anno sulle scuole di cinema, sull'insegnamento della cultura cinematografica nelle scuole, e quindi sui suoi strumenti di diffusione, i premi, i festival, la critica, l'associazionismo.

Quest'anno avremmo dovuto ritrovarci qui assieme a lui con un nuovo ciclo che partiva da un presupposto ottimistico, come era nella natura, nel carattere di Libero; nel presupposto cioè della necessità e della possibilità di uno sviluppo del cinema e delle attività audiovisive: il ciclo sarà dedicato infatti alle potenzialità di lavoro e quindi alle prospettive di occupazione in questo settore.

Devo dire che mi riesce difficile pensare di fare queste cose senza di lui. Ma le faremo, le vogliamo fare, perché è un modo di continuare insieme a lui un'attività che lui aveva fortemente voluto e a cui aveva dato sempre un contributo di alto livello. Libero Bizzarri per prima cosa mi pare giusto dire che era un professionista serio: il saper fare bene il proprio lavoro è una misura molto importante e molto significativa per definire un uomo.

Penso che altri amici ci parleranno della sua attività di regista, dei suoi documentari d'arte, uno dei quali, *Boccioni e i futuristi*, fu candidato all'Oscar. Oppure dei suoi lavori televisivi, di alto giornalismo e di storia, come *Mac Luhan*, *Le repubbliche partigiane*, *Togliatti*, *Mattei*, *Badoglio* e l'ultimo lavoro a cui stava dedicandosi, una serie di ritratti di italiani che hanno raggiunto posizioni eminenti negli Stati Uniti. Il termine che più mi viene spontaneo parlando dell'attività professionale di Libero è la competenza: non sembri una cosa limitativa. Competenza a mio parere è una qualità morale: significa non essere mai approssimativi e affrettati, significa la padronanza dei mezzi e della tecnica continuamente aggiornati per svolgere il proprio lavoro, significa ricerca costante per fare al meglio il proprio lavoro, per dare sempre il meglio. Dare sempre il meglio di sé , impegnandosi con tutte le proprie energie, con tutte le proprie capacità, questo era Libero. Nel lavoro come nell'impegno civile metteva la stessa dedizione.

Credo che tutti noi abbiamo conosciuto e usato la sua preparazione sulla storia, sulle leggi, sui meccanismi del cinema. Era un punto di riferimento prezioso, e anche questo ci mancherà. Si era occupato con serietà delle strutture del cinema, ed è stato l'unico fra gli autori cinematografici che abbia affrontato in modo approfondito, come era suo costume, in un libro che ancora oggi conserva la sua attualità, e poi in tanti saggi, il cinema come industria. Libero, con esperienze anche manageriali, era lo specialista. Ma uno specialista che univa alla preparazione puntigliosa una grande generosità.

Veramente Libero non diceva mai di no a un impegno, a una fatica che potesse essere, lasciatemi usare questo termine che sembra dÈmodÈ, socialmente utile. E nel senso di un impegno civile va letto anche il suo impegno per il cinema. Era così disposto a dare, e al tempo stesso così pieno di vita, che di lui mi viene da dire che non si tirava mai indietro di fronte a un bicchiere di vino vecchio e a una idea nuova.

Vorrei, da ultimo, ricordare alcune battaglie che abbiamo combattuto insieme, in cui l'apporto di intelligenza di Libero è stato sempre assai prezioso e che oggi appartengono, credo, a tutti noi; la battaglia con Cinema Democratico per l'unità di tutte le categorie, perché di fronte alla gravità della crisi del cinema ritenevamo e riteniamo che i lavoratori, i tecnici, le maestranze e gli autori debbano fare fronte comune; e sulla linea di questo impegno e come sviluppo quindi di questa concezione fondata sull'unità, è nata poi quella "Vertenza Cultura" portata avanti ed allargata anche alle forze sindacali e imprenditoriali, che ha posto alcuni temi fondamentali per la difesa e per lo sviluppo del più moderno mezzo di formazione di coscienza civile e di cultura, affrontando il nodo dei rapporti cinema-televisione, della difesa dell'identità nazionale contro la colonizzazione.

Molti di voi, e questa è storia di oggi, hanno potuto apprezzare il contributo che Libero ha portato nella discussione della proposta di Legge Lagorio e dei Piano triennale dell'Ente Gestione. Non è questa l'occasione per approfondire certi suoi contributi preziosi e puntuali sulla questione, per esempio, dei ristorni, in merito alla detassazione dei film stranieri sul problema del contingente antenna, della interconnessione e, da ultimo, il suo sottolineare con insistenza l'importanza delle strutture e quindi di affrontare il tema dell'esercizio.

Credo che mancherà molto a tutti la sua saggezza, il suo equilibrio, ma anche la sua grande e generosa disponibilità umana.

Mino Argentieri
Dipartimento Cultura PCI

È piuttosto difficile parlare di Libero in questa occasione. È sempre difficile quando bisogna parlare di un amico, di un compagno, di qualcuno insieme al quale abbiamo fatto tante cose, abbiamo lavorato, abbiamo sperato: viene meno il distacco necessario per poter tentare di abbozzare non una commemorazione, ma un bilancio, quel bilancio cui ha diritto ogni essere umano che ha dato segni di vitalità nella sua esistenza. Io ho avuto modo di conoscere Libero alla fine degli anni '50 a Venezia per la Mostra del cinema. Libero seguiva il Festival per conto del settimanale *Il Lavoro*, io per conto di *Vie Nuove* e Venezia allora era un luogo civile, un luogo dove i film non si vedevano soltanto, ma si discutevano anche, e appassionatamente, con grande calore; c'era uno spazio, c'era un tempo per discutere; Venezia non era quella macchina che macina pellicole che è diventata adesso; e in quelle sere (Mario Gallo è qui presente, lo ricorderà, c'era anche lui) rimanevamo a volte fino all'alba a discutere, anche con Lino Micciché. È così nato un sodalizio di idee, un'amicizia, un affetto fra di noi. Mi parve subito, come critico prima e come documentarista dopo, un uomo assai sensibile a tutte le tematiche civili, alla scoperta della realtà sociale, senza precludersi altri interessi, come, per esempio, quello vivissimo per le arti figurative, per la pittura. Ma direi che il primo merito di Libero sia stato quello di occuparsi con molta serietà di economia cinematografica. In questo senso non è stato solo il collaboratore di Solaroli nella scrittura della prima storia economica del cinema italiano, ma ne è stato il continuatore.

Per chi non l'avesse conosciuto (purtroppo il nome di Libero Solaroli è uno di quei nomi che sono passati un po' in ombra), Solaroli era un direttore di produzione, un organizzatore, ma anche - fatto piuttosto singolare - un giornalista, un critico, un francesista: aveva scritto dei saggi su Sthendal, e prima di morire aveva congedato alle stampe un libro su Laclos, l'autore dei *Legami pericolosi* Però al tempo stesso era stato anche uno studioso di economia e ha insegnato a molti di noi cos'è l'economia cinematografica, ci ha insegnato - e Libero poi ha proseguito questa opera - a guardare all'interno della macchina del cinema e a distinguervi la molteplicità degli apporti che concorrono alla realizzazione di un'opera collettiva in cui si esprime il segno dell'individualità che unifica i vari contributi e li rende coerenti, ma senza con ciò cancellare gli apporti che vengono da "altri" Io penso che bisognerà mettere un po' di ordine nelle carte di Libero: in quelle che ha lasciato, in quelle che sono state stampate; che qualcuno dovrà prendersi la briga di raccogliere gli scritti di Libero. Credo che sia compito di tutti noi prenderli in esame, riconsiderarli, ripubblicarli. Purtroppo viviamo in un tempo in cui la memoria si cancella rapidamente, invece bisogna che le Associazioni, i Partiti, le forze culturali dedichino delle risorse, dedichino delle energie per mantenere viva questa memoria.

Mi sembra che alcuni punti fermi di tutto il lavoro che ha prodotto Libero possano essere individuati facilmente. Sono dei punti fermi che nascevano da un atteggiamento fortemente polemico nei riguardi della rinascita del cinema italiano avvenuta nel Dopoguerra e negli anni '50. Un atteggiamento critico nei riguardi di una rinascita che aveva favorito più le speculazioni che non una sana crescita industriale, mentre per Libero rimanevano e sono rimaste - a me sembra - essenziali alcune condizioni per assicurare al cinema italiano un avvenire non precario: che all'attività cinematografica si desse una seria e solida struttura industriale e che per conseguirla venisse allargata la base del mercato interno e straniero a vantaggio della produzione nazionale ed europea, inoltre che le leggi premiassero solo coloro i quali fossero disposti a reinvestire i loro guadagni nel settore cinematografico, e che la concorrenza americana fosse ricondotta - soprattutto nel campo televisivo - entro i limiti di un confronto più equilibrato; infine che i governi lottassero contro gli speculatori (basterà ricordare le battaglie che ha condotto contro le false coproduzioni e contro una emittenza televisiva che in prevalenza ancora oggi vive di importazioni dall'estero). Comunque direi che Libero è stato sempre coerentemente critico di un sistema, e lo è stato sino alla fine. Alla sua maniera, cioè con molta calma, con molta pazienza, con molta ragionevolezza, con molta serenità, con quell'ottimismo di cui hanno parlato gli altri amici. Ma anche fermo, deciso nelle sue convinzioni, nei suoi propositi, nel testimoniare il suo fermo "no" agli aspetti recentemente più pericolosi nella proposta emersa per una nuova legge del cinema, laddove giustamente anche Libero intravvedeva il rischio che venissero abbattute le ultime difese a sostegno del lavoro italiano, delle maestranze italiane, di una autonoma presenza culturale e industriale. Per finire, come comunista, posso dire che Libero è stato soprattutto un uomo di sinistra. Ho saputo subito che era stato in prigione perché avevano sparato a Togliatti in seguito agli avvenimenti del luglio '48, quando era un compagno socialista. Si era staccato dal Partito Socialista man mano che le divisioni in seno alla sinistra si erano sempre più approfondite. Però devo testimoniare che Libero era rimasto nel Partito un uomo della sinistra: se nel passato era stato un socialista che, anche su posizioni critiche nei nostri confronti, tendeva all'unità con i comunisti, da comunista, non rinunciando mai ad essere critico verso i socialisti, cercò sempre occasioni di incontro e di unità con i compagni del PSI. E anche in questo fummo d'accordo. D'accordo e convinti che la divisione della sinistra ha impedito l'affermazione di una vera, seria riforma nel campo degli audiovisivi. E convinti che senza il superamento dei contrasti, delle divergenze esistenti, non possa esservi neppure la speranza di una riforma.

Credo che uomini come Libero non debbano essere dimenticati con quella rapidità con cui ci hanno lasciati. Uomini come Libero ci chiedono di non abdicare, di non arrenderci al tran tran quotidiano, alla tentazione di accodarsi al sonno dei più che pervade questo nostro benedetto e maledetto Paese.

Bruno Torri
Sindacato Nazionale Critici Cinematografici - SNCC

È difficile parlare di una persona verso cui si provava, si prova, molta amicizia e molta stima. E le due cose, l'amicizia e la stima, si alimentano vicendevolmente, camminano assieme. Conoscevo Libero anch'io da tanti anni e ho lavorato con lui in tante occasioni, in particolare ricordo una piccolissima rivista, poco più di un foglio, che facevamo con Micciché, con Argentieri, con Cavallaro. Era una rivista impegnata proprio sul terreno che a Libero era più caro, quello della critica dell'economia, la critica della legislazione cinematografica, la critica delle strutture, cioè delle carenze strutturali del cinema. E ricordo che su questo terreno Libero poteva insegnare a tutti noi che forse, appunto per la nostra estrazione di critici, avevamo interessi più accentuati in altre direzioni. Però ricordo anche come ci fosse facile lavorare insieme, e lì nei fatti, proprio nel fare un giornale, la dicotomia industria - cultura non veniva mai fuori; infatti se si affrontano con correttezza questi problemi, la dicotomia non esiste. Ricordo una caratteristica particolare di Libero che allunga l'elenco di qualità positive non retoricamente ricordate qui: assieme appunto alla coerenza, alla generosità, all'ottimismo, ricordo appunto la sua disponibilità sempre piena, quasi entusiasta, di aprirsi al dialogo, al confronto, anche al dibattito con interlocutori che erano su posizioni opposte alle sue. Questo derivava da un duplice fattore: da un lato dal convincimento della validità delle proprie idee, ma anche, e soprattutto, dalla disponibilità a capire, a imparare ancora, ad aprirsi appunto in un confronto ideologico con gli altri, proprio per cercare di crescere insieme. Non soltanto quindi disponibilità alla persuasione verso gli altri, ma anche eventualmente a essere persuaso; un atteggiamento di crescita continua. Tutti qui hanno ricordato le molte attività svolte da Libero, la militanza in tanti campi, ha avuto una vita estremamente produttiva, il bilancio della sua vita è estremamente ricco. Sappiamo che c'è molto materiale nei cassetti che spero salti fuori e ci consenta ancora di arricchirci.

Credo che la produttività di Libero nasca da due elementi, uno molto privato che mi permetto di dire qui in pubblico: Libero riusciva a essere così produttivo perché aveva una vita familiare felice, come mi diceva quando qualche volta da amici si parlava di problemi privati, se lo meritava, non sono fortune che capitano a caso. L'altro elemento era che Libero era uno studioso, era davvero una persona che non peccava mai di dilettantismo, di approssimazione, era un competente (come ricordava Massimo all'inizio) nell'accezione più ricca, più aperta, più dialettica del termine.

Io credo che tra i tanti regali che ci ha fatto Libero ce ne sta facendo uno ancora questa sera e noi dobbiamo raccogliere questo regalo postumo. Noi siamo qui in tanti - e questo testimonia del nostro affetto, del ricordo vivo che abbiamo di lui -, siamo in tanti provenienti da estrazioni culturali, politiche e anche professionali diverse. Io credo che proprio per ricordare bene Libero dovremmo cercare altre occasioni per ritrovarci ancora così in tanti e così diversi, perché ci sono tante cose da fare e dobbiamo farle insieme.

Carlo Lizzani

Io veramente dirò solo due parole. Debbo dire che tutte le cose dette - spero che siano state registrate e possano essere ricordate - sono state molto concrete, come lui avrebbe sicuramente desiderato.

Avete composto con le vostre parole tante tessere di un mosaico al quale io devo aggiungere un'ultimissima cosa. Forse sono stato testimone dell'origine della sua attività, soprattutto sotto l'aspetto della politica culturale, quando si iscrisse al Circolo Romano del Cinema, poi divenuto Circolo Italiano del Cinema, che è stata poi la matrice di tutte le Associazioni. Il Circolo Romano, poi Circolo Italiano, era un'Associazione che semmai può assomigliare più a Cinema Democratico che all'ANAC, in quanto raccoglieva istintivamente in un momento di lotta, di rinascita del cinema italiano un po' tutte le categorie per delle battaglie unitarie: c'erano attori, c'erano tecnici, c'era gente anche estranea alla professione del cinema, come Trombadori, esempio tipico di un uomo di cultura che partecipava a questa battaglia generale del cinema italiano. Dicendo questo, io vorrei dirvi una cosa che ci riguarda tutti: se non altro, è molto noioso dover dire per 40 anni sempre le stesse cose, come Libero ha avuto la pazienza di dire. Ancora oggi noi siamo costretti, in parte, a ripetere cose che abbiamo detto nel '45, poi nel '48, poi nel '53, poi nel '64, poi nel '79, in tutti i momenti critici del cinema italiano. Abbiamo vinto alcune battaglie, ma sono aperti ancora molti problemi e sono gli stessi che ci portiamo dietro da 40 anni. E ci vuole veramente - come avete detto tutti - molto ottimismo, molto coraggio, per resistere a questa lunghissima lotta, alla quale Libero non è mai mancato. Dal mosaico che avete fatto può venire fuori questo: che molti di noi, anche i più accaniti, i più instancabili nella nostra attività culturale intorno al cinema italiano, abbiamo avuto momenti di collasso, di abbandono, abbiamo avuto degli anni, alcuni di noi decenni, in cui ci siamo eclissati, ma Libero Bizzarri non è mai mancato e non certo per un'ambizione politica (a quest'ora avrebbe dovuto diventare ministro...), la sua è stata sempre un'attività parallela alla sua attività artistica, alla sua attività di operatore culturale instancabile. Vorrei poi sottolineare un aspetto per quanto riguarda il suo lavoro cinematografico: Libero si è sempre battuto per quella parte di cinema che è stata molto emarginata dal cinema; però debbo dire che in fondo ha avuto ragione a sottolineare questo tipo di espressione attraverso l'immagine, perché è indubbio che oggi, sia pure sullo schermo più piccolo, quello della televisione, immagini che non sono di fiction riescono a raggiungere il pubblico e spesso con una audience a volte superiore a tanto cinema spettacolare. Volevo soltanto dire questo, cioè ricordare che lui si è battuto per quella parte di cinema che è altrettanto degna, altrettanto importante che il cinema di spettacolo, ma che non va mai dimenticata e portata nella lotta che stiamo facendo per una legge nuova, come parte essenziale del linguaggio cinematografico.

Francesco Maselli

Io con Libero non sono andato mai d'accordo... eravamo quasi sempre in polemica, da circa 20 anni... e forse anche per questo sono rimasto così sconvolto dalla sua perdita (tra l'altro oggi ero disperato di non arrivare in tempo). Forse, proprio perché eravamo sempre in contrasto, sono stato assalito da una tempesta di sentimenti e di reazioni appena ho saputo di questa cosa assurda che è successa. Non riesco ancora a crederci, non riesco ancora a credere che qui non ci sia lui e che io non abbia una polemica con lui... Napolitano diceva: "la civiltà", anche nella polemica, c'era sempre in lui questa civiltà particolarissima; ed è vero, lo sappiamo tutti; ma, in particolare, secondo me, c'era una cosa forse più importante: l'intelligenza. Si poteva essere in contrasto per anni su certe cose, anche se non di fondo, e lui aveva questa passione straordinaria, tenace, come diceva Lizzani, che è durata sempre, senza un momento o un sospetto di flessione. È una cosa rara, anche questa, di grande civiltà mentale e culturale. Ma era una polemica costruttiva (ce lo siamo detti qualche volta, retrospettivamente e affettuosamente, dato che poi eravamo amici) da cui veniva fuori una sintesi. Ricordo quelle sere in cui si restava magari lui ed io ed altre due persone fino alle tre di notte per risolvere le tre righe di un documento che dovevamo comporre (quelle cose un po' assurde, che ci sono dappertutto, ma ancora più nel mondo degli autori del cinema) ma poi certe volte la sintesi a cui si arrivava era un passo avanti, una dialettica quindi sostanzialmente costruttiva, in particolare vista con gli occhi di oggi. Dicevo della sua intelligenza: secondo me la perdita che abbiamo avuto è enorme; al di là delle singole posizioni, si aveva con lui sempre a che fare con un livello di analisi, di impatto, di approccio ai problemi che è solo di una persona profondamente intelligente; in Lui non c'erano infingimenti, alibi, perifrasi, il discorso era sempre serio e sempre sostanziale e questo era il portato di una intelligenza straordinaria, oltre alla sua innata civiltà e come qualcuno ha detto, al suo "stile".

Onestamente non riesco a credere che Libero non ci sia, proprio nel profondo mi sembra una cosa impossibile, devo fare uno sforzo razionale ogni volta per pensarci... ci saranno anche sensi di colpa... poi uno naturalmente è assalito da 10.000 pensieri... sensazioni di avere a volte sbagliato, di avere esagerato altre volte... Ma non credo che c'entrino i sensi di colpa, credo che la nostra polemica facesse parte di un gioco sacrosanto che lui era il primo ad accettare... Mi sto ingarbugliando, non voglio insistere. Vorrei anch'io finire con un ricordo, ma in questo momento non mi viene in mente... chiedo scusa.

BIOGRAFIA

Libero Bizzarri nasce a Montalto Marche (Ascoli Piceno) nel 1926. A 18 anni si iscrive, per pochi mesi, alla sezione della DC: a questo periodo risale la sua prima esperienza giornalistica, presso il settimanale *Giovani*. Si trasferisce a Bologna, anima il foglio studentesco *Macchia d'inchiostro*, è corrispondente per San Benedetto di varie testate giornalistiche. Nel 1946 si iscrive alla locale sezione "G. Matteotti" del PSI, presso la quale è responsabile stampa e propaganda della sezione giovanile. Tra 1947 e 1948 è funzionario del PSI nelle Marche. In concomitanza con la militanza politica nel PSI l'attività giornalistica di Bizzarri si lega alla pubblicistica di partito: è capo redattore del settimanale socialista *Eco delle Marche* nel 1947, responsabile del foglio pesarese *Fronte popolare*. Il 15 luglio 1948 Bizzarri prende parte alle mobilitazioni successive all'attentato a Togliatti: a S. Benedetto del Tronto partecipa all'occupazione della centrale telefonica e al blocco della statale Adriatica. Arrestato in agosto, viene scarcerato nel febbraio 1949: il processo si conclude con una condanna a un anno di reclusione con la sospensione della pena. Nel 1949 si trasferisce a Roma per lavorare alla Direzione del PSI: nello stesso anno si iscrive alla Facoltà di Economia e Commercio.

Nel 1950 è membro della Segreteria della Commissione nazionale giovanile, mentre prosegue la collaborazione ad *Avanti!* (per il quale dirige il supplemento *Gioventù socialista*) e, dal 1951, lavora alla redazione del settimanale socialista *Mondo operaio*.

Nei primi anni '50 affiora in Bizzarri l'interesse per l'economia cinematografica: per "Avanti!" avvia la pubblicazione di articoli e inchieste sull'argomento. Nel 1956 si laurea con una tesi titolata *Problemi attuali di difesa e di sviluppo della attività cinematografica in Italia* e avvia la collaborazione con il settimanale della CGIL *Lavoro*, divenendone critico cinematografico. L'anno successivo la casa editrice Parenti pubblica il saggio di Bizzarri e Solaroli *L'industria cinematografica in Italia*. Dalla metà degli anni '50 il percorso di Bizzarri, che sembrava indirizzato verso una brillante carriera di funzionario di partito, volge allo studio dell'economia cinematografica. Bizzarri si iscrive al Circolo italiano del cinema, di cui è eletto membro del Consiglio direttivo nel 1958; nello stesso anno è tra gli organizzatori della I Conferenza economica del cinema italiano e tra gli animatori dei comitati in difesa di Cinecittà e del cortometraggio. È membro dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC) sin dalla sua fondazione ed aderisce al Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI).

Nella seconda metà degli anni '50, Bizzarri avvia la carriera di direttore di produzione e, in seguito, di produttore di cortometraggi a carattere prevalentemente documentario. Passa quindi dallo studio dell'industria cinematografica alla sua pratica imprenditoriale: la prima esperienza quale direttore di produzione avviene nel 1957 per *Mafai* di Massimo Mida; nel 1958 cura la realizzazione di *Di Vittorio*, film commemorativo su Giuseppe Di Vittorio prodotto dalla CGIL. Allo stesso anno risale la prima esperienza di produzione: Bizzarri produce con Gigi Martello *Gramsci* di Piero Nelli. Nel 1959 compie un ulteriore passo in avanti e dirige il suo primo cortometraggio, *Gente e Paesi di Purificato*. L'attività di Bizzarri è orientata sempre più verso la regia: in un primo tempo i film sono prodotti da case di produzione quali Documento e Corona o da produttori come Giorgio Patara, Gigi Martello, Bizzarri stesso. Numerosi, tra i soggetti dei suoi documentari, quelli legati al mondo dell'arte: questo interesse porta Bizzarri a dirigere nella sua carriera una quarantina di film su artisti, affermati o emergenti, tra cui Grosz, Boccioni, Guttuso, Attardi, Sherman, Shan, Viviani, Guccione, Ziveri, Guglielminetti, Toulouse-Lautrec, Daumier, Levi, Morandi, Ciarrocchi, Greco, Muccini, Maccari, Mastroianni, Dorazio, Calabria, Vespignani.

L'interesse per l'arte travalica la sfera professionale ed investe la sensibilità più profonda di Bizzarri che, negli anni '70, apre per alcuni anni la galleria d'arte Ciak a S. Benedetto del Tronto. Un altro consistente gruppo di cortometraggi ha taglio sociologico ed etnografico: ne è un buon esempio il secondo film di Bizzarri, *Il giorno dei morti* (1960). Nell'ambito della produzione legata all'arte film come *Pietà l'è morta*, *Il volto della guerra*, *Fascismo come immagine* testimoniano l'impegno progressista del regista.

Agli inizi degli anni '60 risalgono le prime collaborazioni con la RAI: nel 1962 Bizzarri realizza *Sardegna. Un itinerario nel tempo* e *L'Ungheria da Francesco Giuseppe ad oggi*. Nel 1963 partecipa al progetto *I misteri di Roma*, documentario inchiesta sulla capitale ideato e coordinato da Cesare Zavattini cui partecipano numerosi registi.

In questi anni lo studio dell'economia cinematografica porta Bizzarri a collaborazioni con riviste specialistiche quali *A.I.C. Bollettino tecnico*, *Filmtecnica*, *Filmelezione*, *Questocinema* e con riviste di approfondimento culturale quali *Il Ponte*, *Il Contemporaneo*, *Il Margutta*, *Ulisse*, *Gulliver*. Nella prima metà degli anni '60 collabora in veste di rappresentante ANAC e di esponente del PSI, alla stesura della Legge Cinema 1213 del 1965.

Nella seconda metà degli anni '60 Bizzarri avvia una propria casa di produzione, la Egle cinematografica.

Nel 1977 è assunto alla RAI a tempo indeterminato in qualità di regista: dapprima lavora alla regia del TG2, in seguito riesce a farsi trasferire ad altro incarico e cura la regia di numerosi programmi, tra cui eventi sportivi in diretta, la rubrica a difesa del consumatore *Di tasca nostra* (1978-1981), il programma di Arrigo Levi *Primo Piano* (1983), i due programmi di Italo Pietra su *Enrico Mattei* (1982) e *Pietro Badoglio* (1985).

Altro ambito politico e sindacale ove opera Bizzarri è, dalla fine degli anni '70, l'Associazione cinema democratico (ACD). Nel 1980 insegna *Etica e tecnica della regia radiotelevisiva e cinematografica* presso l'Istituto superiore di giornalismo e tecniche audiovisive di Camerino e nel 1983 insegna *Elementi del linguaggio cinematografico e televisivo* presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Libero Bizzarri muore a San Benedetto del Tronto il 31 marzo 1986.

1ª - 2ª EDIZIONE

1994/1995



rassegna nazionale del documentario italiano

premio Libero Bizzarri

catalogo 1994 • 1995

San Benedetto del Tronto

UN PENSIERO DI OGGI

Beatrice Coletti

TRA PASSATO E PRESENTE

È con viva emozione che mi accingo a scrivere queste righe a introduzione degli anni 1994 e 1995, nei quali si sono tenute la prima e la seconda edizione del premio Libero Bizzarri; non solo perché si è appena conclusa la ventiseiesima edizione, che conferma la forza e la longevità di questa importante iniziativa culturale, ma soprattutto perché oggi, come allora, la Fondazione è portata avanti da un manipolo di seri professionisti capitanati dalla presidente, professoressa Maria Pia Silla, capace non solo di aver avuto coraggio e visione nell'intraprendere questo viaggio nel mondo del documentario, ma forte e determinato nel condurre le attività in quasi trenta anni di duro e appassionato lavoro.

La passione è ciò che muove il Premio Bizzarri ma anche la vita professionale di molti di noi che hanno scelto di lavorare nel mondo del cinema e della televisione, avendo come ispirazione dei modelli positivi da seguire.

Quando ho terminato gli studi presso il Centro di formazione professionale per la tecnica cinetelevisiva del Comune di Milano, agli inizi degli anni '90, due figure, tra le altre, sono state per me un riferimento importante: i documentaristi Guido Wilhem e Mino Crocè, citati nel bel pezzo di Vittorio De Luca, primo direttore del Premio Bizzarri.

De Luca racconta del documentario L'altro aspetto, di Wilhem e Crocè, dedicato ai boat-people in fuga dall'Albania, parla di immagini di drammatica attualità, fornendo il senso profondo dell'importanza del racconto della realtà, capace di riportare sempre al presente e a quelle stesse immagini di drammatica attualità che oggi sono rappresentate dai viaggi della speranza nel Mediterraneo.

Nei primi anni '90, per noi giovani appassionati studenti di cinema e televisione, i punti di riferimento erano la Fedic, il suo giornale e i professionisti che ruotavano intorno a quel mondo, il Festival di San Giovanni Valdarno e quello di Montecatini, nei quali le opere si presentavano ancora in pellicola 16 millimetri e molti di noi si stringevano intorno alla carismatica figura di Mino Crocè, frequentando la sua casa milanese, provvista di una saletta di montaggio con moviola e condividendo gli entusiasmi giovanili del figlio Giovanni, divenuto giornalista economico, ma sempre appassionato di musica e di cinema e braccio destro del padre nell'organizzazione di eventi e festival.

Con Giovanni Crocè, Paolo Sicardi, compagno di scuola del cinema e oggi regista e altri ragazzi, fondammo in quel periodo a Milano il Cineclub Movie Dick, riuscendo a convincere il Comune a darci uno spazio in Via Mercato nel quale, ogni settimana, proiettavamo documentari e cortometraggi alla presenza degli autori con i quali si sviluppavano confronti dialettici molto appassionati.

Quel mondo non c' è più, l'amico caro Giovanni Crocè è mancato in giovane età e suo padre Mino, poco dopo di lui, ma sono felice di poterli ricordare qui, perché quel pezzo di vita trascorso insieme a loro resta per me e per altri che hanno avuto la fortuna di essere con noi, un momento formativo indimenticabile e anche di grande divertimento.

Oggi, dopo 28 anni di carriera televisiva ho l'onore di sedere nel consiglio di amministrazione della Rai, impegnato nella trasformazione del servizio pubblico italiano da broadcaster a media company, con il passaggio dalle direzioni di rete a quelle di genere, valutando di fondamentale importanza la messa al centro dei contenuti e la valorizzazione della piattaforma digitale Raiplay, necessaria per ricondurre sulla TV di stato il pubblico giovane.

In questo contesto si è deciso tra l'altro di creare una direzione documentari, per la valorizzazione di questo genere, importante e quanto mai attuale, ma al quale negli ultimi anni non sono stati dati tutti gli spazi e l'attenzione che gli erano dovuti.

Scrive il critico cinematografico Giacomo Gambetti nel 1995 a proposito dei giovani autori affascinati dalla forza di attrazione e di seduzione esercitata dalla fiction televisiva a scapito del documentario, di essere capace, in tempi in cui la realtà si impone drammaticamente davanti a noi, di rispondere a una fondamentale ragion d'essere, avendo quindi più che mai diritto ad un'attenzione profonda e produttiva.

Non possiamo che essere d'accordo con questa affermazione e pur considerando la fiction un fiore all'occhiello della Rai, rispondiamo con forte attenzione e disponibilità a questo appello, seppur con molti anni di ritardo.

E' questo un atto dovuto, perché come scrive Italo Moscati sempre nel 1995, il documentarismo è vivo e gli autori guardano al piccolo schermo (e oggi anche alle piattaforme over the top), come luogo di destinazione delle loro opere, ma anche come spazio di sperimentazione e di "dissolvenza" stilistica fra pellicola e linguaggio elettronico.

Oggi la sfida si gioca ormai sul digitale, l'alta definizione è una realtà da molti anni e gli autori lavorano in 4K, mentre il Giappone si prepara alle riprese delle Olimpiadi in 8K; ma le istanze dei documentaristi sono sempre le stesse ed è doveroso un ringraziamento al Premio Bizzarri per averle saputo ospitare con rigore e continuità in questi ventisei anni di attività.

Beatrice Coletti
Manager televisiva
Consigliere di amministrazione Rai
Radiotelevisione Italiana S.p.A.
Presidente Tivu S.r.l.

EDITORIALE

di Vittorio De Luca
Direttore della Rassegna Nazionale
del documentario italiano "Premio Libero Bizzarri"

Questo catalogo vuole essere uno strumento di lavoro e di informazione sul passato e sul presente del Premio nazionale del documentario italiano "Libero Bizzarri ": da un lato costituisce memoria dell'edizione 1994, dall'altro presenta il programma della nuova edizione 1995.

Il Premio dello scorso anno ci ha lasciato emozioni ancora vive:

le immagini di drammatica attualità dei boat-people provenienti dall'Albania fissate nel documentario *L'altro aspetto* di Mino Crocè e Guido Wilhelm; le sequenze suggestive e coinvolgenti dei documentari *Lo specchio di Onorato* di Bruno De Giuli e *La terra delle acque* di Aldo Vergine, entrambi dedicati al delta del Po; le tragiche vicende del Ghetto di Varsavia annientato dalle truppe naziste in *Aleph Tau, memorie dello sterminio* di Alessandro Amaducci, documentario vincitore.

L'edizione 1995 conferma l'interesse crescente per il Premio e la riscoperta del documentario come strumento di conoscenza e di osservazione della realtà (numerose le opere pervenute anche quest'anno).

Il programma, accanto al concorso a premi, prevede e conferma lo spazio pomeridiano del "Laboratorio ", momento di scambio di esperienze e di idee, di confronto tra diverse tecniche cinematografiche e di incontro con registi.

Nell'anno del centenario del cinema, la Rassegna propone anche cinque serate dove si alterneranno autori che hanno segnato la storia della "settima arte" e proiezioni di film e documentari.

Come e più dello scorso anno, dunque, la nostra sarà una "festa del cinema" e coinvolgerà sia gli appassionati sia la città di San Benedetto del Tronto.





Il Sindaco Paolo Perazzoli consegna a
Alessandro Amaducci
il Primo Premio Assoluto della Rassegna
con il doc *Aleph Tau*

IL DOCUMENTARIO: FRA MEMORIA STORICA E TEMPO PRESENTE

di Giacomo Gambetti
Critico cinematografico

Non è presunzione affermare che istituire il *Premio Libero Bizzarri* è stato quanto mai necessario e utile.

Da troppo tempo non si ritornava a dare l'attenzione dovuta al documentario (da non confondere a tutti i costi col cortometraggio) che invece ha, in assoluto e nel cinema italiano in particolare, una tradizione di tutto rispetto.

Quella del documentario è una delle due rotaie su cui corre, dai Lumière e da Mèliès, il binario del cinema. Non un genere minore, ma un modo fondamentale di fare cinema.

E gli Ivens e i Flaherty, i Wright e gli Antonioni (l'attività di Michelangelo Antonioni come documentarista è di livello pari a quella di maestro del cinema di finzione) non sono "minori" o di un "cinema minore", ma registi a pieno titolo del pieno mondo del cinema.

Mi sembra che gli autori - i giovani autori, per lo più - del l° *Premio Bizzarri* abbiano colto con pienezza il messaggio di riferimento e di rilancio insieme che viene dal passato e siano andati alla ricerca di una nuova autonomia espressiva. Obiettivo non facile, data la forza di attrazione e di seduzione esercitata dalla fiction televisiva, sia come modello espressivo e stilistico, che come destinazione privilegiata - o unica - dal punto di vista della diffusione.

D'altro lato, perduta in gran parte, nei valori della realizzazione e nelle possibilità espressive, la distinzione fra pellicola cinematografica e r.v.m. - registrazione video-magnetica - (restando comunque indubbia la maggior duttilità ed economicità di quest'ultima) i risultati devono essere valutati unitariamente.

E sono complessivamente positivi: vanno il più possibile verso obiettivi concreti, lontani sia dall' illustrazione a vuoto di certi documentari cinematografici - pressochÈ privi di qualità estetiche o espressive e di contenuti di qualche spessore - degli anni '50 e '60, sia dalle seduzioni tipicamente (o fintamente) televisive dell'inchiesta.

Via via che il *Premio Bizzarri* riuscirà a comporre sempre più passato storico e tempo presente, sempre meglio risponderà ad una reale funzione di aggiornamento e insieme di spinta culturale.

In tempi in cui la realtà si impone drammaticamente davanti a noi, il documentario risponde a una fondamentale ragion d'essere e ha quindi più che mai diritto ad una attenzione profonda e produttiva.



Il Direttore Artistico Vittorio De Luca consegna a Michelangelo Antonioni il Premio Bizzarri alla Carriera

IL DOCUMENTARIO: RICOMINCIARE A CENT'ANNI?

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV



Probabilmente basterebbe fare solo due nomi per sapere se e fino a che punto è caduta la stella di un vecchio, glorioso genere cinematografico: il documentarismo.

Sono i nomi di due autori leggendari, che hanno realizzato opere entrate nella storia di un'arte ormai centenaria: *Nanook of the North* o *L'uomo di Aran*, *Zuiderzee* o *Come Yukong spostò le montagne*. Dunque: quanti, al di là degli appassionati e dei cinephiles, ricordano Robert J. Flaherty o Joris Ivens? Pochi, forse pochissimi. I loro film sembrano essere stati inghiottiti dal silenzio.

E con essi tanti altri.

Mentre il cinema si avvia a compiere un secolo di vita, è proprio attraverso questa accertabile spietata rimozione che si può verificare con grande facilità come una delle massime forme d'espressione della "settima arte" sia stata ingiustamente dimenticata.

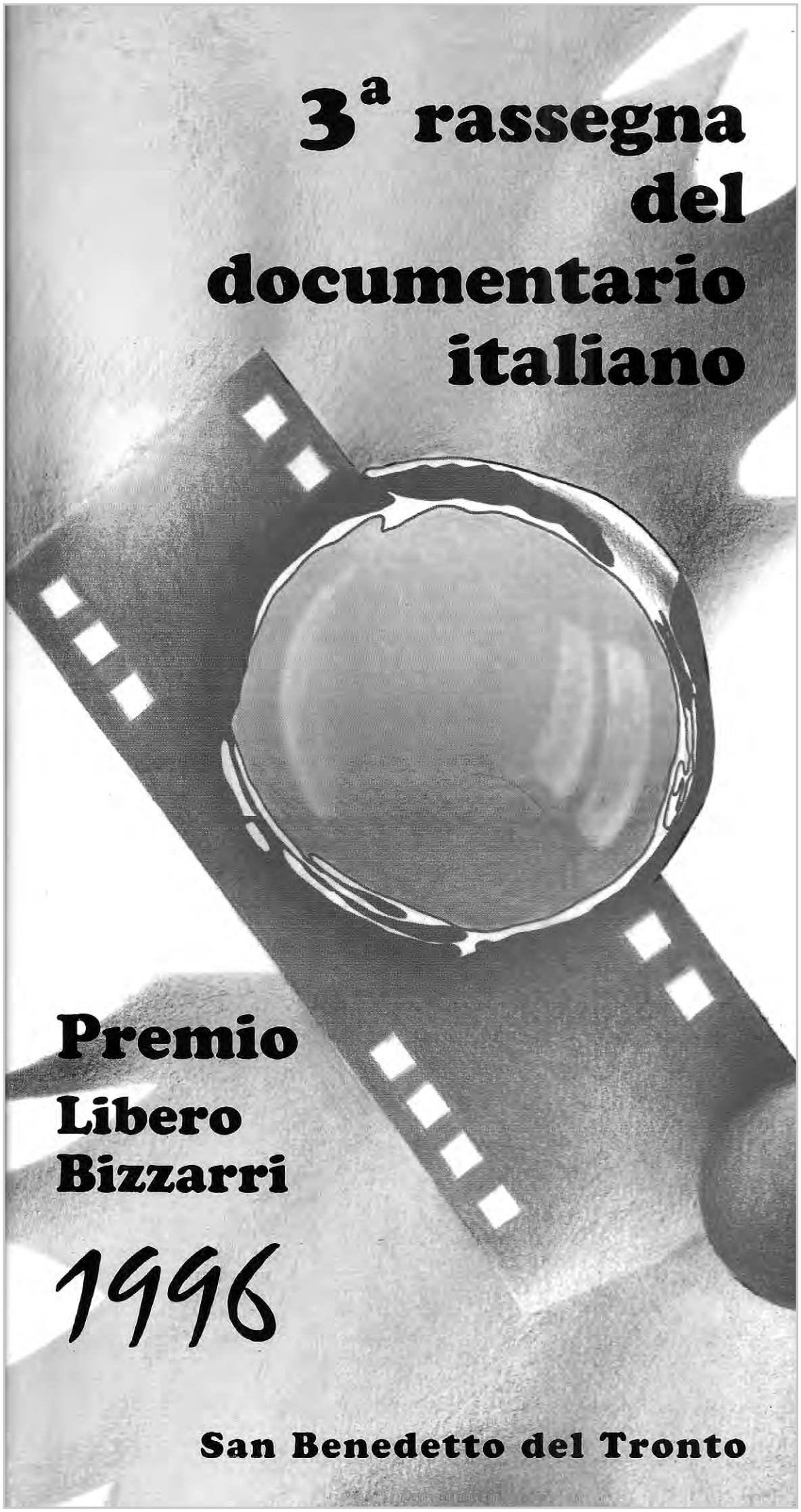
Eppure, il documentarismo è vivo, benchè in modi diversi rispetto al passato. Si è allontanato dal grande schermo, salvo qualche rara eccezione, e ha preso la strada della televisione. Ora che langue la produzione di corto e medio-metraggi per la sala di proiezione e si è pressochÈ dissolta nell'inerzia più totale la politica di sovvenzioni statali, gli autori di documentari guardano al piccolo schermo come luogo di destinazione delle loro opere, ma anche come luogo di sperimentazione e di "dissolvenza" stilistica fra pellicola e linguaggio elettronico.

Il *Premio Libero Bizzarri* di San Benedetto del Tronto, che nasce da una riflessione su un genere ancora ricco di futuro oltre che di storia, non vuole archeologicamente commemorare un residuo del passato di grande valore, ma aprirlo o, meglio, riaprire una finestra su una ricerca che procede instancabile, spesso sotterraneamente, scavandosi, sia pure a fatica, uno spazio nella generale produzione di immagini. Il Premio si appella alla tradizione non per riproporla ma per dimostrare come non si sia interrotto il filo tra gli autori a caccia di realtà e la realtà stessa.

E si scopre allora come i nuovi documentaristi, alle prese con problemi e situazioni del tutto inedite, tra precarietà finanziarie, scontri o incontri con l'informazione giornalistica, necessita di soluzioni estetiche e tecniche da aggiornare continuamente, riescono spesso con pochi mezzi a cogliere con incisività la "società del permanente cambiamento", qual è quella di oggi.

3ª EDIZIONE

1996


3ª rassegna
del
documentario
italiano
Premio
Libero
Bizzarri
1996
San Benedetto del Tronto

UN PENSIERO DI OGGI

Stefano Catini

SAN BENEDETTO DOCUMENTARIO VIVENTE

Nel 1996 compivo ventun anni e non sapevo che da lì a poco me ne sarei andato e che avrei provato quello strano sentimento leopardiano di nostalgia, di amore misto a odio, verso il mio territorio, Le Marche.

Una regione divisa già nel nome ma soprattutto nella geografia fatta a pettine, dove dall'Appennino nascono decine e decine di fiumi che separano e fanno nascere altrettante nicchie culturali che, con l'avvicinarsi alla costa, aumentano le differenze.

Di una di queste, nel sud delle Marche, bagnata dalla pericolosa onda corta del Medio Adriatico, conservo memoria.

Perché io i pescatori di Florestano Vancini li ho conosciuti.

Certamente rispetto agli anni '60 erano invecchiati, ma solo nella pelle, nelle rughe, non di certo nello spirito.

Accadeva che in quegli anni d'estate, mio padre, professore di letteratura italiana, aveva l'abitudine di evitare le spiagge dorate in voga a quei tempi per portarmi in un lido dai sassi duri e infuocati, dove, come una specie darwiniana a pericolo d'estinzione, sopravvivevano *i contadini del mare* che alla sera praticavano ancora la pesca alla sciabica.

Sono ancora chiare in me le urla delle loro risate trasportate dall'aria fresca al tramonto.

Come ancora mi risuona nelle orecchie il saluto rude che ci accoglieva quando arrivavamo: *Professore ma tu, che ci fai qua?!* E mio padre rispondeva sempre allo stesso modo, dicendo che loro, i pescatori, gli ricordavano Pasolini.

Io ero l'unico a non capire; perché loro, i saggi ignoranti del mare, lo sapevano chi era Pasolini o almeno lo intuivano come solo sa fare chi conosce il mare e poi ci davano il benvenuto in quella Èlite così speciale.

I caraibi dell'Adriatico, ecco come chiamavano il loro territorio, soprattutto dopo diversi bicchieri di vino.

Era lì che si mescolava la cultura contadina della vite e dell'ulivo con quella marinara del pesce e delle barche.

Erano grandi cuochi e non di rado eravamo invitati a mangiare a pochi metri dall'acqua salata in tavolate improvvisate e tra ubriacature, bestemmie e seppie arrosto, io ascoltavo, senza capire, le storie della marina.

Vissi il loro periodo d'oro quando da poveri pescatori iniziarono ad acquistare auto, pescherecci e vongolai, ascoltavo senza comprendere le mille voci di un unico linguaggio.

Solo dopo molti anni capii perché i pescatori erano così tanto pasoliniani ma, a pensarci bene, non c'è niente di più distante dal mare di un friulano che sceglie le borgate romane e Matera per ambientare le sue storie.

A pensarci però ancora meglio, di mare ce ne è molto, mi rifersico alla memoria e all'arte del raccontare, per questo mi ritrovo nelle parole, ancora attuali, di Gualtiero de Santi quando dice che *Il documentario è, insomma, in Pasolini – in uno con le opere narrative e filmiche*.

Il libro *Gioventù violenta* di cui Pasolini farà una trasposizione cinematografica nel 1962, è solo un esempio di realtà narrata da un artista che per farlo utilizza un linguaggio d'immagini e parole non mediato. Perché è chiaro che solo così, senza fermarsi davanti a niente nessuno, senza la paura della censura o dell'immoralità, si può raccontare, ad esempio, di Gesù o del Fascismo.

Realismo, documentario, libri, film, per Pasolini sono solo una questione di trama.

Le immagini e le parole sono strumenti come la macchina da scrivere o la macchina da presa che devono piegarsi al suo linguaggio, alla sua narrazione, che io ho ritrovato in quel tratto di costa adriatica di cui prima ho raccontato.

Tornando ai ricordi, niente li porta via come il mare e se un oggetto cade dalla barca tanto vale dimenticarlo subito e per sempre, per questo il *Bizzarri* con il suo Premio restituisce tesori in pellicola.

Per questo San Benedetto è stata ed è non solo la casa del documentario ma è essa stessa un documentario vivente.

Stefano Catini
Scrittore

LA FINESTRA DEL DOCUMENTARIO

Appunti sulla "Rassegna del Documentario Italiano" di San Benedetto del Tronto

di Florestano Vancini
Regista



I pescatori di
San Benedetto del Tronto
raccontati da Florestano Vancini
nel suo documentario
Vento dell'Adriatico
46 anni dopo

Sin dalla prima edizione del '94 ho partecipato a questa straordinaria iniziativa della Rassegna del Documentario Italiano di San Benedetto del Tronto su invito del direttore artistico Vittorio De Luca. La Rassegna comprende anche il *Premio Libero Bizzarri* in ricordo di un amico, un collega documentarista, che in trent'anni di cinema e televisione ha lasciato una ricca documentazione che verrà raccolta dalla Fondazione a lui dedicata.

La Rassegna ha il merito innanzitutto di aver riproposto all'attenzione del pubblico il patrimonio storico del documentario italiano degli anni '40 -' 60. C' è tutta una generazione di registi che si è formata in quegli anni. Per molti di noi il documentario è stato una palestra professionale molto importante. La Rassegna ha contribuito a riscoprire questo patrimonio forse dimenticato, quasi sepolto. Tante opere, in parte introvabili, sono state riproposte durante la Rassegna, organizzata con il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Chi ricorda o conosce i documentari *Gente del Po* di Antonioni, *Bambini in città* di Comencini, *Il mercato delle facce* di Zurlini, *Barboni* di Dino Risi, *Frana in Lucania* di Luigi Di Gianni, *Fioraie* di Francesco Maselli, i documentari sul mondo del lavoro in Sicilia di Vittorio De Seta e tante altre opere di noti autori della storia del cinema? Io stesso ho ritrovato a San Benedetto un documentario del quale non c'era più traccia, girato 46 anni fa, *Vento dell'Adriatico*, che ho girato proprio partendo da San Benedetto e dedicato alla vita di un peschereccio sul quale ho trascorso cinque giorni con i pescatori lungo l' Adriatico. Fra l'altro ho potuto rivedere, con sorpresa ed emozione, alcuni marinai che avevano vissuto con me quell'avventura. Ho seguito anche alcune fasi della seconda edizione '95 con molto interesse. Questa Rassegna non ha soltanto il merito di ricordare, tenere viva la "memoria storica", ma di guardare all'oggi e promuovere importanti iniziative durante la settimana estiva: un concorso a premi, un "laboratorio" pomeridiano di confronto e dibattito e le "serate" con proiezioni e incontri con gli autori registi che provengono dal documentario.

La seconda edizione della Rassegna '95 direi che è stata la conferma significativa di questa esperienza, con la presenza di Michelangelo Antonioni.

Oggi, va detto con chiarezza, per il documentario italiano si pone il problema della "visibilità", di far meglio conoscere al pubblico le opere degli autori "storici" e quelle dei giovani documentaristi (molte delle quali sono di notevole livello professionale). Certamente il problema della "visibilità" non è nuovo. Oggi, tuttavia, con l'avvento della televisione bisognerebbe aprire uno spazio serio. Credo che la TV possa e debba farlo, anche se ho i miei dubbi perché non vedo grande attenzione verso il documentario italiano da parte della televisione pubblica e commerciale.

Uno spazio importante di divulgazione del documentario sarebbe quello della scuola. Vorrei sperare in un rapporto più ampio tra il cinema documentario e la scuola proprio per il valore informativo ed educativo che ha il "documentario" per studiare la storia del nostro Paese. Gran parte di molti documentari hanno un valore storico. Essendo immagini su temi sociali, di costume, del mondo del lavoro sono documenti di una realtà spesso scomparsa di un Paese mutato profondamente, di un mondo che non esiste più. Se si andasse negli stessi luoghi, oggi, sarebbero difficilmente riconoscibili poiché sono cambiati perfino i paesaggi. Per concludere, credo che la Rassegna Nazionale del Documentario Italiano di San Benedetto del Tronto abbia il merito di tenere viva l' attenzione verso il cinema documentario. Gli oltre cento partecipanti al concorso *Premio Libero Bizzarri* confermano comunque che vi è una interessante tendenza verso la ricerca, verso un rapporto più vivo con l' ambiente, i fatti e i problemi del nostro tempo.

ERMANNO OLMI
DAI PRIMI DOCUMENTARI AI GRANDI FILM

di Giacomo Gambetti
Critico cinematografico

Mostra di Venezia, se non sbaglio, del 1960: quando la Mostra Cinematografica di Venezia, specialmente per un giovane di provincia che pensava di essere un giovane critico, era una sorta di avvenimento, passiamo nel terreno – come essa stessa si definiva – dell' "arte cinematografica". Era allora il non *plus ultra* della concentrazione di novità e di qualità: promuoveva autori affermati o sulla via dell'affermazione, offriva ai nuovi un palcoscenico di straordinaria risonanza. E i critici avevano la possibilità di toccare con mano opere e autori importanti.

Oggi Venezia si fregia ancora della sua sigla ("mostra d'arte cinematografica"), ma sicuramente ci sono grossi dubbi e interrogativi di fondo sulla sua ragion d'essere – almeno in questa vecchia e illegale struttura –, sul suo significato. Andando appena un po' oltre ci si può legittimamente chiedere se, anche in passato, quella sigla e quella definizione e quel significato siano stati sempre onorati: e la risposta sarebbe sicuramente negativa.

Ma tant'è: allora, nel 1960, la situazione era questa. E uno degli avvenimenti che ricordo con più emozione ed entusiasmo insieme, di quella mostra, è l'incontro con un regista non ancora trentenne, Ermanno Olmi, che si rivelò bravissimo, con un suo film straordinario, *Il tempo si è fermato.* Informazioni, voci, riferimenti ... Si seppe della storia anomala di un Olmi che lavorava come documentarista interno (o addirittura come responsabile di un "servizio cinema") in una società milanese di elettricità, la Edison-Volta, che in sei o sette anni aveva già realizzato più di una ventina di documentari che i pochi che li avevano visti giuravano essere bellissimi, e si facevano alcuni titoli, in particolare: *La diga sul ghiaccio,* il primo o uno dei primi; *La pattuglia di Passo San Giacomo; Manon: finestra 2; Tre fili fino a Milano* e altri ancora.

Questo *Il tempo si è fermato* non era più un documentario, anche se gli somigliava, e non era del tutto un film a soggetto, ma ci si avvicinava molto. Qualcuno dei critici più autorevoli e – rispetto a me – più anziani, non ebbe timore di fare subito il nome di Rossellini, come riferimento immediato, e credo che a Rossellini, almeno nei suoi primi film, successivi a *Il tempo si è fermato*, Olmi si sia davvero in qualche modo ispirato. Ricordo, fra gli altri, l'entusiasmo serio e motivato, ma anche umano, come con lui non di rado succedeva, di Giobatta Cavallaro. E ricordo il giovanottone timido, sorpreso, sconcertato e contento che era Olmi, fatto oggetto subito di tanta attenzione, di tante domande, di tanta curiosità sul suo fare cinema.

Era, quella, una manifestazione in cui non mancavano altri film e altri registi di notevole significato ma non ci fu difficoltà a che diventasse e sia diventata, per molti, "la mostra di Olmi", la rivelazione di un autore che sarebbe poi sempre rimasto fedele a se stesso, al proprio modo rigorosissimo di interpretare arte, lavoro, sentimenti, vita. Ho accennato più sopra al travaglio, alla crisi della mostra di Venezia. Mi permetto un pensiero autobiografico, legato però ancora al lavoro e alla figura di Olmi: fu infatti Ermanno uno dei tre autori di cinema (con Maselli e Monicelli) a far parte del primo consiglio direttivo della Biennale dopo la nuova Legge del 1973 (quella tuttora in vigore), e io ero il direttore del "settore cinema e spettacolo televisivo"(definizione più bella e seria di "mostra d'arte cinemato grafica"), con Ronconi per il teatro e Gregoretti per le arti visive. Con Olmi, nel frattempo, avevo avuto varie occasioni di contatto e di lavoro, anche editoriale, con viva simpatia umana, e altre sarebbero venute poi. Ma in quel triennio ricordo un Olmi quasi tormentato dal grave impegno professionale e morale che si era assunto come una specie di dovere civico, insofferente, come alcuni altri di noi, delle gabbie di partito e di convenienza che qualcuno con arroganza tentava di imporre, un Olmi preoccupato delle sorti di un ente importante che mostrava sempre più di avere nella maggioranza del suo Direttivo l'avversario vero del suo rilancio.

E ancora una volta anche Olmi fu, per fortuna, in minoranza. Ancora una volta non cedette al conformismo e al compromesso.



Ermanno Olmi sul set controlla il lavoro della troupe, impegnata a girare una scena con Natale Rossi. Foto di scena dal film Il tempo si è fermato (1960).

GLI APPUNTI "VISIVI" DI PASOLINI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Pensati e realizzati all'ombra tutelare dei film di più ampio respiro, ma non ad essi inferiori, i documentari di Pier Paolo Pasolini evitano le pratiche correnti ed espositive del genere per stringersi in una dimensione autonoma loro propria. La condizione preliminare è sempre quella della scrittura, vuoi nell'ottica di una feconda animazione dei luoghi e personaggi ideati, vuoi soprattutto in una prima esplicazione (avanti il testo maggiore) del linguaggio visivo. Pasolini usa infatti la macchina da presa per accogliere appunti e suggestioni, in un ideale taccuino fatto di immagini che servano al film successivo.

L'ordine di significato imposto è sempre e in ogni caso sperimentale, agente sul profilmico e sul simbolico.

E come alcuni titoli suggeriscono, il procedimento espressivo opera in base ad introspezioni e differimenti, dati dal sopralluogo o dalla messa in circolo di note e riflessioni che in luogo della pagina e della scrittura lirica (fu il caso di *Mamma Roma* e delle collegate *Poesie mondane*) - incontrano in questi casi la scrittura del cinema.

Ma lo straordinario è che basta la semplice accessione della realtà (investigata o soltanto fantasticata) allo sguardo filmico, per creare subito le piene condizioni del movimento creativo.

Così, ad esempio, gli appunti stilati mediante cinepresa e pellicola nell'ipotesi di un' *Orestiade africana*, (questo luogo potrebbe essere Argo, gli alberi, le furie e quel tumulo di terra la tomba di Agamennone), premono a una definizione del racconto che è al tempo medesimo reportage e analisi linguistica, opera *in fieri* e prospezione di segni esperibili (e in fatto già esperi nel film che noi si ha).

Il documentario è, insomma, in Pasolini - in uno con le opere narrative e filmiche - il luogo in cui la pluralità dispersiva del mondo si apre ontologicamente ad ogni ulteriore illuminazione e scoperta.



Da sinistra Nico Naldini e Gualtiero De Santi

DOCUMENTARIO E FINZIONE

Tratto dal volume *Studi su 12 sguardi d'Autore in cortometraggio* edito dall'Associazione Philip Morris - Progetto Cinema

di Lino Micciché
Critico cinematografico

Tra le tante *res relictae* del cinema italiano il cortometraggio documentario è, forse, la più derelitta di tutte: considerato non più che tristemente necessario da leggi e istituzioni pubbliche, prodotto all'insegna del risparmio e sovente della tirchieria, sgradito agli esercenti e agli spettatori, emarginato da mercati e circuiti commerciali, disperso quasi subito dopo il primo e l'unico sfruttamento, esso appartiene a un regno di precari cinefantasmi, molto simili a quegli insetti che crescono sino alla stagione della maturità sessuale e, subito dopo il loro primo e unico atto riproduttivo, muoiono (...).

In effetti, la filografia del cinema italiano sonoro (come già indicato: quasi 9000 lgm. e più di 20.000 ctm. fra il 1930 e il 1995, escluse le cineattualità) comprende alcune (poche) centinaia di cortometraggi di "fiction": nella stragrande maggioranza trattasi di raccontini (2/300 fra i 10' e i 45'), di "film a sketches" (da quelli tutti blasettiani di *Altri Tempi* e di *Tempi Nostri*, negli anni '50, a quelli a più mani, come *Boccaccio '70* (De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti) che riapre il ciclo negli avviati '60, o come *Amore e Rabbia* (Bertolucci, Bellocchio, Lizzani, Pasolini più Godard) che lo chiude, a fine decennio, dopo una cinquantina di titoli pluriepisodici): ma in taluni casi, sia pure del tutto eccezionalmente, si registra qualche episodio di "fiction" anche nell'ambito della produzione specificamente dedicata al cortometraggio(...)

Come è noto, il cinema nasce in qualche modo documentario: documentaristiche son infatti le "prises de vue" degli operatori Lumière che caratterizzano i primordi della storia del cinema e anzi sono proprio due operatori dei fratelli di Besançon a definire indirettamente i due opposti confini della pratica cinedocumentaristica tra ripresa dal vero, durante il tempo reale dell'evento, e ricostruzione, in tempi successivi all'evento, mediante libero assemblaggio di materiali: FÈlix Mesguish, che tra fine '800 e inizio '900 filmò, come un cineoperatore di attualità, i propri viaggi nel mondo, e Francis Doublier, che - dopo molte riprese, anch' egli, di attualità e di viaggio - montò assieme materiali di diversa provenienza per un film informativo sull'"Affaire Dreyfuss".

Ma, se storicamente lo spazio del cinema documentario è abbastanza definito, altro problema è quello di natura teorico - concettuale: quale sia la specifica natura di un documentario e cosa distingua il film documentario dal cinema di fiction, Bill Nichols distingue utilmente fra quattro modi di rappresentazione fondati sui modelli strutturali attorno cui i testi sono organizzati: Expository, Observational, Interactive, Reflexive.

Queste pur funzionali distinzioni sono tuttavia insufficienti a qualificare nettamente le differenze fra documentari o e finzione. Laddove il film documentario - afferma altro Nichols - si differenzia dal film a soggetto non già nella costruzione del proprio testo ma nei modi della propria rappresentazione: in effetti, nel caso del film a soggetto, noi entriamo in un mondo fittizio, fondato sulla dimensione spazio-temporale dei personaggi, e percepito come un mondo ("a world") è, regno del l'immaginario soggettivo ("a unique, imaginary domain"); mentre nel caso del film documentario, noi entriamo in una realtà oggettiva dominata concretamente dalla vita e dalla morte (...). Per dare un esempio concreto: l'immagine di una morte fittizia, in cui - lo sappiamo benissimo - nessuno è davvero morto: l'immagine della morte nel cinema documentario corrisponde invece - questo è quanto discende dal nostro con tratto di spettatori dello spettacolo documentaristico - alla reale morte fisica della persona che vediamo morire (...). In uno dei più precoci scritti pre-neorealistici, quello di Antoniani che sta alla base di *Gente del Po*, documentario che verrà girato quattro anni dopo, nel 1943, il futuro regista de *L' Avventura*, dopo aver descritto il mondo rivierasco padano che dovrebbe filmare, scrive:

> Tutto ciò può sembrare
> ma non è letteratura.
> È, o vuol essere, cinematografo;
> resta da vedere come può
> tradursi in atto.

Prima di tutto s'impone una domanda: documentario o film a soggetto? La prima forma è senza dubbio allettante. Materiale ricco, suggestivo, che va dai larghissimi tratti di fiume, vasti come laghi e talvolta interrotti da isolotti, alle strutture dove il Po, scortato come è da selvagge piante, assume aspetti di paesaggio africano; dalle casupole male andate addosso agli argini, con l'eterna pozzanghera nel cortiletto davanti all'uscio, alle villette novecento con lo chalet a fior d' acqua, che si anima certe sere di lievi musiche sincopate; dagli argini a picco alle graziose spiagge pretenziosamente monda ne; da i molini natanti alle imponenti fabbriche; dalle barche ai motoscafi, agli idrovolanti della Pavia-Venezia; e via dicendo.

Materiale abbondante ma pericoloso, perché si presta a facili inclinazioni retoriche. Per cui, se ci alletta il ricordo di un magnifico documentario sul Mississipi, The River, ci lascia perplessi la trita formula del come era com'è, del prima e dopo la cura. Nè ci tranquillizzerebbe l'intrusione di un esile filo narrativo, diffidiamo dagli ibridismi in genere (...)

Dovremo dunque accogliere l'idea di un film a soggetto? Detto tra noi, abbiamo molta simpatia per questo documento senza etichetta, ma non bisogna precipitare ...

UNA STORIA DIVERSA

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Liliana Cavani era appena uscita dal Centro Sperimentale, dove era stata fra i migliori allievi (premiata con il Ciack d'oro), e già la chiamavano dalla televisione, allora monopolio della Rai, per commissionarle dei lavori documentaristici. Cominciò nel 1961 con *La vita militare*, ispirato a un racconto di Edmondo De Amicis, e con *Gente di teatro*, due programmi che non ho mai visto e che sarebbe interessante recuperare se non altro per rintracciare i primi segni di un impegno da subito diventato serio e importante.

Un impegno che si espresse ad alto livello con *Storia del III Reich*, *L'età di Stalin*, *La casa in Italia, Il giorno della pace, La donna nella resistenza* e *Philippe Petain - Processo a Vichy*.

Quest'ultimo porta la data del 1965. In quattro anni, la Cavani rivisitò la storia della guerra e dell'immediato Dopoguerra poiché anche l'inchiesta *La casa in Italia* - che suscitò molto scalpore e stimolò il pesante intervento censorio di qualche prudentissimo dirigente televisivo -, può essere considerata all'interno dello sguardo della regista puntato verso un Paese uscito dal tunnel infernale del conflitto e proiettato in altro, nuovo tunnel, quello del cosiddetto miracolo economico italiano maturato fra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo.

La cosa, a mio parere, più interessante dei quattro anni dedicati dalla regista al documentario consiste proprio in ciò che possiamo capire a distanza di tempo: i sei lavori costituiscono, sia dal punto di vista stilistico sia da quello dei contenuti critici, un autentico spartiacque.

Essi mostravano un modo concreto e intelligente di mettere ordine nella memoria della storia e non di rovistarvi.

Parlavano dritto e chiaro, valorizzando le immagini e avvalendosi di un montaggio sciolto e mai di puro effetto.

Era un modo per lasciarsi alle spalle un documentarismo spesso enfatico, se non addirittura trionfalistico, nel presentare l'uscita dal Fascismo e dalla guerra.

Ma, fatto di maggiore significato, senza peraltro seguire alcuna seduzione revisionistica, le trasmissioni della Cavani ponevano sul tappeto i termini essenziali per riesaminare questioni ancora oggi al centro dei dibattiti sulla ideologia e sulla storia.

Il Nazismo e il suo fascino perverso; lo Stalinismo come duro nocciolo del socialismo reale durato fino alla caduta del muro di Berlino; il collaborazionismo con i regimi e i poteri fascisti dentro i Paesi che avevano conosciuto le dittature di Hitler e di Mussolini, e in Paesi come ad esempio la Francia di Petain che aveva piegato la testa all'invasione nazista: i collaborazionisti come complici e alibi, in una lunga sequenza di casi spesso rimasti sepolti. E, inoltre, le speranze ma anche le illusioni del "giorno della pace", l'8 maggio, che ricorda la stessa data del 1945 quando finì ufficialmente il Secondo Conflitto Mondiale; le tracce di una lotta che, per le donne della resistenza, non fu solo lotta armata ma anche modo per ritrovare il filo di un'identità scoperta, quella di essere state e di voler essere fra i protagonisti di un cambiamento ancora in corso.

Ecco, dunque, un documentarismo che si rivede volentieri perché arrivato in anticipo e perché , rianalizzato, continua a suggerire qualcosa di utile e decisivo alla sensibilità contemporanea così incerta sui modelli, così povera di valori.



Liliana Cavani e Vittorio De Luca

4ª EDIZIONE

1997


4ª RASSEGNA DEL
DOCUMENTARIO ITALIANO
PREMIO "LIBERO BIZZARRI"
SAN BENEDETTO DEL TRONTO 25•31 LUGLIO 1997

UN PENSIERO DI OGGI

Emanuela Tomassetti

COSÌ VICINO COSÌ LONTANO. APPUNTI PER UN DOCUMENTARIO SUL 1997

"Si deve recuperare, mantenere e trasmettere la memoria storica, perché si inizia col dimenticare e si finisce con l'indifferenza". Quando José Saramago ha pronunciato questa frase nel 2005 certamente pensava ai tragici eventi del '900 e alle ferite del suo paese. Ma tema della conservazione della memoria storica è sempre e ovunque attuale, coinvolge tutti e va continuamente adeguato a tempi e contesti mutevoli.

Ripensare oggi a quanto accadeva nel 1997 può essere un esercizio istruttivo per capire l'importanza della memoria e della sua rilettura. Immaginiamo di rileggere quell'anno con un documentario. Sono passati poco più di vent'anni ma quel periodo sembra preistoria per certi versi, ancora quasi privo di immagini in diretta: non esistono i social né gli smartphone e la macchina fotografica è ancora analogica. Per ricomporre la memoria privata bisogna aprire le scatole delle foto, nel migliore dei casi vedere un vhs, così da trovare qualche traccia di un viaggio, di un amico o di un amore. E sullo sfondo di quei paesaggi altre storie e altri mondi. Pensando a quell'anno nella mia testa si ricompongono ricordi sorprendentemente labili e sfocati anche se parliamo solo di 22 anni fa. Fatico a ricordare anche gli eventi di quell'anno, nonostante lavorassi all'epoca nella redazione di un telegiornale. Devo chiedere aiuto a internet per ritrovare i fatti più importanti. Ne tiro fuori un insieme strano, si compone una tessitura insolita.

La morte di una principessa, Lady Diana, in fuga dal circo mediatico sorto intorno alla sua storia d'amore, vittima di un ambiente che non la lascia libera. La morte di una studentessa sino allora sconosciuta, Marta Russo, vittima di un gioco mostruosamente astratto. Due femminicidi?

Kasparov viene battuto per la prima volta da un computer al gioco degli scacchi. Un fatto che evoca e ricorda il potere e la pervasività dei sistemi informatici capaci di incidere profondamente sulle abitudini di tutti, connessi e dipendenti da un computer - il cellulare - che sempre più oggi decide cosa farci vedere e come farcelo vedere.

Nel 1997 viene scelta Atene come sede delle Olimpiadi del 2004. Pochi anni dopo la Grecia si scopre con un debito enorme, causato anche dalle spese per accogliere i Giochi Olimpici. Un debito che la metterà in ginocchio e creerà forse la prima grande crepa nell'Unione Europea, mostrando la sua incapacità o la sua mancanza di volontà nell'aiutare i paesi più deboli. Si apre a Est ma si chiude a Sud, non include, non risolve.

Nel 1997 viene firmato il protocollo di Kyoto sul surriscaldamento globale derivato dalle emissioni di gas serra. Il 2019 è stato l'anno delle battaglie ambientaliste iniziate con lo sciopero di Greta Tumberg. Sono passati più di due decenni, e evidentemente siamo ancora al punto di partenza. Quanto sono vicini ieri e oggi?

Ho già molti spunti: c'è la Storia, la memoria, l'archivio, soprattutto c'è già una visione personale, certamente femminile, e una sensibilità specifica.

Ci sono insomma tutti gli ingredienti per far nascere un documentario. E poiché ogni film inizia sempre da una immagine, in questo documentario di fantasia che vorrebbe ricordare e attualizzare il 1997, l'immagine da cui partire è quella del primo blocco navale nei confronti di un barcone di immigrati, che allora arrivavano dall'Albania, a causa del quale muoiono 57 persone. Quanto è vicino quel passato a questo presente infestato da blocchi e sequestri di navi piene di esseri umani? Quanto abbiamo dimenticato e quanto siamo diventati indifferenti?

Eppure nel 1997 Gualtiero De Santi scriveva nel catalogo del Festival Libero Bizzarri che "il documentarismo italiano parla di preferenza una lingua multirazziale e multiculturale. E in questo sta davvero all'avanguardia nel nostro cinema".

Oggi non solo il documentario ma anche il nostro paese è multiculturale e multirazziale, a dispetto di chi tenta di negarlo. E allora, se una nave in difficoltà in mezzo al mare diventa l'inizio del racconto, questo documentario immaginario si può chiudere con una nave che salpa verso quei paesi da cui moltissimi oggi fuggono. Non per fare una inchiesta sui problemi, sulle crisi, sulle guerre, sulle invasioni, ma per andare a vedere, per capire chi ci abita, quali temi ci uniscono, quanti affetti ci legano, quanta umanità ci sta aspettando. Dall'altra parte del mare. Buona visione.

Emanuela Tomassetti
Documentarista

IL DOCUMENTARIO OGGI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Il film documentario è femmina o maschio? Dopo le angeleogie e altra materia incandescente, anche su questo genere si è appuntato bizzarramente il quesito di una identità di natura e sesso. Alla base dello stravagante dilemma, pare trovarsi la pedestre definizione del tycoon della Columbia Pictures, il più o meno famigerato Harry Cohn: "Un documentario è film senza donne. Se compare una donna, diventa un mezzo documentario".

Con una qualche punta di ironia e anche di polemica Cris Marker - uno dei maestri della scrittura documentaria d'oggi - ha ripreso la questione affidando tuttavia a un' interprete femminile (Catherine Belkhodja) una capacità di significazione in grado di fronteggiare le complessità del moderno e delle nuovissime modularità tecnologiche. Ciò che è avvenuto nell'ultimo importante film, *Levei*, uscito l'anno scorso in Francia e appena passato alla Mostra di Pesaro.

Dunque, rispetto ai tempi preistorici in cui Cohn poteva lasciarsi andare con Fred Zinnemann a una tanto semplificatoria definizione, (che però certo s'appoggiava su una constatazione di fatto: solo quasi il maschile entrava allora nei processi di produzione come nella specifica documentazione); rispetto a mezzo secolo fa, qualcosa di diverso era nel frattempo intervenuto. Cosi clamorosamente da spingersi sino a modificare , o almeno a duplicare, l'embrionalità - per così dire - del testo espressivo.

Oggi, con ben nota cognizione di causa, si può forse sostenere che il documentario è maschio e femmina al contempo. Oppure che da esso diramano tanto le pulsioni maschili quanto le femminili, in un rapporto bilanciato tra caratteristiche generali (al fondo nè maschili nè femminili) e una specificità legata segnalatamente alla propria natura e sessualità . Del resto, quali sono in fatto coloro che inventano i linguaggi, tali questi ultimi compaiono.

Ma, infine, anche un ragionamento tanto particolare e paradossale quale quello prospettato, si sorregge sulla vivacità e innegata vitalità di una forma, che dà ragione in maniera diretta della realtà ma tutt'assieme traducendo le ragioni di una più compiuta riflessione. Si deve insomma parlare con buon diritto di una raggiunta maturità del film breve ispirato al quotidiano.

Avvertitamente le cronache delle rassegne specializzate dicono di una ripresa d'interesse nei riguardi del "corto". Un tale revival investe come è giusto anche il settore documentario. Un ambito, cioè, che presuppone opere filmiche cresciute sul supporto di una narratività intentivamente volta al reale, sociale e storico. Non però appiattita sulla mera contemporaneità o sulla pura e semplice trasmissione di notizie (che potrebbe essere materia di inchieste e reportages televisivi). E certo non incline a una specie di fattografia pensata e argomentata in tempo reale.

All'opposto il documentarismo ha privilegiato una presa di distanza dai materiali rappresentati, che hanno poi perseguito la parte dell'approfondimento dei dati critici e sociali, secondo un legame sapientemente intrecciato tra il presente e il passato.

Nella generale frantumazione di una memoria storica collettiva, è stata la pratica del film documentario a comporre come un archivio del nostro passato recente e più remoto. Rielaborando le verità e le esperienze storiche per il tramite dei volti e delle voci di coloro che ad esse presero parte. Acconciandosi a filmare - in una maniera quasi militante da controinformazione - le lotte sindacali ed operaie, le battaglie per i diritti civili, la rivendicazione da parte di ogni minoranza.

A fronte di un'omologazione che ha ormai investito tutto - dal cinema anche d'autore alla Tv, dal giornalismo alla letteratura -

> i documentari si sono dati il compito di ordinare un deposito memoriale della vita della nostra nazione e del nostro popolo: dalla caduta del NaziFascismo al passaggio verso le società post-industriale.

Per dirla con categorie colte, beniaminiane, la pur debole forza messianica che si può annettere a ogni espressione diretta, in questo caso ha agito secondo verità. Brillando di una luce che non conosce attenuazioni e in ciò aprendosi a quell'ideale risarcimento che, quando negato sul piano della realtà, può tradursi nel versante creativo e fantastico.

Torniamo al curioso dilemma iniziale. Qualunque discorso di rinnovamento e espressione deve di necessità utilizzare tutte le esperienze e le forme possibili, nella direzione di una piena pluralità dei segni e delle culture. Dunque ben altro che maschile e il femminile in senso stretto.

Oggi infatti il documentarismo italiano parla di preferenza una lingua multirazziale e multiculturale. E in questo sta davvero all'avanguardia nel nostro cinema.

IL FUTURO HA UN CUORE ANTICO
IL DOCUMENTARIO, IERI E OGGI

di Ermanno Comuzio
Critico cinematografico

Parlare di documentario, oggi, è come parlare di antiquariato? Di un fenomeno appartenente al passato, di cui semmai vale la pena di raccogliere qualche spoglia, sottraendola alla sparizione definitiva? E poi, cos'è il documentario? Proviamo a definirlo (ci si sono già messi in millanta, cineasti e teorici, semiologi e sistematori) ma l'esito non è del tutto soddisfacente. Parlando di documentario cominciamo almeno a delimitare il campo, ad escludere quanto vi è estraneo.

È quasi sempre corto il documentario, ma sappiamo anche che col termine *short* intendiamo un' altra cosa, così come accade per "cinema corto", per "l'altro cinema ", "cinema non fiction " (e poi cinema diretto, cinèma-veritÈ e così via).

Delle fatiche del filmaker (il cinema sperimentale, il saggio, il superotto o il sedici mm., quello non professionale e comunque il film o il video al di fuori dei meccanismi commerciali) si occupano soprattutto le rassegne di Bellaria e di Torino; io intendo riferirmi ad una cosa diversa, al documentario in senso proprio, "antico" .

Lo spunto per questo mio repÈchage è fornito dalla 3ª edizione della Rassegna del Documentario Italiano di San Benedetto del Tronto.

Istituita nel 1994, la manifestazione intende confrontare la produzione documentaristica nazionale in qualche modo considerata "classica" (i prodotti dagli anni '40 ai '60, diciamo) con quella dei giorni nostri, che è affidata soprattutto al video. La televisione, si sa, ha spostato l'asse del documentarismo ed è chiaro che non intendiamo parlare del giornalismo televisivo, ivi compresa la formula dell' inchiesta; ma dopotutto l'era televisiva non ha cambiato l' essenza del documentario.

La tentazione di definirlo, il fenomeno, è insopprimibile, anche se il compito è arduo. Tutti sappiamo cosa intendiamo quando usiamo questo termine: verrebbe da dire, troncando ogni esizione, che il documentario è il documentario. E poi la sostanza di definizioni più o meno ufficiali, in pratica tautologiche oltre che applicabili al cinema tout court) come quella dell'Enciclopedia Garzanti dedicata allo Spettacolo: Film privo di intreccio o con intreccio limitato a funzione di raccordo, atto ad esporre per immagini, o appunto a *documentare,* aspetti e problemi della vita, della storia, della natura, della cultura, delle arti, della scienza. Chi ci prova, ad andare più a fondo (come Roberto Nepoti, in una sua *Storia del documentario* d'altronde pregevole, Patron editore, Bologna 1988) si impelaga sempre di più in una materia che sfugge da tutte le parti.

Pare che sia stato l'inglese John Grierson a coniare il termine nel 1926, parlando del film *Moana* di Flaherty: *Moana* costituisce una relazione visiva degli avvenimenti che ricorrono nella vita quotidiana di un giovane polinesiano ed ha perciò valore documentario. Prima di allorora erano i francesi a usare il termine *documentaire* per i film di viaggi.

Qualcuno, generosamente, tentò di scoprire ed enucleare lo "specifico documentaristico", come Giampaolo Bernogozzi che in Italia è stato lo studioso a riservare maggior interesse a questo genere cinematografico (oltre che autore di vigorosi documentari in proprio, all'argomento ho dedicato alcune pubblicazioni).

Altri invece, come il Ragghianti, negarono ogni possibile differenza: "La distinzione fra film a soggetto (che sia esauriente, in via d'ipotesi, dal punto di vista espressivo) e film documentario si rivela, alla riflessione, come arbitraria, artificiale e puramente verbale, nonchè di ragione economica; e non può essere giustificata da un punto di visto logico ed estetico rigoroso.

Direi che se la distinzione non ha ragion d'essere secondo lèstetica, ne ha invece, eccome, secondo la logica. E dunque facciamolo, qualche distinguo di comodo.

> Certo, agli inizi il problema non esisteva, il documentario, si può dire, è la forma originaria del cinema. I Lumière intendevano cogliere "la natura sul fatto", insomma rubare la realtà.

E quando si parla di documentario si casca sempre in questa famosa realtà. Non c' è dubbio che sotto certi aspetti questo tipo di attività sia del tutto fuori moda, oggi che si celebra sempre più il trionfo del cinema come sogno, evasione, costruzione fantastico. "Abbasso il cine-incantesimo / Abbasso la cine-mistificazione" gridò Dziga Vertov, proponendo la sua definizione di documentario come "fabbrica di fatti": Una ripresa di fatti. Una selezione di fatti. Una diffusione di fatti. Una agitazione dovuta ai fatti. Una propaganda coi fatti. Una valanga di fatti.

Un appello dalla forte valenza politica; naturalmente: un cineasta cubano, Julio Garcia Espinosa, contrapporrà il cinema-finzione al cinema-azione.

Anche in Occidente, comunque, saranno in molti ad attribuire al documentario valenze sociali, se non politiche. Il citato John Grierson, un dimenticato al quale si deve tanto (sappiamo tutti cosa è stata la Scuola Documentaristica Britannica) vedeva in questo tipo di cinema una "scuola" di vita: "A mio parere - scrisse in un libro che raccoglie diversi suoi saggi dal titolo italiano sintomatico, *Documentario e realtà* - il problema fondamentale dell'educazione non consiste tanto nell'apprendere o leggere e o scrivere, o nell'imparare un determinato complesso di nozioni o nell'impratichirsi in una certa attività, quanto nell'acquisizione della coscienza socia-

le, della fede sociale e del dovere sociale che a quegli elementi si accompagnano".

Il cinema documentaristico forniva in via privilegiata tale tipo di educazione.

Vale la pena di rileggere il "manifesto" di Grierson, che risale agli anni '30, anche per vederne naturalmente i limiti, oggi in particolare che siamo tutti propensi a considerare il cinema nel suo insieme come trionfo della fiction:

l) Noi crediamo che dalla capacità che ha il cinema di guardarsi intorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita vera si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte. Film realizzati nei teatri di posa ignorano quasi del tutto la possibilità di portare lo schermo nel mondo reale: fotografano avvenimenti ricostruiti su sfondi artificiali .

2) Noi crediamo che l'attore originale (o autentico) e la scena originale (o autentica) costituiscano la guida migliore per intrpretare cinematograficamente il mondo moderno: essi offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale; gli forniscono la possibilità di sfruttare un numero infinito di immagini, e avvenimenti più complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa o di quelli che i tecnici di questi teatri sappiano ricostruire.

3) Noi crediamo che la materia e i soggetti presi dal vero siano più belli (più reali nel senso filosofico della parola) di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Il gesto spontaneo ha sullo schermo un valore speciale.

Il cinema possiede la straordinaria capacità di ravvivare i movimenti creati dalla tradizione o consunti dal tempo. L'arbitrario rettangolo in cui vengono racchiusi rivela e potenzia i movimenti, dando loro la massima efficacia nello spazio e nel tempo. Si aggiunga che il documentario può ottenere una profondità di conoscenza ed effetti che l'arte meccanica del teatro di posa e gli attori, per quanto scaltri e consumati, non potranno mai raggiungere".

Sembra di sentire, qua e là, il nostro Zavattini . Comunque se documentaristi attivi o no nella scia di Grierson, come Ivens per esempio, videro il loro lavoro come contributo alla conoscenza e alla coscienza, altri - come Flaherty - lo considerarono sotto l'aspetto lirico, oltre che umanistico (e del resto i più riusciti prodotti debitori del magistero griersoniano, quelli di Basi)

Wright, Harry Watt, Stuart Legg, Alberto Cavalcanti, Walter

Leigh, Len Lye, seppero coniugare armonicamente le istanze "istruttive" con quelle "artistiche").

Insomma, per noi oggi è chiaro, la pittura della realtà non contraddice, tutt'altro, il cinema come costruzione "fantastica" (nel senso filosofico della parola), il cinema come fenomeno riguardante l'estetica. In linea, diciamo, con i meccanismi narrativi, partendo da materiali della realtà per raggiungere valori espressivi oltre che comunicativi (è il pensiero espresso in uno degli incontri pubblici di San Benedetto del Tronto da Leonardo Quaresima). Sperando la distinzione di Metz, secondo il quale la fiction è narrazione e il documentario è descrizione; ma poi è lo stesso Metz ad affermare che non esiste un impiego totalmente utilitario del cinema: l'immagine che denota connota anche un po' (impagabile quell'anche "un po'").

Davvero c'è differenza tra diegesi e mimesi, tra mostrare e dire? Il discorso ci porterebbe lontano. Chiediamoci cosa è accaduto e accade in Italia, in questo settore.

Dopo le pellicole "allineate" del periodo fascista, il documentario conosce un nuovo e fervido sviluppo nel Dopoguerra, sia per iniziativa privata sia per l'interessamento pubblico. Già negli anni di guerra, dunque, alcuni cineasti licenziano pellicole che respirano un' aria nuova (*Fantasia sottomarino* di Rossellini è del 1936, i critofilm di Luciano Emmer partono dal 1941, *Gente del Po* di Antonioni e impostato nel 1942, *Venezia minore* di Francesco Pasinetti è dello stesso anno; e poi ci sono i Paolella, i Paolucci, i Pellegrini ed altri); ed oltre che alla realizzazione pratica ci si dedica anche alla riflessione teorica.

Con la ricostruzione la spinta è decisiva, sorgono iniziative specifiche ed entra in campo il governo. Con decreto legislativo 8 aprile 1948 n. 274 viene demandata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri ogni competenza in materia di mezzi di comunicazione, e nel 1952 viene costituito un Centro Servizi Informazioni con lo scopo di predisporre una serie di mezzi in grado di garantire al cittadino quel "diritto all' informazione" che gli spetta in uno Stato democratico .

Antoniani, De Seta, Gandin, Gregoretti, Guerrasio, Maselli, Mida Puccini, Nelli, Renzi, Sala, i Taviani, Tosi, Vancini, Zurlini firmano cose di grande interesse, seguiti più tardi da Baldi, Bizzarri, Caldana, Del Fra, Di Carlo, Di Gianni, Ferrara, Frezza, Gallo, Giannarelli, Mingozzi, Napolitano, Olmi, Questi, Quilici e altri. Si notano tra questi nomi quelli di futuri registi di lungometraggi: una delle funzioni del documentario è anche quella di costituire una palestra per



I Contadini del Mare, 1955, Vittorio De Seta

coloro che si accostano al cinema dalla porta più piccola. Più corta, anzi. Fra l'altro il documentario di denuncia diventerà il papà del cinema "civile".

Questa fioritura è condizionata da un meccanismo legislativo che la porta ad una fine ingloriosa. Il fatto è che lo Stato concede un rimborso erariale del 3% sugli incassi lordi calcolati sul lungometraggio al quale il documentario viene abbinato per la programmazione nelle sale: è evidente che sono favoriti i lavori abbinati ai film di maggiore successo.

E per ottenere tale scopo si fanno carte false. Successivamente il meccanismo viene mitigato (si istituiscono premi annuali ai produttori e viene concesso agli esercenti un abbuono del 2% sulle imposte erariali), ma il settore continua ad essere feudo di furbi e di intrallazzatori, i quali non curano certo la qualità del prodotto (tanto la proiezione dei documentari è obbligatoria) ma si preoccupano di ottenere, si può immaginare facendo leva su quali argomenti, gli abbinamenti più proficui. Guadagnando miliardi. Il livello dei documentari cala paurosamente ad opera di confezionatori improvvisati e di avventurieri (sembrava che facessero apposta a girare sciatto, dice Vancini) e il pubblico - che già tollera di malagrazia questi "riempitivi" - respinge furiosamente il prodotto, facendo di ogni erba un fascio. Con la conseguenza che, perdurando l' obbligatorietà, gli esercenti non proiettano il documentario, soddisfacendo le attese del pubblico e ottenendo una pro grammazione in più al giorno del film "in affiche", limitandosi a segnare la presenza del documentario in borderò. Tanto nessuno va a controllare.

Naturalmente gli autori "seri" sono vittime della situazione. La successiva Legge sul Cinema, poi, prevede premi modesti, con faticosi e lenti meccanismi di erogazione, per cui l'industria privata a poco a poco rinunci a a questo tipo di attività . Oggi come oggi la legge non si occupa più del documentario.

Dunque *parce sepulto*? Certo, rimpianto per quanto si sarebbe potuto fare in questo campo e non è stato fatto, amarezza per i valori, le idee, le possibilità, le ricchezze che non sono state utilizzate. Non è il caso di mitizzare; come diceva già Massimo Alberini su *Cinema* nel 1939, "è diventato un poco un luogo comune, in materia di film, parlare del documentario come di un' áncora di salvezza, di un elemento indiscutibile di cinematografia pura. Si riconoscono al documentario tutti i pregi, tutte le caratteristiche, tutti i meriti che fanno del cinema un' arte" . Ma è un fatto che, nonostante tutto, un robusto "corpus" di opere sta a testimoniare che anche in Italia - anche se in misura minore che in certi Paesi tradizionalmente propensi a questo genere, Gran Bretagna in testa - nel campo del documentario si sono ottenuti risultati alti.

Come dimostra il recupero, il restauro e la rimessa in circoloziane operati dalla Philip Morris di dodici documentari d'autore prodotti fra il 1947 e il 1963. Essi sono: *Vertigine* (1950) di Antonioni, *Il museo dei sogni* (1949) di Comencini, *Ombrellai* (1952) di Maselli, *Li mali mistieri* (1963) di Mingozzi, *Grigio* (1957) di Olmi, *I sette contadini* (1957) di Petri, *Cani dietro le sbarre* (1954) di Pontecorvo, *Om ad Po* (1958) di Questi, *Strade di Napoli* (1947) di Dino Risi, *Uomini soli* (1959) di Vancini, *Appunti su un fatto di cronaca* (1951) di Visconti, *I blues della domenica* (1952) di Zurlini. La loro presentazione nella serata d'apertura della 3° Rassegna del Documentario di San Benedetto ha costituito per molti una scoperta, così come era accaduto poco prima al Filmvideo 96 di Montecatini.

Ecco, manifestazioni di questo tipo servono a non disperdere la memoria di quanto s'è fatto in questo campo, oltre che a far conoscere quanto ancora di degno si fa.

Ma allora, il documentario è morto o no? L'eredità dei "vecchi" può' essere sentita come un peso oppure come uno stimolo. La salvaguardia e la memoria di quanto è stato fatto è necessaria, anche perché - come dice Vancini - quei documenti riguardano una realtà spesso scomparsa di un Paese mutato profondamente, di un mondo che non esiste più. Ma non si tratta poi di realtà appartenente ad un passato chiuso pur costretta a fare i conti con le trasformazioni in atto anche nel campo dei mezzi espressivi, la produzione dei documentari ha ancora "'frecce al suo arco"

Come diceva Adelio Ferrero, un critico particolarmente attento a questo tipo di cinema, ogni qual volta esista volontà di provocazione sul terreno dei grandi problemi e delle drammatiche alternative dell'oggi la provocazione viene avvertita e raccolta spesso al di là dei termini previsti.



Luigi Di Gianni e
Elvira Castellucci Bizzarri

INTERVISTA A ITALO MOSCATI

CURATORE DEL LIBRO "1967 TUONI PRIMA DEL MAGGIO"

di Massimo Garritano
Giornalista e critico cinematografico

Dai tuoi interventi nel libro 1967 Tuoni prima del Maggio emerge un dato: il '67 come anno del "primato della cultura", una cultura che verrà ben presto soppiantata in modo anche brutale dalla politica. È una giusta lettura e questo significa che il '67 è stato più importante del "mitico '68"?

Personalmente penso proprio di sì. Credo che tutta la preparazione del '68 è stata più importante del '68 stesso e degli anni seguenti. Anche se questo non vuol dire che quegli anni non siano stati importanti anzi importantissimi.

Un intellettuale come Franco Fortini ha definito gli anni successivi al '68 una falsa guerra civile degli italiani, come una lunga coda alla guerra civile del '43-45. Negli anni '60 e quindi fino al '67 questo nostro Paese si svegliava per sempre dall'angoscia della guerra, dal movimento frenetico della ricostruzione e soprattutto da quell'assopimento democristiano che era subentrato alla ricostruzione e quindi i primi anni '60 sono stati quelli che hanno portato nel nostro Paese ventata di modernità. Una modernità determinata da ragioni di costume - e quindi le canzoni, il cinema che cambiava in tutto il mondo, l'avvento della televisione - ma anche da fatti politici di grande rilievo che aprivano contrasti e stimolavano reazioni, come la guerra del Vietnam. Questa guerra è stato uno degli elementi che, disgregando la vita degli americani, ha fatto sì che il cinema, la musica, i leader politici e tanti altri elementi della quotidianità abbiano influenzato anche la nostra realtà. Noi siamo diventati diversi dopo il Vietnam, che è stata una guerra di fatto locale ma un'amplificazione da terza guerra mondiale, dato che su questa guerra tutti hanno preso posizione in tutti i Paesi. Inoltre, gli anni intorno al '67 sono stati importanti non soltanto per la minigonna o il rifiuto della cravatta, ma soprattutto perché la gente ha imparato che cos'era il libertarismo rispetto al liberalismo conservatore, anche il socialismo rivoluzionario depurato da elementi di tipo staliniano, cioè ha imparato tutto ciò che poteva rappresentare un aggiornamento ed uno sviluppo della società rispetto alla pesantezza delle ideologie.

Nel libro scrivi che "il '67 è stato un anno di vigilia dimenticato e sovrastato da un fratello minore prepotente e arrogante: il famoso '68 della contestazione". Pensi allora che ci sia stata una analisi culturale e politica di quell'anno e perché ?

Si penso che il '67 sia stato totalmente oscurato. Adesso se ne parla un po' perché si celebrano alcuni anniversari, come la morte di Don Lorenzo Milani. Però il '67 non è stato sottoposto ad --un' analisi o anche ad una ricostruzione storica, si parla sempre del '68 riassumendo il '67 e gli anni precedenti in questo spartiacque del '68 della contestazione. Il perché di questo atteggiamento ha per me due motivazioni: la prima è data dal fatto che gli avvenimenti più esplosivi sono quelli maggiormente seguiti dai giornali o dalla televisione. E quindi non c' è dubbio che il '68, soprattut-



Italo Moscati

to con il Maggio francese, è diventato un fenomeno mondiale. In secondo luogo, il '67 è stato rimosso perché non è stato un anno in cui sono emerse delle sicurezze ma delle incertezze, e nel vuoto di risposte ai problemi che si ponevano è subentrato il colpo di coda delle ideologie e più precisamente i residui di un'ideologia marxista leninista che era poi quella filtrata attraverso il maoismo e la rivoluzione culturale cinese. Tutto ciò è stato fatto proprio da giovani intellettuali e studenti italiani attraverso una vulgata e questa vulgata è stata incrementata da un giornalismo molto carente. Accadeva, per esempio, che alcuni giornalisti andavano in Cina per una settimana e scrivevano libri di duecento pagine sulla grande avventura dei "medici scalzi" , che erano quelli che andavano nelle campagne a curare i poveri ed i malati. Questa realtà cinese, così lontana per ragioni culturali religiose e storiche, è diventata per noi un modello così come la Cuba di Fidel Castro, quasi che la questione italiana fondamentale consistesse nella scelta tra modello cinese e cubano e non avesse alcuna importanza affrontare i problemi storici peculiari del nostro Paese. E l'Italia è forse il Paese al mondo che ha più risentito di questa situazione paradossale. C'era in tutto questo un qualcosa di mistico, che tra l'altro confermava l'idea della politica come culto e devozione più che come riflessione critica e capacità di progettare il futuro".

Riguardo al documentarismo, tu avanzi la tesi che il cinema degli anni '60 - per esempio "Accattone" di Pasolini e "Blow-up" di Antoniani o quello più propriamente politico dei Taviani e di Bellocchio, ecc... - abbia in qualche modo "assorbito" le tecniche del documentario, in particolare il "pedinamento della realtà" zavattiniana. Il documentario italiano del '67 e dintorni non aveva quindi una sua peculiare forza per interpretare la realtà dei cambiamenti in atto nella società?

Intanto bisogna dire che nel '67 il documentario italiano era morto, dato che si era messo fine alla proiezione dei documentari nelle sale e la qualità era peggiorata, soprattutto a causa dei produttori che guardavano al solo interesse economico. Gli autori anche importanti che avevano fatto il documentarismo se ne allontanavano, sia perché nel frattempo erano diventati registi di fiction e sia perché avevano iniziato a lavorare in televisione, che era diventata il committente più importante per inchieste e documentari in giro in tutto il mondo. La mole documentaristica in senso lato è stata assunta dal cinema narrativo. Il documentarismo è stato quindi assorbito in maniera indiretta, cioè senza cambiare i moduli stilistici che gli erano propri ma reinventandoli. Questi autori hanno sempre tenuto presente il richiamo al "documento", alla necessità di documentare una società che si stava trasformando e sono quindi diventati gli interpreti di questa trasformazione.

Essi si allontanavano molto dal "pedinamento della realtà" di Zavattini perché questo appariva come l'ultimo colpo di coda del Neorealismo morente, mentre il cinema di Bellocchio, dei Taviani o della Cavani era un cinema che col Neorealismo aveva ben poco a che fare. Era un cinema più nutrito di esperienze straniere, di letteratura contemporanea e quindi più vicino alla sensibilità dei giovani che leggevano le poesie della "beat generation" che non ai romanzi provenienti dalla tradizione narrativa italiana di tipo pratoliniano.

Nel '67, in ogni caso, il cinema documentaristico vive in Italia un certo fermento testimoniato anche da manifestazioni come il Festival dei Popoli. Ma il documentario - tu affermi - sancisce in qualche modo il primato della parola sull'immagine. È stato un limite?

Diciamo prima di tutto che in quegli anni il cinema cambia totalmente, direi morfologicamente. Non è un cinema che si fonda sull' immagine come nei grandi maestri del passato ma la parola inizia a diventare un elemento essenziale. La parola viene assunta in quello che si chiamava genericamente audiovisivo: il film non era più soltanto una costruzione dell'immagine ma diveniva, anche grazie all'influenza della televisione, un vero e proprio audiovisivo dove la combinazione tra parola ed immagine forniva la chiave del racconto.



La tua riflessione sul '67 non esclude, insieme ai segnali di trasformazione una pervicace presenza di conservatorismo politico-culturale. Per esempio l'ambivalenza e l' inseguimento delle mode da parte di artisti ed intellettuali. È qui il germe di tutto ciò che di negativo verrà dopo il '68 e il cinema non è stato un po' reticente su questo piano?

Io direi che il cinema aveva come compito soprattutto quello di raccontare delle realtà esistenziali. Il cinema politico del '67 e dintorni non ha preso in considerazione la possibilità di un cambiamento bensì l'idea di rivoluzione, che è una cosa diversa. Facendo un cinema che proponeva l'idea di rivoluzione, lo sguardo era al di là della realtà circostante e inseguiva l'utopia.

Quest'ultima faceva sì che, proprio attraverso il marxismo, si volesse costruire non tanto una "città dell'uomo" quanto una specie di "città di Dio" perché era tale l'utopia che finiva per cadere in astrattezza. Mentre le domande sulla necessità di trasformazione anche radicale erano legittime, le risposte fornite dal cinema erano tutte in una chiave di costruzione di società socialista utopica, cioè qualcosa di fortemente organizzato e modellato, dimenticando che i tentativi storici in questo senso, come l'Unione Sovietica erano falliti. Ma questo veniva del tutto ignorato, per cui non si parlava più del comunismo sovietico ma di quello maoista, pensando che fosse il salto definitivo per una rivoluzione perfetta, più burocratica o partitica. Però tutte queste rivendicazioni implicitamente finivano per accreditare una sorta di "eden" ideologico e politico che non poteva esistere.

INTERVISTA A LUCIANO EMMER

di Massimo Garritano
Giornalista e critico cinematografico

Lei ha iniziato la sua carriera cinematografica come documentarista, con numerosi lavori dedicati all'arte, per poi passare al lungometraggio e quindi tornare al documentario. Ha perciò vissuto, nell'arco di cinquant'anni, l'evoluzione di questo genere cinematografico. Come è cambiato in tutti questi anni il documentario italiano?

Non ho visto molti cambiamenti nel corso degli anni. Per me esistevano dei bei film e documentari e dei brutti film e documentari e così è ancora oggi. Io, del resto, non mi arrogo il diritto di giudicare se un film è bello o brutto, posso solo dire se mi piace o non mi piace. In base alla mia esperienza personale, le cose non sono cambiate rispetto a cinquant'anni fa, quello che facevo allora faccio ancora oggi. L'unico difetto che oggi trovo nel documentario o nel cortometraggio è che è completamente inutile, dato che il mercato cinematografico non lo ammette e quello televisivo ancora meno. Il problema centrale rimane quello della visibilità dei documentari e dei cortometraggi. Riguardo ai miei lavori sull'arte, non li considero dei documentari perché per me esiste il cinema "tout court", senza distinzione tra i generi; in quei primi anni '40, non avendo i soldi per avere gli attori, ho fatto dei racconti cinematografici adoperando le fotografie in bianco e nero del *ciclo della storia di Cristo* raccontato da Giotto e del *ciclo della vita di Adamo ed Eva nel paradiso terrestre* raccontato da Bosch. Ed io penso che questo era già cinema. Il mio interesse per l'arte era ed è un interesse cinematografico di narrazione.

Nei primi anni '60 lei abbandona il cinema per la televisione e la pubblicità. Come mai una scelta così drastica?

Se ho smesso per trent'anni di fare cinema era perché non mi andava di accettare compromessi e fare film che non volevo fare. La cosa più grave del mestiere del cinema è che è stato completamente ingigantito dalla televisione ed è così diventato, più che una necessità per guadagnarsi la via, un mezzo per soddisfare le vanità personali. Io non ho fatto il cinema per vanità, ho iniziato in anni non sospetti per una certa passione che avevo e perché era il mio mestiere, mi dava da vivere.

Che cosa intende per "un mondo del cinema ingigantito dalla televisione"?

Intendo che la televisione non riesce ancora a sussistere senza l'aiuto dei film perché in realtà quasi tutto quello che passa in televisione è cinema, anche i telefilm polizieschi. Il cinema rimane l'asse portante della televisione, dato che i varietà ed i quiz lascia-



no il tempo che trovano. L'hanno ingigantito soprattutto con le cosidette "serie televisive" che durano diverse puntate, inventando dei ruoli incredibili come quello di programmista-regista. Quindi una sopravvalutazione ed un'enfasi legate a questa figura di regista, togliendo la capacità di distinguere il mestiere di regista nel senso di "metteur en scène" (colui che mette in scena) e quello che mette in scena la propria storia, comunemente chiamato "autore".

Per molti anni lei ha lavorato nella pubblicità. Esiste a suo avviso, un qualche rapporto stilistico tra documentarismo e pubblicità?

Ho girato ben 3.250 "Caroselli", fino a cinque in un giorno. Ma non la considero pubblicità, per me erano film brevi, piccole storie di due minuti, e rappresentavano la possibilità di fare cinema come voglio io: con due persone, senza una troupe, in completa libertà. Mi sono sempre chiesto perché un film debba durare un'ora e quarantacinque minuti, quando si sa che ai suoi inizi il cinema non aveva questa costrizione, i film potevano durare un'ora come sette minuti.

Perché alla fine degli anni '70 Carosello è stato soppresso?

Come è accaduto per il cinema italiano, "Carosello" è stato ammazzato dagli americani. Le grandi agenzie americane hanno fatto nascere la speculazione e le tangenti, oggi ci sono delle ditte che arrivano ai cento miliardi di fatturato di pubblicità in un anno e tanti soldi non si fanno senza una base di corruzione. La pubblicità che vediamo oggi in televisione è la pubblicità all'americana. Bisogna anche dire che, nel corso di questo cambiamento, qualcuno è tornato alla pubblicità all'italiana, cioè al carosello. Per esempio, la pubblicità attuale della Lavazza, ambientata in un patetico paradiso, è sicuramente un carosello come si faceva in passato dato che c'è l'idea del racconto.

Lei quindi esprime un giudizio negativo sulla pubblicità degli effetti speciali che è tanto in voga oggi?

lo non guardo quasi mai la televisione ma basta fare un esempio: guardando i prossimamente cinematografici dell'Anicagis e la pubblicità che li interrompe, ci si accorge che non c'è alcuna differenza tra le due cose. Tutto è violenza e sesso, stupido e banale. Gran parte della pubblicità che passa oggi in televisione è demenziale. E oltretutto non ottiene nemmeno l'effetto voluto perché non ha originalità e l'utilizzo degli effetti speciali è un modo come un altro per mascherare la mancanza di idee.

Il suo ultimo documentario, presente in concorso al Festival di San Benedetto del Tronto, si intitola "Foggia non dirle mai addio". Come è nata l'idea di questo lavoro?

Ho fatto questo documentario per l'unico motivo che mi sono innamorato di Foggia. È un viaggio sentimentale nella Capitanata, come facevano una volta gli stranieri, concepito con il cuore e con gli occhi. È un avvicinamento alle cose che mi hanno fatto commuovere, emozionare ed innamorare di questa terra a cui appartiene tutto: i pomodori e le tracce di Federico II, il mare e soprattutto il Tavoliere, quest' immensa distesa di terra uguale al mare è una delle cose più poetiche che esistano. E poi la gente, dato che per me nessuna fisicità può prescindere dalla realtà umana di chi vive in un determinato luogo.

Ho scoperto, per esempio, la realtà musicale dei cantori di Carpino, e sono una delle cose più commoventi che esistono nel panorama del canto popolare italiano: due uomini di 86 anni, uno che suona la chitarra, l'altro che canta, che eseguono le vecchie stornellate a pagamento sotto i balconi delle ragazze. Con Eugenio Bennato, abbiamo girato questo documentario senza percepire una lira, anzi, ho accettato di perdere dei soldi perché il contributo della provincia non è arrivato neanche a coprire le spese. Questi sono i lati positivi di questo settore, ma purtroppo non esiste più gente che fa questo. C' è stata anche una proiezione nella piazza principale della città, con 5.000 persone presenti e c'era gente che piangeva per l'emozione.



Luciano Emmer con Elvira Castellucci Bizzarri

INTERVISTA A SILVANO AGOSTI

di Massimo Garritano
Giornalista e critico cinematografico

Nel programma del Festival di quest' anno verrà proiettato un tuo documentario girato insieme a Peter Amos dal titolo "Runaway America". Di che cosa si tratta?

È un documentario del 1978, praticamente mai visto, della durata di un'ora e cinque minuti, ricavato da materiali degli anni '60. Alcuni di questi materiali sono stati realizzati direttamente, altri provengono da movimenti clandestini americani. È una visione assolutamente unica di quel periodo perché da questo lavoro si apprende che ciò che è accaduto in Europa in quegli anni non è che quello che è successo in America. Da questo filmato si evince che negli anni '60 c' è stata una delle rivoluzioni più sconvolgenti di questo secolo, paragonabile alla Rivoluzione d' Ottobre. Esisteva, a mio avviso, la contraddizione inesplicabile di una guerra, il Vietnam, che non era stata dichiarata e che veniva proposta all'interno dell'America come un'operazione di polizia. È scattato perciò un meccanismo per cui i giovani si sono detti che piuttosto che morire in Vietnam era meglio morire a casa loro un po' come è stato con la resistenza italiana.

Come consideri il genere documentaristico nell'ambito della tua esperienza personale di regista?

Ho girato in tutto una cinquantina·di documentari e già questo dimostra l'importanza che attribuisco a questo modo di fare cinema Bisogna comunque distinguere tra documentario e documentario. Quest'ultimo è la rappresentazione diretta di un evento senza interferenze o intromissioni, mentre il documentario è sempre un intervento sulla realtà "a tesi" che comunque introduce la personalità dell'autore, cioè fa vedere come la pensa l'autore. Più in generale nella mia attività di regista ho sempre tenuto presenti due prospettive del cinema che si rifanno a Lumière e Mèliès, il primo come documentazione di ciò che di fantastico c' è nel reale ed il secondo per ciò che di reale c' è nel fantastico. Del resto, alcuni affermano che documentare la realtà è la cosa più appassionante in assoluto. Ed è vero. Altri dicono che il fantastico ha una sua funzione fondamentale, e anche questo è vero.

Pensi che il documentario sia più adatto ad esprimere quel "cinema di poesia" a cui tu fai sempre riferimento?

Ormai il cinema di poesia non esiste, sopravvive un po' solo nei Paesi dell'Est. Intanto la poesia è probabilmente il discorso più eversivo che si possa fare, molto più del discorso politico diretto. La poesia ha poi dei tempi che non sono quelli dell'industria. Anche il documentario va fatto con i tempi della vita, un regista deve essere libero di girare come e quando vuole.

La minore durata del documentario può significare una maggiore libertà di espressione o creativa dell'autore?

No, la libertà è un sentimento costante, non determinato dal



tempo. *L' Infinito* di Leopardi, che è una delle poesie più perfette che si siano mai scritte, è breve perché riesce ad occuparsi dell' infinito accomunando una serie di termini estremamente semplici che esauriscono il tema che la poesia si propone.

L' Infinito ha una massa ed un peso specifico analogo a quello della *Divina Commedia* anche se quest'ultima è composta da 99 canti. Però, se vengono confrontati dal punto di vista della loro sensibilità poetica, *l' Infinito* e *La Divina Commedia* sono su un identico piano. Sono entrambi componimenti poetici di geniale valore. indi non si possono dettare delle norme o regole in materia artistica, si può solo dire che in un film breve i possibili disastri sono inferiori.

RICORDO DI GIUSEPPE DE SANTIS

di Giacomo Gambetti
Critico cinematografico

Nemmeno undici mesi dopo la morte del fratello Pasqulino, celebre e grande direttore della fotografia, è scomparso Giuseppe De Santis. Quella di De Santis è figura centrale nella storia del cinema italiano e, in particolare, del Neorealismo, che egli ha illustrato, indirettamente e direttamente, con scritti, film e innumerevoli interventi culturali, come uno degli esponenti di primissimo piano, di grande originalità. Il lavoro di Giuseppe De Santis, in linea teorica tra i più rigorosi, è colui che maggiormente identificava nella Resistenza il momento della svolta morale del cinema italiano si indirizzò nella regia verso una significativa fusione fra la tecnica e le soluzioni spettacolari vicino al cinema americano, ritmate da un montaggio ispirato ai classici sovietici, e contenuti drammaticamente legati a "probabilità" veristiche e concrete della nuova realtà italiana. Nel 1996 il primo premio assoluto della Rassegna di San Benedetto andò a *Oggi è un altro giorno · Milano 1945-1995*, di Giuseppe De Santis e Bruno Bigoni.

Preparate da entrambi (una generazione abbondante di differenza, in ordine di età), le riprese - come ebbe occasione di dirmi lo stesso De Santis - furono eminentemente di Bigoni, il montaggio fu portato avanti in collaborazione con De Santis che non rinunciò certo, benchè affaticato, ad impegnarsi con molta fermezza. Era dal 1972 che De Santis non aveva a che fare con la macchina da presa e il senso del documentario era, da un lato, ricordare il cinquantenario della Resistenza, dall'altro il sottolinearne l' attualità e i valori definitivi: ma proprio questa linea nel film si mostrava perdente, con grande amarezza, di fronte alla distrazione, all' indifferenza o addirittura al sarcasmo dei giovani intervistati.

Al contrario, voglio sottolineare qui, in questa circostanza, proprio la comprensione e il successo che questo suo film e la sua presenza ebbero a San Benedetto, in particolare col pubblico dei giovani (Bigoni aveva un impegno di lavoro, contemporaneamente, non era riuscito a venire). Non mi fanno velo l'amicizia, l'affetto, la stima che mi legavano o Beppe, nel mettere in rilievo la sua disponibilità a parlare con tutti, il suo sorriso felice nell'avere a che fare con molti che egli riconosceva come ex allievi di un corso al Centro Sperimentale di Cinematografia, di un seminario, di una esercitazione.

Del resto, mentre i suoi progetti, le sue proposte, le sue sceneggiature, negli ultimi venticinque anni, sono stati tutti respinti da produttori privati o pubblici, dalle reti televisive della Rai e dalle altre, grandi e piccole, per miopia, per conformismo, per incapacità, per stoltezza, grande è stata in questi molti anni la sua attività didattica, ampia la sua presenza culturale, all'estero e in Italia, alto il successo rinnovato dei suoi film più celebri, da *Caccia tragica* a *Riso amaro*, da *Non c' è pace tra gli ulivi* a *Roma ore ll*, da *Giorni d'amore* a *La strada lunga un anno* o *Italiani brava gente*.

Poco prima di morire (il 16 maggio scorso, a Ramo; era nato a Fondi l' 11 febbraio 1917) aveva dovuto interrompere un corso privato di regia - a livello universitario e post universitario - intrapreso verso la fine del '96 assieme a Carlo Lizzani e ad altri valenti uomini di cinema, che riscuotevano vasta adesione e simpatia presso le decine e decine di frequentatori. E lo ricordo anche al Laboratorio Internazionale della Comunicazione di Gemona, in un bagno di oltre cento giovani allievi di ogni parte del mondo, di '60 o '70 Paesi, che conoscevano le sue opere e con ammirazione ne volevano parlare con lui. Fino all'ultimo, di una vita lunga e fertile, è stato in prima linea contro le improvvisazioni, i compromessi, gli opportunismi, sereno coerente e forte, giovane coi giovani e molto più giovane della sua generazione.

La scomparsa di Beppe De Santis priva la cara Gordana del compagno di uno vita, gli amici di un preciso punto di riferimento, il mondo della cultura e del cinema italiano - e non è secondario motivo di dolore - di uno degli ultimi diretti testimoni di avvenimenti di fondamentale rilievo storico e culturale.



Premio "Bizzarri" alla Carriera per Giuseppe De Santis e Giuseppe Maria Scotese

5ª EDIZIONE

1998


SAN BENEDETTO
DEL
TRONTO
18~25
LUGLIO
1998
DIARIO DEL
DOCUMENTARIO
5
RASSEGNA
DEL
DOCUMENTARIO
ITALIANO
DIRETTORE ARTISTICO ITALO MOSCATI
PREMIO
LIBERO
BIZZARRI

UN PENSIERO DI OGGI

Samad Zarmandili

1998

Dal 1998 ad oggi il mondo dell'audiovisivo si è trasformato velocemente, allargando i suoi confini e rendendoli sempre più smussati; la possibilità di produrre e fruire immagini si è moltiplicata in modo esponenziale. E' sintomatico come Italo Moscati, neo nominato direttore della quinta edizione della Rassegna del Documentario "Libero Bizzarri", dedichi il suo saggio d'apertura ai *"nuovi navigatori"*, alludendo ad internet e alla rete, che si proponeva in quegli anni ad un pubblico più ampio e ponendo la rassegna stessa come centro e punto di riferimento: "*il luogo di tutte le navigazioni nella realtà e nella fantasia, con la pellicola, il nastro magnetico, gli infiniti intrecci di rete*".

Più di vent'anni dopo, modificandosi il rapporto di fruizione tra spettatore e racconto per immagini in movimento, si è modificato anche il modo di realizzare l'oggetto audio visivo; le diverse forme si sono tra loro compenetrate, il cinema, il documentario, la televisione si sono scambiati informazioni e linguaggi. Non è cambiato però ciò che sta alla base del processo audiovisivo e cioè la volontà e la capacità di osservare la realtà, trasformarla, raccontarla. Ecco come il racconto del reale è alla base di gran parte del documentario, ma anche di molto cinema sociale e politico.

L'edizione del Premio Bizzarri del 1998 apre al cinema di finzione ed al racconto del reale e dell'Italia mettendo in relazione proprio il documentario ed il cinema sociale e politico di grandi maestri come Francesco Rosi, Citto Maselli e Pietro Germi. Ancora Italo Moscati propone in un altro saggio di questa edizione del 1998 un invito provocazione a Nanni Moretti, domandandosi se non fosse stato più giusto intitolare *Caro Diario*, fortunato film del regista romano del 1993, *Caro Documentario*. L'interessante riflessione che apre Moscati, risiede nel fatto che Moretti attraverso delle opere in cui si fondono documentazione di fatti di cronaca, appunti personali e scene di fiction, sperimenta la capacità di *ibridismo* del racconto del reale, aumentandone la forza evocativa e la relazione empatica con lo spettatore.

Nel 1998 io compivo da un paio d'anni i primi passi nel mondo del cinema, lavorando come assistente alla regia e come aiuto regista poi e dirigendo i primi cortometraggi. Facendo un piccolo volo pindarico all'estate di vent'anni dopo, nel 2018, eccomi seduto nell'arena estiva del Nuovo Sacher a Roma proprio di fronte a Nanni Moretti, che dopo la proiezione del mio film *Beate* durante la rassegna *Bimbi Belli*, mi interrogava sui motivi che mi avevano spinto a girare questa commedia sociale in Veneto.

Beate è una moderna fiaba sociale. E, al tempo stesso, una storia riscatto, tutta al femminile, incentrata sull'onestà e la tenacia del suo personaggio guida e dell'eterogeneo gruppo di donne, operaie e suore "unite nella lotta", che le muovono intorno. Il filtro della commedia di costume, mi ha offerto la possibilità di avvicinare con levità temi forti e tristemente attualissimi, quali la predita del lavoro e la sua delocalizzazione dovuta alla globalizzazione dei mercati. E di introdurre note di grottesco, trasfigurazioni non necessariamente realistiche, senza tralasciare, spero, uno sguardo vigile sulle contraddizioni del presente. Il microcosmo della provincia italiana – nel film un luogo incantato e sospeso nel tempo, qual è il Delta del Po, territorio modernizzato, ma non ancora stravolto come molto altro Nordest – è stato infine la lente attraverso cui guardare i personaggi e le loro vicende. Nel basso Veneto, in Polesine *dove i pesci nuotano più in alto di dove volano gli uccelli* ho creduto di ritrovare un tessuto antropologico e sociale che desse forza alla storia, accrescendone il valore visivo.

Una tendenza dicotomica piuttosto manichea degli ultimi anni, ha affidato ai film drammatici il compito di raccontare le contraddizioni del paese e del mondo del lavoro, mentre alla commedia quello di distrarre e far sorridere con leggerezza. Il cinema italiano invece, con la commedia, negli anni '50 e '60 aveva raccontato a tutto il mondo, le trasformazioni dell'Italia e degli italiani, lasciando traccia di un racconto del reale di altissimo profilo culturale.

E proprio nel 1966 Pietro Germi, presente nella rassegna del premio Bizzarri del 1998, gira in Veneto e con gli attori che recitano in dialetto, la meravigliosa commedia *Signore e Signori* (Grand Prix al Festival di Cannes), satira feroce e del boom economico sull'ipocrisia della provincia italiana.

Continuando queste riflessioni sparse riguardo il racconto dell'Italia e del reale, attraverso la commistione dei generi che l'audiovisivo nel corso degli anni ha continuamente contaminato, il Premio Bizzarri del 1998 dedica a Francesco Rosi un'ampia retrospettiva ed il premio alla carriera. "*Cercare con un film la verità significa collegare origini e cause degli avvenimenti, narrati con gli effetti che ne sono conseguenza*". Questa frase di Rosi annuncia una poetica che si fa carico, attraverso quasi tutta la sua cinematografia, di raccontare le contraddizioni e gli scontri di potere di un paese logorato dai tanti problemi che, dall'Unità in poi, l'Italia non è riuscita a superare, con un'attenzione particolare al sud del paese, dove la criminalità organizzata ha esteso i suoi tentacoli a tutti i livelli di potere e della società.

Dopo un cinema sociale e politico di cui il cinema di Rosi è uno dei punti più alti, anche la televisione ha riproposto questi temi, spesso spettacolarizzandoli, ma seguendo un filo di narrazione del reale attraverso la fiction che arriva fino ai nostri giorni.

Dal 2013 al 2016 ho diretto le ultime tre stagioni di una delle serie più longeve e di successo degli ultimi anni, *Squadra Antimafia*, che ha cercato raccontare lo scontro tra Stato e mafia, rileggendo e mescolando in chiave moderna il poliziottesco anni settanta e la fiction d'inchiesta. Nel corso delle stagioni, l'aderenza alla realtà ha in parte ceduto il passo ad una drammaturgia più epica, dove lo scontro tra il bene e il male si realizza attraverso le gesta dei suoi protagonisti.

C'è un episodio che cristallizza come realtà e finzione si possano mescolare in modo potente e inaspettato: giravamo a Palermo, all'interno delle mura del carcere dell'Ucciardone, una scena in cui la protagonista della serie, la mafiosa *Rosy Abate*, è in carcere. Ad "*Azione*" l'attrice esce dal portone con le manette ai polsi e dalle grate delle finestre comincia a sentirsi sempre più forte in tutto il cortile il rimbombo delle voci dei veri detenuti che scandivano il nome "*Rosy! Rosy! Rosy!*", inneggiando all'eroina televisiva. Il suono delle voci dei quei detenuti invisibili è rimasto nella scena andata in onda in televisione.

Samad Zarmandili
Regista e sceneggiatore

LA FORZA DEL DOCUMENTO
NUOVI NAVIGATORI

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

La parola "navigatori", scomparsa dal vocabolario che si parla, è tornata con i viaggi di Internet, la rete che sta occupando velocemente uno spazio di incredibile vastità. Su questa rete è stato scritto molto, pro o contro; ma nessuno, mi pare, abbia rilevato una sua caratteristica fondamentale, la ragione del suo fascino e del suo grande futuro.

Prima di scrivere qualche riga a questo proposito, per spiegare questa ragione, bisogna che io giustifichi l'avvio di uno scritto in cui mi propongo di presentare la quinta edizione della Rassegna del Documentario "Libero Bizzarri", di cui sono da quest'anno il direttore artistico.

La Rassegna, sulla base delle esperienze compiute nelle edizioni precedenti, ha fatto molti passi avanti, grazie all' ex direttore Vittorio De Luca e ai suoi validi collaboratori, una parte dei quali continua a fornire un importante contributo alla fase di cambiamento in corso.

La Rassegna andrà sempre più orientandosi verso una flessibile attenzione verso il documentarismo, genere cinematografico di grande tradizione che sta facendo i conti con l'irruzione nel mondo delle immagini della televisione. La televisione ha preso dalle mani del cinema il testimone di una staffetta e prosegue il cammino per registrare i fatti della attualità e delle realtà. Lo fa nella maniera ambigua che sappiamo, non soltanto per i poteri che stanno alle spalle di questo mezzo ormai egemone e che pretendono prodotti, più che opere, allineati e prevedibili; ma anche per la sua natura linguistica in cui la cura dello stile spesso lascia il posto a superficiali effetti, effetti favoriti dal fatto che ormai la singola immagine è diventata una specie di comoda tavolozza su cui si può incidere in post-produzione con le nuove tecniche di montaggio.

I registi dei documentari cinematografici, quelli migliori, hanno sempre dimostrato di porre una scrupolosa cura nella ricerca del linguaggio. Basta rivedere i famosi documentari di Antonioni, Comencini, Risi, Maselli, Zurlini, e tanti altri, per accorgersi che la qualità della visione risulta eccellente. Una linea che, dal Dopoguerra in poi ha coinvolto nuove generazioni di registi, fra i quali mi piace citare Vittorio De Seta e Gianfranco Mingozzi che hanno saputo rinverdire la tradizione e i suoi valori: attenzione per i temi sociali, alta definizione minuziosa dell'inquadratura, uso sottile ed elegante del montaggio, grande sensibilità drammaturgica nello sviluppare il racconto documentaristico.

Ci sono poi, o meglio ci sono stati, anche dei registi che sono passati dal cinema alla televisione, i cui lavori portavano il segno di una scuola di rigore e di talento artistico; un nome per tutti: Virgilio Sabel, autore di splendide inchieste tv.

Ma non ci si deve sorprendere se dico che tutta la programmazione di documentari e inchieste negli anni '60 - '70 della Rai si manteneva a un livello di qualità che non ha più avuto dopo. La risorsa principale consisteva in una riuscita triangolazione fra alcuni dirigenti RAI di valore, i registi ed i tecnici; questi ultimi provenienti dai quadri del cinema e quindi in grado di trasferire nel nuovo mezzo di comunicazione elementi preziosi di narrazione messi a punto nel e per il grande schermo.

Non si tratta di una rievocazione proposta per rimpiangere l'acqua passata, ma per ristabilire dei riferimenti a date e ad esperienze. Senza una periodizzazione è impossibile capire fino in



La Giuria del Premio: Luigi Di Gianni, Fabrizio Pesiri, Mario Brenta, Italo Moscati, Gualtiero De Santi

fondo ciò che è accaduto da allora ai giorni nostri.

La televisione, diventando più forte sul mercato della comunicazione e dello spettacolo, reclutava registi e quadri tecnici, ma intanto imponeva come uno schiacciasassi la sua legge, una legge fatta al suono ritmato di innovazioni tecnologiche, di rapidità nelle riprese e nel montaggio, di tempi brevissimi prima di correre alla messa in onda.

Se nella vecchia RAI fino agli anni '80, per un documentario di classe, quali quelli di Liliana Cavani (*La storia del Terzo Reich*, *La casa in Italia*) o di Luigi Comencini (*I bambini e noi* e *L'amore in Italia*) o di Ugo Gregoretti (*La Sicilia del Gattopardo*), si spendevano belle cifre e gli autori potevano disporre di un comodo spazio di tempo per preparare e passare alla realizzazione, dopo tutto è stato accelerato e la fase di ideazione ha coinciso in pratica con quella della realizzazione a scapito della cura dell'opera o, come viene brutalmente chiamato oggi, del "prodotto".

La Rassegna di San Benedetto vuole continuare a documentare, mi si passi il bisticcio di parole, il documentarismo, e a riflettere sulla sua storia e sul suo futuro. Da un lato, continuando a presentare quei lavori che sono ormai degli inediti poiché molti sono usciti definitivamente da ogni circuito e non compaiono in televisione. Dall'altro, con il concorso aperto ai nuovi autori, guardando alla produzione contemporanea con puntiglioso interesse: un intento che ogni anno viene premiato dal crescente invio di opere per la selezione finale.

In questa quinta edizione, la Rassegna accentua il confronto fra i maestri, la generazione di mezzo e i giovani. Francesco Rosi, Gianfranco Mingozzi, i vincitori delle passate edizioni della Rassegna e i registi selezionati s'incontreranno a San Benedetto. Si vedranno e discuteranno le loro opere in una cornice che comprende una serie di altre iniziative tese a dimostrare una vitalità "storica" del documentarismo ma anche una sua vitalità d'intervento sulla attualità, sui problemi e le passioni che battono alla porta di tutti i canali di diffusione, principalmente, è ovvio, quelli della tv. Fra le iniziative, da segnalare "Piceno da scoprire" che ha mobilitato registi e produzioni per analizzare aspetti di un territorio ricco di stimoli.

I documentari in senso stretto saranno a fianco di opere fiction che s'ispirano ai fatti e li ripropongono reinventando formule di appassionante presa, come ad esempio i film di Rosi. Francesco 'Citto' Maselli sarà presente con un suo film *Lettera aperta a un giornale della sera* e un suo documentario, e sarà una prima anticipazione della personale che la Rassegna intende dedicargli il prossimo anno.

Uno dei punti forti della quinta edizione sarà la partecipazione del regista americano Frederick Wiseman con alcuni documentari di grande impatto e significato. È la prima volta che la Rassegna si apre in modo così ampio all'attività di un regista che viene da altri lidi. Di proposito, vogliamo allargare orizzonti e prospettive. Ci piace pensare che a San Benedetto, città di mare, si possa navigare in tutte le direzioni del mondo.

È un obiettivo che ci riporta all'introduzione. Nel mare cyber di Internet, coloro che usano la rete vanno alla ricerca in modo consapevole o no di documenti di vario genere. Anzi, si può dire che Internet riplasma il mondo in documenti da consultare, sia che siano scritti o che siano immagini. La rete ripristina un gusto che si era perduto, quello di avvicinarsi ai fatti e alle cose. Per sapere, per capire, per servirsi meglio di quanto occorre alla vita, al lavoro, all'arte, al piacere.

Questa "missione" di Internet, a cui noi della Rassegna non diamo l'enfasi che spesso risuona nelle parole di qualche studioso conquistato dalla novità per la novità (ma con espressioni che ricordano quelle di un propagandista), potrà avere maggior fascino e un sicuro futuro se, tutto intorno, la comunicazione si preoccuperà di sviluppare e arricchire il nuovo bisogno di documenti e di documentari.

La Rassegna accetta di stare nel gioco audiovisivo, assumendo le sue responsabilità. In poche parole: proporre un programma e organizzarsi per diventare un centro, un punto di riferimento obbligatorio, il luogo di tutte le navigazioni nella realtà e nella fantasia, con la pellicola, il nastro magnetico, gli infiniti intrecci di rete.

Appuntamento a San Benedetto per chi ama i viaggi. Davvero.



Ugo Gregoretti

ULTIME STAGIONI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Ciò che rende importante e suggestiva la recente stagione del documentarismo italiano è il suo legame con la nostra realtà. Si tratta di una ipotesi, valutativa e anche interpretativa, che presenta il rischio della paradossalità. Giacchè per definizione un documentario è pur sempre qualcosa che tiene un rapporto con le cose, anche sotto i caratteri non più tradizionali e invece contaminati - in debito nei riguardi dei moderni mezzi di comunicazione - della produzione odierna.

Nella ormai lunga vacanza configurata dal lungometraggio italiano, risucchiato in un ormai annoso minimalismo e nella difficoltà di un discorso complesso che l'ha confinato a una dimensione di mera testimonianza, l'orizzonte di lavoro ma anche d'attesa dei documentaristi ha assunto una funzione di pieno rilievo. Costituendo come in effetti è avvenuto un archivio materiale e morale non altrimenti surrogabile: sugli ultimi bagliori della civiltà contadina; sulle lotte operaie in fabbrica, a ridosso dei grandi eventi del '69 e del quindicennio successivo; sul venir meno della civiltà industriale, in direzione di qualcosa che ancora non ci si rivela davvero preciso e governabile.

Il problema è dove esistano, dove siano visibili tali realtà. Non solo indagabili negli ambiti rurali e di archeologia industriale, cioè a dire nei luoghi deputati: ma invece e soprattutto nella normale quotidianità, nei segni e nelle faglie della trasformazione antropologica che l'Italia sta ancora attraversando. Il Nanni Moretti che - non senza un qualche significato dopo la realizzazione de *La cosa*, il documentario sulla cancellazione del Pci - decide di dedicare il proprio cinema alla ripresa di quanto avviene attorno a noi giornalmente senza che se ne sia appena appena consapevoli, cercando di cogliere e registrare i sintomi più macroscopici, le linee del cambiamento, del trasformismo, del quotidiano esercizio di volgarità, si muove in fondo nel solco di una esigenza affine, se non proprio uguale.

Non per avventura, tra i rimproveri che *Aprile* si è beccato c' è anche l'insistenza sul privato, condotto in modi disadorni e quasi televisivi (e il documentarismo oggi segue anche le tecniche e i linguaggi televisivi). Più in generale, di là dal caso Moretti, l'accusa portata al cinema italiano di assenza d'inventiva sul piano dell'immagine per un eccesso di piattezza documentaria, non può certo essere trasferita sui documentaristi, che invece di inventiva ne hanno da vendere.

Il graffitismo formale di Ciprì e Maresco, o di Roberta Torre, o di Mario Martone, è un esempio davvero pertinente. Ma vale anche ricordare quel rigore e valore tecnico che s'incontra nei lombardi Soldini e Gerini, come anche nel meno conosciuto Alessandro Rossetto (suo è il davvero notevole *Il fuoco di Napoli*), in Alessandro Cane, nei poemi sulla natura di un Giancarlo Pancaldi (da *Contadini d'acqua* ad *Effetto nebbia*), con il soprappiù di una intensa vibrazione visiva.

In generale conta la possibilità di mettersi totalmente in causa: calandosi in quelle dimensioni e realtà e in quella materia, che sembrano poi infondere le immagini. Un'esemplificazione in merito si svolgerebbe assai bene dai casi emblematici di Silvano Agosti e Daniele Segre. Molti altri nomi potrebbero essere aggiunti. Ma ci piace ricordare almeno il Mariano Lamberti di *Storia d'amore in quattro capitoli e mezzo* e, su un piano diverso anche per il concorso formale al riguardo del montaggio e delle riprese, *L'altro aspetto* di Mino Crocè e Guido Wilhelm sul primo arrivo degli albanesi sulle coste di Puglia.

Forse più mirata e comprensibile - e in un certo qual modo più tradizionale - l'ottica del documento che s'accentra e si sviluppa intorno a una ragione precisa. Un'opera come *In Calabria* di Vittorio De Seta, girato nel 1993 in una vera fase di trapasso culturale e politico, ragiona sul caso di quella regione analizzando la fine della civiltà contadina, (che lì fu decisiva e insostituibile) attraverso il filtro post-industriale delle cattedrali nel deserto: le fabbriche non completate, mai aperte e, quando avviate, rapidissimamente superate dalle logiche della globalizzazione.

Ma De Seta, ancora con quel respiro e afflato di ampia gettata che era comune al nostro migliore cinema, non registra solamente il fenomeno ma ne propone una lettura concreta e ne avversa con dolore l'irreversibilità portata sulle cose, sul paesaggio umano e naturale. Le immagini indaganti del suo film sostengono apertamente che la vitalità e la cultura rurale sarebbero potute coesistere con le nuove realtà industriali: senza che le prime dovessero venir distrutte dalle seconde, e queste annullate da un grande vuoto spirituale, una vera e propria siccità dell'anima che, come recita il commento, parrebbe il malinconico punto d'approdo del sentire e dell'agire collettivi.

Il discorso condotto su autori di rilievo nazionale e internazionale (pochi hanno notato che anche Michelangelo Antonioni è tornato al documentario), potrebbe pur con certune differenze agevolmente ripetersi coi giovani documentaristi. I cui "segni visivi", anche in un senso specificatamente formale, (penso alla De Lillo, alla meno conosciuta Edelweiss Cinaglia) e con la bravura che contraddistingue la gran parte delle ultime leve, opera - per dirla con un libro recente di Raffaele La Capria - contro l'oblio inesorabile al quale tutti siamo esposti.

Depositi memoriali sono in fatto molte opere documentarie d'oggi: territori di immagini che vogliono trattenere le ultime voci delle lotte contadine del Dopoguerra, dei grandi scioperi; i volti e i corpi di quella cultura operaia e democratica che pur operando a contromano rispetto al potere, politico ed economico, da cui si è stati governati per quarant'anni e passa, ha finito col diventare il sale della nostra democrazia dando un contributo indispensabile di civiltà e fiducia nel futuro.

Questo nodo essenziale della vicenda nazionale e della nostra stessa storia privata, è stato afferrato dal giovane documentarismo con chiarezza e precisione, molto meglio ad esempio di quanto non sia avvenuto con gli assai spesso fumosi materiali del '68 e dintorni (che per tale verso oggi risultano assolutamente datati e incomprensibili).

Dalla specola di una già avviata post-modernità, questi cineasti raggruppati attorno ad istituzioni, come gli Istituti della Resistenza oppure attorno a cooperative, hanno saputo tracciare con rigore i molti fili quotidiani e ideologici della lotta partigiana, ma anche degli ultimi momenti della vita di fabbrica, o del territorio. I loro materiali sono andati poco per volta a surrogare con la forza e l'intensità del prospetto visivo quei vuoti che ancora c'erano e che - data l'età di molti protagonisti di quelle lotte - potevano andare anche dispersi, quando non del tutto perduti.

Penso (per tutti), a *Cichero* di Daniele Ganaglione.

A *Quelli dell'Alpha Romeo*, dell'Associazione Video Democratico. Ai lavori di Guido Chiesa.

O anche, con i loro limiti (ma per portare degli ulteriori esempi), alle diverse ricognizioni di Amaducci sul Nazismo come pure a *Partisans* di Antonio Spino, cronaca ricca di dettagli sulla vicenda autentica del battaglione Corbari.

Ai resoconti storici di Massimo Sani, o a quelli di Aldo Vergine sul dopo-terremoto nel Belice, e di Tonino Curagi sulla vecchia delinquenza nella Milano degli anni a cavaliere tra il '50 e il '60.

Penso soprattutto al bellissimo contributo sulla attualità della Resistenza dato da Giuseppe De Santis con il suo ultimo lavoro girato in tandem con Bruno Bigoni, *Oggi è un altro giorno - Milano 1945-1995*.

Naturalmente lo sguardo concreto e partecipe fa aggio sulla puntualità della tecnica: concisa e senza sbavature; benissimo mirata sugli effetti e sul senso; intesa a raccontare in modi non più tradizionali, ma sempre consapevole della tradizione in cui tutto quanto s'inscrive.

Infine, il documentario italiano d'oggi è una sorta di macchina e costruzione antropologica, le cui cifrature essenziali riguardano i costumi e la storia del popolo italiano.

I laboratori del documentario
condotti da Giangi Poli



CARO DOCUMENTARIO...

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Quali conclusioni si possono trarre da questo libro-catalogo che aspira a diventare anno dopo anno un punto di riferimento per quella parte di cinema (e di televisione) che si chiama documentario? Nessuna conclusione. Anzi vale la pena di fare qualche domanda in più. Ad esempio. E se Nanni Moretti avesse intitolato il suo famoso film *Caro diario* in modo diverso, e cioè *Caro documentario*? E se, con un atto di coraggio, avesse intitolato *Caro documentario 2* il suo ultimo film *Aprile*?

Secondo me, avrebbe fatto, come dire, un gesto di trasparenza. Sia *Caro diario* che *Aprile* trasmettono un forte senso di nostalgia e un grande desiderio di cambiare.

La nostalgia viene fuori, in Nanni, da una sua chiara intenzione. Quella di fare un cinema che sappia comunicare allo spettatore qualcosa che non sia pura invenzione, e perciò poco credibile; e quindi, ecco che il regista di *Caro diario* e *Aprile* svela il suo bisogno di tornare ad un cinema di appunti e spunti, ad un cinema che esca ed entri da fatti reali e documentati.

Il desiderio di cambiare, per uno coerente come Nanni, si riscontra rispetto al contesto di tutto il cinema italiano che non cela fa proprio a tenere il passo con la società. È sempre troppo indietro o, si fa per dire, troppo avanti con fughe nell'utopia e nei sogni (com'è avvenuto per molti film della lunga stagione del '68).

La risultante di queste componenti è la strada che porta a una seria documentazione su ciò che sta accadendo fuori e dentro di noi per favorire analisi e riflessioni. Pochi sono i registi italiani che si sono impegnati in questo compito, e uno di questi è sicuramente Moretti, il cui lavoro si ispira ad un documentarismo sotto traccia che lo sorregge e gli consente di non perdere i rapporti con la realtà di tutti. I suoi film sono involontariamente documentari anche se sono organizzati e girati come una fiction.

Ma noi sappiamo benissimo che il grande documentarismo è sempre stato organizzato e girato come una fiction, ovvero con una cura e una tecnica che non volevano imprigionare le cose ma anzi le volevano liberare per capirle meglio.

Il difetto dei documentari che si fanno oggi è quello di dare per scontato che è rispuntata la magia. Quale magia? Ma la solita, quella che spesso ha costituito la condanna di un cinema animato magari dai migliori propositi. La magia della macchina da presa, oggi della telecamera pesante o leggera; del montaggio elettronico che fino a pochi anni fa non si poteva fare e che adesso invece è talmente sottovalutato nelle sue possibilità da ridurlo spesso a mero gioco effettistico; della post-produzione dove si pensa che siano possibili chissà quali giochi di prestigio.

Il fatto è che il documentario non comincia da quello che c'è davanti alla macchina da presa, o soltanto da quello, ma comincia nella o dalla testa del documentarista, e da come costui riesce a collegare idee e tecnica, pensiero e azione come si diceva una volta secondo una formula di metodo che non ha perso validità.

Dunque, per concludere, la Rassegna di San Benedetto rende un omaggio a Nanni Moretti, che tanto vorremmo con noi in una prossima edizione; ma al di là dell'omaggio esprime la volontà di raccogliere tutto il lavoro del documentarismo come un bacino dove pensiero e azione vadano insieme per battere le vecchie e nuove magie. Perciò buon lavoro a tutti.

Caro documentario…

Angelo Guglielmi, Italo Moscati, Folco Quilici



RETROSPETTIVA DI FRANCESCO ROSI
IL "PRESENTE STORICO" DEL CINEMA

di Dante Albanesi

"Anche se si capisce la ragione del potere, (…) non si capisce la ragione di questo meccanismo. Perché c'è qualcosa di viscerale nel potere, di religioso, qualcosa che ha a che vedere con la fede (…) C'è un momento in cui, anche opponendosi al potere, il popolo non può evitare di esserne posseduto e coinvolto."

Il cinema di Rosi ha tre personaggi principali: il potere, l'uomo singolo, la massa. All'interno di questa triade, l'autore di cinema occupa (è socialmente obbligato ad occupare) una posizione fondamentale: quella di detentore di un contro-potere, di una contro-informazione che è tenuta ad esporsi, a sfruttare ogni risorsa del suo medium, per aggirare e scardinare la superficie illusoria tenuta in piedi dal potere vero: per comprendere, cioè, "la ragione del suo meccanismo".

Rosi filma situazioni di passaggio, transizioni che, però, non sempre si concludono positivamente: non l'ottimismo di un mondo finalmente liberato dagli squilibri fra classi (secondo lo sguardo tipico di ogni autore di stampo marxista), ma la tragedia di una società che, pur fra traumi e bonifiche che restano sempre incomplete, si mantiene uguale a sé stessa. In queste rivoluzioni all'italiana (che si definiscono 'morbidÈ per sviare il fatto di essere inutili), il nuovo scende ben presto a compromessi o ammette la propria impotenza; e il vecchio finge di ritirarsi per poi rientrare in scena con nuovi prestanome. Tale frizione fra due filosofie contemporanee e contrarie (ma che poi lentamente finiscono col perdere ogni connotato che le distingue) viene limpidamente riprodotta da Rosi nella struttura formale dei suoi film, in bilico tra l'innovazione di una scrittura documentaristica, antilineare, straniante, e la consuetudine di un racconto mutuato dai canoni del poliziesco classico o di altri "generi forti". È tale contrasto ad avvicinare molti titoli di Rosi alla perigliosa categoria del romanzo saggistico. Lontano sia dalle stantie norme della tradizione che dalle opere aperte dell'avanguardia, Rosi produce delle opere "semi-aperte", dai meccanismi non completamente smontati, che fondono lo sguardo astratto e raziocinante del trattato sociale col respiro avvolgente della finzione narrativa.

Quasi tutti i saggi filmati di Rosi prendono infatti il via da un avvenimento platealmente romanzesco: la cronaca (più o meno annunciata) di una morte. Ed è questa morte a costituire il centro di gravità di ogni successiva domanda. Le biografie di Enrico Mattei e di Salvatore Giuliano scaturiscono entrambe dall'omicidio dei due protagonisti. *Le mani sulla città* ('63) prende le mosse dal crollo di un palazzo e dai traffici del suo costruttore per fuggire le responsabilità. In *Cadaveri eccellenti* ('75), un anziano magistrato, appena prima di essere assassinato, visita una chiesa di Palermo, interrogando silenzioso le sue inquietanti mummie. Questa utopia di un dialogo impossibile tra vivi e morti la si ritrova nella scena che apre *Tre fratelli* ('81), dove un vecchio contadino, appena rimasto vedovo, sogna di passeggiare per i campi e di incontrare sua moglie, intenta ad acchiappare un coniglio fuggito dall'aia.

I morti non escono mai completamente di scena. Come in una tragedia greca, seguiamo le vite di Giuliano e di Mattei conoscendo già il loro cruento epilogo. "Rievocazione e attualità, passato e presente coesistono", ha scritto il critico Sandro Zambetti. "Rosi si esprime usando i verbi al presente storico". Ecco perché tutto il cinema di Rosi è pregno di oggetti che veicolano la potenza incancellabile del ricordo, la prova (affettiva o "poliziesca") del già accaduto: fotografie, lettere postume, registrazioni telefoniche, documenti filmati. Ecco perché film come *Lucky Luciano* ('73) o *Il caso Mattei* ('72) distruggono sin dall'inizio ogni linearità narrativa: la vicenda, in sé, è ormai patrimonio collettivo del pubblico, mille volte ripercorsa e mitizzata su giornali e televisioni; è il meccanismo della vicenda che dev'essere ancora studiato. La scomposizione del mito.

Questa ricerca dell'ingranaggio oscuro si focalizza sempre su un unico personaggio, ma con metodiche spesso opposte. In *Salvatore Giuliano* ('61), il centro della narrazione svanisce inaspettatamente nel buio: il bandito siciliano è una figura che striscia lungo i bordi dell'immagine, si nasconde nella penombra di una soffitta, scivola giù da una finestra, nega i propri connotati all'inquirenza della macchina da presa. L'uomo senza volto diviene così la Sicilia stessa, solare e oscura, egocentrica eppure tacitamente unita contro uno Stato da guardare eternamente con sospetto. Non il condottiero-martire-patriota che tutti vorrebbero acclamare, ma una comparsa fra tante, che le circostanze sorpresero in un ruolo che sovrastò le sue forze. Giuliano è uno spettatore al pari di tutti noi; come noi è assente dallo schermo e fra di noi continua a nascondersi. Non a caso, il bandito viene svelato integralmente al nostro sguardo soltanto da morto, accasciato e quasi abbracciato al suolo, elemento umano indistinguibile dal tessuto sociale che lo ha prodotto.

Agli antipodi di questa interpretazione sta la figura di Mattei, sulla quale Gian Maria Volontè costruisce un personaggio nevroticamente complesso, che alterna energica intelligenza

e saccente cinismo (ritratto, completamente estraneo, al reale presidente dell'ENI). Il Mattei di Rosi lavora senza ombra di dubbio nell'interesse del suo Paese; ma - implicitamente - anche in favore di un principio tutto privato di libertà e di autodeterminazione economico-sociale. Non esita a reintegrare tecnici screditati del regime fascista, purchÈ dotati delle qualità necessarie ai suoi progetti; rimprovera personalmente gli errori o anche l'innocente inettitudine di ministri e parlamentari; disprezza (nel suo quasi "religioso'" pragmatismo) il mondo della politica, ma di questo mondo si serve per portare avanti le proprie idee. In ogni caso, la biografia dell'imprenditore si rivela soltanto un pretesto per leggere in controluce la biografia del suo tempo: il fulcro del film non risiede nelle idee e nelle azioni del singolo, ma nella frizione che esse producono a contatto con l'ambiente circostante. Le consuete gerarchie vengono dunque ribaltate: i personaggi di Rosi "vivono soltanto come immagini sociali", come sfondo sul quale si compie, vera protagonista, la volontà impersonale del Potere.

"Una storia", afferma il commissario di *Cadaveri eccellenti*, "è un sacco vuoto, finchè non ci mettiamo l'uomo dentro." E l'uomo di Rosi è un mosaico di luci ed ombre che il film tenta disperatamente di ricostituire, un sistema di segni positivi e negativi che ritroviamo anche nell'Alberto Sordi de *I magliari* ('59): traffichino romanesco trapiantato in Germania, dai modi innegabilmente simpatici, generoso e gioviale quando le circostanze lo permettono, ma disonesto e sfruttatore per costituzione. Il magliaro sconta la propria eccentricità nei riguardi del contesto che lo avvolge: un mondo dove la colpa più grave non è certo la disonestà, ma l'individualismo, il non giocare secondo le regole stabilite dal gruppo di cui si è costretti a far parte. Esemplare, a questo riguardo, la predica che il boss Don Raffaele gli propina prima di espellerlo dalla banda: "Don Raffaele è una banca. E io come una banca vi tratto… e come una banca voglio essere trattato! (…) Quando l'uomo non ha le spalle e il portafogli per fare l'uomo, è meglio che non ci prova nemmeno."

Più o meno simile risulta, nel film d'esordio di Rosi *La sfida* ('58), la parabola di Vito Polara, infimo contrabbandiere di sigarette che tenta temerariamente il grande salto nel racket del mercato ortofrutticolo, sfidando da pari a pari la ristretta oligarchia della camorra. Evitando l'errore ingenuo di molti film di denuncia, Rosi puntualizza acutamente che la criminalità non è un male che deturpa, dall'esterno, l'equilibrio sociale; ma è essa stessa parte fondamentale di questo equilibrio, riconosciuta e blandamente controllata dall'Ordine. Lo stesso Lucky Luciano, ad esempio, perde completamente la prevedibile iconografia (tipica nel cinema americano anni '30) del gangster folle e diabolico, per apparire come un tranquillo e scrupoloso manager della malavita. La vera forza della mafia, dei servizi segreti deviati, dell'istituzione militare e di altre malattie della nostra attualità, consiste infatti nel vedere lo Stato come il vero malato, e sé stessi come l'unica possibile "medicinÀ" amara ma giusta. I protagonisti di Rosi soccombono perché "escono dal branco" che li custodisce, governa, protegge, comprendendo che ogni battaglia realmente "rivoluzionaria" non può che svolgersi su due fronti: contro il nemico di sempre e contro i propri stessi capi e padroni. Per questo, in *Uomini contro* ('70), soffocante tragedia racchiusa nelle trincee della Prima Guerra Mondiale, i veri avversari non sono gli austriaci (invisibili per quasi tutto il film), ma la contorta ideologia che ha prodotto questa guerra, personificata nel generale Leone che fa fucilare quindici soldati colpevoli di insubordinazione. L'unico modo di reagire è dunque quello del tenente Ottolenghi (ancora VolontÈ), che sotto il tiro incrociato degli eserciti, volta le spalle al fronte straniero e inizia a sparare su Leone: "Eccolo là il nemico!" A volte, invece, il gesto rivoluzionario si sublima nell'utopia del sogno, come nel caso del maestro di *Tre fratelli* che immagina di guidare i suoi piccoli alunni verso una santa crociata ingenua e un po''libresca": il rogo di un'immensa montagna di banconote e armi.

Ma il protagonista più complesso (e alla fine quasi inafferrabile) di tutto il cinema di Rosi lo si ritrova nel costruttore Nottola di *Le mani sulla città* (forse il suo vero capolavoro). Meno estroverso e ancor più spregiudicato di Mattei o di Vito Polara, Nottola (interpretato da Rod Steiger) indirizza la sua carriera politica alla puntuale realizzazione del proprio disegno speculativo. L'intelligente ambiguità di questo film sta però nel rinnegare il clichÈ del "becero magnate" di tante operine social-populiste, trasformando così un 'cattivo' da odiare in un 'fenomeno' da



Premio Bizzarri alla Carriera a Francesco Rosi

analizzare. Nottola asfissia la città di cemento, si arricchisce alle spalle del proletariato; ma la sua azione ha anche il pregio (come lui stesso afferma, e come in parte può essere vero) di eliminare le baraccopoli nelle quali lo stesso proletariato era costretto. Nottola addomestica la giunta comunale secondo il proprio arbitrio; ma senza la sua persona e il suo denaro, il partito perderebbe tutti i voti che lui è andato setacciando "strada per strada, vicolo per vicolo". Nottola è dunque il male necessario di una società malata. Un virus che non si sconfigge attaccando l'individuo che ne è portatore, ma risanando l'ambiente che ne favorisce il proliferarsi.

In queste storie dense di indagini, prove insabbiate, spie e traditori, l'unico punto in comune è che il colpevole non viene mai smascherato. Questo perché il vero assassino non è la mano che colpisce, ma qualsiasi terra sventurata che produce disuguaglianza e con essa eroi che la fronteggiano, destinati a soccombere (secondo l'aneddoto raccontato da Mattei) come gattini che tentano di dividere il pasto con dei cani feroci. Gli "uomini contro" resteranno sempre una minoranza, rispetto ai tanti che non avranno mai la forza, il coraggio, o la presa di coscienza necessarie per cambiare direzione. Questa massa oppressa e indifesa la si ritrova nei senzatetto di *Le mani sulla città*, nei contadini di Portella delle Ginestre, negli immigrati di Brooklin, nei dimostranti di *Cadaveri eccellenti* (già pronti ad essere repressi con i carri armati), o nei soldati mandati al macello dal generale Leone per sperimentare la resistenza di ridicole corazze. Corpi senza volto: nomi e cifre sommersi dai giochi della Storia.

"Quando una religione comincia a tenere conto dei dubbi della gente," spiega il giudice Riches di *Cadaveri eccellenti*, "vuol dire che è già morta". Il vero male del potere non risiede dunque nelle sue pratiche più palesi (i suoi quotidiani soprusi e abusi), ma nel suo desiderio più anti-sociale e "mistico": l'ansia di immortalità, di mutare indefinitamente restando intatto. "In politica l'indignazione morale non serve a niente. L'unico grave peccato è quello di essere sconfitti": questo l'osceno credo del capo della maggioranza comunale ne *Le mani sulla città*. E la più evidente, quasi iperreale immagine del potere è proprio nel quarto d'ora finale di questo film, con l'estenuante cronaca della seduta per la nomina dei nuovi assessori. Le accuse reciproche, le alleanze temporanee, le divergenze parallele, le spaccature e i compromessi: tutto il triste armamentario della politica anni '70 (e in fondo anche di quella attuale) viene riprodotto in uno stile quasi da diretta televisiva. "È la prima volta che una riunione consiliare si svolge davanti a milioni di spettatori. Conta poco che a prendervi parte siano degli attori (…), perché anche quella dei consiglieri comunali è, in genere, una recitazione."

Ma pochi minuti prima di questa scena, c'era stata forse la sequenza più significativa di tutta l'opera di Rosi, che condensa in due minuti di cinema puro la più precisa descrizione del connubio singolo-massa-potere. Notte delle elezioni a Napoli: Nottola si aggira ansioso per le strade, tappezzate di manifesti col suo volto. Di lontano, le voci amplificate degli ultimi comizi, quasi incomprensibili. Fugaci immagini nella notte senza parole, striscioni, scudi crociati, falci e martelli, bandiere lacere e abbandonate, clacson, schiamazzi. La gente abbandona le strade fra volantini laceri e transenne. In questa falsa quiete e in questa oscurità, il Potere ridipinge ancora una volta il proprio antico volto.



San Benedetto Città del Documentario: Italo Moscati, Francesco Rosi, Gualtiero De Santi e Luigi Di Gianni

FILMOGRAFIA DI FRANCESCO ROSI



1948. Assistente alla regia de *La terra trema* di Luchino Visconti, di cui cura il doppiaggio e l'edizione "italiana" (dall'originale in dialetto siciliano).

1950. Assistente alla regia di *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer e di *Tormento* di Raffaele Matarazzo.

1951. Assistente alla regia de *I figli di nessuno* di Raffaele Matarazzo. Collaboratore alla sceneggiatura e assistente alla regia di *Parigi è sempre Parigi* di Luciano Emmer. Collaboratore alla sceneggiatura, con Suso Cecchi d'Amico, e assistente alla regia di *Bellissima* di Luchino Visconti. Autore con Ettore Giannini del soggetto di *Processo alla città* (realizzato nel '52 da Luigi Zampa).

1952. Porta a termine *Camicie rosse* dopo che Goffredo Alessandrini, per dissidi con la produzione, ne ha abbandonato la regia. Assistente alla regia de *I vinti* di Michelangelo Antonioni.

1953. Assistente alla regia di *Carosello napoletano* di Ettore Giannini, tratto dallo spettacolo teatrale dello stesso Giannini.

1954. Assistente alla regia di *Proibito* di Mario Monicelli e di *Senso* di Luchino Visconti.

1955. Collaboratore con Sergio Amidei, Age, Scarpelli e Alberto Moravia alla sceneggiatura di *Racconti romani* di Gianni Franciolini. Direttore di doppiaggio.

1956. Direttore di doppiaggio. Collaboratore alla sceneggiatura e assistente alla regia de *Il bigamo* di Luciano Emmer. Collaboratore di Vittorio Gassman alla sceneggiatura e alla regia di *Kean, genio e sregolatezza*, dal testo di Alexandre Dumas, nell'adattamento di Jean-Paul Sartre.

REGIE

LA SFIDA (1958)

Soggetto e regia: Francesco Rosi. *Sceneggiatura:* Francesco Rosi. *Aiuto registi:* Giulio Questi, Nando Cicero. *Assistente:* Roberto Pariante. *Fotografia* (b/n): Gianni Di Venanzo. *Operatore alla macchina:* Enrico Menczer. *Scenografia:* Franco Mancini. *Costumi*: Marilù Carteny. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Musica:* Roman Vlad. *Fonico:* Ovidio Del Grande. *Direttore di produzione:* Enzo Provenzale. *Interpreti:* José Suarez (Vito Polara), Rosanna Schiaffino (Assunta), Nino Vingeli (Gennaro), Decimo Cristiani (Salvatore Ajello), Pasquale Cennamo (Ferdinando Ajello), José JaspÈ (Raffaele), Tina Castigliano (madre di Vito), Elsa Valentino Ascoli (madre di Assunta), Ubaldo Granata (Califano), Ezio Vergari (Antonio), Concetta Petito (zia Rosa), Rosita Pisano (la lavandaia), Elsa Fiore (sorella di Vito). *Produzione:* Franco Cristaldi per la Lux-Vides Cinecittà (Roma) - Suevia Film (Madrid). *Negativo:* Istituto Luce. *Distribuzione:* Lux Film. *Durata:* 95 minuti.

I MAGLIARI (1959)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto e sceneggiatura:* Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Patroni Griffi. *Aiuto registi:* Rinaldo Ricci, Gerry Macc. *Assistente:* Roberto Pariante. *Fotografia* (b/n)*:* Gianni di Venanzo. *Operatore alla macchina:* Ajace Parolin. *Scenografia:* Dietel Bartles. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Musica:* Piero Piccioni. *Direttore di produzione:* Enzo Provenzale. *Interpreti:* Alberto Sordi (Totonno), Belinda Lee (Paula Meyer), Renato Salvatori (Mario), Nino Vingelli (Vincenzo), Aldo GiuffrÈ (Armando), Aldo Bufi Landi (Rodolfo Valentino), Lina Vandal (Frida), Nino di Napoli (Ciro), Carmine Ippolito (Don Raffaele), Pasquale Cennamo (Don Gennaro). *Produzione:* Vide Titanus. *Distribuzione:* Titanus. *Durata:* 107 minuti.

SALVATORE GIULIANO (1961)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto e sceneggiatura:* Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. *Aiuto registi:* Franco Indovina, Nando Cicero. *Assistente:* Roberto Pariante. *Fotografia* (b/n): Gianni di Venanzo. *Operatore alla macchina:* Pasquale De Santis. *Scenografia:* Sergio Canevari, Carlo Egidi. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Costumi:* Marilù Carteny. *Musica:* Piero Piccioni. *Fonico:* Claudio Mjelli. *Direttore di produzione:* Enzo Provenzale. *Interpreti:* Frank Wolff (Gaspare Pisciotta), Salvo Randone (presidente della Corte d'Assise), Federico Zardi (avvocato di Pisciotta), Pietro Cammarata (Salvatore Giuliano), Giuseppe Teti (giovane pastore), Cosimo Torino (Frank Mannino), Giuseppe Calandra (carabiniere in borghese), Pietro Franzone (declamatore dell'inno separatista), Giovanni Gallina e Vincenzo Norvese (picciotti), Sennuccio Benelli (giornalista). *Produzione:* Franco Cristaldi e Lionello De Santi per la Lux-Vides-Galatea. *Negativi:* Istituto Luce. *Distribuzione:* Lux Film. *Durata:*107 minuti.

LE MANI SULLA CITTÀ (1963)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto* Francesco Rosi, Raffaele La Capria. *Sceneggiatura:* Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Forcella, Enzo Provenzale. *Aiuto registi:* Nando Cicero, Roberto Pariante. *Assistente: Fotografia* (b/n): Gianni Di Venanzo. *Operatore alla macchina:* Pasquale De Santis. *Scenografia:* Angelo Canevari. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Costumi:* Marilù Carteny. *Musica:* Piero Piccioni. *Fonico*: Vittorio Trentino. *Direttore di produzione:* Enzo Provenzale. *Interpreti:* Rod Steiger (Edoardo Nottola), Salvo Randone (De Angeli), Guido Alberti (Maglione), Angelo D'Alessandro (Balsamo), Carlo Fermariello (De Vita), Marcello Cannavale, Alberto Canocchia, Gaetano Grimaldi Filioli (amici di Nottola), Terenzio Cordova (il commissario), Dante Di Pinto (presidente della Commissione d'inchiesta), Dany Paris (amante di Maglione), Alberto Amato, Franco Rigamonti, (consiglieri comunali), Vincenzo Metafora (il sindaco), Pasquale Martino (il capo dell'archivio), Mario Perelli (il capo dell'ufficio tecnico), Renato Terra (un giornalista). *Produzione:* Lionello Santi per la Galatea Film. *Negativi:* Istituto Luce. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 110 minuti.

IL MOMENTO DELLA VERITÀ (1965)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Francesco Rosi. *Collaboratori alla sceneggiatura:* Padre Portabella, Ricardo Munoz Suay, Pedro Beltràn. *Aiuto registi:* Ricardo Munoz Suay, Marco Guarnaschelli. *Fotografia* (Techicolor, Techniscope): Gianni Di Venanzo, Ajace Parolin, Pasquale de Santis. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Musica:* Piero Piccioni. *Fonici:* Claudio Majelli, Mario Ronchetti. *Direttore di produzione:* Enzo Provenzale. *Produttori esecutivi:* Antonio Cervi, Francesco Rosi. *Interpreti:* Miguel Mateo "Miguelin" (Miguel), José Gomez Sevillano (l'impresario), Paolo Basauri Pedrucho (maestro dei giovani toreri), Linda Christian (l'attrice americana), Luque Gago, Salvador Mateo, Manuel Ruiz Serrana, Francisco Cano, José Rodriguez Maria, José Vizcaino (la 'quadrillÀ del torero). *Produzione:* Federiz (Roma) e A.S. Film (Madrid). *Distribuzione:* Cineriz. *Durata:* 110 minuti.

C'ERA UNA VOLTA (1967)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto e sceneggiatura:* Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, Francesco Rosi. *Aiuto registi:* Marco Guarnaschelli, Ada Palombi. *Fotografia* (Technicolor, Franscop): Pasquale De Santis. *Scenografia:* Piero Poletto. *Montaggio:* Jolanda Benvenuti. *Costumi:* Giulio Coltellacci. *Musica:* Piero Piccioni. *Canzoni*: Larry Kusik, Eddie Snyder, interpretata da Roger Williams. *Fonici*: Claudio Majelli, Mario Morigi. *Interpreti:* Sophia Loren (Isabella Candeloro), Omar Sharif (Principe Rodrigo), Dolores Del Rio (principessa madre), George Wilson (il cuoco Monzù), Leslie French (frÀ Giuseppe da Copertino), Carlo Pisacane (la prima strega), Marina Malfatti (la principessa devota), Anna Nogara (la principessa impaziente), Rita Forzano (la principessa avara), Rosemary Martyn (la principessa pretenziosa), Carlotta Barilli (la principessa superstiziosa), Fleur Mombelli (la principessa altera), Anna Liotti (l'infanta). *Organizzazione generale:* Jone Tuzi. *Produzione:* Carlo Ponti per la C.C. Champion (Roma) e Les Film Concordia (Parigi). *Distribuzione:* Interfilm. *Durata:* 103 minuti.

UOMINI CONTRO (1970)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto:* da *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu. *Sceneggiatura:* Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Francesco Rosi. *Aiuto registi:* Marco Guarnaschelli, Svetislav Pavlovic. *Fotografia* (Technicolor): Pasquale De Santis. *Operatore alla macchina:* Mario Cimini. *Aiuto operatori:* Marcello Mastrogirolamo, Gianni Fiore, Josip Akcic. *Scenografia:* Andrea Crisanti. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Costumi:* Franco Carretti, Gabriella Pescucci. *Musica:* Piero Piccioni, diretta da Pier Luigi Urbini. *Fonici:* Vittorio Massi, Erik Molnar. *Interpreti:* Mark Frechette (sottotenente Sassu), Alain Cuny (generale Leone), Gian Maria Volontè (sottotenente Ottolenghi), Giampiero Albertini (capitano Abbiati), Pier Paolo Capponi (sottotenente Santini), Franco Graziosi (maggiore malchiodi), Alberto Mastino (soldato Marrasi), Brunetto Del Vita (colonnello Stringari), Luigi Pignatelli (sottotenente Avellini), Mario Feliciani (colonnello medico). *Consulente militare:* Nino Ferrero. *Direttori di produzione:* Carlo Lastricati, Donko Buljan. *Produzione:* Francesco Rosi e Luciano Perugia per la Prima Cinematografica (Roma) e la Jadran Film (Zagabria). *Distribuzione:* Euro International Film-Warner Bros. *Durata:* 101 minuti.

IL CASO MATTEI (1972)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto e sceneggiatura:* Francesco Rosi e Tonino Guerra, con la collaborazione di Nerio Minuzzo e Tito De Stefano. *Aiuto regista:* Marco Guarnaschelli. *Fotografia* (Technicolor): Pasquale De Santis. *Operatore alla macchina:* Mario Cimini. *Aiuto operatori:* Marcello Mastrogirolamo, Gianni Fiore. *Scenografia:* Andrea Crisanti. *Costumi:* Franco Caretti. *Musica:* Piero Piccioni. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Mixage*: Mario Morigi. *Interpreti:* Gian Maria VolontÈ (Enrico Mattei), Luigi Squarzina (il giornalista liberale), Gianfranco Ombuen (ingegner Ferrari), Edda Ferronao (signora Mattei), Accursio Di Leo, Giuseppe Lo Presti (personalità siciliane), Aldo Barberito (ufficiale), Dario Micaelis (ufficiale dei carabinieri), Peter Baldwin (Mc Hale), Franco Graziosi (il ministro), Elio Jotta (il generale della commissione d'inchiesta), Luciano Colitti (Bertuzzi), Terenzio Cordova (funzionario di polizia), Camillo Milli (agente di cambio), Jean Rougeul (funzionario americano), Vittorio Fanfoni (giornalista), Felice Fulchignoni (personalità siciliana), Furio Colombo (assistente di Mattei), Blaise Morrisey (petroliere americano), Alessio Baume (giornalista del "Time"), Ferruccio Parri, Michele Pantaleone, Arrigo Benedetti, Thyraud De Vosjoli, Francesco Rosi (sé stessi). *Direttore di produzione:* Gino Millozza. *Produzione:* Franco Cristaldi per la Vides-Verona. *Distribuzione:* Cinema International Corporation. *Durata:* 118 minuti.

LUCKY LUCIANO (1973)

Regia e soggetto: Francesco Rosi. *Sceneggiatura:* Francesco Rosi e Lino Jannuzzi, con la collaborazione di Tonino Guerra. *Aiuto regista:* Gianni Arduini. *Fotografia* (Technicolor): Pasquale De Santis. *Operatore alla macchina:* Mario Cimini. *Scenografia:* Andrea Crisanti. *Costumi:* Marisa Crimi, Luciana Fortini. *Musica:* Piero Piccioni. *Fonico:* Fernando Pescetelli. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Mixaggio:* Gianni Amico. *Interpreti:* Gian Maria VolontÈ (Lucky Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Vincent Gardenia (colonnello Poletti), Charles Cioffi (Vito Genovese), Silverio Blasi (ufficiale di finanza), Jacques Monod (commissario di polizia), Karin Petersen (Igea), Magda Konopka (la 'contessÀ), Larry Gates (il giudice Kerlands), Dino Curcio (don Ciccio). *Direttore di produzione*: Gino Millozza. *Produzione:* Franco Cristaldi per la Vides (Roma) e Film la Boètie (Parigi). *Distribuzione:* Cinema International Corporation. *Durata:* 115 minuti.

CADAVERI ECCELLENTI (1975)

Regia: Francesco Rosi. *Sceneggiatura:* Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Jannuzzi, dal romanzo *Il contesto* di Leonardo Sciascia. *Aiuto regista:* Gianni Arduini. *Fotografia* (Technicolor): Pasquale De Santis. *Operatore alla macchina:* Mario Cimini. *Aiuto operatori:* Marcello Mastrogirolamo, Adolfo Bartoli. *Scenografia:* Andrea Crisanti. *Costumi:* Enrico Sabbatini. *Musica:* Piero Piccioni (il tango "Jeanne e Paul" è di Astor Piazzola, interpretato

dall'autore). *Fonico*: Mario Bramonti. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Mixaggio:* Romano Checcacci. *Interpreti:* Lino Ventura (ispettore Rogas), Fernando Rey (ministro della sicurezza), Max Von Sydow (presidente Riches), Charles Vanel (procuratore Varga), Tino Carraro (capo della polizia), Marcel Bozzuffi (l'ozioso), Paolo Bonacelli (dottor Maxia), Alain Cuny (giudice Rasto), Maria Carta (signora Cres), Luigi Pistilli (Cusano), Tina Aumont (la prostituta), Renato Salvatori (commissario di polizia), Paolo Graziosi (Galano), Anna Proclemer (signora Nocio), Alfonso gatto (Nocio), Carlo Tamberlani (l'arcivescovo), Enrico Ragusa (frate cappuccino), Corrado Gaipa (il presunto mafioso), claudio Nicastro (il generale), Francesco Callari (giudice Sanza), Mario Meniconi (il meccanico omosessuale), Accursio Di Leo (assistente di Rogas), Ernesto Colli (guardia notturna), Silverio Blasi (capo della squadra politica), Renato Turi (speaker della TV), Alexandre Mnouchkine (Patos), Giorgio Zampa (Amar), Florestano Vancini (dirigente del PCI, nella scena finale). *Direttore di produzione*: Alessandro Von Normann. *Produzione:* Alberto Grimaldi per la Pea (Roma) e Les Artistes Associès (Parigi). *Distribuzione:* United Artists. *Durata:* 120 minuti.

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI (1979)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto:* Tratto dall'omonimo romanzo di Carlo Levi. *Sceneggiatura:* Francesco Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Capria. *Fotografia* (Technospes)*:* Pasqualino De Santis. *Aiuto regista:* Gianni Arduini. *Operatore alla macchina:* Mario Cinini. *Scenografia:* Andrea Crisanti. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Costumi:* Enrico Sabbatini. *Musica:* Piero Piccioni. *Direttore di produzione: Interpreti:* Gian Maria VolontÈ (Carlo Levi), Paolo Bonacelli (il podestà Luigi Megalone), Alain Cuny (barone Rotundo), Lea Massari (Luisa Levi), Irene Papas (Giulia), François Simon (Don Trajella), Luigi Infantino (autista), Accursio Di Leo (falegname). *Direttore di produzione:* Franco Ballati. *Organizzatore generale*: Alessandro Von Normann. *Produttore:* Franco Cristaldi e Nicola Carraro. *Produzione:* RAI-TV2, Vides, Action. Film (Paris). *Durata:* 160' (edizione cinematografica), 200' (edizione televisiva in quattro puntate).

TRE FRATELLI (1981)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto*: liberamente tratto dal racconto *Tretij Syn* di Andrej Platonov. *Sceneggiatura:* Tonino Guerra, Francesco Rosi. *Aiuto regista:* Gianni Arduini. *Fotografia* (Technicolor)*:* Pasqualino De Santis. *Operatore alla macchina:* Mario Cimini. *Scenografia:* Andrea Crisanti. *Arredamento*: Massimo Tavazzi. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Mixage:* Romano Checcacci. *Fonico:* Mario Bamonti. *Costumi:* Gabriella Pescucci. *Musica:* Piero Piccioni. *Effetti speciali:* Renato Agostini. *Produttori*: Antonio Nocella, Antonio Macris. *Produzione:* Iter Film, Roma per Gaumont (Paris). *Interpreti:* Philippe Noiret (Raffaele Giuranna), Michele Placido (Nicola Giuranna), Vittorio Mezzogiorno (Rocco Giuranna), Maddalena Crippa (Giovanna), Charles Vanel (Donato Giuranna), Andrea Ferreol (moglie di Raffaele), Sara Taturi (Rosaria), Tino Schirinzi (amico di Raffaele). *Direttore di produzione:* Franco Ballati. *Organizzatore generale*: Alessandro Von Normann. *Produzione*: Giorgio Nocella, Antonio Macrì per Iter Film s.p.a. e Gaumont. *Distribuzione*: Gaumont. *Durata:* 113'.

CARMEN (1984)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto*: dall'omonimo libretto d'opera di Meilhac e HavÈly, ispirato al racconto di Prosper MÈrimÈe. *Sceneggiatura*: Francesco Rosi e Tonino Guerra. *Consulente per storia e tauromachia*: Pedro Beltran. *Aiuto regista*: Gianni Arduini. *Fotografia* (Eastmancolor): Pasqualino De Santis. *Operatore alla macchina*: Franco Bruni, Noël Very. *Scenografia*: Enrico Job. *Costumi*: Gino Persico. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni, Colette Semprun. *Mixage*: Dominique Hennequin. *Musica*: Georges Bizet. Orchestra National de France. *Direttore*: Lorin Maazel. *Coreografia*: Antonio Gades. *Interpreti*: Julia Migenes-Johnson (Carmen), Placido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Faith Esham (Micaela), Jean Philippe Lafonte (il Dancaïre), GÈrard Garino (il remendado), Susan Daniel (MercÈdès), John Paul Bogart (Zuniga) e la Compagnia di Danza di Antonio Gades. *Produzione*: Patrice Ledoux e Marcel Dassault per Gaumont (Paris). *Interpreti*: *Durata*: 152'.

CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA (1987)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto*: tratto dall'omonimo romanzo di Gabriel Garcia Marquez. *Sceneggiatura*: Tonino Guerra, Francesco Rosi. *Aiuto regista*: Gianni Arduini. *Fotografia* (Eastmancolor): P. De Santis. *Scenografia*: Andrea Crisanti. *Costumi*: Enrico Sabbatini. *Musica*: Piero Piccioni. *Fonico*: Pierre Gamet. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Mixage*: Romano Checcacci. *Interpreti*: Ornella Muti (Angela Vicario), Rupert Everett (Bayardo San Roman), Gian Maria VolontÈ (Cristo Bedoya), Irene Papas (madre di Angela), Anthony Delon (Santiago Nasar), Lucia Bosé (Placida Linero), Sergi Mateu (Cristo Bedoya da giovane), Carolina Rosi (Flora Miguel), Caroline Lang (Margot). *Produzione*: Italmedia Film - RAI 2. *Distribuzione*: Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico. *Durata*: 110'.

DIMENTICARE PALERMO (1990)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto*: dall'omonimo libro di Edmond Charles-Roux. *Sceneggiatura:* Gore Vidal, Tonino Guerra, Francesco Rosi. *Aiuto regista*: Rinaldo Ricci. *Fotografia* (Eastmancolor): Pasqualino De Santis. *Operatore*: Franco Bruni. *Scenografia*: Andrea Crisanti, Stephen Graham. *Costumi*: Enrico Sabbatini, Susie Money, Lisa Frucht *Musica*: *Ennio Morricone*. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Mixage*: Romano Pampaloni. *Interpreti*: Jim Belushi (Carmine Bonavia), Mimì Rogers (Carrie, sua moglie), Vittorio Gassman (il principe recluso), Joss Ackland (l'uomo del potere), Philippe Noiret (direttore del Grand Hotel), Carolina Rosi (la giornalista italiana), Stefano Nadia (il medico dell'ospedale), Marco Leonardi (il ragazzo dei gelsomini). *Produzione*: Mario e Vittorio Cecchi Gori per la Cecchi Gori Group-Leopard-Penta Film-Gaumont (Parigi). *Distribuzione*: Penta. *Durata*: 104'.

DIARIO NAPOLETANO (1992)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto e sceneggiatura*: Francesco Rosi e Raffaele La Capria *Aiuto regista*: Gianni Arduini. *Fotografia* (Technicolor): Pasquale De Santis. *Operatore alla macchina*: Marco Pontecorvo. *Costumi*: Matella Raboni. *Musica*: Piero Piccioni. *Fonico*: Remo Ugolinelli. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Mixage*: Danilo Sterbini. *Interpreti*: Francesco Rosi, Carlo Fermariello, Bruno Zevi, Titta Fiore (se stessi), Pietro Buontempo, Simona Caramelli (assistenti di Francesco Rosi). Documentario su trent'anni di vita napoletana con l'inserimento di sequenze di *Le mani sulla città*, *Lucky Luciano*, *Cadaveri eccellenti*. *Produzione*: RAI 3 e Mario Vecchi per la M.V. Produzioni. *Distribuzione*: Sacis. *Durata*: 87'.

LA TREGUA (1997)

Regia: Francesco Rosi. *Soggetto*: Francesco Rosi e Tonino Guerra, dall'omonimo romanzo di Primo Levi. *Sceneggiatura*: F. Rosi, Stefano Rulli, Sandro Petraglia. *Ricerche linguistiche*: Gene Luotto. *Aiuto registi*: Gianni Arduini, Carolina Rosi. *Fotografia*: P De Santi, Marco Pontecorvo. *Operatore alla macchina*: M. Pontecorvo, Nicolas Joray, Stefano Coletta. *Scenografia*: Andrea Crisanti. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni, Bruno Serandrea. *Mixage*: Steven Ghouti. *Costumi*: Alberto Verso. *Musica*: Luis Bacalov. *Interpreti*: John Turturro (Primo Levi), Massimo Ghini (Cesare), Rade Serbedzija (il Greco), Teco Celio (colonnello Rovi), Roberto Citran (Unverdorben), Claudio Bisio (Ferrari), Andy Luotto (D'Agata), Agnieszka Wagner (Galina). *Produzione*: Leo Pescarolo, Guido De Laurentiis per 3 Emme Cinematografica, in collaborazione con la RAI. *Distribuzione*: Warner Bros. *Durata*: 126'.

RETROSPETTIVA DI FREDERICK WISEMAN

L'UOMO, LA SCIMMIA, LA MACCHINA DEL POTERE

di Alberto Farassino

Anche se ha partecipato con i suoi film a passate edizioni del Festival dei Popoli e della Mostra di Venezia, Wiseman non è molto noto in Italia (…). Ha cominciato a girare nel 1967, a 37 anni, e da allora è andato avanti fino a oggi al ritmo immutabile di un film all'anno e con un programma a tappeto che lo ha portato a documentare la realtà di tutte le istituzioni chiuse: l'ospedale, il carcere, il tribunale, il monastero, il manicomio criminale, ecc. Si potrebbe pensare a un meticoloso e onesto professionista della cinepresa, uno dei tanti che lavorano per le reti televisive americane. Ma quando lo scorso anno l'opera complessiva di Wiseman è stata conosciuta in Francia subito si è parlato di lui come del più importante autore americano dopo ("*depuis*", cioè un dopo solo cronologico) Kubrick e Cassavetes, e come del solo vero "rivale" di Altman e Scorsese. Perché i film di Wiseman, se da un lato ne fanno l'erede della grande scuola del cinema americano (Leacock, i Maysles, Pennebaker), sono anche una specie di sintesi "dal vero" del cinema hollywoodiano, una ripresa nell'ambito del documentario della tradizione dei generi e dei temi classici del cinema americano. Non è una lettura tendenziosa e "cinefila" di un cinema che ha invece nel suo uso sociale la sua destinazione più evidente, ed è stato lo stesso Wiseman ad affermare che, con i suoi documentari, egli ha in realtà sempre fatto della *fiction*, dei film di genere: il poliziesco con *Law and Order*, la fantascienza con *Primate*, la commedia di situazione con *Welfare*.

E le sue dichiarazioni, in cui all'ingenua fiducia nell'obiettività si unisce una lucida consapevolezza del lavoro cinematografico, possono lasciare disorientati coloro che vorrebbero subito ideologizzare i suoi film. "Per quanto mi riguarda, il mio interesse per il soggetto finisce quando finisce il film. Non rifiuto che il film sia utilizzato da esperti che ne sanno più di me sul sistema scolastico o sulla riforma della polizia. Ma io non lavoro per le riforme, altrimenti non farei documentari, ma lavorerei negli uffici delle attività sociali." E, ancora: "I miei film non sono film sulla polizia o sulla giustizia, ma sui poliziotti di Kansas City nell'estate del 1969 o sul tribunale minorile di Memphis nel 1970". Di qui nascono la tecnica e lo stile di Wiseman, che lo portano a un lavoro lunghissimo di riprese e di montaggio (ogni film esce da 40-50 ore di girato), così che il film prende una forma e una posizione ideologica soltanto durante la sua fabbricazione. Quel che un film di Wiseman vuol dire sta tutto in quel che si vede, senza voci fuori campo, senza commenti sovrapposti. "Ciò che per me è importante è che il film rifletta ciò che ho appreso sul posto. Se conservassi le mie idee preesistenti, farei dei film di propaganda… Se mi riferissi al marxismo o al freudismo semplificherei la mia esperienza filmica… Non ho nulla contro Freud, ma se egli potesse vedere attraverso *Juvenile Court* e *Welfare* cosa è stato fatto di certe sue idee, si sarebbe ben guardato dal lasciar pubblicare i suoi libri"(…). Idee dunque, e situazioni estremamente concrete: ma quando in *Primate* si vede la sequenza della scimmia coperta di elettrodi - un uomo schiaccia un bottone, la scimmia ha un'erezione e si precipita su una femmina, appena si è avvicinata un altro schiaccia un altro bottone e l'erezione cessa -, non si può non pensare che, scimmie (e erezioni) a parte, il cinema di Wiseman ci riguardi molto di più di quanto egli stesso non pensi.

(*La Repubblica*, 20 Ottobre 1977)



Frederick Wiseman, Maria Pia Silla, Zipporah Batshaw

IL DOCUMENTARIO AMERICANO OGGI

di George Grella

Nonostante una storia illustre risalente alle origini stesse del cinema e una vasta gamma di generi quali il reportage tradizionale, il giornalismo sociale, la biografia, la storia, la didattica e l'autobiografia, il documentario è sempre stato ritenuto il fratello minore della fiction. La maggior parte degli americani, inclusi gli studenti di cinema, è convinta che tutti i film abbiano origine da Hollywood e, almeno di recente, che essi consistano principalmente in sciagure, esplosioni, inseguimenti di auto ed effetti speciali pirotecnici, e che l'umano possa essere ben rappresentato da personaggi simili a robot, quali il potente Arnold (Schwarzenegger, n.d.t.) e il suo minore compagno Bruce (Willis, n.d.t.). Sebbene occupi la seconda posizione rispetto alle preferenze del pubblico, e i produttori incontrino i soliti problemi per il finanziamento e la produzione, sembra che il film documentario, dopo almeno una decina di anni di declino, stia vivendo in America una sua rinascita. Una generazione di registi professionisti continua a crescere, a produrre delle opere pregiate e apprezzate sia dai critici che dal pubblico, inspirando così gruppi di giovani imitatori e allievi che arricchiscono il genere con idee nuove.

Il gruppo importante dei documentaristi del Dopoguerra include nomi famosi quali Frederick Wiseman, Albert e David Maysles, e Donn A. Pennebaker, le cui opere sono ormai dei classici del cinema.

I film sgargianti e sofisticati, per esempio, sulla rivoluzione del rock and roll di Pennebaker e Richard Leacock, girati in occasione di un particolare concerto di un tour di musicisti famosi, quali *Don't Look Back* (1966) e *Monterey Pop* (1968), hanno dato l'avvio grazie alla loro originalità e innovazione a produzioni importanti come *Woodstock* (1970) di Michael Wadleigh e *The Last Waltz* (1978) di Martin Scorsese. Questo gruppo ha anche influenzato film appartenenti a generi diversi, quali la biografia del trombettista jazz Chet Baker *Let's Get Lost* (1989) realizzata da Bruce Weber con la tecnica oggi di moda del bianco e nero, e il lungo ed effimero omaggio a Madonna *Truth or Dare* (1991) di Alek Keshishian. Queste tecniche e questi soggetti si sono ormai formalizzati, ora che il genere è conosciuto come "rockumentary", e l'arguto *This is Spinal Tap* (1984) di Rob Reiner è stato premiato come l'ultimo omaggio parodico.

Sebbene nessun altro lavori in questo settore, gli elementi caratteristici di Wiseman - una mirabile e lucida oggettività, la disamina forte e spassionata delle istituzioni e degli affari americani - hanno influenzato registi diversi come Errol Morris (*The Thin Blue Line*, 1988) e Fred Marx e Steve James (*Hoop Dreams*, 1994). La cronaca delle battaglie dei lavoratori di Barbara Kopple -*Harlan County, USA* (1976) e *American Dream* (1992) - che deve molto anche ad autori meno recenti come Pare Lorentz e Joris Ivens, continua la tradizione dell'impegno sociale che ha caratterizzato il genere sin dagli anni '30. Questa tradizione ha inspirato anche uno dei più celebri documentaristi del nostro tempo, Michael Moore, i cui *Roger & Me* (1989) e *The Big One* (t.l.: *Il grande*; 1998) non solo denunciano e attaccano i metodi corporativi e l'etica affaristica della mentalità populista diffusa in America, ma forniscono anche un esempio di documentario auto-riflessivo, dove l'autore colloca se stesso e il suo lavoro al centro del soggetto. Il successo di queste opere, quantunque minore rispetto a quello della fiction hollywoodiana, ha aperto la strada a molti altri registi di lungometraggi non fiction, i quali sono riusciti a mostrare i loro lavori nei circuiti ordinari, piuttosto che nelle salette dei festival e nei musei come occasione di autogratificazione per congreghe di esteti.

Comunque, il principale fattore della rinascita del documentario risiede nel capro espiatorio di ogni male della civiltà occidentale, cioè la televisione, che funziona come strumento e archivio. Sin dalle prime invenzioni e dalle meravigliose vedute dei fratelli Lumière, il documentario ha impiegato alcune versioni del *cinèma-vÈritÈ*, semplicemente ponendo la camera a registrare ciò che accadeva di fronte a essa; la voce over, la dipendenza ai moduli limitanti dell'intervista a volte riducono gli argomenti a questioni deboli e didatticistiche. La produzione di cineprese e di microfoni più leggeri ha permesso ai documentaristi di entrare più strettamente in contatto con il mondo che riflettevano, influenzando così il Direct Cinema americano.

Oggi l'impiego diffuso di attrezzature economiche per riprese relativamente buone - ad esempio le telecamere Sony dei turisti, che hanno fornito un buon metraggio delle dimostrazioni in Piazza Tien-an-men nel 1989 - permette grande mobilità, spontaneità e immediatezza ad amatori e professionisti. Con il boom della fotografia "fai da te", oggi chiunque può inventarsi documentarista.

In quest'epoca in cui tutti vedono più film in televisione che nei cinema, virtualmente ognuno di noi possiede nel proprio salotto un museo personale e sempre fruibile di immagini in movimento che in questi giorni trasmette un numero straordinario di documentari. La televisione è stata una forma di intrattenimento anche per i nostri nonni con le storie della Seconda Guerra Mondiale, tipo lo splendido film *Victory at Sea* (1954), storie trasmesse quasi incessantemente durante gli anni '50 e ancor oggi

mandate in onda su molti canali. La Public Broadcasting System (PBS) ha concesso per anni spazio ad alcuni registi visionari e rischiosi e, in collaborazione con alcune agenzie finanziarie come la National Endowment for the Arts e la National Endowment for the Humanities, aiuta numerosi programmi e serie di ogni tipo. In quanto fonte principale per i programmi educational, la PBS ha trasmesso sempre molti film della National Geographic, studi molto accurati di antropologia, biologia, storia e ambiente, spesso citati (e derisi) perché hanno com e soggetto animali che si sbranano o che si accoppiano nelle regioni selvagge.

Fatto più importante, la televisione ha dedicato gran parte della programmazione a far conoscere agli americani la loro cultura. Ken Burns, il più famoso documentarista contemporaneo - in realtà più un archivista - ha prodotto alcuni lavori sulla storia americana e sulla cultura popolare. Superbo venditore e procacciatore di fondi, Burns ha filmato la realtà degli avvenimenti e delle istituzioni americane; le sue serie più note, *The Civil War* (t.l.: La Guerra Civile, 1990) e *Baseball* (1994), sono presentazioni epiche a puntate che hanno ricevuto un grande successo di pubblico. Ha inoltre esplorato il continente con *Lewis and Clark* e attualmente sta realizzando una storia del movimento femminile del XIX secolo.

La proliferazione di reti televisive che trasmettono 24 ore su 24 e di impianti satellitari ha promosso una enorme richiesta di materiale da trasmettere. Ogni sera gli spettatori trovano dozzine di documentari su canali simili, alcuni dei quali sponsorizzano anche le produzioni proprie - biografie di personaggi famosi e famigerati: Thomas Edison, Marilyn Monroe e Al Capone; processi storici; inchieste sulla costruzione delle piramidi; analisi dell'impatto avuto da importanti invenzioni; discussioni equilibrate su avvistamenti UFO e sbarchi di alieni; e anche studi su eventi quali la corsa all'ovest, la Grande Depressione o il Movimento dei Diritti Civili. (L'History Channel trasmette molti film d'archivio sulla Seconda Guerra Mondiale e per questo è stato soprannominato "The Hitler Channel"). L'ultima novità, che può dare un impulso maggiore alla rinascita del genere, è il "Documentary Channel" che lancerà una programmazione no-stop interamente dedicata al documentario in tutte le sue manifestazioni. Attualmente il documentario americano è in buona forma, pronto a vivere una nuovo periodo d'oro. Tale rinascita deve molto al passato e al presente, ai successi degli artisti precedenti, alla storia, ma anche, ironicamente, alla tanto bistrattata televisione.

(Department of English, University of Rochester, USA. Traduzione di Sara Menzietti)

Italo Moscati, Frederick Wiseman, Zipporah Batshaw



INTERVISTA A FREDERICK WISEMAN

Come sceglie i soggetti dei suoi film?

Scelgo qualsiasi soggetto stimoli il mio interesse.

Semplicemente, ho deciso di fare una serie di documentari sulle istituzioni chiuse, che sono comuni, ma importanti in una società democratica.

È *mai stato ispirato da qualche autore?*

No, ma ci sono scrittori e registi che ammiro, come Fellini, Beckett, Ionesco, Bergman, Buster Keaton e i Fratelli Marx.

Qual è il posto dei documentari sociali negli Stati Uniti?
Hanno un loro pubblico? Come si finanziano?

Non so come giudicare il posto dei documentari sociali negli USA. Le generalizzazioni culturali non sono il mio forte. La mia opinione è che essi abbiano un pubblico piccolo, ma fedele.

Lei è stato due anni a Parigi dal 1956 al 1958, frequentando gli ambienti della Cinèmatèque e girando il suo primo film in 8mm. In quel periodo ha avuto contatti con i registi della Nouvelle Vague o dei "Cahiers du cinèma"? Come ricorda quegli anni a Parigi?

No, non ho avuto contatti con i registi francesi. Ma ho un bel ricordo di quegli anni perché amo Parigi, il cibo era ottimo, andavo a teatro e al cinema di continuo e potevo vivere con centotrentacinque dollari al mese.

Anni '60: il suo debutto come produttore del film di Shirley Clarke "The Cool World" del 1964 sulla delinquenza giovanile ad Harlem e poi come autore, il gruppo di Drew, l'America delle contestazioni nei campus, quella contro la guerra del Vietnam. Come ricorda quel decennio?

Come ho già detto, le generalizzazioni culturali non sono il mio forte. Se io cercassi di riassumere adesso come mi sentivo in un periodo così complicato della mia vita, sarei ancora più pazzo di quello che sono.

Prima ancora di essere un regista, lei è un avvocato: come definirebbe la lunga vicenda giudiziaria di Titicut Follies? Ce la può riassumere? Adesso il film può essere mostrato liberamente?

La causa contro Titicut Follies è stata intentata da un uomo politico, spaventato che la sua carriera potesse essere danneggiata dal film, nonostante inizialmente mi avesse aiutato ad ottenere il permesso a girarlo. Le questioni legali sono riassumibili in tre punti:

1) Il film era da ritenere una violazione della privacy del recluso mostrato nudo in cella?

2) Lo Stato doveva avere il controllo editoriale sul film?

3) Il film era protetto dal Primo Emendamento della Costituzione Americana che garantisce la libertà di parola?

Nel primo processo del 1967 persi la causa e il film fu vietato. Nel 1991 la decisione fu revocata e adesso il film può essere mostrato al pubblico.

Ci può parlare del suo ultimo film, "Public Housing"?

Public Housing è stato girato in un complesso di edilizia popolare di Chicago e racconta le vite quotidiane degli abitanti e i loro rapporti con i diversi enti della città, dello stato e con i servizi del governo federale accessibili ai residenti.

Di cosa si occuperà con il prossimo documentario?

Ho già girato il mio prossimo film, ed ha per argomento la vita quotidiana di una piccola città.



FREDERICK WISEMAN: OPERA COMPLETA

TITICUT FOLLIES (t.l.: *Follie a Titicut*, 1967)

"Titicut" è il nome indiano dell'area circostante il manicomio criminale di Bridgewater, Massachusetts. Il film è un ritratto crudo e nitido del modo in cui i detenuti sono trattati dalle guardie, dagli operatori e dagli psichiatri. Il documentario si conclude con un grottesco spettacolo teatrale allestito dai pazienti, intitolato appunto "Titicut Follies". Durata: 84'.

HIGH SCHOOL (t.l.: *Scuola superiore*, 1968)

Un film su una scuola superiore di città che registra sia le attività quotidiane di amministratori, insegnanti, genitori e studenti, sia le politiche e i comportamenti che regolamentano l'istituzione. L'ideologia e i valori della scuola emergono attraverso una serie di incontri formali e informali tra studenti, genitori e insegnanti, durante la consulenza tutoriale, il collegio dei docenti e le attività scolastiche ed extra curricolari in genere. Durata: 75'.

LAW AND ORDER (t.l.: *Legge e ordine*, 1969)

Documenta le attività di routine della stazione di polizia di Kansas City, Missouri. Girato nel quartiere a più alta densità criminale della città, il film registra l'ampia serie di interventi per i quali la polizia è chiamata: far rispettare la legge, mantenere l'ordine pubblico e fornire determinati servizi sociali. I casi registrati - gli arresti per prostituzione e per furto di auto, una rapina in un negozio di abbigliamento, emergenze di ordine sanitario, l'intervento in litigi tra familiari - illustrano come la lotta contro la violenza caratterizzi il lavoro dei poliziotti. Durata: 81'.

HOSPITAL (t.l.: *Ospedale*, 1969)

Il lavoro quotidiano di un grande ospedale quale il Metropolitan Hospital di New York City, con particolare attenzione al pronto soccorso e al day hospital. I casi registrati - arresti cardiaci, ferite da arma da taglio, overdose, routine nei reparti e attività dei tirocinanti - evidenziano come l'esperienza dei medici, la disponibilità di risorse, le capacità organizzative e le modalità di rapporto tra lo staff e i pazienti siano determinanti per un adeguato espletamento delle funzioni ospedaliere. Durata 84'.

BASIC TRAINING (t.l.: *Addestramento reclute*, 1971)

Un plotone di soldati di leva durante le nove settimane di addestramento a Fort Knox, Kentucky, nell'estate del 1970. Sono illustrate le tecniche di addestramento impiegate dall'esercito per trasformare i civili in soldati: esercitazioni per l'uso della baionetta, dell'M-16 e delle mine; simulazioni di sbarchi notturni; un corso di mimetismo, e molti altri tipi di training ideologico conosciuti da milioni di uomini e donne che hanno servito nell'Esercito. Durata 89'.

ESSENE (1972)

Documenta la vita quotidiana in un monastero benedettino e la soluzione del conflitto tra necessità personali e priorità istituzionali e organizzative della comunità. Nell'Ordine, dove al centro dell'attenzione è il rapporto tra il lavoro individuale e l'obbedienza alla comunità, i frati devono affrontare gli aspetti tipici di ogni comunità: regole, lavoro, rispetto, valori, amore. Durata 89'.

JUVENILE COURT (t.l.: *Tribunale minorile*, 1973)

Mostra la complessità dei casi comparsi davanti al tribunale per i minori di Memphis: adozioni, uso di droga, rapine a mano armata, maltrattamento dei minori e abusi sessuali. Le sequenze evidenziano le possibilità e i limiti delle scelte fatte in tribunale, la psicologia dei minori, e le implicazioni costituzionali e procedurali dell'amministrazione di un tribunale per i minori. Durata 144'.

PRIMATE (t.l.: *Primate*, 1974)

Registra le attività quotidiane di un centro di ricerca sui primati. I ricercatori si occupano principalmente di studiare e testare lo sviluppo fisico e mentale degli animali. Alcuni degli esperimenti indagano le capacità cognitiva, mnemonica, linguistica e manuale; gli effetti dell'alcool e delle droghe sul comportamento; le capacità di controllo attraverso stimolazioni che scatenano l'aggressività e l'impulso sessuale; e i diversi modelli neurali e fisiologici che determinano il comportamento delle scimmie. Durata 105'.

WELFARE (t.l.: *Servizi assistenziali*, 1975)

Registra i servizi offerti da un centro assistenziale. La natura e la complessità del sistema sono evidenziate dalle sequenze che documentano la sorprendente eterogeneità dei problemi riguardanti l'assistenza: la questione della casa, la disoccupazione, il divorzio, i problemi sanitari e psichiatrici, l'abbandono e il maltrattamento dei minori, la terza età. Questi temi presentano anche le difficoltà incontrate da assistenti sociali e assistiti nell'interpretare e nell'applicare le leggi che regolamentano il lavoro e la vita dei cittadini. Durata 167'.

MEAT (t.l.: *Carne*, 1976)

Documenta il procedimento cui bovini e ovini sono sottoposti per ricavarne prodotti di consumo. In particolare, illustra il processo e il trasporto compiuto da un impianto di confezionamento ad alta automatizzazione che evidenzia i problemi e le soluzioni per la produzione, il trasporto, la logistica, il design degli impianti e il management degli addetti. Sono seguite anche le tecniche di allevamento, l'asta, l'immagazzinamento e il confezionamento, la vendita, le contrattazioni dell'associazione. Durata 113'.

CANAL ZONE (t.l.: *Zona del Canale*, 1977)

Documenta il lavoro nell'area del Canale di Panama delle varie agenzie governative - militari e civili - che regolano il funzionamento del Canale, e la vita degli addetti americani. Il film include scene di navi che transitano per il canale, le operazioni compiute da addetti speciali, le manovre militari e le attività sociali, religiose e ricreative svolte nell'area. Durata 174'.

SINAI FIELD MISSION (1978)

1976: le attività di routine dei diplomatici e dei tecnici elettronici della missione statunitense Sinai Field per l'installazione di un primo sistema di avvistamento, con lo scopo di facilitare l'accordo di pace tra Egitto e Israele dopo la guerra del 1973. Compito principale della missione è controllare le manovre di avvicinamento ai Passi di Mitla e Giddi che hanno una grande importanza strategica, e verificare le operazioni delle stazioni di sorveglianza elettronica israeliana ed egiziana nell'area neutrale del Sinai. Il film mostra le operazioni delle stazioni, il controllo delle persone e dei mezzi all'ingresso delle basi, il monitoraggio del traffico all'interno dell'area, i rapporti con le forze statunitensi e l'attività dei 163 americani che vivono nel deserto del Sinai. Durata 127'.

MANOEUVRE (t.l.: *Manovre*, 1979)

Viene seguita una compagnia di fanteria pesante da Fort Polk, Louisiana, attraverso le varie fasi dell'addestramento nella Germania occidentale - dal trasporto di carri armati e di veicoli per i soldati al trasferimento verso le postazioni di difesa, all'attacco del nemico in ritirata. Lo scopo delle simulazioni è verificare l'efficienza dell'aiuto che gli Stati Uniti possono dare alle forze della NATO già presenti in Europa occidentale. Le strategie di difesa e attacco sono osservate dal punto di vista di una compagnia durante le simulazioni di guerra non nucleare per aria e per terra. Durata 115'.

MODEL (t.l.: *Modella*, 1980)

Documenta il lavoro delle modelle nel mondo della moda. Il film mostra modelli e modelle per le sfilate, per la pubblicità di vari prodotti sia in televisione che sulla stampa: collezioni di stilisti, pellicce, abbigliamento sportivo e automobili. Si evidenzia il lavoro dei fotografi, le cui tecniche illustrano la diversità degli stili della moda e quindi della fotografia pubblicitaria. Si mostrano anche gli aspetti prettamente organizzativi di una agenzia pubblicitaria, quali il colloquio per la selezione delle modelle, la consulenza degli agenti, l'incontro con i clienti e la programmazione dei viaggi. Durata 129'.

SERAPHITÀS DIARY (fiction, t.l.: *Il diario di Serafita*; 1982)

È la storia di una celeberrima top-model che si ritira improvvisamente dal mondo delle passerelle, poiché non riesce a gestire l'immaginario prodotto dalla sua bellezza. Il film analizza la sua vita emotiva e raffronta le fantasie create nella mente della gente con le sue reali emozioni, così come scritto nel suo diario. Protagonista del film - fino ad oggi l'unica opera di finzione di Wiseman - la famosa modella Apollonia Van Ravenstein. Durata 89'.

THE STORE (t.l.: *La catena commerciale*; 1983)

Gli aspetti della vendita al dettaglio e le operazioni di una società di successo come la Neiman Marcus con sede a Dallas, Texas. Sono incluse la scelta degli articoli, la presentazione, il marketing, la pubblicità e la vendita di una vasta gamma di prodotti, quali capi firmati e pellicce, gioielli, porcellana cinese, calzature, articoli di elettronica, abbigliamento sportivo e profumi. Si documentano anche le operazioni svolte dall'amministrazione della società: incontri con i venditori, sviluppo di strategie per la pubblicità e il marketing, formazione del personale, tecniche di vendita. Durata 118'.

RACETRACK (t.l.: *L'ippodromo*; 1985)

Girato nell'ippodromo Belmont (uno dei posti di fama mondiale per le corse dei cavalli di razza), il film registra l'allevamento e l'addestramento per la corsa e tutte le attività svolte quotidianamente: nella scuderia: gli stallieri che strigliano, nutrono e ferrano i cavalli, la preparazione per la corsa sulle piste di allenamento, i vari momenti dell'addestramento, gli esercizi e l'uso del cronometro, la presentazione dei cavalli prima delle corse, le scommesse e gli spettatori che seguono dalla tribuna la competizione. Durata 114'.

BLIND (t.l.: *I non vedenti*; 1986)

Presenta l'Alabama Institute for the Deaf and Blind, una scuola che prepara gli alunni non vedenti o con danni alla vista ad una vita autonoma. Il film mostra alcuni programmi educativi: gli esercizi per la mobilità, le lezioni di Braille e per l'orientamento, ma anche altre materie come inglese, storia, scienze, musica. Sono documentate anche le attività quotidiane dei ragazzi dall'asilo alla scuola superiore durante la preparazione professionale, gli incontri per la consulenza psicologica, i programmi sportivi e del tempo libero. Durata 132'.

DEAF (t.l.: *I non udenti*; 1986)

Presenta la School for the Deaf all'Alabama Institute, che segue la teoria della comunicazione globale, e cioè l'uso dei segni e il linguaggio dei sordomuti assieme alla verbalizzazione, alla lettura delle labbra, alla gestualità e alla parola scritta. Il film espone gli aspetti di questo complesso metodo, come la lezione sui segni per gli allievi e i genitori, la terapia per il linguaggio, la consulenza psicologica, le attività sportive e per il tempo libero, tutte miranti al raggiungimento dell'autonomia nella vita e nel lavoro, in casa e nella gestione del denaro. Durata: 164'.

ADJUSTMENT AND WORK (t.l.: *Riabilitazione e lavoro*, 1986)

Presenta l'E.H. Gentry Technical Facility all'Alabama Institute for Deaf and Blind, che fornisce servizi personalizzati per la valutazione e la riconversione professionale degli adulti con handicap della vista e dell'udito. Il centro offre l'avviamento al lavoro per ben 15 settori. Viene anche illustrato il tipo di servizi offerti per il lavoro e le situazioni quotidiane, poiché qui gli adulti imparano a gestire e superare l'handicap. Si prosegue mostrando il lavoro svolto nelle Alabama Industries for the Blind, il secondo centro più importante negli USA per l'impiego dei non vedenti. Durata: 120'.

MULTI-HANDICAPPED (1986)

Mostra le attività svolte da studenti che presentano vari handicap, dei loro insegnanti, dei genitori residenti nel centro, e dei consulenti della Helen Keller School, dell'Alabama Institute for the Deaf and Blind. Lo scopo principale della scuola è di soddisfare le necessità principali dei bambini non vedenti e/o non udenti, alcuni dei quali presentano altri handicap. Il film mostra situazioni riguardanti l'igiene personale, la mobilità, i concetti di tempo e denaro, l'autonomia, il tempo libero, lo sport, l'addestramento professionale e la consulenza psicologica. Durata: 126'.

MISSILE (1987)

È un film sul 4135th Training Squadron of the Strategic Air Command alla Vanderberg Air Force Base in California, la base

per l'addestramento degli ufficiali dell'aeronautica che andranno ad occupare posti di rilievo nel Minuteman Intercontinental Ballistic Missiles. Lo squadrone affronta questioni importanti: la discussione sugli aspetti morali e militari della guerra nucleare; la carica, la scelta dell'obiettivo ed il lancio del missile; la difesa dagli attacchi terroristici e le operazioni di emergenza. Il film segue le varie tappe dell'addestramento fino al diploma e all'assegnazione dei cadetti ai centri balistici. Durata: 115'.

NEAR DEATH (t.l.: *Prossimi alla morte*, 1989)

Presenta il reparto di terapia intensiva del Beth Israel Hospital di Boston. Il documentario tratta i modi in cui i malati terminali affrontano la morte. In particolare, il film presenta la complessità dei rapporti tra pazienti, familiari, dottori, infermieri, addetti ospedalieri e consulenti religiosi e legali riguardo alla scelta di continuare a somministrare terapie per il mantenimento in vita dei pazienti terminali. Durata: 358'.

CENTRAL PARK (1989)

Presenta i modi in cui i cittadini vivono il parco, praticando jogging, pattinaggio e altri sport, andando in barca, passeggiando, facendo musica e spettacoli, assistendo a concerti. Il film mostra anche i grandi problemi affrontati dal Dipartimento dei Parchi di New York per mantenere e preservare il verde e tenerlo aperto al pubblico. Durata: 176'.

ASPEN (1991)

Presenta la città, famosa nel XIX secolo per la sua miniera d'argento e oggi per il suo meraviglioso panorama, le montagne, le attrezzature sciistiche, le attività culturali in genere e la mondanità. Il film segue la giornata-tipo dei residenti e dei turisti che visitano la città in inverno. Durata: 146'.

ZOO (1993)

Presenta il Metro Zoo di Miami, Florida, uno zoo con 780 animali che rappresentano centinaia di specie. Il film mostra l'eterogeneità degli interessi e le attività dello zoo, l'interdipendenza delle varie componenti: animali, etica, finanziamenti, organizzazione e ricerca. Sono mostrati anche i compiti dei custodi, il lavoro dei veterinari e degli addetti e le visite allo zoo di persone che vengono da tutto il mondo. Durata: 130'.

HIGH SCHOOL II (t.l.: *Scuola superiore II*, 1994)

Presenta la Central Park East Secondary School (CPESS), una buona scuola superiore alternativa nella parte spagnola di Harlem a New York, il cui 90% degli alunni procede gli studi all'università. Il film mostra l'importanza data dalla CPESS all' "habitus mentale" - valutare l'evidenza, considerare molteplici punti di vista, analizzare le relazioni, riflettere sulle possibilità e stimare i valori. È documentato come gli studenti imparano ad apprendere, a ragionare, e a criticare questioni complesse che richiedono collaborazione, senso di responsabilità e tolleranza verso il dubbio. Durata: 220'.

BALLET (1995)

È la presentazione del lavoro di un'importante compagnia di danza classica, l'American Ballet Theatre. Il film illustra l'attività della compagnia durante un tour, prima le prove nel teatro di New York e poi la performance ad Atene e Copenhagen, e il lavoro di tutti i membri della compagnia, dai coreografi ai ballerini. Alcune parti presentano gli aspetti del reperimento di fondi. Durata: 170'.

LA COMEDIE FRANCAISE OU L'AMOUR JOUÈ (1996)

È un film sul repertorio della più antica compagnia teatrale ancora attiva, fondata a Parigi verso la fine del XVII secolo. Wiseman è il primo documentarista cui è stato permesso riprendere l'attività di questa grande compagnia di teatro. Sono mostrati i provini degli attori, la realizzazione delle scenografie e dei costumi, le prove e le rappresentazioni di opere classiche del repertorio francese: *Don Juan* di Moliere, *La Thebaide* di Racine, *La Double Inconstance* di Marivaux e *Occupe-toi* d'Amelie di Feydeau. Durata: 223'.

PUBLIC HOUSING (t.l.: *Il diritto alla casa*; 1997)

Documenta l'attività del complesso Ida B. Wells per il diritto alla casa di Chicago. Il film analizza i problemi affrontati dai residenti, dagli affittuari, dall'amministrazione cittadina, statale e federale per mantenere e migliorare i servizi per il diritto alla casa. Sono mostrate anche le soluzioni ai problemi dei programmi di dopo scuola, dell'asilo; gli incontri con la polizia, la consulenza e la prevenzione all'uso della droga. Durata: 200'.

TEATRO TONIGHT WE IMPROVISE

(t.o.: *Questa sera si recita a soggetto*) di Luigi Pirandello. Messo in scena all'American Repertory Theatre di Cambridge dal novembre '86 al febbraio '87. Wiseman ha diretto le sequenze video e ha recitato nel ruolo del documentarista.

LIFE AND FATE (t.l.: *Vita e fato*) di Vassili Grossman

Messo in scena all'American Repertory Theatre di Cambridge nel maggio del 1988.

HATE (t.l.: *Odio*) di Joshua Goldstein

Messo in scena all'American Repertory Theatre di Cambridge nel gennaio 1991.

WELFARE: THE OPERA di Frederick Wiseman e David Slavitt.

Musiche di Lenny Pickett. Messo in scena all'American Music Theater Festival di Philadelphia nel Giugno del '92 e al St. Annès Center for Restoration and the Arts di New York nel maggio del '97.

PUBBLICAZIONI

A nonscholar's approach to monologue, "The Threepenny Review", Inverno 1997.

Psychiatry and law, sezione di *Use and abuse of psychiatry in a murder case*, "American Journal of psychiatry", Ottobre 1961.

Implementation, sezione di *Report of the president's commission of law enforcement and administration of justice*, (coautore). Government Printing Office, Washington, D.C.

RICONOSCIMENTI

1972 Gold Hugo Award, Chicago International Film Festival.

1975 Personal Achievement Gabriel Award, Catholic Broadcasters' Association.

1984 Great Director Tribute and Award for Continuing Directorial Achievement in the Documentary Field, USA Film Festival.

1987 Louis Hazam Award, Washington Film and Video Council.

1988 Award for Excellence in Documentary Filmmaking, Virginia Festival of American Film.

1990 Humanitarian Award, Massachusetts Psychological Association. Career Achievement Award, International Documentary Association. The Peabody Award for Significant and Meritorious Achievement.

1997 Competition Jury's Special Prize, Yamagata International Film Festival.

VOCABOLARIETTO WISEMANIANO

di Liz Ellsworth

La produzione di Wiseman unisce due tradizioni del documentario. In quella di John Grierson, il regista indaga e mostra della società e delle istituzioni gli aspetti che richiedono un cambiamento. Tuttavia, i film di Wiseman vertono sia sugli individui, sia sulle istituzioni, perché fondono il giornalismo sociale di Grierson con l'umanesimo di Flaherty, soddisfacendo così sia l'artista che l'attivista. L'unione operata dal regista di entrambe le scuole e il suo stile non convenzionale, pongono di nuovo al centro della questione il rapporto tra cinema e realtà. Ogni sua nuova produzione suscita una ondata di giudizi controversi da parte degli studiosi, del pubblico e degli stessi attori. I critici lo attaccano perché i suoi documentari non sono nè equilibrati nè "oggettivi" in senso giornalistico. Ma l'equilibrio richiede almeno due punti di vista, una parte e una controparte; Wiseman invece non vede delle parti, soltanto il centro oscuro.

STRUTTURA

All'uscita del primo film, *Titicut Follies*, i critici ebbero non poche difficoltà a decifrare questa nuova forma che introduceva nel documentario un approccio unico e anti-convenzionale, che Wiseman avrebbe poi applicato anche ad altri film. I vari blocchi di inquadrature hanno spesso in comune lo spazio, i personaggi, il tempo e l'azione, in modo del tutto simile alle scene convenzionali. Per Wiseman, però, la parola "scena" non è del tutto appropriata: il "personaggio" viene seguito attraverso varie inquadrature, ma non viene compiutamente sviluppato. Le rappresentazioni dello spazio, del tempo e dell'azione non sono narrativamente motivate.

Non vi è una narrazione, nè inquadrature prestabilite e non vi sono le tradizionali divisioni del testo filmico, come le dissolvenze al nero. Il regista segue l'azione dal momento immediatamente precedente al climax e stacca immediatamente dopo, lasciando così il pubblico a chiedersi che cosa ha fatto precipitare l'azione e quale ne è stato il risultato.

Ad una prima visione, questi film sembrano raccolte casuali di questo genere di scene. Ma i film di Wiseman hanno in realtà una struttura pregnante e complessa, caratterizzata da ripetizioni e progressioni tematico-cronologiche di sequenze o di raggruppamenti di esse. (…) In *High School* e *Basic Training* Wiseman suddivide le riprese in "lezioni". Le inquadrature delle ragazze che partecipano a una sfilata, a una lezione di economia domestica, a una di dattilografia e a una di educazione sessuale - non collegate dal punto di vista dello spazio, del tempo e dei protagonisti - diventano una specie di "lezione generale" su come una ragazza diventa donna. In *Hospital* ogni parte rivela uno dei servizi dell'istituzione (accettazione, diagnosi, sala operatoria). In *Law and Order*, *Juvenile Court* e *Welfare* ogni blocco di inquadrature rappresenta un evento. In *Primate* ogni parte è dedicata ad un esperimento scientifico. Le sequenze di *Essene* mettono a confronto e differenziano le personalità dei monaci. In *Meat* ogni capitolo rappresenta un momento della trasformazione degli animali in prodotti di consumo. In *Titicut Follies* ogni serie di inquadrature mostra una attività all'interno dell'istituzione.

Ma a differenza di molti documentaristi, Wiseman non costruisce i suoi film con parti distinte e tematicamente organizzate. Piuttosto, egli tesse le sue trame con scene incomplete in un insieme caratterizzato da ripetizioni simmetriche o dalla sovrapposizione parziale degli elementi. Luoghi, tempi morti, suoni, persone ed eventi riappaiono ritmicamente nei film (…). La complessa ripetizione o sovrapposizione parziale degli elementi unifica sequenze altrimenti disgiunte e suggerisce il tema dell'atemporalità, della circolarità e della immutabilità (…)

In *Law and Order* e *Essene* la progressione cronologica si genera raggruppando scene diurne e notturne. (…) Sebbene non ci sia continuità cronologica tra questi gruppi, la comparsa dei protagonisti principali nelle varie tappe del loro percorso all'interno dell'istituzione suggerisce anch'essa una progressione cronologica. Da un punto di vista tematico, le strutture di *Juvenile Court*, *Titicut Follies*, *Primate*, *Basic Training*, *Welfare*, *Meat*, e *High School* si sviluppano dall'ingresso dell'individuo nell'istituzione fino alla sua dimissione. *Law and Order*, *Essene* e *Hospital* organizzano invece una struttura più ampia, che suggerisce circolarità: la natura infinita delle istituzioni e dei problemi dell'individuo.

Wiseman organizza una sovrastruttura caratterizzata dalla crescita e dal calo di tensione conseguente alla contrapposizione di scene dal forte impatto emotivo o intellettuale con scene meno toccanti. In *Titicut Follies*, ad esempio, l'allegra festa di compleanno segue immediatamente la scena dell'alimentazione forzata che rappresenta la parte più sgradevole del film. Dopo che la macchina da presa si è soffermata sulla bara nella sequenza del funerale, passiamo al "lieto fine" del film, rappresentato dallo spettacolo di beneficenza messo in scena dai pazienti e dalle guardie.

STILE

Lo stile che Wiseman ha introdotto con *Titicut Follies* - definito "crudo" da un critico - si ripete nei film successivi. La fotografia di *Titicut Follies* è di John Marshall, mentre di *High School* è di Richard Leiterman. Da *Law and Order* in poi, la fotografia è di William Brayne. È Wiseman stesso ad occuparsi della registrazione sincrona del sonoro, e ciò gli permette di essere in contatto costante con il cameraman e l'azione. Il movimento della macchina si limita quasi esclusivamente a mantenere il soggetto all'interno dell'inquadratura. La macchina è tenuta a mano e la maggior parte delle inquadrature sono frontali: l'angolazione sembra dipendere dalla

posizione casuale della macchina piuttosto che dalla considerazione dell'effetto. Quasi tutte le inquadrature sono dei primi piani o dei campi medi. L'uso dello zoom è frequente, ma di rado fuori luogo: questo modo di filmare sottolinea l'interesse dell'autore per i soggetti umani. Nei primi piani, ad esempio, tutto ciò che circonda un soggetto viene relegato ai margini dell'inquadratura, dando così indicazioni minime sull'ambiente. Il risultato di questa tecnica è spesso disorientante e claustrofobico. Lavorando solo con la luce naturale, il regista gira esclusivamente in bianco e nero, generando immagini caratterizzate da un forte contrasto. La funzione del suono è diegetica, eccetto - dettaglio importante - quando il regista sovrappone i suoni di due luoghi come passaggio dall'uno all'altro o come commento, e - caso raro - quando utilizza gli stessi suoni nel passaggio da un'inquadratura all'altra (ad esempio: il rumore ritmico della macchina durante l'operazione in *Hospital*, il canto dei grilli durante le esercitazioni notturne in *Basic Training*). Wiseman utilizza anche la musica, sebbene non come elemento strutturale. In *Titicut Follies*, il paziente suona alla tromba "Blue Heaven" in cortile, come accompagnamento alle inquadrature dei compagni còlti nelle loro attività di rilassamento, ginniche e masturbatorie. In *High School* la macchina passa dal monitor d'ingresso che chiede "Avete il permesso?" a una lezione di educazione fisica in cui le ragazze fanno esercizi con l'accompagnamento di "Simon Says". I passaggi tra le varie sequenze non contengono elementi di continuità, tranne quando l'autore sovrappone il suono per suggerire la simultaneità, la relazione tematica, l'ironia o la comicità. I "non eventi", che funzionano da passaggio o da sollievo al termine di scene intense, sono diventati gli elementi distintivi di Wiseman: corridoi, guardie, computer, sale d'attesa, rumori dell'interfono. Tutti questi elementi sono in realtà anche propri delle istituzioni. Dopo *Titicut Follies* e *High School*, il regista ha rinunciato alla contrapposizione di inquadrature singole miranti a un effetto comico o ironico "marcato", come lo ha definito in seguito lo stesso autore. Nei film successivi, il punto di vista del documentario si evidenzia attraverso un confronto più sottile e indistinto degli eventi.

TEMI

Tutti i film di Wiseman trattano temi inerenti all'istituzione: socializzazione, alienazione, relazioni di classe, controllo, burocrazia disumana, irrazionalità, legittimazione. (…) In *Titicut Follies*, *High School*, *Basic Training*, *Essene*, e *Welfare*, i disadattati affrontano gli enti rifiutandosi di conformarsi e mettendone in dubbio le premesse e i valori di base. Il loro rifiuto costringe gli agenti a giustificare e ad esprimere oralmente i valori e i fini dell'istituzione. Secondariamente, l'autore sottolinea la relazione simbiotica, ma a volte antagonistica, tra le istituzioni. *Basic Training* può ritenersi il seguito di *High School:* la scuola ha in comune con l'addestramento delle reclute alcune caratteristiche militari, e a sua volta l'esercito si avvale per l'istruzione delle reclute di modalità tipiche del sistema scolastico. Il servizio di leva è il destino di molti giovani alla fine degli studi. Gli insegnanti si interrogano sulla vita dei loro ex alunni nell'esercito. In modo simile, *Juvenile Court* è il seguito di *Law and Order*. Molti dei problemi dei minori condannati dal tribunale hanno origine dagli ambienti familiari presentati in *Law and Order* e dalla disintegrazione sociale di *Welfare*. In *Law and Order*, i poliziotti trasportano i pazienti e le vittime di incidenti al Metropolitan Hospital, dove il Dr. Schwartz di *Hospital* è al telefono e accusa un altro ospedale di aver messo a repentaglio la vita di una donna per il modo in cui è avvenuto il trasferimento al Metropolitan. (…) In *Essene*, il monastero ospita uomini che cercano rifugio dalle istituzioni sociali. In *Primate* i ricercatori ricevono finanziamenti dal governo e dall'esercito. Il ruolo dei sacerdoti e della religione rappresenta un altro tema minore, ma anche un ulteriore esempio di interdipendenza tra le istituzioni. Ministri, preti e cappellani sono presenti in *Juvenile Court*, *Titicut Follies*, *Basic Training*, *Welfare*, *Hospital*, *Essene* e *Canal Zone*: essi sono diventati degli ideologi dell'istituzione in cui operano; fungono da agenti così come i poliziotti, i dottori o i custodi, tentando di favorire l'adattamento dei pazienti. In *Essene* i religiosi provano a creare una comunità ideale (anche se artificiale), ma si ritrovano in un'altra istituzione.

Per molti aspetti, i film di Wiseman si conformano alle "regole" del documentario tradizionale (…). Ma l'assenza disorientante di inquadrature studiate, i primi piani claustrofobici, la mancanza di narrazione (in alcune opere non viene mai nominata la località in cui l'istituzione si trova), genera un'impressione di confusione che sconcerta principalmente coloro che si aspettano di trovare in questi film una spiegazione e un'analisi dei problemi sociali.

Come affermato in alcune interviste, Wiseman spera che il suo lavoro spinga tutti a prendere provvedimenti per migliorare le condizioni da lui documentate; ma il film non offre nè soluzioni nè speranze. L'autore non dà risposte alle questioni sollevate dai documentari. I film hanno certamente un valore giornalistico poiché illustrano la natura dell'istituzione, anche se in parte: struttura, "ospiti", uso e abuso dell'autorità, valori. Ma il punto di vista del regista è poco evidente. I critici che definiscono i suoi lavori come "attacchi alle istituzioni" dovrebbero impegnarsi a trovare nel montaggio o nella regia una prova della rabbia di Wiseman per quello che vede. Ogni documentario mostra partecipazione, ma anche distacco dal soggetto umano e dalle sue sofferenze. La cinepresa osserva il dramma e l'amara commedia delle istituzioni e passa, senza farsi coinvolgere, da un esempio di irrazionalità e disperazione all'altro. Ciò distoglie lo spettatore da una semplice partecipazione emotiva. La correlazione tra le sequenze ci spinge ad analizzarle, e non a esprimere giudizi (…).

Grierson credeva che il documentario potesse e dovesse digerire "informazioni grezze" per renderle significative e utili ai cittadini, altrimenti paralizzati da un eccesso di informazione. Ma i film di Wiseman rifiutano lo sguardo semplicistico di molti documentari, suggerendo invece che una corretta comprensione dei problemi sociali parte dal riconoscimento della loro grande complessità, ambiguità e correlazione, cosa che Grierson tentava di negare. Sfidando il pubblico a decifrare la struttura non convenzionale dei suoi film e a ricavarne significati e soluzioni, Wiseman esige un livello superiore di partecipazione rispetto agli altri autori; e spostando il luogo di questa partecipazione dalle conclusioni e dalle analisi del film al processo di lettura, Wiseman rende attivo lo sguardo dello spettatore, fornendogli preziose capacità critiche da utilizzare nella vita reale.

(Liz Ellsworth, *Frederick Wiseman: a Guide to References and Resources*, G. K. Hall & Co., Boston, USA, 1979, pp. 5-9)

Traduzione di Sara Menzietti

PROFILO BIOGRAFICO

di Liz Ellsworth

È piuttosto insolito il successo di Frederick Wiseman in un genere che incontra notoriamente problemi di finanziamento e distribuzione quasi insormontabili, e ugualmente fuori dal comune è la sua cura nella realizzazione di undici documentari molto apprezzati, controversi e vincitori di premi. Il suo primo film, *Titicut Follies* (1967), è ormai un classico del documentario americano.

Sebbene l'autore affermi di essersi sempre interessato di cinema già dall'adolescenza, non ha provato a farne fino ai trent'anni. Nato il 1° gennaio 1930, ha frequentato una scuola superiore privata a Boston e ha conseguito il diploma in Legge dopo aver frequentato il Williams College e la Yale Law School. Ha studiato ad Harvard per un anno e ha lavorato come assistente nel tribunale del Massachusetts. Dopo il servizio di leva, con la moglie (anche lei avvocato) si reca a Parigi dove studia e pratica legge dal '56 al '58. Durante il soggiorno parigino, Wiseman si cimenta con gli 8mm e realizza documentari sulle vie e sui mercati di Parigi. Assiste alle proiezioni presso la Cinèmathèque e i film che maggiormente lo interessano sono i classici di Hollywood, ma anche quelli di Fritz Lang e Jean Renoir.

Torna all'Institute of Law and Medicine della Boston University in qualità di assistente. In una intervista a Ira Halberstadt, spiega la sua decisione di produrre un film nel 1963:

Non mi piaceva leggere le decisioni della Corte d'Appello perché le trovavo ad un livello troppo alto di astrazione e comunque lontane da quello che secondo me era la parte più interessante della questione. Perciò smisi. E poiché ero stato sempre affascinato dal cinema, decisi di provarci.

Wiseman acquista dunque i diritti per una trasposizione cinematografica del romanzo di Warren Miller sulla criminalità giovanile ad Harlem, e produce *The Cool World* (1964), un film diretto da Shirley Clarke. L'uso di tecniche proprie del documentario (attori non professionisti, dialoghi improvvisati e set reali) gli offre la possibilità di osservare e di apprendere dai registi attivi nel progetto. Finanziariamente il film è un insuccesso. Wiseman dà fondo a tutti i risparmi ed ha spiacevoli incontri con i creditori.

Questa prima esperienza lo convince che la realizzazione di un film non ha nulla di misterioso e arcano, e che i suoi interessi sono la regia e la produzione. Durante l'insegnamento alla Boston University, Wiseman accompagna gli studenti al manicomio criminale di Bridgewater, per mostrare dove i loro futuri clienti sarebbero potuti finire dopo la sentenza. L'idea di realizzare un film su questa istituzione nasce proprio da qui. Wiseman aveva visto i lavori di Richard Leacock e una serie di documentari per la televisione americana ABC realizzata dal Drew Associates, per cui decide di adottare le convenzioni del *cinèma-veritÈ* per le riprese a Bridgewater, perché più appropriate ai temi espressi. Secondo l'autore una struttura filmica non convenzionale deriva dall'esperienza fatta con il materiale e durante le riprese.

Wiseman prende in prestito l'attrezzatura per le riprese e finanzia *Titicut Follies* grazie al credito dei laboratori, ritardando il pagamento della lavorazione all'entrata degli incassi del noleggio. In cambio il laboratorio ottiene i diritti per la stampa. A lavoro terminato, la NET vuole comprare il documentario per poterlo trasmettere come primo programma della Public Broadcasting Laboratory, ma esso rimane implicato in una causa legale: Wiseman viene accusato di aver violato la privacy dei detenuti e soprattutto, di aver infranto un contratto stipulato oralmente che dà allo Stato del Massachusetts il diritto di censura del film. Il giudice ordina che la pellicola sia bruciata; si ricorre in appello, e infine la Corte suprema del Massachusetts riconosce che l'opera ha un suo valore se visionata da professionisti come medici e avvocati ma che non può essere proiettata a un pubblico di non addetti. Pertanto, ad ogni proiezione di *Titicut Follies* Wiseman è tenuto a notificare alla Corte il tipo di pubblico presente: unico caso, secondo il regista, in cui una "pubblicazione" viene ritenuta fruibile solo per una specifica categoria di spettatori.

Nonostante la causa, nella primavera del '67 Wiseman riceve un finanziamento per realizzare *High School* (1968). In varie proporzioni, *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), e *Basic Training* (1971) sono finanziati dalla PBS, da WNET Channel 13 di New York e dagli incassi del noleggio. Wiseman, una volta considerato che il rischio è minimo e che i distributori arricchitisi grazie a lui non lo pagano, decide di iniziare a distribuire egli stesso i propri film. Dopo *Basic Training*, ottiene un contratto quinquennale con la WNET per realizzare un documentario all'anno. Il contratto è rinnovato solo una volta; *Canal Zone* (1977) e *Sinai Field Mission* (1978) sono i primi della seconda serie di cinque film per la WNET trasmessi dalla PBS. Il regista riesce a vivere combinando i finanziamenti che riceve per la produzione, la distribuzione e con contratti orali; i suoi lavori sono noleggiati principalmente dalle scuole, dalle biblioteche e dai circoli cinefili.

Wiseman segue il medesimo schema di produzione per tutti i documentari. Dopo l'approvazione del soggetto da parte della WNET, ottiene il controllo editoriale del contenuto e cerca di ottenere il consenso, verbale o registrato, di tutti coloro che vengono filmati. Non compie alcuna ricerca sul soggetto prima di girare: considera la ripresa la vera ricerca. Accumula in media 2.400.000 metri di pellicola in 4-6 settimane.

Le persone presenti nell'istituzione sono informate delle riprese attraverso incontri e avvisi esposti in bacheca, e accade raramente che i soggetti neghino il permesso di utilizzare il materiale ripreso: Wiseman afferma infatti che la consapevolezza della presenza della macchina da presa non è mai stato un problema e che è sempre capace di capire se qualcuno sta recitando. Ciò si verifica

raramente, secondo il regista; poiché ogni individuo ha un repertorio limitato di atteggiamenti e quando si trova in situazioni particolari tende a ricorrere a modelli comportamentali tradizionali e di rado guarda in macchina.

"Non facciamo altro che gironzolare", dice Wiseman. "Di 10 ore se ne girano solo 2. Si parla con la gente per capire meglio cosa succede di solito. Non provo mai a contrariare qualcuno parlandogli di politica o provocandolo."

Di solito Wiseman analizza, dopo solo tre giorni di riprese, il materiale girato privo tuttavia della banda sonora. Mentre nello studio di Boston visiona la stampa della pellicola ormai sincronizzata, scartando però subito il 50 - 60% del metraggio. Da quello che rimane raccoglie una serie di sequenze probabilmente integrate nella copia finale.

Stampo a caso le inquadrature buone senza pensare alla struttura. L'idea del montaggio nasce a volte da un procedimento razionale e deduttivo, in altri casi attraverso uno irrazionale e induttivo. Questo mio procedimento casuale può durare da 4 a 8 mesi e dipende dal successo che incontro con il materiale sotto mano. Il film diventa progressivamente più coinvolgente e, man mano che viene fuori, il mio controllo sul materiale cresce e i cambiamenti sono più rapidi. A volte, sequenze all'inizio irrilevanti si dimostrano necessarie per l'atmosfera e il respiro del film. Ad esempio, le scene del corridoio in Hospital sono importanti per il ritmo del testo, destinate a fornire una pausa dopo le sequenze maggiori: se queste sequenze fossero vicine, se ne perderebbe il significato.

Wiseman spiega che il suo stile non convenzionale nasce dall'interesse verso la fiction e i romanzi e dall'esperimento di adattare la struttura narrativa al materiale documentaristico.

Il mio è il tentativo di collocare gli spettatori al centro degli eventi e di farli riflettere sulle relazioni che hanno con quello che vedono e sentono. Do il mio punto di vista indirettamente attraverso la struttura filmica. La lettera alla fine di "High School" rende il film diverso da quello che sarebbe stato se l'avessi collocata all'inizio o se l'avessi eliminata. Quando gli spettatori l'ascoltano, spero che "leggano" il film nella lettera. Essa collega i maggiori temi trattati e, questa è la mia speranza, dilata il contesto del film.

Durante le interviste, l'autore dà sempre segni di impazienza e non aiuta certo coloro che gli pongono domande sul "significato" e sui "punti di vista" nelle sue opere, poiché insiste che i film debbono "parlare" da soli, e che è compito del critico dare delle interpretazioni e rintracciare i collegamenti. Ha inoltre affermato più volte di realizzare film non per un pubblico ben preciso ma per se stesso, per soddisfare i suoi standard di forma e "bellezza".

Agli inizi della mia carriera credevo che ci fosse un collegamento tra il documentario e la gente, che questo potesse produrre all'istante un cambiamento sociale. Oggi penso che questa sia una idea ingenua che contiene, implicitamente, un atteggiamento presuntuoso nei confronti del pubblico, poiché presuppone che gli spettatori siano senza esperienza, non leggano nè vedano altri film, e che aspettino le opere e gli autori per avere un'illuminazione. Fortunatamente la realtà è ben diversa. Il pubblico prende le decisioni sulla base di esperienze e riflessioni ben più ampie di ogni singolo film. Se si crede al mercato delle idee, la comprensione di quello che si fa (se si voglia lavorare su qualsiasi soggetto) è un elemento fondamentale. Maggiori informazioni si hanno, anche se ci rivelano la difficoltà dell'argomento, più alte sono le probabilità di riuscita. Capisco che un film possa risultare deprimente, ma penso che anche la realtà lo sia, e l'unico modo per arginare quest'impressione è dare un'idea delle dimensioni del soggetto.

Wiseman si è spesso dichiarato interessato all'applicazione delle tecniche documentarie al cinema, in cui l'autore dirige gli attori e i dialoghi, rievocando però la medesima impressione di realtà e intensità propri dei documentari.

(…) Capisco che i miei film stiano diventando sempre più astratti, ma voglio trattare di temi astratti in modo diverso. Mi interessa la stilizzazione e voglio fare con la sceneggiatura quello che faccio con il montaggio: preferisco avere il controllo su ciò che le persone dicono nel film, piuttosto che doverlo ricavare in un secondo tempo.

"Non c' è impegno politico nei miei documentari", conclude Wiseman: "Il mio unico impegno come documentarista è dovuto al piacere che ne ricevo".

(Liz Ellsworth, *Frederick Wiseman: a Guide to References and Resources*, G. K. Hall & Co., Boston, 1979, pp. 1-4)

Traduzione di Sara Menzietti



Meat
1976

FRANCESCO MASELLI
LETTERA APERTA A UN GIORNALE DELLA SERA 1970

Regia, soggetto e sceneggiatura: Francesco Maselli. *Fotografia* (16mm gonfiato a 35, colore): Gerardo Patrizi. *Scenografia e arredamento*: Gabriele D'Angelo. *Costumi*: Lina Nerli Taviani. *Musica*: Giovanna Marini. *Montaggio*: Nicoletta Nardi. *Personaggi e interpreti*: Nanni Loy (Vanni Dosi, architetto-imprenditore), Piero Faggioni (direttore casa editrice), Daniele Dublino (scrittore), Massimo Sarchielli (scultore), Nino Dal Fabbro (professore universitario), Renato Romano (sceneggiatore), Luciano Telli (pubblicitario, ex-regista cinematografico), Graziella Galvani (moglie di Faggioni), Laura De Marchi (moglie di Dublino), Daniela Surina (amante di Dublino), Goliarda Sapienza (ex-moglie di Saverio, amica-collaboratrice di Dublino), Mariella Palmich (la donna di Vanni Dosi), Lorenza Guerrieri (moglie del professore universitario), Monica Strebel (collaboratrice ed ex amante del professore), Anna Orso (moglie dello sceneggiatore), Titina Maselli (la donna dello scultore), Nicole Karen (moglie del pubblicitario), Claudia Rittore (figlia del pubblicitario e amante del direttore della casa editrice) Tania Lopert (Dyana Stein), Francesco Maselli (Saverio), Silverio Blasi (Brandi, funzionario di partito), Barry Fifield (Piermaria, editore di sinistra), Deanna Frosini (moglie di Piermaria), Vittorio Duse (il maggiordomo), Fabienne Fabre, Daniele Costantini (studenti ospiti di Dosi). *Produzione*: Franco Cristaldi per la Vides-Italnoleggio. *Distribuzione*: Italnoleggio Cinematografico. Durata: 95'.

Fra cinema politico e cinema che racconta storie dislocate nell'ambiente politico possono intercorrere differenze notevoli. L'avvertenza non cancella un dato di fatto, che taglia la testa a qualsiasi controversia: non esistono film e cinematografie politicamente neutrali. Ogni film, infatti, esprime una concezione della vita e allinea modelli di comportamento sincronizzati a un certo tipo di organizzazione societaria che si sorregge su valori codificati. Alcune cinematografie socialiste non mimetizzano il preminente fine politico-formativo, nè mascherano il messaggio politico. L'industria capitalistica del cinema, considerando il film anzitutto in quanto merce, è costretta invece a impastare il messaggio politico insieme con altri e più allettanti ingredienti, sì da rendere facilmente smerciabili i prodotti. La stella polare del profitto esige che i film abbiano un indice massimo di espansione e gradimento: ne consegue una specie di incompatibilità costituzionale tra industria del cinema e politica, essendo la prima interessata all'unificazione dei pubblici e provocando la seconda una divisione dei cittadini-consumatori. Tuttavia, l'industria cinematografica, collegata com'è al potere finanziario e politico, non si astrae dalle vicissitudini della politica. E anche il pubblico, nonostante chieda al cinema di distrarlo dagli affanni e di cullarlo nelle braccia di sogni infantili, sgravandolo delle più onerose responsabilità, è risucchiato da un clima collettivo su cui gli eventi politici hanno un peso preponderante. Lo Stato, infine, abbisogna di strumenti per mobilitare gli animi: la propaganda cinematografica gli è indispensabile.

(…) *Lettera aperta a un giornale della sera* è omologabile ai film dei fratelli Taviani per l'esplicita intenzione di enucleare un'argomentazione politica nelle strutture di un film analitico-narrativo, e per il fatto che l'autore non indulge a seduzioni lirico-autobiografiche. Ne *La lettera aperta*, la materia non è dissimile da quella dei film sulla crisi degli intellettuali comunisti, ma Maselli la lavora con distacco critico. L'autobiografismo ne sorte sconfitto e, assieme con esso, perdono le penne i suoi corollari: l'autocommiserazione, il narcisismo lamentoso, la sopravvalutazione dei tormenti individuali, la facilità a perdonarsi e a dare spettacolo. (…) Il regista ricama un paradosso non solo per smascherare l'essenza salottiera di taluni pruriti estremistici, ma per evidenziare una più generale e intricata situazione di deterioramento che non esenta nè i singoli, nè la sinistra nel suo complesso. Alla sinistra imputa di aver accondisceso a pratiche di integrazione e di inserimento nel sistema borghese, quasi senza batter ciglia, paga di mere contropartite culturali e della scissione quotidianamente consumata tra produzione di idee progressiste e un uso di queste idee, teso a cristallizzare l'ordinamento vigente e gli attuali rapporti di proprietà. Sarebbe troppo comodo strumentalizzare il film, intravedendo nei personaggi caratteri di marginalità, ed altrettanto pretestuoso sarebbe innalzarli alle stelle, per l'impudicizia con cui spiattellano dissociazioni, nevrosi e viltà. Maselli è spietato e tenero nei confronti dei suoi anti-eroi per eccellenza, li disegna al chiaroscuro e non per inventare un'artificiosa dialettica, giacchè gli preme risalire a monte, alla implicita esigenza di una più calzante strategia rivoluzionaria e del ripristino di una tensione ideale e di una consapevolezza che all'inondazione delle parole e dell'ideologia (falsa coscienza) opponga più che il miracolo della volontà assopita e che prodigiosamente si ridesta, la necessità del ritorno alle cose, alla concretezza della lotta di classe, cominciando intanto a spogliarsi di filtri, finzioni, doppi fondi e mezze verità. Dai film della crisi si passa al film sulla crisi: il che fa supporre che la crisi stia entrando in uno stadio di crescenza evolutiva. E il fascino di *Lettera aperta* è tanto più forte in quanto Maselli agita un problema, giostrando personaggi i quali prendono parte a un *jeu de massacre* in cui cialtronismo, dignità e sincerità si intersecano.

(Mino Argentieri, *Appunti per un repertorio ragionato su cinema e politica*, su I*nformazioni cinematografiche*, Luglio 1970, pag.1-20)

INTERVISTA A GRAZIELLA GALVANI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Sei tra gli interpreti di "Lettera aperta a un giornale della sera", in un ruolo di primo piano. Che cosa è stato "Lettera aperta" per te?

Un film corale, per il quale Maselli ha cercato attori particolari che fossero dentro le problematiche del '68. Non che essi rappresentassero se stessi, ma quegli avvenimenti facevano parte del loro quotidiano. Non si trattava di attori che, una volta arrivati sul set, entravano in un mondo completamente diverso, come di solito succede. Il mondo di *Lettera aperta* era lo stesso che stava loro intorno.

Per Maselli, l'attore deve essere consapevole del proprio ruolo: un interprete che sappia prevedere anche una coscienza morale e politica della parte che sostiene e delle cose che fanno parte del film. È una curiosa richiesta, che comporta per l'attore un tasso ulteriore di creatività.

È così. Per quanto mi riguarda, io non volevo troppo abbandonarmi a me stessa, ma provarmi a rendere quei personaggi che più o meno circolavano negli ambienti politici e culturali d'allora.

Con questi personaggi - del film e del fuorifilm - certamente lui si sentiva in condizione di complicità, se non proprio di identità. Sicuramente non vi guardava come entità distaccate: voi eravate gli specchi della sua stessa persona. C'era insomma un complesso nodo di interazione tra voi e lui.

La sera avanti le riprese Francesco scriveva la sceneggiatura: arrivava sul set col testo pronto. Però le scene le rifaceva in base a come si sviluppava il film in quel momento, in qualche modo come eravamo noi. Tra gli interpreti, c'erano quelli che come me avevano pratica di teatro, altri solo di cinema, poi un paio di registi (Loy, Silverio Blasi). Altri invece non erano affatto attori, ma gente che stava dentro questo mondo di persone aperte all'impegno culturale e politico.

Che lavoro ha fatto su di voi, e che lavoro voi facevate per la cinepresa? Dovete aver contribuito anche voi a strutturare il film, poiché per lui eravate personaggi ed interpreti.

Credo che si ispirasse molto anche alla persona dell'attore. Per questo ha voluto gente che comprendesse davvero le problematiche del film. La storia è quella di un gruppo di intellettuali che si incontrano una sera e decidono di scrivere una lettera pubblica ritrovandosi coinvolti in una questione più grande di loro. Non per non essere all'altezza dei problemi ma perché - ed è questo a venire sviscerato nel film - sono travolti dalle loro vite agiate. È tutta gente che sta bene economicamente, che ha un lavoro, soddisfazioni.

Ma il film mostra individui che intendono muoversi in una linea diciamo cosi rivoluzionaria, un po' volontaristicamente. Venne sentito infatti come una macerazione, quasi il necessario rinnovamento agli intellettuali di sinistra.

Allora, era proprio così.

C' è una criticità dell'occhio filmico, forse anche involontaria, che ti fa vedere - oggi - come quei personaggi non potessero lasciar tutto da un momento all'altro e andare a combattere nel Vietnam.

E infatti i vietnamiti l'hanno capito meglio di loro e non li hanno voluti.

Che lavoro faceva Maselli con la mdp? Vi stava dietro molto, muovendosi quasi ininterrottamente.

Giravamo nel suo vecchio appartamento: la macchina a spalla, eravamo seguiti da une stanza all'altra.

Dunque avevate una mobilità vostra.

Solo durante le prove. Suggerivamo: "Se vado da quella parte, che dici? va bene? e se mi volto qui?"

Doveva in ogni caso cogliere i vostri movimenti e starvi dietro.

Si, è così. Credo che abbia girato moltissima pellicola, che ha dovuto tagliare al momento del montaggio perché il film potesse essere proposto per la distribuzione commerciale nelle sale.

In che cosa, secondo te (interprete-intellettuale e poi anche spettatrice), questo film può avere una base documentaria?

Beh, era tutto vero quello che succedeva. Avveniva allora, di notte, di giorno, da altre parti. L' Italia era così: si discuteva di politica, ci si sentiva coinvolti.

C'è qualcosa di sensoriale, di aderente e frazioni minime di realtà, nel modo di girare di Maselli; una base oggettiva e poi anche l'invenzione: eravate in parte veri, ma infine anche ricostruiti. Quasi un docufiction avanti lettera.

Per le sequenze della manifestazione, si è certamente servito anche di materiale documentario. Noi giravamo in genere di sera, dalle 18 alle 4 de mattino. In fondo anche in questo c'era una parte di realtà: invece di discutere di calcio, eravamo gente che parlava di politica, dopo il lavoro, nelle nostre case. Maselli ha voluto fare un film su queste abitudini, su precise modalità di riflessione e anche di riflessione politica.

Ma voi, quando facevate il film, eravate consapevoli della paradossalità delle vostre posizioni?

Ah, no, eravamo convinti che la "lettera" si potesse scrivere. Convinti - anche se è chiaro che non mancava mai un pizzico d'ironia.

Vi sentivate per niente dei borghesi di sinistra?
Io no, e neanche gli altri.

Capisco che la vostra intenzione era chiara. Ma il film, secondo me, sviluppa suo malgrado - per questa prensilità dello sguardo, per il lavorare sulle epidermidi, sulle realtà ravvicinate - un forte livello autocritico.

Il mio personaggio, ad esempio, nei riguardi del marito che fa il rivoluzionario, è molto preciso nel vedere le cose e nel colpire con l'arma dell'ironia. Sono la padrona della casa dove s'incontrano questi intellettuali: figlia di ricchi, non romana.

C' è nel tuo personaggio un' eco sia pur lontana della Pupe viscontiana de "Il lavoro". Farse sei stata scelta perché linguisticamente identificavi la ricchezza, l'industria, la modernità, la diversità lombarda.

Una milanese che si porta dietro una situazione di impegno politico. Le discussioni in *Lettera aperta* sono d'altra parte molto interessanti, questo va rimarcato.

La caratterizzazione romana è molto accentuata, da non sottovalutare. Tu sei in questo già uno sguardo critico. In più sei donna, e come negli altri film di Maselli rappresenti una naturalità critica.

Infatti, sono le donne che individuano i difetti maschili, quel loro voler essere eroi. Così l'ironia è quasi sempre femminile, o perlomeno la domanda, la riflessione. Peccato che le sequenze della discussione siano state molto tagliate: soprattutto quelle di noi donne. Abbiamo girato molte più scene. Un fatto curioso che ricordo, sono le automobili che Francesco ha utilizzato nel film. Macchine da lui collezionate, stupende, ad esempio una MG gigantesca, tutta bianca e nera, impiegate in una scena di partenza, dopo le lunghe notti di discussione sulla "Lettera". Come vedi, nelle politica entrano anche realtà imponderabili. Ma è questa la ricchezza sia pur contraddittoria di quel film.

Tre operai (1980, 4 puntate di 60' l'una), *Rappresentazione di anima e corpo* (1982, 35'), *Avventura di un fotografo* (1983, 65'), *I favolosi anni '60* (1985, 2 puntate di 60' l'una), *Apologo tiberino* (per il ciclo "Quaderni di città, 1987, 40'), *Videograffiti* (30 "frammenti" di 2'30" l'uno)

Gualtiero De Santi e
Graziella Galvani



OMAGGIO A JORIS IVENS

IO E IL VENTO (1988)

Regia: Joris Ivens e Marceline Loridan. *Sceneggiatura e dialoghi*: Marceline Loridan e Joris Ivens, in collaborazione con Elisabeth D. *Fotografia*: Thierry Arbogast, Jacques Loiseleux. *Montaggio*: Genevieve Louveau. *Musiche*: Michel Portal. *Interpreti*: Joris Ivens, Han Zenxiang, Liu Zhuang, Wang Delong, Wang Hong, Fu Dalin, Liu Guilian, Chen Zhijan, Zou Qjaoyo, Paul Sergent. *Produzione*: Capi Film-La Sept, con la partecipazione del Ministero della Cultura e della Comunicazione. *Durata*: 78'.

Nel centenario della nascita di Joris Ivens (Nimega, Olanda, 18 Novembre 1898 - Parigi, Francia, 28 Giugno 1989), il Festival del Documentario Italiano di San Benedetto del Tronto non poteva mancare di fare un omaggio al poliedrico regista olandese. Regista, fotografo, attivista politico, Ivens ha lasciato un segno profondo nel documentarismo, inscrivendo il suo nome come classico tra i classici. Un anno prima di morire, con Marceline Loridan, realizza in Cina questo *Io e il vento*, un viaggio, tra fiction e documentario, a cercare di "intrappolare" il vento, di filmare una cosa che non è possibile filmare. Ne viene fuori nelle sue contraddizioni la figura tenace e poetica del grande regista, in scena qui come attore, in una Cina sterminata, tra la Muraglia ed il deserto, ancora a metà strada tra i tentativi di aprirsi al mondo, turismo incluso, ed i retaggi del potere centralizzato, schiavo della sua stessa burocrazia (un ringraziamento particolare a Sandro Lai, regista, documentarista, grande "innamorato" di Ivens).

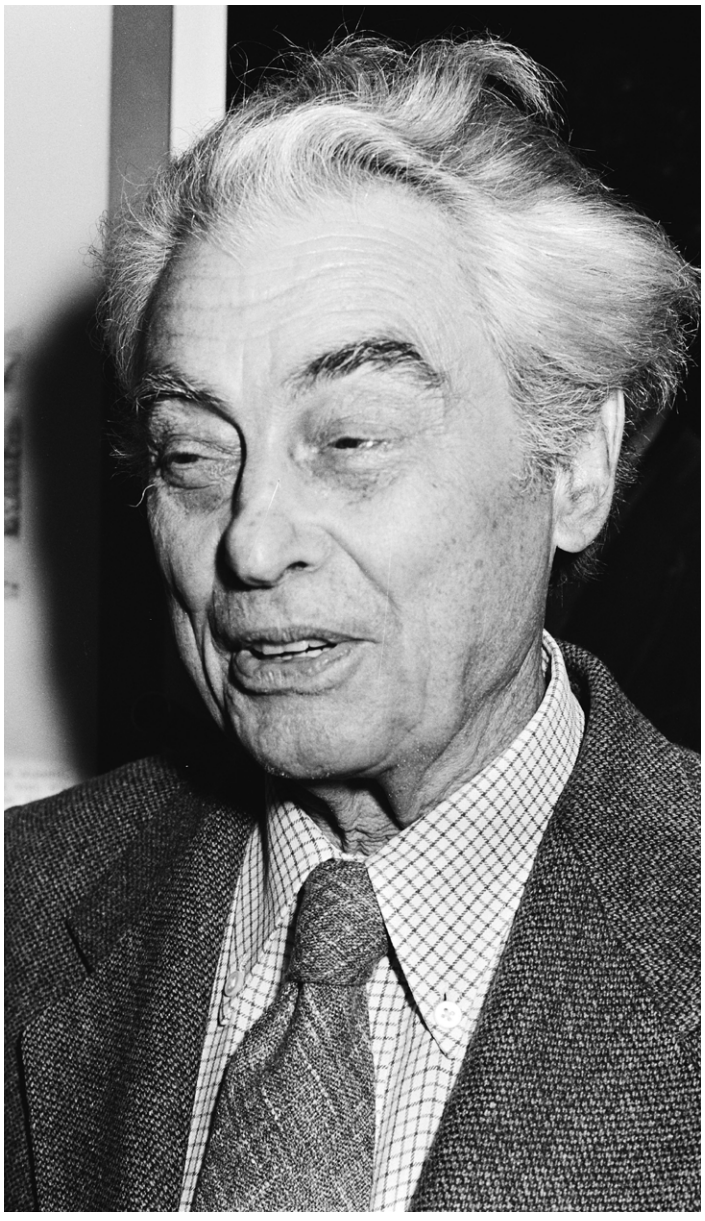
GLI ESORDI DI UN CINEASTA OLANDESE

di Joris Ivens

Ripescando tra i miei vecchi ricordi, rivedo mio padre che mi prende per mano e mi porta sulla cima della più alta delle cinque colline su cui sorge Nimega. Là sul culmine dello Het Valkhof, in mezzo a un gruppo di alberi secolari, c'era una targa commemorativa, che mio padre mi leggeva ad alta voce, e che io più tardi lessi spesso da solo: NELL'ANNO 70 A.C. CLAUDIUS CIVILIS, CONDOTTIERO DEGLI UOMINI DELLE TERRE BASSE, SI TROVAVA IN QUESTO LUOGO E GUARDAVA GIÙ, OLTRE IL RENO, DIGRIGNANDO I DENTI. Claudius vide i legionari romani marciare attraverso la sua patria, quegli stessi legionari che avevano già conquistato la maggior parte d'Europa. Anche noi guardavamo giù, verso il Reno, che scorreva ampio e profondo verso l'Olanda.

Sotto di noi si trovava la nostra città, Nimega, con i suoi contorni arditi e il campanile quadrato di Santo Stefano. Non aveva l'aspetto di una "tipica" città olandese. Non un mulino a vento, non un canale. Una città mercantile di '80mila abitanti, un nodo commerciale tra la Germania e il porto di Rotterdam. Nelle strade ripide e strette che portavano al fiume c'erano molte case, una attaccata all'altra, di tutte le epoche e di tutti gli stili - romanico, gotico, rinascimentale, barocco, contemporaneo -, come fossero state pagine di un libro di storia dell'arte strappate e sparpagliate qui a casaccio.

Quando si pensa alla nostra zona in qualsiasi altro posto d'Olanda, si pensa alla frutta (Nimega è infatti il centro di una vasta area coltivata ad alberi da frutto), e poi si pensa a immagini e sensazioni piacevoli: le nostre chiese sono più ricche di colori di quelle del Nord, dipinte solo di bianco; le nostre feste popolari sono più allegre e quelle private più movimentate di quelle dell'Ovest.



Sono nato qui. In famiglia c'erano due generazioni di fotografi. Mio nonno aveva iniziato a fare fotoritratti grazie a quell'invenzione che Daguerre aveva generosamente lasciato a tutti coloro che avevano voluto usarla: quelle foto commoventi di persone quasi pietrificate, la posa e l'espressione delle quali contavano più della drammaticità e dell'originalità.

Suo figlio, mio padre, studiò l'ulteriore sviluppo della fotografia, cercando di crearsi uno sbocco commerciale. Vendeva macchine e materiale fotografico e iniziò ad aprire una catena di negozi di articoli fotografici. Nessuno dubitò mai del fatto che io avrei seguito le orme paterne, e perciò sin da piccolissimo ebbi a che fare con la fotografia.

Da bambini giocavamo soprattutto a fare gli indiani, sulle colline fuori città. A undici anni leggevo con passione le storie di indiani scritte da James Fenimore Cooper e Karl May. Poi c'era uno scrittore tedesco che non era mai stato in America, e narrava esclusivamente avventure di indiani "buoni" e ci piaceva più di tutti gli altri.

Nel negozio di mio padre c'era un pezzo costoso ma inutilizzato: una macchina da presa Pathè, per uso professionale, tutta in legno, a manovella. Mio padre sperava di poterla vendere ai cittadini di Nimega, un giorno o l'altro. Dal giocare agli indiani sulle colline fuori città, al desiderio di girare un film sugli indiani per nostro diletto, il passo fu breve. Fu proprio la vecchia macchina da presa Pathè che ci diede l'idea. Organizzai tutto io: feci in modo che i miei due fratelli e le mie due sorelle, i miei genitori e naturalmente io stesso, recitassimo sia la parte dei bianchi sia quella degli indiani. Per impersonare gli indiani, ci truccammo con buon cacao in polvere olandese. Io ero l'eroe indiano Raggio di Fuoco e il mio copricapo era fatto di penne di tacchino rubate. Le riprese esterne risultarono splendide, perché le collinette di sabbia e i campi della brughiera si prestarono ottimamente a rappresentare il deserto di Mojave e le Montagne Rocciose. Un vecchio cavallo bianco ebbe la sua romantica parte, lassù, sulle collinette di sabbia. Ci dimenticammo però di fargli un primo piano, cosa che dovetti fare parecchie settimane dopo, nel giardino sul retro di casa nostra. Riuscii a risolvere il primo dei miei problemi di produzione conducendo il gran cavallo bianco in giardino, facendogli attraversare lo stretto corridoio della nostra bella casa borghese, piastrellato in marmo… Il cavallo urtò con i suoi larghi fianchi contro pareti e quadri, e contro i supporti delle lampade a gas, provocando la rottura delle tubature, la fuoriuscita del gas e una minaccia di esplosione. Mia madre fu quella che si divertì meno di tutti durante le riprese del nostro *De Brandende Straal**.

(da *Io cinema. Autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano, 1979, pag.3-4)

* *La freccia ardente* o *Raggio di fuoco*

FILMOGRAFIA DI JORIS IVENS

Brandende Straal o *De Wigwam* (*La freccia infuocata* o *Il wigmam*, 1911, 7', Olanda); *Zeedijk-Filmtude* (*Studio filmico sul quartiere Zeedijk*, 1927, 10', *Olanda, perduto*); *Etudes des mouvements* (1928, 4', Francia); *De brug* (*Il ponte*, 1928, ll', Olanda); *Branding* (*Mareggiata* o *I frangenti*, 1929, 35', Olanda); *Regen* (*Pioggia*, 1929, 12', Olanda); *Ik-Film* (*Io film*, 1929, 10', Olanda, perduto); *Schaatsenrijden* (*Pattinaggio su ghiaccio*, 1929, 8' Olanda); *Wij Bouwen* [*Noi costruiamo*, 1929-30, 110', alcune parti sono state rielaborate in altri documentari : *Heien* (*Piloni*, 10'), *Nieuwe architectuur* (*Nuova architettura*, 5'), *Caissonbouw Rotterdam* (*Costruzione di un cassone*, 6', perduto), *Zuid-Limburg* (*Limburgo Meridionale*, 6', Olanda, perduto)]; *NVV-Congress* (*Congresso dell'NVV*, 1929-30, 30', Olanda); *Jeugddag* (*Giornata della gioventù*, 1929-30, 30', Olanda); *Arm Drenthe* (*Drenthe povera*, 1929-30, 15', Olanda); *VVVC-Journal* (*Cinegiornale VVVC*, 1930-31, serie di cinegiornali, perduti); *De tribune film: breken en bouwen* (Il film *La tribuna: demolire e costruire*, 1930, 20', Olanda); *Zuiderzee* (1930, 45', Olanda); *Philips Radio* (1930-31, 36', Olanda); *Creosoot* (*Creosoto*, 1931, 80', Olanda); *Pesn'o gerojach - Komsomol* (*Il canto degli eroi* - Komsomol, 1932, 50', URSS); *Misé re au Borinage* (1933, 34', Belgio, co-regia: Henri Storck); *Nieuwe Gronden* (*Nuove terre*, 1934, 31', Olanda); *Spanish Earth* (1937, 52', Olanda); *The 400 million* (1938, 53', USA); *Power and the land* (1939-40, 33', USA); *Our russian front* (1941, 38', USA; co-regia: Lewis Milestone); *Oil for Alladin's Lamp* (1942, cm); *Action Stations!* (1942, 50', Canada); *Indonesia Calling* (1946, 22', Australia); *Pierwse lata* (*I primi anni*, 1949, 99', Cecoslovacchia/ Polonia/Bulgaria); *Pokoj Zwyciezy Swiat* (*La pace vince il mondo*, 1950-51, 90', Polonia, co-regia: Jerzy Bossak); *Freundschaft siegt* (*L'amicizia vince*, 1952, 95', URSS / RDT, co-regia:Ivan Pyr'ev); *Wyscig pokoju* Warszawa-Berlin-Praha (*Corsa per la pace*, Varsavia-Berlino-Praga, 1952, 44', Polonia / RDT); *Das Lied der Ströme* (*Il canto dei fiumi*, 1954, 90', RDT); *La Seine a rencontrè Paris* (1957, 32', Francia); *Before Spring* (1958, 38', Cina); *600 million with you* (1958, 12', Cina); *L'Italia non è un Paese povero* (1960, 135', versione censurata: 110', Italia); *Demain à Nanguila* (1960, 50', Mali); *Carnet de viaje* (1960-61, 34', Cuba); *Pueblo armado* (1960-61, 35', Cuba); *…à Valparaiso* (1963, 37', Cile / Francia); *Le petit chapiteau* (1963, 6', Cile / Francia); *Le train de la victoire* (1964, 9', Cile); *Pour le Mistral* (1965, 30', Francia); *Le ciel, la terre* (*Il cielo, la terra*, 1965, 30', Vietnam / Francia); *Rotterdam-Europoort* (1966, 20', Olanda); *Loin du Vietnam* (*Lontano dal Vietnam*, 1967, 115', Francia, co-regia: Alain Resnais, Jean-Luc Godard, W. Klein, Claude Lelouch, Agnes Varda, coordinamento Chris Marker); *Le dix-septième parallèle* (*17° parallelo*, 1967, 113', Vietnam / Francia, co-regia: Marceline Loridan); *Le peuple et ses fusils* (*Il popolo e i suoi fucili*, 1968-69, 97', Laos / Francia, co-regia: Marceline Loridan, Jean-Pierre Sergent, Emanuele Castro, Suzanne Fenn, Antoine Bonfanti, Bernard Ortion, Anne Rullier); *Rencontre avec le prèsident Ho Chi Minh* (1968, 8', Vietnam / Francia); *Comment Yukong dÈplaça les montagnes* (*Come Yu Kung rimosse le montagne*, 1971, 12 ore, Cina / Francia, co-regia: Marceline Loridan, il film è composto dagli episodi: *Autor du pÈtrole: Talking*, 74'; *La farmacie no.3: Shangaï*, 79'; *L'usine de gÈnèrateurs*, 131'; *Une femme, une famille*, 110'; *Le village des pêcheurs*, 104'; *Une caserme*, 56'; *Impressions d'une ville: Shangaï*, 60'; *Histoire d'un ballon, le lycÈe no.31 a Pekin*, 19'; *Le professeur Tsien*, 12'; *Une rÈpÈtition à l'OpÈra de Pekin*, 30'; *Entraînemente au cirque de Pekin*, 30'; *Les artisans*, 15'); *Les Kazaks - minoritÈ nationale - Sinkiang* (1973-77, 50', Cina / Francia, co-regia: Marceline Loridan); *Les Ouïgours - minoritÈ nationale - Sinkiang* (1973-77, 35', Cina / Francia, co-regia: M. Loridan); *Une histoire de vent* (*Io e il vento*, 1988, 78', Francia, co-regia: Marceline Loridan).

STORIA D'ITALIA DEL XX SECOLO
V CAPITOLO: L'ITALIA REPUBBLICANA

di Folco Quilici, Valerio Castronuovo, Renzo De Felice, Pietro Scoppola

È come se in questi ultimi anni io avessi lavorato con un gruppo di esperti in una inesauribile miniera, scavando e rovistando, in un accumulo di milioni e milioni di immagini, conservate in archivi cinematografici e fotografici. Da questa miniera, di giorno in giorno, vengono alla luce materiali preziosi anche se grezzi e anonimi; e all'improvviso un film inedito, che emoziona.

Mi riferisco al lavoro nel quale sono impegnato da ormai otto anni: una serie dedicata alla "Storia d'Italia del XX secolo"; quaranta ore di cinema-documento, tessute pazientemente sulla trama scritta da tre storici, Valerio Castronuovo, Renzo De Felice e Pietro Scoppola. Per tradurre i loro testi in film, con l'aiuto di ricercatori di loro fiducia, stiamo appunto "scavando" in molti archivi, ma soprattutto all'Istituto Luce che produce l'intera serie. Archivi ove ci imbattiamo in inesauribili testimonianze di un passato, che torna vivo sotto i nostri occhi. Per puro caso - ad esempio - in un Cinegiornale della fine degli anni '30 dedicato alla morte della Regina Margherita, abbiamo rinvenuto un documento ben più antico: risale al 1896, e mostra Re Umberto I e la sua consorte nell'unica immagine in movimento sino ad oggi conosciuta, mentre scende le scale d'un palazzo. Un'altra sequenza ritrae Papa Leone XIII nei Giardini Vaticani. Ma non sono solo immagini di personaggi famosi a venire alla luce: ad esempio da un collezionista privato ci è stato offerto un film girato da ignoti su una grande manifestazione sindacale a Corato, in Puglia. (...)

L'Italia di soli cent'anni fa appare un Paese non solo profondamente diverso, ma "un altro": in gran parte contadino, con una percentuale d'analfabetismo elevatissima e un paesaggio che sembra deserto, e lascia interdetti. Anche se questi dati sono noti, è ben differente l'emozione nell'osservare questa realtà nel momento in cui da fredda statica diventa immagine viva. Ma per quanto un'immagine possa essere rara, preziosa e spesso inedita, essa non deve abbagliare e confondere. Dopo tanti anni di lavoro in questo campo, sono sempre più convinto che *l'immagine - documento* in sé non è "una verità" da accettare supinamente, senza analisi critica. (…) Per questo motivo il lavoro che stiamo portando avanti per la "Storia d'Italia del XX secolo" benchè si basi essenzialmente su sequenze cinematografiche, vuol andare oltre il valore intrinseco e spettacolare; tentando di penetrarle in profondità attraverso l'impegno degli storici.

Folco Quilici

La storia, la riflessione sul passato, è sempre la premessa necessaria per capire e per costruire il futuro. Per questo motivo occorre tornare a riflettere sulle nostre matrici originarie, sulla formazione dello Stato unitario, sulla ragion d'essere della nostra identità nazionale, sulle vicende che hanno segnato, nelle luci e nelle ombre, la storia dell'Italia dal Risorgimento ad oggi. Un itinerario di quasi un secolo e mezzo che ha visto la trasformazione dell'Italia, attraverso il lavoro di cinque generazioni in una società industriale avanzata, non senza tuttavia parecchi squilibri fra le varie parti della penisola.

Un Paese complesso, dunque, che, raggiunto un livello di sviluppo economico e di benessere materiale quale mai aveva conosciuto in tutta la sua storia, si trova oggi ad affrontare i problemi dovuti ad un processo di modernizzazione rimasto incompiuto, nelle strutture pubbliche e nei modelli di organizzazione sociale, per giungere a stabilire un più saldo legame di fiducia tra cittadini e istituzioni e per reggere il confronto, imposto dalla globalizzazione del mercato, fra sistemi-paese, fra sistemi nazionali nel loro complesso.

Quello che ci proponiamo di delineare è perciò un profilo d'insieme della storia del nostro Paese, in cui la descrizione degli eventi s'intreccia con un esame di coscienza delle nostre anomalie, la raffigurazione dei protagonisti con quella della società italiana nelle sue varie componenti, la descrizione dei fatti della vita politica ed economica con gli aspetti più minuti dell'esistenza quotidiana, l'analisi delle correnti di pensiero e del mondo culturale con quello della psicologia e della mentalità collettiva.

Valerio Castronuovo

Poche altre volte come negli anni che stiamo vivendo si è assistito a una vera e propria "fame" di storia, che solo raramente tuttavia può essere saziata; di quello che potrebbe apparire un disinteresse dei giovani per la storia, e che altro non è invece se non il risultato di una delusione, di una profonda insoddisfazione per come essa viene loro propinata. Sul banco degli imputati, in questo tempo, vengono inevitabilmente a trovarsi in primo luogo la scuola

(e i libri di testo), la saggistica, la letteratura e il cinema; senza con questo voler fare di ogni erba un fascio e sminuire l'importanza che alcune (troppo poche) opere saggistiche o letterarie e filmati televisivi o cinematografici hanno rivestito e rivestono sul piano di una più scorretta e approfondita informazione.

Da questo punto di vista l'iniziativa dell'Istituto Luce di dar vita a una "Storia d'Italia del XX secolo" (partendo comunque dai primi anni post-unitari) si pone in un certo senso a metà strada in quell'auspicata opera di informazione. Non potranno di certo avere, le 80 videocassette programmate, il fascino sottile di un buon testo di saggistica o di narrativa, nè potranno pretendere di proporsi come testo - base per la conoscenza della storia italiana contemporanea; ma potranno senz'altro costituire un utile supporto a quanto i testi (scolastici e non) accennano soltanto o trattano di sfuggita o lasciano a volte alla fantasia del lettore, con tutto quel che ne consegue sul piano della correttezza e della precisione. (…)

Potranno ancora, quelle immagini - nell'alternarsi di episodi storici a quadri di vita quotidiana, dai grandi personaggi alla gente comune, dal singolo alle masse- favorire una riflessione sulle radici di un Paese che forse non è arrivato mai a essere nazione, o al limite rischia (secondo alcune delle teorie più diffuse) di cessare di esserlo. Una riflessione che, attraverso le tappe fondamentali della storia italiana post-unitaria - dalle avventure coloniali alle velleità da "grande potenza", dai conflitti mondiali al Fascismo e alla guerra civile, sino ai giorni nostri, in mezzo alle contraddizioni di una politica estera da sempre abituata ai "giri di valzer" più o meno bonariamente rimproveratici dagli stranieri - possa contribuire a farci riprendere contatto e coscienza con le nostre origini, a riconoscere i cambiamenti della nostra società nell'arco di oltre un secolo, ad andare a ricercare nel passato le radici del presente, senza esaltare agiograficamente l'uno per denigrare sistematicamente l'altro. Una lezione di storia, in fondo, non cattedratica nè fumettistica e senza "scoop", attraverso le immagini stesse della storia.

Renzo De Felice

Ogni immagine - fotografia di persona o di ambiente, ripresa cinematografica di un evento - è un documento del passato ed è utile per la storia come la lettera scritta da un protagonista, come un atto ufficiale o l'articolo di un giornale. Ma questi diversi tipi di documenti non sono stati utilizzati in maniera unitaria. "Le storie scritte" cui siamo abituati si sono servite e si servono solo di documenti scritti; con i documenti si "racconta" la storia; tutt'al più, nei libri di storia che conosciamo, si aggiunge un inserto di fotografie come una decorazione o un elemento di prestigio della pubblicazione. Le immagini a loro volta hanno dato vita, da quando esiste il film e la televisione, ad un genere di storia minore, in cui l'immagine domina sovrana, prescinde da altri documenti, diventa essa stessa storia, presume di essere fotografia del passato.

In questa "Storia d'Italia del XX secolo" abbiamo tentato una sintesi nuova. Storia, sì, per immagini, ma vera storia che utilizza criticamente l'immagine come ogni altro documento, che non vuole cedere alla suggestione dell'immagine come fotografia del passato, che utilizza l'immagine nel quadro di una ricostruzione in cui tutte le altre fonti, anche le meno visibili, sono presenti e rappresentano il sottofondo del racconto. Perché nessuna immagine visiva del passato, nemmeno la ripresa cinematografica di un evento è da sola storia compiuta di quell'evento, ma solo e sempre documento che va ripensato criticamente, collocato nel contesto di tanti altri documenti. La storia non è e non può essere fotografia del passato.

Pietro Scoppola



Da sinistra: Angelo Guglielmi, Italo Moscati e Folco Quilici.

PICENO DA SCOPRIRE
"CARTOLINE PICENE"

di Gabriele Cavezzi

- *Giornale Luce - Coppa automobilistica di Ascoli Piceno*. (1937)
- *La Settimana Incom - Ascoli Piceno: mostra regionale inaugurata dal ministro Corbellini*. (1949)
- *La Settimana Incom - Ricostruzione: Ascoli*. (1949)
- *La Settimana Incom - Ascoli: rivista in miniatura*. (1952)
- *La Settimana Incom - Mostra avicunicola ad Ascoli*. (1954)
- *Mondo Libero - La giostra della Quintana ad Ascoli*. (1957)

"CARTOLINE DALL'ADRIATICO"

- *San Benedetto del Tronto, la festa della pesca* (1932)
- *Candidate a Miss Italia a San Benedetto del Tronto* (1955)
- *A San Benedetto del Tronto pesci e palloni. Sambenedettese*. (1956)
- *Lo sport in Italia. Debutto della Samb*. (1959)
- *Album del Giro, da San Benedetto a Roma*. (1953)
- *Adriatico: una crociera lungo le coste meridionali*. (1935)

Spiagge, mare, feste, premiazioni, partite di calcio, escursioni a mare, curiosità e tante altre cose ancora. Sono le "cartoline" dall'Adriatico, da San Benedetto del Tronto e da altri luoghi, provenienti dall'Archivio dell'Istituto Luce, prezioso forziere dove riposano le memorie dell'Italia di questo secolo. Curiosità, certo, ma anche storia e storia del costume: storia di un turismo che cambia in una costiera, come quella adriatica, che si è imposta per rilevanza economica, i cui cambiamenti possiamo seguire passo passo grazie ai documenti del Luce. "Cartoline" quindi, ma anche documenti, che uniti uno all'altro potrebbero comporre un bellissimo documentario, ancora tutto da progettare e realizzare.

I ritmi della storia spesso subiscono delle improvvise accelerazioni le cui ragioni vanno ricercate in avvenimenti straordinari, come guerre, grandi epidemie, sconvolgimenti geologici o meteorologici, scoperte scientifiche. Sono questi che segnano, con il loro carattere di profondo cambiamento, anche la frontiera di separazione tra un "passato", non importa quanto lontano, ed il "dopo", la cui distanza non è misurabile cronologicamente, ma solo con quei segni di cambiamento.

Per San Benedetto del Tronto il grande iato storico è rappresentato, molto più che altrove, dal secondo Conflitto Mondiale. E per misurare la distanza tra il "prima" ed il "dopo" di questo spazio dell'anima cittadina esistono solo le immagini, alcune delle quali hanno avuto la fortuna di essere state raccolte in forma cinematografica.

Cartoline Picene, il racconto di due "epoche" storiche tra loro assai lontane, seppure vissute nello stesso perimetro costiero e separate appena da un ventennio. Un reliquato preziosissimo della memoria restituito dalla paziente ricerca di alcuni studiosi che oggi la offrono ai contemporanei per riconoscersi, ove possibile, per ripensare il percorso compiuto dalla città.



I primi due documentari, infatti, ci parlano di una San Benedetto ancora in bilico tra le scelte del Turismo nascente e la Pesca, che affida comunque alle suggestioni del mare le ragioni della peculiarità ricettiva, che si sta muovendo sotto la spinta di un fervore realizzativo straordinario e che si concretizzerà nel nuovo Lungomare, la Palazzina Azzurra e la Rotonda quale elemento, questo, di arredo urbano, ma anche di separazione tra i due universi produttivi e le rispettive topografie: oltre, verso nord, nasceranno e si svilupperanno il nuovo Mercato del Pesce all'Ingrosso, tutta la base portuale della cantieristica, dell'armamento e dell'approdo peschereccio, delle industrie per la lavorazione della canapa, dei manufatti per le reti ed il corredo dei cavi.

L'architettura delle nuove opere tenta di coniugarsi con quella del Liberty espresso dalla borghesia degli inizi del secolo, il costume e la società che risentono ancora di quelle separazioni di ceto e di ruoli. Una San Benedetto che ancora non avverte il cupo sentore della tragedia immanente, che si sta preparando lontano, come i temporali estivi scevri di premonizioni.

Poi l'altra San Benedetto, quella che ha trascorso e bruciato le tappe del dopo-conflitto, che si è rigenerata dalle profondissime lesioni materiali, qua è là ancora percettibili sulle pareti delle casupole del centro storico, che esprime una carica vitale incontenibile, che si sta già proiettando verso gli Oceani con i suoi pionieri della pesca d'altura, che non rinuncia però a quella che

intuisce essere l'alternativa a tutte le altre promesse, il Turismo.

Scene e volti di una umanità che ha rimosso rapidamente tragedie recenti ma che ha la consapevolezza di dover affrontare difficili confronti con la nuova economia, la nuova socialità, la nuova convivenza, le nuove regole fondate sul lavoro più distribuito e meglio remunerato, dentro e fuori le sue vecchie frontiere, conscia dei rischi ma anche sicura della propria forza temprata attraverso generazioni ed il ricordo di sacrifici inenarrabili.

Una San Benedetto che approda insieme, collettivamente, anche se apparentemente divisa da schieramenti politici, alla gioia della libertà ed ai suoi riti, civili, sportivi, religiosi o mondani che fossero. Una città che si appresta a fare il grande balzo per congiungersi e superare in tutti i sensi la distanza millenaria, quella sì, che la separava dalla frazione di Porto d'Ascoli, a conquistare la costa con nuovi insediamenti, a darsi un volto moderno. Non mancheranno gli errori, le intromissioni speculative, i ripensamenti, le crisi, ma la città che oggi conosciamo, nasce in quei giorni, da quelle persone che ci trasmettono tanta fiducia nel futuro.

Persino l'ingenua sequenza che ci giunge dal documentario sui primi concorsi di bellezza alla Palazzina Azzurra e che ci riporta a quell'atmosfera di grande spensieratezza, di gioia di vivere, trasmette il sapore di scelte esistenziali fondate sulla fiducia del domani, prive di angosce sull'immanenza delle disponibilità materiali, delle opportunità di lavoro, di totale assenza di malizia ma di fiducia in valori elementari, sia nelle ragazze che si presentavano a quel cimento, sia nei sambenedettesi che si sentivano soprattutto orgogliosi di ospitare quell'appuntamento modano.

Imbattersi oggi con quelle immagini, da alcuni di noi appena intraviste ai margini dei sogni in bianco e nero del Cinema "Modernissimo" di Achille Ceccarelli o del vecchio Dopolavoro dove fungeva da cerbero manageriale il simpatico Pilota "Tamburre", significa rivivere una frazione della propria giovinezza. Per le nuove generazioni speriamo rappresenti almeno, al di là del vezzo estetico dell'incontro, un barlume di comprensione per quei messaggi elementari diventati purtroppo complessi, per via delle difficoltà che oggi incontrano a farsi strada le cose semplici, lungo i labirinti delle sovrastrutture ipermediali, nelle trincee scavate dalla "terza guerra mondiale", quella dei consumi, abbattutasi nefasta su di loro.



6ª EDIZIONE

1999

luglio 1999 1-2 L. 4.000

LIBERO

il giornale del CINEMA e del DOCUMENTARIO

6ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO ITALIANO PREMIO LIBERO BIZZARRI

SAN BENEDETTO DEL TRONTO 17-24 LUGLIO 1999



TITO

LA GRANDE STORIA



ALBERTO GRIFI

CENTRI



MEDITERRANEO



DOC IN CONCORSO

NUMERO SPECIALE DIARIO DEL DOCUMENTARIO

UN PENSIERO DI OGGI

Angelo Bozzolini

DOCUMENTARIO E PASSIONE

Vent'anni sono trascorsi da quel 1999, ultimo anno di un secolo i cui albori non solo avevano visto la straordinaria evoluzione del cinema, un'allora neonata settima arte che seppe da subito evocare sentimenti ed emozioni molto profonde. Un ventesimo secolo che del cinema sancì anche la consacrazione come sistema industriale e inarrestabile macchina generatrice di miti. *Miti d'oggi*, titolava Roland Barthes in un suo saggio, dove elaborava l'idea che le gesta eroiche di Achille fossero state sostituite nell'immaginario popolare a lui coevo da quelle di Marlon Brando e Steve Reeves.

Eppure in quel 1999 Italo Moscati, nel suo articolo dal titolo *L'immagine strappata*, con non poco rammarico rifletteva sulle "*cattive condizioni del cinema e del documentario*", sulla fase stanca della commedia italiana, che rantolava in una zona oscura di ripetizione e l'opulenta riproposizione di se stessa. Non oserei chiedere oggi, all'ottuagenario Moscati, cosa gli andrebbe di raccontarci del cinema e del documentario, del come vede l'evoluzione avvenuta nelle due decadi successive a quel breve saggio che scrisse per la Fondazione Libero Bizzarri, nel 1999.

Di quello stesso anno sono anche gli articoli intervista alla produttrice e distributrice Gioia Avvantaggiato e all'allora Direttore Commerciale dell'Istituto Luce Leonardo Tiberi, collezionista di macchine da presa, persona molto capace che già allora coltivava il desiderio di dedicarsi a tutto tondo alla regia. Ad onor del vero non emergono dai dati che Gioia e Leonardo riportano, numeri o contesti sideralmente opposti a quelli che più o meno abbiamo oggi, al contrario. Viviamo tempi in cui come allora è molto difficile trovare spazio al cinema, o in televisione, con prodotti documentaristici d'autore; i costi dei materiali di repertorio erano e restano molto alti e senza dubbio per una piccola società di produzione affrontare l'impresa di montare un film documentario, o una serie di docu-fiction con un alto minutaggio di filmati d'archivio, è impresa ardua se non impossibile.

Gli anni a cavallo tra il secolo scorso e quello attuale sono stati quelli in cui anche io mi sono dedicato lavorativamente al settore dello spettacolo, intraprendendo un lungo cammino che mi avrebbe portato passando attraverso varie occupazioni (runner di produzione, microfonista, aiuto regista, filmmaker, redattore, capo casting e tanto altro) al ruolo di ideatore, autore, regista e produttore di quasi tutti i lavori che firmo oggi per la televisione.

Tanti sono i nomi di autori e registi che hanno ispirato il mio lavoro, tra questi l'esempio apicale di espressione artistica, nella realizzazione e nei contenuti, in ambito documentaristico è per me Vittorio De Seta. Ed ecco che con De Seta si torna la premio Libero Bizzarri, perché proprio a lui viene dedicato il ritratto che apre l'antologia del 1999.

In questo lavoro si tenta di descrivere il metodo di ripresa (e di scrittura) di De Seta, che ha il merito di rappresentare una forma molto innovativa di costruzione narrativa che ancora oggi se confrontata con i novelli prodotti documentaristici, merita uno studio attento e perché no, qualcosa di più di un banale sforzo di emulazione artistica. Libero Bizzarri e Vittorio De Seta, non posso pensare ad accoppiata più virtuosa, più densa di senso. De Seta ha cercato in tutti i suoi lavori la verità, ha indagato con la sua macchina da presa e il suo microfono tanti spaccati di vita e di lavoro, lo ha fatto sempre rispondendo alla chiamata di un'urgenza artistica profonda, per costruire film che suscitassero nello spettatore lo stupore più profondo, quasi primigenio di quegli albori delle immagini in movimento di cui ho parlato all'inizio di questo scritto.

Vittorio De Seta, verrà spiegato al Premio Bizzarri, faceva un lavoro analitico sul patrimonio sonoro dei mondi che si cimentava a rappresentare, in modo da costruire il film sulla pista audio, ancor prima di aver girato anche un solo un fotogramma. Ecco perché i suoi film, soprattutto se visti al cinema, trascinano lo spettatore in una doppia esperienza di egual valore, una uditiva ed una visiva. Non posso dimenticare la prima volta che vidi dal vivo Vittorio De Seta, era il 2001 ed egli fu invitato, assieme a Michelangelo Antonioni, al Festival del cortometraggio di Capalbio. Proprio così! All'imbrunire, quando calata la luce del sole era possibile sedersi in piazzetta davanti allo schermo cinematografico per vedere opere nuove o restaurate, quell'anno varcarono la soglia della bellissima piazzetta due tra i massimi Maestri del nostro cinema. Sedevano accanto (Antonioni era già molto provato dalla malattia), ed assieme a una folla molto selezionata, avrebbero visto in pubblico alcuni loro lavori. Antonioni presentò il corto su Michelangelo, mentre De Seta ci fece omaggio della visione della copia restaurata in pellicola di alcuni suoi documentari degli anni '50. Lavori che duravano 10 minuti, girati con una speciale pellicola che risaltava la forza dei colori. Ricordo che nel momento che i due Maestri si erano stretti la mano, De Seta aveva nei confronti del collega ferrarese un timore quasi reverenziale. Ed Antonioni, in effetti, dimostrava un carisma e una sicurezza di se che quasi adombravano l'aristocratico artista palermitano (De Seta era nato a Palermo da famiglia nobile, sebbene abbia legato la sua vita alla Calabria). Non avevo la capacità di comprendere bene perché, io avevo un rispetto per tutti e due questi registi e credevo davvero che i cortometraggi documentari di De Seta, che avevo visto e studiato all'università, meritassero un posto di primissimo piano nella storia del cinema tutto. Non avevano nulla da invidiare al cinema di Antonioni, e ancora meno al suo lavoro senile sullo sguardo di Michelangelo, che vedemmo quel giorno.

Qualche anno dopo, avrei avuto modo di approfondire e capire meglio.

Lavoravo con Mimmo Calopresti, che era il responsabile dell'archivio cinematografico del movimento operaio, e volevamo fare un documentario su De Seta. Telefonai al Maestro, parlammo cordialmente a lungo, io da Roma, lui dalla sua residenza calabrese. Era molto lusingato che ci fosse da parte di AAMOD questo interesse e mi diede appuntamento qualche tempo dopo nella capitale, che per motivi di lavoro stava per visitare a breve. Quel giorno arrivò, e mi propose di andare a fargli visita in una casa situata nel rione Celio, un piano terra a pochi passi dal Colosseo. Suonai la porta, mi aprì, invitò a sedere ed offrì qualcosa da bere. Era un uomo di grande eleganza, incredibilmente cordiale e sorprendentemente umile, quasi sorpreso di scoprire che qualcuno, là fuori, lo considerasse un Maestro, un gigante. Mi raccontò che Martin Scorsese aveva appena terminato il restauro dei suoi film e lo aveva invitato a New York a mostrarli in pubblico, come vere e proprie opere d'arte. Poi mi raccontò che stava cercando di finire un nuovo film, e mi disse con grande rammarico che non trovava i soldi per lavorarci. Si fermò, sospirò e quasi senza rendersene conto, guardando verso un angolo vuoto della casa, come riflettendo fra sé e sé, mi domandò senza trovare egli stesso una risposta, come fosse possibile che Scorsese, il più grande regista e produttore vivente gli rendesse l'onore di una retrospettiva americana e in Italia, nel suo Paese, la gente sapesse a malapena chi lui fosse.

Dopo un paio d'ore d'incontro emerse che non avevo visto tutti i suoi lavori, alcuni (soprattutto quelli televisivi) erano introvabili. Mi promise che me li avrebbe fatti avere, infatti qualche mese dopo, trovai nella posta un pacco con una trentina di DVD, masterizzati in modo molto artigianale, con essi giunse una lettera. In questa lettera si augurava di potermi incontrare per lavorare assieme a quella biografia e aggiungeva "*spero che questi film le piacciano*". Avevo, attraverso l'incontro con Vittorio De Seta, non solo ricevuto una grande lezione di cinema, ma anche un maiuscolo esempio di umiltà, di urgenza artistica e di cordialità, totalmente sconosciute nel nostro tempo.

Purtroppo per ragioni meramente produttive quel lavoro per l'Archivio non si fece, non avrei più incontrato il Maestro De Seta, e mi rattristò molto apprendere, nel 2011, della sua morte. Se ne andò portando con se la stima di tanti colleghi ed allievi, con nel cuore il dolore di un anonimato che in patria era obiettivamente strano. Ma cosa rendeva così unici questi film di De Seta? Io credo che i suoi punti di forza, quasi inimitabili oggi, fossero tre:

1) la preparazione del racconto per immagini: De Seta partiva con l'amata moglie (assistente, co-produttrice, e spesso co-autrice dei suoi lavori) e un solo fonico, per registrare tutti i suoni, le voci, i rumori, le musiche, di un certo luogo o di una comunità. Ne risultava un patrimonio di ore ed ore di registrazione, che riascoltate e ricostruite successivamente in sala, andavano a costituire il montaggio di una base audio del film. De Seta creava quindi prima il film per le orecchie, lo rendeva credibile, intenso, colorato, dal ritmo incessante sulla pista del montaggio audio. Solo allora partiva con la cinepresa e girava. Questo, mi ha detto lui stesso, gli consentiva di sprecare pochissima (se non nessun centimetro) di pellicola, perché ogni volta che dava motore sapeva cosa gli serviva e cosa no

2) le scelte tecniche di De Seta concorrevano a un elaborato artistico di livello sopraffino: il taglio delle inquadrature, i soggetti ritratti, la potenza dei volti, la fotografia ineccepibile, l'esperienza immersiva nei mondi e contesti sociali che osservava, e non ultimo l'utilizzo di una pellicola molto speciale, con un procedimento di sviluppo gestito dalla Ferrania Technologies, che donava al prodotto un impatto visivo meraviglioso, con colori vivissimi e iperrealistici.

3) De Seta sapeva parlare ed ascoltare la gente, realizzare un progetto significava per lui entrare a fare parte di una comunità. Egli si prendeva il tempo per andare a vivere in zone spesso anche molto difficili (pensiamo alla preparazione di *Banditi a Orgosolo* Premio Migliore Opera Prima al Festival del Cinema di Venezia e nominato per il Leone d'Oro), inaccessibili da un punto di vista logistico e complicate per le relazioni interpersonali. Con le comunità dei pescatori nelle tonnare, dei pastori della Barbagia, degli abitanti dei paesi dell'Aspromonte, sino alle tribù africane, Vittorio De Seta sapeva entrare con la curiosità e candore che lo caratterizzavano, nei cuori delle persone, per fare in modo che i risultati delle sue "imprese" cinematografiche, fossero sempre unici e, come testimonia il saggio che ho avuto il piacere di leggere nell'antologia 1999 del premio Bizzarri, per certi aspetti irripetibili.

Angelo Bozzolini
Produttore
Autore
Regista

I DOCUMENTARI DI VITTORIO DE SETA: LA PAROLA ALLE IMMAGINI

di Dante Albanesi

È un risaputo paradosso il fatto che nel cinema che noi chiamiamo "muto" non vi fosse in realtà neanche un minuto di effettivo "silenzio", poiché le musiche di commento coprivano rigorosamente il flusso delle immagini dall'inizio alla fine. Paradossalmente, appunto, il vero cinema muto (inteso come assenza di suoni voluta dal regista, e non causata dalla indisponibilità di un'orchestra o di uno strumento musicale in sala) potÈ apparire soltanto dopo il sonoro.

Ora, considerando il genere documentario in Italia, si può dire che l'immagine muta nasca con De Seta. In un qualunque documentario italiano degli anni '50 (e purtroppo, seppur in misura minore, anche dopo), nell'orizzonte di attese codificate lungo due decenni di sonoro, la voce over non rappresentava uno degli elementi possibili della struttura filmica, ma era il cardine, il segno privilegiato che da solo connota (e attorno al quale si sviluppa) un intero genere, allo stesso modo per cui non si dà film poliziesco senza un colpo di pistola.

Il commento *over* "classico", impersonale, esterno, ridondante, mirava ben oltre la semplice comunicazione verbale: tracciava un percorso da rispettare, un canale attraverso il quale il flusso delle immagini era obbligato a scorrere nel modo più diligente (meno debordante) possibile. Una voce, come scriveva Serge Daney, "luogo di tutti i poteri, di tutti gli arbitri, di tutte le dimenticanze", che non fingeva mai di essere descrizione "in diretta" delle immagini, ma che si poneva esplicitamente come "lettura di un testo scritto", pura versione sonora di una didascalia da cinema muto. Più che accompagnare l'immagine, il parlato si "depositava" su di essa, come la patina di sporco sui dipinti antichi, tradendone colori, forme, intenzioni.

Documentario con voce *over* si rivela dunque il diretto (e neanche tanto perfezionato) erede del modello "conferenza supportata da diapositive". Ovvero: un messaggio verbale, esplicito detentore – dittatore del senso, che procede ininterrotto e autonomo; e, parallelo ma subordinato, un segnale visuale che procede a scatti, a intermittenze più o meno casuali. Una "tappezzeria della parola" che conosce come unica funzione quella di convogliare lo sguardo dell'uditorio verso un unico punto: ipnotizzare l'occhio, azzerandone il potere, per meglio penetrare l'orecchio.

Ecco perché De Seta trascina il documentario fuori dal salone delle conferenze e lo riporta al cinema, e alla sua primitiva essenza muta. De Seta "restaura" l'immagine documentaria, gratta via la patina verbale che la falsava, scoprendo qualcosa di inedito e spiazzante. Come la polvere, le scoloriture, le consunzioni vengono spesso pigramente considerate "segni intrinseci" della pittura antica (tanto che una tela perfettamente conservata può a volte sembrare eccessivamente nitida: troppo nuova, insomma, per essere vecchia), allo stesso modo, nei cortometraggi di De Seta la voce *over* grida allo spettatore tutta la propria assenza: è uno "sporco" col quale eravamo abituati a convivere, un costante rumore di sottofondo del quale ci rendiamo conto (e impariamo finalmente a disprezzare) nel preciso istante in cui cessa.

Improvvisamente liberati nel vuoto aperto da questo silenzio, gli oggetti e i soggetti filmati da De Seta si dilatano, amplificano i propri significati, imparano a parlare da sé . In un suo saggio famoso, Gerard Genette analizza il talento di Flaubert nel saper immettere, lungo il corso del racconto, alcuni "eventi" superflui, estranei alla narrazione, catturati nel presente assoluto del loro "esistere": "dei vecchi vestiti di nero" che "passeggiano al sole, lungo una terrazza tutta verde d'edera", o "una porta che, prima di chiudersi, vibra, interminabilmente". "E questa vibrazione", spiega meravigliosamente Genette, "che si interpone tra una rete di segni ed un universo di sensi annulla un linguaggio ed instaura un silenzio".

Il cinema di De Seta è saturo di simili presenze "vibranti", nelle cui forme si riassume il respiro intimo di un mondo. Le mani scure e la bianca ricotta di *Pastori a Orgosolo*, e il pastore che rientrando nella sua capanna chiude la porta ad un universo grigio e azzurro. Due cani che si rincorrono sulla spiaggia di *Isole di fuoco*. I colpi di coda dei tonni in un mare di schiuma bianca e sangue (*Contadini del mare*). I cavalli, composti, silenziosi, che girano in circolo sul grano appena mietuto (*Parabola d'oro*). Un barattolo che rotola giù lungo una strada umida e dissestata (*Un giorno in Barbagia*). Un rivolo di lava che scende minaccioso dallo Stromboli, e il profilo scuro del vulcano su un tramonto fiammeggiante. La lampada di *Lu tempu de li pisci spata* che annuncia il ritorno dei pescatori, e i bambini che danzano frenetici dentro questo piccolo cono di luce circondato da un nero infinito (e la stessa lampada che riappare poi in *Pescherecci*, fioco barlume filtrato attraverso le maglie di una rete da pesca). L'infinito albero della cuccagna de *I dimenticati*, tagliato in montagna e fatto rotolare a valle da un intero Paese, ripulito, smussato, ingrassato, ornato, amato come un bene comune, un figlio collettivo. E poi i bianchi, i rossi, gli azzurri della Ferraniacolor: timbri squillanti che "mangiano" ogni altro colore e rompono le abitudini bianco – nere del cinema italiano dell'epoca, regalando alle cose più insospettabili ciò che Edgar Morin chiamava la "strana evidenza del quotidiano": una corriera azzurra che strombazza lungo i tornanti in *Un giorno in Barbagia*, l'abito rosso lavato in riva al mare ne *Lu tempu de li pisci spata*; i palloncini venduti al mercato in *Pasqua in Sicilia*, e perfino un cartello di divieto di sosta che continua a fare capolino nell'inquadratura, e a rubare ogni sguardo, durante la scena della processione.

Eliminando il verbo, il documentario riscopre il suono, la nuda udibilità delle proprie immagini: una rete di sincronismi puri che diventa, forse per la prima volta nella storia del documentario, l'elemento primario della composizione filmica. In realtà, però, la colonna sonora di De Seta è ancora lontana dal vero e proprio sincronismo audio–visivo che verrà perfezionato dagli anni '60

in poi. Soltanto la registrazione in presa diretta di autori come Rouch instaurerà una vera e propria "prospettiva sonora" compiuta e "naturale", all'interno della quale il volume di ogni emittente sonoro decresce con l'aumentare della distanza dalla cinepresa. I suoni di De Seta, invece, si riconducono ancora ad una volumetria da pittura gotica, una scena "piatta" nella quale un singolo suono, anche il più piccolo e lontano, può spesso crescere a dismisura, innaturalmente, sopra e contro tutti gli altri. E a questo riguardo, De Seta è uno dei più grandi "rumoristi" del nostro cinema. Pensiamo, ad esempio, ad uno degli stilemi sempre adottati nelle sue regie: l'improvviso salto fra rumore e silenzio assoluto. In *Isole di fuoco*, i primi minuti sono dedicati alla vita e al lavoro dei pescatori dell'isola, con gli schiamazzi e i suoni consueti di una terra di mare; poi, ecco che una sola inquadratura sorprende dall'alto il vulcano immerso nel fumo e prossimo all'eruzione, e il suono si azzera completamente, come senza fiato di fronte a una potenza visiva che sovrasta ogni possibile parallelo auditivo. Stessa tecnica in *Surfarara*, quando il frastuono impressionante dei martelli e delle trivelle si arresta al grido di uno dei minatori, e per lunghi secondi volti neri e spossati si bloccano nel buio, impietriti, a percepire le avvisaglie di un pericolo imminente.

A volte, invece, il rumore viene utilizzato come "tappeto sonoro", superficie ipnotica sulla quale disporre le immagini: in *Pescherecci*, il battere sordo e ininterrotto dei motori della barca diviene l'emblema della ripetizione, di un travaglio secolare e immobile, un ritmo che avvolge il destino dei pescatori come una rete. L'esatto opposto avviene in *Parabola d'oro*, dieci minuti incredibilmente muti, dove la colonna sonora si riduce ad un canto lontanissimo e alle sonorità soffici, quasi attutite, delle spighe di grano.

In questo naturalismo di sottrazione, la voce umana, così rara e ben dosata, assume una posizione ambigua: dentro e fuori dall'immagine. Ascoltiamo ad esempio i cori e le grida di incitamento che percorrono *Lu tempu de li pisci spata*: tali cori vengono sì pronunciati dai pescatori presenti nell'inquadratura (o almeno possono essere loro attribuiti), ma non sono mai o quasi mai in sincrono: non vengono cioè associati a corpi e volti precisi. De Seta inventa dunque un originalissimo ibrido, in bilico tra due diverse concezioni del cinema (o della presunta "verità" nel cinema): un suono in presa diretta, ma utilizzato come fosse una *voce over*. Tale ibrido scaturisce dal contrasto fra le due anime che formano lo stile "astratto – concreto" di De Seta (un autore capace di *Banditi a Orgosolo* e di *Un uomo a metà*): un'anima "rosselliniana" puramente riproduttiva e verista, fiduciosa dell'evidenza speculare del cinema; ed un'anima "ejzenstainiana", mirata alla rielaborazione concettuale dei dati profilmici…

L'anima verista di De Seta è palesemente esibita nelle scritte (oggi forse ovvie, ma nel '55 quasi rivoluzionarie) che si premura di porre all'inizio de *Lu tempu de li pisci spata*: "I canti, le voci, gli effetti sonori sono stati registrati interamente sul luogo e dal vero" e di *Surfarara*: "Le scene cinematografiche e le registrazioni sonore nell'interno della miniera sono state riprese dal vero a 500 metri di profondità". Nella sospensione dell'incredulità desiderata da De Seta per il suo spettatore – modello non deve insinuarsi alcuna crepa. Ogni elemento appartiene al "reale documentato": ogni immagine, ogni suono, in campo o fuori campo, deve scaturire dal luogo deputato per la fissazione su pellicola, deve rappresentare un suo parto diretto e naturale.

Ma la fase – Rossellini, che domina durante le riprese, in sede di montaggio cede poi il passo alla fase–Ejzenstein, che esamina i frammenti audiovisivi della realtà per ricomporli secondo criteri puramente estetici e narrativi. Lo scontro fra l'uomo e il pesce spada si trasfonde così in una burrascosa coreografia dove il mare scuro, il cielo azzurro, il ribollire delle onde, i legni frenetici dei remi e dell'albero su cui è assiso il marinaio di vedetta e il suo braccio teso, diventano elementi di un unico rito di battaglia, morte e ringraziamento. Uno sguardo che riscrive la cronaca in poema, che riscatta una materia oggi logorata da mille piagnistei televisivi sulle "culture che scompaiono" in un'esplosione di cinema puro.

La profonda originalità di De Seta consiste dunque nell'essere "un uomo a metà" tra due tempi cinematografici ben distinti: tra un tempo in cui era naturale sottomettere le immagini a una *voce over* che le indirizzasse; e un tempo in cui diventerà naturale associare all'immagine i suoni che la "accompagnavano" durante le riprese. Tra un tempo in cui era naturale inserire in un documentario un'inquadratura come quella di *Isole di fuoco*, dove quattro uomini di spalle perfettamente disposti sulla spiaggia fissano immobili il mare, mentre la linea dell'orizzonte, lo sfumato del cielo e il profilo della montagna creano un "effetto – quadro" sublime e studiatissimo; ed un tempo in cui la principale connotazione della scrittura documentaria sarà la casualità (più o meno controllata) dell'organizzazione visiva. Difatti, il sentimento più forte che percorre *In Calabria* ('93) è un rimpianto: la coscienza di essere arrivato troppo tardi, dopo essere stato per tanti anni in anticipo su tutti; di non riuscire più a trovare nella civiltà post–industriale le stesse immagini del passato, o di vederle sbiadire nell'indifferenza delle cineprese di oggi.

E forse è questo ciò che fa unico e inimitabile un autore: intrecciare significanti nuovi a significati irripetibili. Riuscire a "fermare", una volta per tutte, gesti volti colori costumi scomparsi (la civiltà contadina e marittima italiana fino agli anni '50), "dentro" le maglie di uno stile anch'esso scomparso.



"A ogni luogo il suo silenzio"
di Vittorio De Seta

IL CINEMA DOCUMENTARIO: QUALCOSA È CAMBIATO

di Dario Barone
Presidente di DOC/IT Associazione Documentaristi Italiani
e Amministratore Unico di Camera G&P - Milano

LA PRODUZIONE AUDIOVISIVA

Il mercato audiovisivo europeo sta vivendo una trasformazione epocale che possiamo riassumere – semplificando – in quattro punti:

l. ingenti investimenti nella tecnologia digitale e conseguente proliferazione di nuovi canali televisivi (a pagamento su piattaforme digitali);

2. accordi tra grandi gruppi industriali internazionali per il controllo di quello che sarà il futuro delle comunicazioni e del grande business ad esso connesso;

3. aumento dei volumi della produzione audiovisiva e cinematografica europea;

4. ampliamento delle possibilità di sfruttamento del prodotto audiovisivo ed estensione della "vita media" del prodotto con i nuovi sbocchi sui canali digitali.

È prevedibile quindi che la domanda di prodotti prevalentemente europei continui ad aumentare, alimentando il già positivo trend di crescita dell'industria audiovisiva e di tutti i comparti industriali ad essa connessi.

La direttiva del Parlamento Europeo (89/552/CEE e successiva modifica 97/36/CE), coerentemente con le trasformazioni cui stiamo assistendo, indicavano chiaramente già dal 1989 quale strada dovevano prendere i legislatori dei singoli Paesi della CE per incoraggiare e sostenere lo sviluppo delle opere audiovisive europee. Queste direttive – purtroppo dopo 9 anni – sono state ora recepite nella ormai nota legge 122/98, conosciuta come Legge Maccanico. Ci troviamo quindi in una fase teoricamente ottimale, che farebbe presagire un poderoso sviluppo della produzione audiovisiva, ma al tempo stesso siamo in una posizione critica e di grande arretratezza rispetto ad altri Paesi U.E. Un ritardo che rischia di relegarci negli ultimi posti della classifica europea, a dispetto di una tradizione creativa e produttiva che ha fatto scuola nel mondo.

Se vogliamo quindi collocare l'industria audiovisiva del nostro Paese in uno scenario europeo, se vogliamo partecipare a pieno titolo al futuro prossimo di questo grande e ricco mercato, se vogliamo essere soggetti attivi dello straordinario sviluppo dell'industria audiovisiva in Europa, non possiamo più perdere tempo, dobbiamo affrontare e risolvere ora tutte le contraddizioni dell'attuale legislazione e tutti i "nodi" che caratterizzano – in modo anomalo – i rapporti con i broadcaster e che, più in generale, condizionano negativamente il mercato italiano.

I problemi sono molti e di diversa natura e investono in modo diverso sia il mondo del cinema che quello della televisione. Affrontare queste anomalie è propedeutico a qualsiasi altra iniziativa. Nessun discorso sul rilancio della produzione di documentari in Italia può prescindere da un inquadramento di carattere generale sulle anomalie del mercato italiano. Ciò vuol dire che le nostre battaglie si dovranno inserire in un contesto più ampio, cercando sostegno e alleanze con tutti i settori dell'industria dell'audiovisivo. Se siamo consapevoli del quadro generale, possiamo avere la giusta visione e quindi la misura dei problemi specifici del nostro comparto industriale. Partiamo quindi da una analisi del mercato italiano.

ANOMALIA DEL MERCATO ITALIANO

Il mercato italiano come è noto produce, in rapporto ad altri Paesi, pochi prodotti indipendenti (intesi come non generati dalle strutture produttive interne dei broadcaster o in appalto per programmi), di conseguenza immette raramente prodotti audiovisivi sul mercato internazionale (esclusi serial e tv movie di Rai e Rti) e partecipa in modo marginale alle coproduzioni. In poche parole non è competitivo in termini di qualità e di quantità con gli altri Paesi europei.

Chi ha visitato almeno una volta i grandi mercati internazionali dell'audiovisivo (Mip, Mipcom, Mip–Doc, Forum di Amsterdam, Banff Tv, ecc.), o chi per la propria attività ha frequenti contatti con altri mercati, può condividere il senso di frustrazione che si prova nel constatare la marginalità dei nostri prodotti nei mercati mondiali. Il motivo di questa arretratezza è da ricercare in una serie di fattori concomitanti il cui comune denominatore è:

– incapacità dei broadcaster di generare autonomamente prodotti di interesse sovranazionale;

– il mancato sviluppo di un rapporto organico e stabile tra broadcaster e indipendenti;

– la mancanza di strumenti legislativi adeguati a sostegno della produzione indipendente.

L'idea guida di tutto il meccanismo produttivo italiano ruota intorno a un centro identificato esclusivamente nei broadcaster; non si è capito e forse ancora non si capisce che senza l'apporto degli indipendenti non è possibile competere. Un sistema economico e di mercato che ruota intorno a un monopolio (in realtà un duopolio, ma è lo stesso), non ha prospettive. Il dinamismo e la concorrenza espressi da un mercato sempre più globale quale quello dell'audiovisivo, se da un lato porta a sempre più frequenti concentrazioni di grandi gruppi industriali, dall'altro vive e si nutre del rapporto prezioso con un articolato tessuto produttivo indipendente.

Se manca questo apporto produttivo (e la sua conseguente autonomia culturale), sopravvivono solo prodotti "da palinsesto", creati cioè per rispondere unicamente a strategie di consenso politico e di ascolti: cioè prodotti da consumare e buttare. La conferma ci viene ancora una volta dagli altri Paesi dove osserviamo che gran parte dei prodotti audiovisivi europei che circolano – con successo – nei mercati internazionali, sono realizzati grazie a un efficiente e consolidato rapporto tra broadcaster e indipendenti che partecipano in modo equilibrato alla ricerca dei mezzi finanziari finalizzati a una produzione di qualità.

Le reti televisive di tutta Europa sono il motore di un comparto

economico e produttivo ricco e in costante crescita. In Italia sono un freno a questo sviluppo.

In Italia, mediamente, a fronte di una offerta economica inadeguata, vengono richiesti tutti i diritti, impedendo al produttore indipendente di operare sul resto del mercato nazionale e ovviamente anche su quello internazionale. In genere questo accade non tanto per una precisa strategia di sfruttamento dei diritti – salvo forse l'illusione di fare "magazzino" per le tv tematiche e satellitari – ma per una necessità di carattere finanziario/amministrativo: portare in ammortamento gli investimenti produttivi o gli acquisti; un modo corretto per alleggerire i bilanci (parliamo di aziende che muovono migliaia di miliardi), ma assolutamente miope, o forse suicida, se visto nella prospettiva dello sviluppo dell'intero mercato.

Un sistema che genera benefici momentanei in termini di gestione del patrimonio, ma che compromette l'investimento produttivo capace di generare ricchezza nel medio/lungo periodo. Una gestione assolutamente inadeguata a un mercato mondiale dinamico e competitivo come quello presente.

Il circolo vizioso, che soffoca lo sviluppo del nostro comparto industriale, ha infatti le sue radici nella storia del sistema televisivo nazionale. Per decenni non è praticamente esistito un mercato del prodotto audiovisivo: tutto era prodotto dalla Rai, internamente o al massimo in appalto e non esistevano quindi – in termini numerici grandi – prodotti audiovisivi se non di proprietà della tv di Stato.

Quando sul mercato si è presentato il secondo gestore nazionale, agli inizi degli anni '80 e successivamente con l'inizio delle trasmissioni in nazionale, si è creduto fosse l'inizio di un mercato libero e concorrenziale in cui gli indipendenti potevano assumere quel ruolo strategico che in altri Paesi è risultato vincente. Purtroppo non è andata così. Sono nate molte case di produzione e si sono certamente sviluppate in modo notevole professionalità legate alla produzione audiovisiva, ma non è cresciuta una vera cultura "indipendente". Cosa è successo? Anche il gestore privato, emulando fin dall'inizio quello pubblico, ha applicato la logica dell'appaltatore non concedendo spazio ad altre forme produttive.

La ricaduta negativa di questa impostazione è stata enorme, prima fra tutte nel mondo degli indipendenti che non hanno sviluppato una adeguata professionalità nella gestione delle imprese audiovisive. In questo senso non si vedono segnali di cambiamento e anche l'applicazione della Legge 122/98 non è sufficiente a scardinare questa invalicabile barriera "culturale". La Legge 122/98 infatti riconosce la figura professionale del produttore indipendente di audiovisivi, attribuendogli *ex lege quote di diritti residuali derivanti dalla limitazione temporale dei diritti di utilizzazione*. Ciò significa che mai più un broadcaster potrà teoricamente acquisire diritti illimitati *sine die* per opere originali prodotte da indipendenti, anche quando queste sono interamente finanziate dal broadcaster stesso.

Il vantaggio è evidente ma l'applicazione è dubbia. Bisogna infatti capire attraverso quali strumenti il produttore indipendente riuscirà a garantirsi tali diritti senza che ciò vada a discapito della quota che il broadcaster è disposto a investire. Quest'aspetto della Legge 122/98 è fondamentale: vi è la conferma che anche il legislatore italiano ha la consapevolezza che lo sviluppo si ottiene riducendo il potere dei monopoli. Il passaggio della Legge appena citato in questo senso è chiarissimo.

Purtroppo però non è solo un problema di regole, o di leggi, perché anche in assenza di direttive precise un management televisivo professionalmente preparato può trovare la strada per rendere più moderno e dinamico un settore che è fermo a logiche di mercato di venti o più anni fa. Anche su questo dobbiamo avere il coraggio di far sentire la nostra voce: dirigenti e responsabili dei broadcaster italiani – spesso - non hanno la preparazione adeguata per ricoprire incarichi di responsabilità che hanno una ricaduta immediata e diretta nello sviluppo dell'industria audiovisiva italiana.

Nel moderno e dinamico mercato europeo ci sono dirigenti delle strutture pubbliche e private che non conoscono criteri produttivi diversi da quelli praticati in un regime di monopolio, ci sono persone che ricoprono cariche strategiche e non conoscono i mercati internazionali. Chi ne fa le spese è il mercato italiano in generale e i broadcaster stessi non generano reddito dai loro prodotti. La logica è: coprire le ore di programmazione con il budget assegnato. In altri mercati la logica è: ove possibile, coprire le ore di programmazione con produzioni che possano generare introiti; oppure partecipare come coproduttori a produzioni di alta qualità – e quindi più costose – con il budget a disposizione. Immaginate tutte le differenze che si generano da questo diverso approccio alla spesa produttiva da parte dei broadcaster.

IL DOCUMENTARIO, CENERENTOLA DELLA TV ITALIANA

Date le premesse fin qui esposte, risulta evidente che il documentario – inteso nella sua accezione più ampia – non è



Dario Barone, Italo Moscati e Paola Scarnati

oggetto di una politica precisa nella programmazione delle reti televisive nazionali. Negli ultimi vent'anni, che negli altri Paesi sono stati anni di crescita in questo settore, il documentario è praticamente scomparso dalla programmazione televisiva (ricordiamo solo che dal 1966 al 1969 si sono prodotte in Italia fino a 1000 opere all'anno!). Considerato genere minore, poco interessante per un pubblico desideroso di intrattenimento leggero, costoso per le logiche di costo/beneficio che regolano gli investimenti delle reti, il documentario è stato via via dimenticato anche dal pubblico. Con l'affermarsi della tv commerciale e la fine del monopolio Rai, perdeva sempre più di senso, anche per il servizio pubblico, investire in prodotti che non generavano i risultati richiesti dalla competizione. La storia ci sta dimostrando quale incredibile autogol sia stato concentrarsi proprio su questa competizione.

Negli ultimi anni la saturazione di prodotti d'intrattenimento e la necessità di introdurre generi diversi, ha fatto rinascere un barlume d'interesse per il documentario. Parliamo ovviamente di quello naturalistico, senza implicazioni politiche e quindi iscrivibile in una programmazione televisiva in cui il controllo della produzione culturale e informativa è e deve rimanere all'interno del broadcaster.

Relegato quindi in spazi marginali, negli interstizi della programmazione, il documentario non gode di alcuna precisa politica di investimenti in nessuna delle reti televisive nazionali. I pochi investimenti sono destinati prevalentemente all'acquisto, in genere di prodotti esteri. La produzione nazionale, per l'arretratezza in cui versa, non è più nemmeno in grado di rispondere alle esigenze di qualità richieste dalle reti: un circolo vizioso in cui sprofonda l'intero comparto industriale del documentario. Riassumendo, il quadro generale è più o meno questo: il documentario naturalistico, l'unico che gode di una certa dignità di programmazione, è troppo costoso da produrre e quindi si acquista (BBC, Discovery, ecc.); il documentario sociale è relegato in fasce marginali e quindi ha un valore economico "marginale"; il documentario cosiddetto di creazione se si ha fortuna può essere programmato verso le tre di notte, quindi non ha valore economico; il documentario d'arte può essere concepito al massimo per i canali tematici, quindi non è finanziabile; l'inchiesta è off limits perché non bisogna disturbare i giornalisti. Questo non è un Paese normale.

IL DOCUMENTARIO ELDORADO DELLA PRODUZIONE EUROPEA. L'ESEMPIO DEGLI ALTRI MERCATI

A sostegno delle nostre tesi possiamo portare alcuni dati che riguardano la produzione di documentari in Europa. Partiamo dallo spazio dedicato al documentario nei palinsesti di alcune reti nazionali europee: Austria: 9 spazi nel palinsesto settimanale (Orf 1 e 2); Belgio: 4 spazi nel palinsesto settimanale (RTBF); Danimarca: 14 spazi nel palinsesto settimanale (DR TV); Germania: ll spazi nel palinsesto settimanale (ARD/NDR); Gran Bretagna: 17 spazi nel palinsesto settimanale (per la sola BBC).

E vediamo quante ore di documentari sono state prodotte nel 1997, sempre in alcuni Paesi europei: Francia: 1154 ore di documentari prodotti. Finlandia: 90 ore l'anno di documentari prodotti. (YLE TVl). Svezia: 153 ore l'anno di documentari prodotti. (SVT). Svizzera tedesca: 200 ore l'anno di documentari prodotti. (DRS). Olanda: 100 ore l'anno (NPS).

Altri importanti indicatori ci vengono dai dati relativi ai prodotti e agli operatori presenti nei diversi mercati del documentario che si svolgono annualmente in Europa: la produzione europea di documentari presentata al Sunny Side of the Doc di Marsiglia, è stata, dal '90 a oggi, di 1600 documentari pari a 3000 ore, prodotti da circa 700 società di produzione; al primo Mip Doc di Cannes (1998) erano presenti 171-- società e 240 buyer, con un catalogo di ben 810 titoli. Oltre ciò, possiamo citare altri mercati nati attorno a importanti festival europei: Berlino, Marsiglia (Vues sur le doc), Nyon in Svizzera (Vision du rÈel), Sheffield (International Documentary Film Festival) e Amsterdam (IDFA) con il noto forum sulla coproduzione.

Sono dati che rappresentano bene l'attenzione dei broadcaster europei al documentario e le politiche di sviluppo che caratterizzano un genere considerato ovunque "l'Eldorado della produzione audiovisiva". Dietro questi dati c' è l'impegno dei governi, c' è il sostegno della CE, c' è una visione moderna della produzione audiovisiva, c' è una vera e propria industria.

Per quelle che sono le nostre conoscenze, possiamo affermare che quasi nessuno dei prodotti audiovisivi di altri Paesi che vengono acquistati dal nostro mercato nazionale potrebbero - allo stato attuale, con gli strumenti a nostra disposizione - essere prodotti in Italia. Parliamo di produzioni con medie di 3-400 milioni di costo a ora o addirittura di opere seriali con budget di svariati miliardi. La maggior parte di questi prodotti sono, come abbiamo già detto, coproduzioni generate dall'accordo tra broadcaster e indipendenti e con l'apporto di altri Paesi. La maggior parte di questi prodotti hanno una vita commerciale che non si esaurisce certo nel singolo passaggio televisivo o nelle sue repliche.

Per capire come è possibile creare un mercato competitivo e farne un business sia per i broadcaster che per gli indipendenti dobbiamo osservare da vicino le politiche attuate da altri Paesi per sostenere l'industria audiovisiva. Alla base ci sono - con le debite differenze tra Paese e Paese- queste semplici strategie:

- collocare i prodotti in fasce orarie non marginali o interstiziali e dare quindi maggior valore economico alle opere;
- lasciare agli indipendenti parte dei diritti, facendoli così partecipare finanziariamente ai progetti di produzione;
- consentire agli indipendenti di ricercare coproduttori esteri;
- consentire agli indipendenti di partecipare alla distribuzione internazionale;
- creare supporti finanziari – non sotto forma di regalo ma in una logica di mercato – ai progetti fin dallo sviluppo dell'idea;
- creare i presupposti per accedere agli strumenti previsti dal piano Media;
- ripagarsi dei costi e guadagnare, attraverso le vendite estere;
- reinvestire in produzione.

In sintesi, ciò che emerge è che la valutazione economica del progetto non viene fatta esclusivamente col parametro del valore nella collocazione oraria prevista (come in Italia), ma viene valutata sul potenziale che il prodotto ha nella sua vita commerciale.

Per entrare nel merito di possibili strategie di sviluppo, facilmente applicabili anche al nostro mercato, vediamo da vicino come funziona il più dinamico dei mercati europei, quello francese.

IL MODELLO FRANCESE. UN BUON ESEMPIO

Nel 1997 in Francia si sono prodotte 1154 ore di documentario con un investimento complessivo di 1200 milioni di franchi pari a circa 360 miliardi di lire (con un costo medio di circa 311 milioni per ora). La produzione di documentari, in volume di ore prodotte, ha costituito il 50% del prodotto audiovisivo francese nel suo complesso. Più della fiction!

Dei 360 miliardi spesi nella produzione di documentari, circa 149 sono stati investiti dalle reti televisive con una media di investimento di 130 milioni per ora. Il Cosip, (*Compte de Soutien à L'industrie des Programes Audiovisuels*) ha contribuito con circa 59 miliardi (media di 51 milioni/ora). Enti regionali e locali hanno contribuito con 21 miliardi (una media di circa 19 milioni/ora). Altri 28 miliardi sono arrivati dalle coproduzioni con l'estero (media

24 milioni/ora) e 27 miliardi dalle esportazioni. Facendo due conti si desume che mediamente la quota produttori è stata pari al 21% degli investimenti. Sempre basandoci su questi dati, risulta che mediamente i produttori indipendenti hanno mantenuto più di un terzo delle quote di diritti sulle opere prodotte.

In Francia quindi i produttori indipendenti partecipano direttamente al piano finanziario e sono quindi proprietari di diritti non propriamente residuali dell'opera che potranno agilmente immettere sul mercato internazionale e gestire per secondi passaggi o per vendite per emissioni diverse.

Questo è un mercato che funziona: un mix equilibrato tra investimenti dei produttori sostegno dello Stato al settore, consistente partecipazione dei "diffusori" e importante apporto dall'estero. Il risultato è una industria dinamica, con centinaia di case di produzione e migliaia di addetti; una costante produzione di prodotti di qualità, un ampio territorio di crescita per tutte le figure professionali e anche lo spazio per la ricerca e la sperimentazione.

Un ultimo dato per capire la politica di sviluppo all'industria audiovisiva in Francia: Canal Plus trasmette 200 ore di documentari all'anno di cui il 40% realizzati in coproduzione; France 3 programma 215 ore l'anno. In pratica, un canale della televisione pubblica e la pay tv, da sole, trasmettono più di 400 ore di documentari all'anno! Se aggiungiamo le quasi 1000 ore all'anno di Planète e le 600 di Arte abbiamo un'idea concreta del mercato francese.

DOC/IT, PER IL RILANCIO DELLA PRODUZIONE DI DOCUMENTARI IN ITALIA

Fin qui abbiamo cercato di analizzare, e in qualche modo mettere a confronto, il mercato italiano e quello degli altri Paesi europei; abbiamo anche cercato di portare dati a sostegno della tesi secondo cui il genere documentario non solo è più che vivo ma addirittura si prefigura come un grande business. L'impostazione di questo documento di analisi e di programma è volutamente di tipo economico, questo non perché non vi siano altri fondamentali argomenti a sostegno del nostro settore, ma perché siamo fortemente convinti che solo la prospettiva economica può scardinare quel complesso di fattori che mortifica lo sviluppo della produzione di documentari in Italia.

Noi sappiamo che il dibattito che si sta sviluppando sul rapporto tra "indipendenti" e broadcaster televisivi non riguarda solo il rilancio di un settore produttivo che occupa migliaia di persone: in gioco c'è la sopravvivenza di una produzione culturale indipendente e non codificata, di un vivaio di intelligenze e professionalità che crescono libere dalle logiche di mercato, di una capacità di esplorazione e rappresentazione della realtà che non può nascere che dal principio stesso di indipendenza. È forse il tempo di iniziare a pensare agli indipendenti come risorse fondamentali nella diffusione di idee e punti di vista originali, capaci di interpretare il presente oltre le griglie del "passa bene in televisione" che respingono nell'insignificanza e nell'indifferenza argomenti che meriterebbero l'attenzione di tutti i cittadini. La "mentalità auditel" attanaglia ormai tutte le redazioni e porta a costruire il prodotto conformemente alle categorie percettive del recettore. Se la mentalità auditel pervade tutto il sistema televisivo (o editoriale in genere) questa è da considerare un'emergenza culturale.

Questo lo sappiamo e certamente lo sanno anche i legislatori e i dirigenti dei broadcaster nazionali, ma non è con questi argomenti che smuoveremo le montagne: dobbiamo dimostrare di essere consapevoli del ruolo che possiamo avere – come indipendenti- nello sviluppo di un comparto industriale capace di generare ricchezza, posti di lavoro, professionalità e cultura.

Veniamo quindi a quelli che saranno gli obiettivi e le iniziative dell'Associazione. Ci troviamo ad affrontare un compito arduo, una battaglia su moltissimi fronti i cui risultati – è meglio dirlo subito – non si vedranno nel breve periodo. Bisognerà combattere su quattro diversi fronti:

l. ricreare la cultura del documentario e stimolare quindi la domanda;

2. affermare la centralità del prodotto indipendente nella competizione globale;

3. intervenire sulle leggi vigenti per sostenere la produzione indipendente;

4. far crescere e tutelare le professionalità del nostro settore.

Sono quattro macro capitoli che vanno riempiti di iniziative, alcune le abbiamo individuate, altre emergeranno dal confronto e dal dibattito che scaturisce dalla nascita della nostra Associazione. Le proposte che facciamo sono rivolte ai broadcaster nazionali, al Governo, ai Ministeri competenti.

Al Legislatore nazionale chiediamo:

a) comprendere anche i documentari nell'ambito dei "*programmi audiovisivi di produzione europea*" e della "*produzione delle opere europee*", come definiti nella Legge 122/98, a sua volta mutuata dall'applicazione della "Direttiva Tv senza frontiere n° 89/552/CEE" nella legislazione nazionale;

b) rendere possibile, sia per i documentari lungometraggi che per quelli di durata inferiore (equiparabili al cortometraggio), l'accesso alle diverse modalità di finanziamento e ai premi di qualità previsti dalla legge 1213/65;

c) la creazione di un fondo di sostegno per le produzioni audiovisive, sul modello del COSIP francese, destinato a finanziare le fasi di progetto e sviluppo di un'opera.

Al Ministero per i Beni e le Attività culturali/Dipartimento dello Spettacolo chiediamo:

a) di modificare quanto prima qualunque impostazione discriminante contenuta nell'attuale stesura della Legge 1213/65, che preclude di fatto l'accesso ai benefici di legge alla produzione di carattere documentario;

b) di sostenere e favorire ogni iniziativa che abbia l'obiettivo di riportare le opere cinematografiche di tipo documentario nelle sale cinematografiche;

Al Ministero della Pubblica Istruzione chiediamo:

di favorire ogni iniziativa atta a promuovere la cultura del documentario nelle scuole pubbliche e private di ogni ordine e grado

Alle Regioni Italiane chiediamo:

a) di considerare la possibilità di inserire, negli ordinamenti regionali, modalità di intervento a sostegno della produzione indipendente operante territorialmente;

b) di istituire politiche che favoriscano la promozione e la diffusione di tali opere (spazi e sale specializzate, pubblicazioni, ecc.)

Ai concessionari televisivi nazionali, sia pubblici che privati, chiediamo:

la formalizzazione di un accordo quadro tra produttori indipendenti e reti televisive per il riconoscimento del ruolo di produttore indipendente, e di conseguenza:

a) l'attribuzione delle quote di diritti residuali derivanti dalla limitazione temporale di diritti di utilizzazione televisiva (articolo 2 comma 4 legge 122/98),

b) l'applicazione di una regolamentazione, concordata tra le parti, ove vengano recepiti i seguenti punti:

- limitazione dei diritti di sfruttamento ceduti al broadcaster;

- limitazione della durata della cessione ad un limite massimo di sette anni, al fine di consentire il regolare accesso alle modalità richieste dai bandi europei per il sostegno alla diffusione televisiva di opere di produttori indipendenti;

- coinvolgimento del produttore indipendente nelle politiche di distribuzione internazionale del prodotto, e conseguente ripartizione degli eventuali proventi;

c) la definizione di parametri economici per ora di produzione, per territori e con precisa distinzione delle tipologie di emissione (free, satellite, pay, ecc.).

Al servizio televisivo pubblico chiediamo:

di destinare alla diffusione del documentario europeo (non solo italiano quindi) uno spazio definito e riconoscibile all'interno del palinsesto settimanale delle tre reti, con una collocazione oraria sicura e regolare, tale da rispondere alle esigenze di ripresa del settore, creando contemporaneamente i presupposti per una *"fidelizzazione"* dello spettatore, e di conseguenza:

a) pianificare la diretta partecipazione alla produzione, alla coproduzione o all'acquisto di almeno 150 ore all'anno di documentari prodotti da società di produzione indipendenti europee;

b) destinare a tale scopo (per il prossimo esercizio) un budget pari a complessivi 12,5 miliardi su tutte le tre reti (calcolati secondo il parametro – che si ritiene equo – di una spesa media di 80 milioni per un'ora di programmazione in seconda serata).

Queste, espresse per grandi linee, le iniziative che l'Associazione dovrà prendere per perseguire i propri scopi. Alcune di queste iniziative potranno vederci alleati con altre associazioni di categoria che hanno, su alcuni punti, obiettivi simili ai nostri. Ma l'Associazione dovrà anche favorire la crescita professionale dei propri associati e soprattutto tutelarne gli interessi e i diritti. A tale scopo si prevede l'istituzione di diversi servizi di immediata utilità, fatto salvo il presupposto principale: avere le risorse economiche per sostenerli.

I servizi principali che vorremmo offrire sono:

- Tutela legale degli associati: creare un team di avvocati, collegati tra loro, competente per tutte le materie inerenti le nostre attività, che possa intervenire in qualsiasi controversia tra gli associati e la loro controparte; che possa fornire rapidamente vari livelli di consulenza per la definizione di accordi, cessioni, diritti d'autore, ecc. Gli avvocati che fanno parte del team saranno in grado di scambiarsi pareri competenti: ciò potrà favorire la crescita di professionalità in un settore fortemente dominato da concentrazione del sapere e altissimi costi di consulenza.

• Pubblicazione di una newsletter (anche in forma di e-mail), regolarmente inviata a tutti gli associati e a referenti istituzionali e professionali, in cui siano contenute informazioni relative a tutte le iniziative dirette ed indirette, in Italia e all'estero, che riguardano il nostro settore.

• Organizzazione di incontri, conferenze, seminari destinati agli associati - e, in talune circostanze, allargate a partecipazioni esterne - per favorire scambio di informazioni ed esperienze tra gli operatori del settore.

• Banca dati con i dati relativi ai profili professionali e alle produzioni degli associati, allo scopo di favorire la circolazione di informazioni relative ai soci e alle loro opere in Italia e all'estero.

• Creazione di un sito Internet per un costante aggiornamento delle informazioni relative al mercato del documentario, alla vita associativa di DOC\IT, alle principali manifestazioni professionali e culturali in Italia ed all'estero.

• Archivio delle produzioni degli associati, per rendere immediatamente disponibili le informazioni relative alle produzioni dei soci.

Perseguire questi obiettivi non sarà facile, siamo – come risulta da quanto fin qui analizzato e proposto – praticamente all'anno zero. Dovremo muoverci con determinazione, lavorando con intelligenza e spirito di collaborazione con i legislatori e i responsabili dei broadcaster, cercando alleanze ove possibile ma anche denunciando sistematicamente e con forza ogni anomalia e arretratezza del nostro mercato.

Mai come in questo momento abbiamo bisogno di essere determinati e coesi, consapevoli che non vi saranno prove d'appello.



PRODURRE E DISTRIBUIRE LE INTERVISTE

INTERVISTA A GIOIA AVVANTAGGIATO

UNA "SPECIE" ESTINTA, RIVITALIZZIAMOLA

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

La GA&A è stata creata nel settembre 1992 affiancando la ATHENA Inc., precedentemente costituita, che operava nello stesso settore dal 1990. Gioia Avvantaggiato ha ricoperto la posizione di responsabile delle vendite internazionali presso la Sacis Spa, conosciuta della RAI Radiotelevisione Italiana, occupandosi, tra l'altro, di coproduzioni cinematografiche e televisive.

Dopo una breve collaborazione presso la Erre Produzioni di Angelo Rizzoli, quale responsabile delle vendite e delle coproduzioni internazionali, Gioia Avvantaggiato ha infine costituito la ATHENA e, successivamente, la GA&A. La GA&A *Distribuzione* opera sul mercato internazionale acquistando, preacquistando e coproducendo prodotti audiovisivi destinati allo sfruttamento televisivo e home video in Italia; un ruolo di *buyer* riconosciuto alla società già da alcuni anni da parte delle principali strutture internazionali del settore (AFM, MIP, MIPCOM, ect.).

La tipologia dei prodotti audiovisivi acquistati e distribuiti dalla GA&A spazia dai Tv Movies di prima serata ai documentari, così come alle serie di fiction all'animazione. Tra i propri clienti la GA&A annovera le principali reti televisive terrestri, pay (via cavo e satellite) ed i principali editori e distributori home video. La GA&A *International* si è affermata, nel corso degli ultimi tre anni, come il principale distributore indipendente italiano di documentari sul mercato internazionale, gestendo un catalogo di titoli, per la maggior parte italiani, di oltre 200 ore.

Sin dall'inizio, nell'ambito della distribuzione internazionale, la GA&A International ha scelto di orientare le proprie energie esclusivamente alla diffusione del genere documentario, considerato in ogni sua forma e contenuto. La GA&A partecipa annualmente, con un proprio stand, alle principali manifestazioni e mercati internazionali del settore, quali MIPDOC, MIP TV, SUNNY SIDE OF THE DOC, MIPCOM, LPM e NATPE. Nel 1998 ha richiesto ed ottenuto un finanziamento a supporto della propria attività di distribuzione internazionale da parte del progetto MEDIA 2 dell'Unione Europea. La GA&A *Produzioni* nasce nel 1996 come attività di supporto alla distribuzione, con l'ulteriore scopo di assicurare agli altri settori aziendali un prodotto audiovisivo di qualità. Nel 1997 la GA&A ha siglato un accordo di *joint–venture* con una società di produzione sudafricana che ha già portato alla realizzazione di tre special di *wildlife*, mentre altri progetti sono attualmente in diverse fasi del processo produttivo. Tra le coproduzioni internazionali realizzate dalla GA&A si possono ricordare *Adventuriers du corps human*, *La buena estrella* ed il più recente *Shakespeare a Palermo*, oltre, naturalmente, ai numerosi documentari coprodotti con diverse società di produzione in tutto il mondo: Provision (Sudafrica), JCMedia (Australia), Off the Fence (Olanda), Boreales (Francia), ecc.

Signora Avvantaggiato, ci può presentare la sua società, la GA&A ?

La GA&A è una società indipendente, da 10 anni sul mercato, dedicata alla distribuzione dei film documentari in Italia ed all'estero. Da circa 3 anni, la GA&A ha anche intrapreso un'attività di produzione, intesa come supporto all'attività primaria di distribuzione.

Come giudica la situazione della produzione di documentari in Italia ? Li trova ben fatti, su uno standard internazionale?

In linea generale e con alcune (poche) eccezioni, i documentari di produzione italiana soffrono di due problemi principali: sono prodotti "locali" scritti (quando addirittura non si parte per girare tutto quello che capita), girati, montati per un committente: la televisione italiana. Del resto fino a questo momento le uniche risorse alle quali i documentaristi italiani potevano accedere erano fornite dalle reti italiane, RAI in testa.

Da un lato l' "assistenzialismo" delle televisioni italiane ha "impigrito" la creatività dei documentaristi, dall'altra, contro un buon livello delle riprese, spesso non c'è un pari livello di creatività nella scrittura delle sceneggiature o, comunque, non si è cercato un nuovo linguaggio, più innovativo, che consentisse ai filmati di varcare i confini nazionali. Altro problema oggettivo è che in Italia la "specie" dei produttori di documentari, inteso come imprenditori, si è estinta, ed i pochi rimasti hanno una scarsa conoscenza delle richieste del mercato internazionale e non sono quindi in grado di interfacciarsi opportunamente con eventuali coproduttori esteri. I migliori documentari italiani sono quelli prodotti sotto la supervisione e la guida di produttori esteri, per lo più francesi per il documentario di creazione, e anglo – americani, per il documentario di *wildlife*.

Che difficoltà si incontrano nel distribuire un documentario in Italia? Quali sono i compratori cui lei fa riferimento? C' è un mercato per il documentario italiano e straniero?

Per parlare delle possibilità di distribuzione del documentario in Italia, bisogna distinguere tra documentario di animali/natura e documentario di creazione. Il documentario di animali/natura è relativamente semplice da distribuire, a condizione che i filmati rispettino alcune caratteristiche fondamentali. Gli interlocutori in Italia sono quelli tradizionali da RAI l per *SuperQuark* e *Passaggio a Nordovest*, a *RAI 3* per *GEO&GEO* e *King Kong* fino a *Il regno degli animali*, e Mediaset per *La Macchina del Tempo*. Il documentario di creazione, prima dell'avvento di Tele+ e dopo la chiusura degli spazi che una volta RAI 3 dedicava al genere, era in un vicolo cieco. Oggi come oggi, i documentari di creazione trovano esclusivamente spazio sulla pay tv anche se, è uno spazio limitato che può accogliere solo alcuni film. Ci auguriamo che gli sforzi fatti da DOC/IT per suscitare un rinnovato interesse da parte della televisione terrestre per il genere abbiano presto successo.

La proliferazione delle reti satellitari tematiche – peraltro benvenuta – ha aperto orizzonti illusori. Mentre queste reti offrono uno spazio qualitativamente e quantitativamente importantissimo per il genere, necessitando di un elevato numero di ore di programmazione, dal punto di vista strettamente finanziario il loro contributo per l'acquisizione dei diritti di sfruttamento è quasi irrilevante ai fini della contribuzione economica ai costi di produzione. Questo è e resterà vero fino a quando alcune reti avranno raggiunto dimensioni tali da poter divenire un interlocutore alternativo, in termini economici, ad una rete terrestre. Intanto le reti generaliste terrestri, senza sensi di colpa, cancellano posizioni tradizionalmente dedicate ai documentari, riconvertendo risorse economiche su altri generi ritenuti più commerciali.

Sarebbe più facile il suo lavoro all'esterno?

All'esterno la situazione non è molto diversa dalla nostra, a meno che non si tratti di Paesi specifici. Per esempio, in Francia esiste da sempre una grande attenzione al genere.

La Francia è uno dei pochi Paesi europei dove il documentario ha una sua carriera perfino in sala cinematografica.

Tuttavia, lo spazio riservato nei palinsesti delle reti terrestri ai documentari di ogni genere e natura è infinitamente più grande per quelli di produzione nazionale. In Italia, tanto per segnalare uno dei problemi, hanno maggiori chances i filmati esteri che non quelli italiani. In altri Paesi, per esempio in Spagna, le problematiche sono molto simili a quelle riscontrate in Italia, dove salvo alcune eccezioni, i documentari hanno "traslocato" sulle reti tematiche. Per quanto invece si riferisce alla nostra attività di distribuzione di documentari italiani (e non) all'estero, il discorso si fa molto più complesso. Intanto non esiste nessun tipo di supporto, al di fuori di quello eventualmente fornito dal progetto MEDIA 2, che consenta a realtà come la nostra di avvantaggiarsi di strutture e/o finanziamenti ad hoc. ICE e Ministero sono latitanti al riguardo. Tutta la nostra attività di distribuzione è unicamente sulle nostre spalle, e sono centinaia di milioni l'anno che vengono spesi per avere una presenza decorosa ai principali mercati e festival del settore con stand, pubblicità e promozione. È chiaro che, nel bene e nel male, società come la nostra rappresentano una novità sul mercato internazionale, in quanto la produzione documentaristica italiana non è mai stata distribuita in maniera organica, fino a poco tempo fa. Questo implica da un lato una cauta curiosità da parte delle emittenti straniere e dall'altra diffidenza nei confronti di una cinematografia assente da troppi anni dalla ribalta internazionale. Tenga conto che a questo occorre aggiungere il lavoro di selezione del prodotto, l'intervento sul montaggio e sulla scrittura dei testi, l'edizione in lingua inglese di qualità broadcast, che cerchiamo, nella misura del possibile, di concentrare in Italia, tra mille problemi e con spese elevate in termini di risorse umane e finanziarie. A volte mi dico che se non fossimo animati da sincera passione, avremmo già abbandonato questo mestiere in favore di altri ben più redditizi. Certo, sarebbe diverso se le istituzioni ci fossero un po' più vicine…

Crede che il documentario italiano si inserirà in una dimensione europea? Se ne potrà eventualmente giovare?

Perché il documentario italiano possa inserirsi in una dimensione europea occorre lavorare. Non succederà in un mese. Bisogna che i giovani decidano di dedicarsi al genere per passione e non per ripiego in attesa di fare fiction. Bisogna che ritrovino produttori disposti a rischiare e sostenere il loro lavoro, difendendolo nei confronti delle reti, quando queste dovessero pretendere l'assoluta assimilazione. Bisogna che le reti (e i produttori) imparino a rapportarsi a loro volta con il mercato internazionale. Bisogna che ci siano dei sostegni finanziari forniti dalle istituzioni. Bisogna che ci sia costantemente un lavoro di ricerca e di aggiornamento che porti al concetto della produzione industriale e non artigianale. Bisogna che i responsabili dei palinsesti decidano di rischiare fuori da logiche esclusivamente legate all'audience, non perimetrando a priori gli interessi del pubblico. La partecipazione a seminari ed incontri, gli scambi di esperienze e di opinioni sono importanti per accelerare il processo di inserimento dei documentaristi italiani in ambito europeo. Ma tale inserimento non può procedere disgiuntamente dal processo di integrazione dell'Italia all'Europa. Il documentario viene definito *factual* nel mondo anglosassone e questo non è casuale: il documentario ritrae la realtà dei fatti ed un'Italia peninsulare, che non fa alcuno sforzo per uscire fuori dai suoi confini espressivi, che ha difficoltà a rapportarsi con l'Europa continentale, che non interagisce e non colloquia in altra lingua al di fuori della propria, avrà bisogno di anni luce per arrivare dove altri già sono da tempo.

In quale Paese, di quelli che lei conosce, crede sia più diffusa una "cultura del documentario"?

Rispondere a questa domanda mi sembra quasi retorico: la Francia, ma questo è sotto gli occhi di tutti.

Se lei fosse un ministro cosa farebbe per promuovere la diffusione dei documentari?

Intanto comincerei a venderne un consistente numero e a parlarne a ragion veduta. Poi studierei un modo per destinare parte delle risorse alla formazione di nuovi documentaristi, alla creazione di borse di studio per frequentare corsi all'esterno (anche per la scrittura di testi – lato dolente dei nostri documentaristi), alla istituzione di fondi di sostegno sul modello di quelli francesi. Ma lo sa che come distributori di prodotto italiano all'estero noi ci troviamo ad affrontare il "vuoto" sotto ogni profilo? Perfino le modalità per la corretta applicazione delle ritenute alla fonte è una sorta di "oggetto misterioso".

PRODURRE E DISTRIBUIRE
INTERVISTA A
DARIO BARONE

LA SPERANZA È L'ULTIMA A MORIRE

a cura di Andrea Cauti
Critico cinematografico

Lei è stato eletto presidente della neonata Associazione dei Documentaristi Doc/it, unica nel suo genere in italia, per la sua lunga e importante esperienza di distributore "indipendente".

Io sono amministratore unico di una società di audiovisivi, la Camera G&P, nata nel 1984, che si occupa di distribuire i prodotti esteri sull'Italia.

Il contrario, per il momento, non è possibile perché la qualità richiesta dalle televisioni straniere è elevata e i prodotti italiani non sono competitivi.

A questo proposito voglio però sottolineare fortemente una cosa: la scarsa competitività delle produzioni nostrane non è dovuta a carenza di professionalità, bensi alla limitatezza delle risorse a disposizione dei documentaristi. Per capire meglio basta fare un esempio concreto: nel 1997 in Francia la media di finanziamenti per un documentario è stata di 315 milioni l'ora, una cifra purtroppo impensabile in Italia.

Come distributore, quali documentari le interessano di più e con quale criterio li sceglie?

Mi occupo prevalentemente di prodotti inerenti l'attualità. Durante il primo mese di guerra tra Nato e Serbia spesso ho fornito gran parte del materiale audiovisivo di trasmissioni come *Pinocchio* o di speciali come quello di Purgatori intitolato *Nato: strategia e improvvisazione*.

Sono in contatto continuo con i miei 60-70 fornitori che mi segnalano i loro documentari; a questo punto faccio una selezione che tenga conto essenzialmente della programmazione della Tv italiana, soprattutto di quelli che sono i miei grandi clienti: *Tg2 Dossier*, *Speciale Tgl - Frontiere*, *Pinocchio* e *Moby Dick*. Solo seguendo puntualmente la programmazione di Rai e Mediaset si può riuscire a scegliere i prodotti giusti al momento giusto.

Lei e la sua società operate soprattutto su prodotti stranieri d'attualità. Che tempi avete e quali norme regolano i rapporti tra un distributore e le televisioni che ne acquistano i prodotti?

I tempi sono ovviamente brevissimi: spesso ci chiedono un master nel giro di ventiquattr'ore. Per quanto riguarda le regole, bisogna innanzitutto fare una precisazione: noi distributori non vendiamo, bensì cediamo i diritti di un documentario in esclusiva e temporaneamente. Una televisione può trasmettere il prodotto in territorio nazionale solo un numero definito di volte nell'arco di uno - due anni, a seconda del contratto che stipula con noi. Non esiste più la cessione definitiva dei diritti, anche se l'Italia, fino a qualche tempo fa, era l'unico Paese al mondo nel quale un distributore doveva vendere i suoi prodotti per lavorare.

Una volta che una Tv acquista i diritti di un documentario, può utilizzarne alcuni spezzoni, per esempio in un telegiornale?

Non potrebbe, perché le opere vengono cedute nella loro integrità col diritto di edizione; il che vuol dire che se anche vengono fatti dei tagli nell'edizione italiana, alla fine i prodotti non devono risultare snaturati. Purtroppo queste cose in passato sono avvenute ripetutamente, ma è una pratica che oggi per fortuna non è più tanto diffusa. Ora c' è più educazione, un'etica diversa.

A quanto si vende un documentario in Italia?

È difficile stabilire dei parametri economici. Possono esserci delle opere esclusive che hanno un prezzo alto. Rai3, per esempio, ha comprato, non da me purtroppo, sei ore di documentario sulla storia del conflitto in Jugoslavia che ha pagato moltissimo.

In genere, comunque, i filmati d'attualità costano meno di opere naturalistiche perché sono realizzati con minor spesa: un distributore vende i suoi prodotti ad un prezzo che va dalle 500 mila lire al milione al minuto. Questo dato, seppure solamente indicativo, è importante perché fa capire quanto le cessioni in Paesi stranieri possano generare un grosso business. Se i broadcaster e i produttori italiani capiranno che è conveniente realizzare opere di qualità, le cose cambieranno nel mondo dell'audiovisivo.

A suo giudizio, a che punto siamo oggi nel percorso sulla strada del cambiamento?

In questo momento mi ritengo ottimista.

Per la prima volta noi produttori e distributori indipendenti siamo stati invitati a Roma dai capi struttura della Rai che ci hanno parlato chiaramente di disponibilità da parte dell'azienda a coprodurre documentari.
Un passo avanti notevole e, cosa importantissima, concreto:

la Rai parte tra breve con un progetto di 20 puntate, che andranno in onda sulla terza rete, con 40 documentari a carattere social e ai quali parteciperà in qualità di coproduttore.

PRODURRE E DISTRIBUIRE
INTERVISTA A
ANDREA BROGLIA

MEDIASET VUOLE LAVORARE CONTRO CORRENTE

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

Lei è il responsabile del settore documetaristico della neonata Media Trade, struttura del gruppo Mediaset preposta all'acquisizione, produzione e distribuzione degli audiovisivi. Di cosa si tratta esattamente?

È una struttura nata meno di un anno fa che lavora sui diritti e ha il compito, per quanto concerne i documentari, di coprodurre nuovi lavori per poterne appunto acquisire i diritti. Proprio quest'ultimo punto è quello che ci interessa maggiormente, tenuto anche conto del fatto che al momento i nostri programmi sono realizzati quasi interamente con materiale esterno all'azienda.

Quali strategie seguite? Avete già stipula to contratti con le televisioni straniere?

Media Trade parte tra poco con alcuni progetti seriali che vengono prodotti con lo scopo di entrare sul mercato estero e trovare dei partner. Cerchiamo coproduttori che siano attori sul mercato internazionale, come noi lo siamo su quello italiano.

A noi interessano i diritti delle opere per il nostro Paese e, come accade con tutti i broadcaster del mondo, puntiamo ad investire un budget che copra al massimo il 40% del costo della produzione. In Italia, però, il nostro lavoro è molto difficile perché , a differenza che in Francia o in altri i Paesi, non c' è il minimo aiuto da parte dello Stato. Per colpa della Rai, che si è sempre disinteressata al problema, allo stato attuale delle cose non esiste un vero e pro prio mercato italiano dell'audio visivo.

Può dirci qualcosa in più su queste serie di documentari prodotti da Media Trade?

Molte cose purtroppo sono riservate e non gliele posso dire per timore che la concorrenza ci copi. Quello che le posso anticipare è il genere di documentari che presenteremo a Cannes in ottobre. Si tratta di opere sull'Italia, sulla sua storia, la sua arte e i suoi magnifici paesaggi. Questo primo numero pilota sarà pronto entro settembre.

Dopo aver trovato i partner internazionali avete intenzione anche di distribuire i documentari che producete?

Per il momento la distribuzione che ci interessa è quella dell'Home-Video. Abbiamo un marchio spendibile, quello della *Macchina del Tempo*, che ci sta dando grosse soddisfazioni.Infatti la videocassetta uscita col nostro settimanale televisivo di punta, *TV Sorrisi e Canzoni*, ha riscosso un incredibile successo facendo impennare le vendite già buone del giornale.

Con questo marchio abbiamo intenzione di distribuire altre videocassette di documentari che produrremo e che tratteranno, essenzialmente di storia, animali, scienze e tecnologia. Soprattutto questi due ultimi argomenti sono quelli che ci interessano di più perché sono maggiormente accessibili in termini economici .

La distribuzione in Home-Video, per quanto fortunata, non è però paragonabile dal punto di vista economico a quel la fatta nei mercati televisivi. È d' accordo?

In linea di principio sì, ma non in Italia. Nel nostro Paese, a causa del peccato originale di mamma Rai, non c' è un mercato del l'audiovisivo. Perciò un broadeaster che voglia produrre o distribuire documentari deve affrontare mille problemi, che partono dalla difficoltà di trovare professionalità per arrivare al passaggio chiave dell'ingresso in un mercato estero che non ti conosce e che ha le sue regole. E questo fa sì che il tuo prodotto viaggi fin da subito con un forte handicap.

Non può nascondere, però, che sia Mediaset che la Rai siano interessate soprattutto all'immediato sfruttamento dei prodotti.

Per fare un discorso in prospettiva di un utilizzo futuro dei documentari ci vuole una programmazione estremamente sofisticata. Purtroppo, Mediaset e la Rai sono in competizione e il mercato dell'audiovisivo ha dei tempi velocissimi che finora hanno impedito qualsiasi investimento.

Però Media Trade è intenzionata a lavorare proprio in questo senso, controcorrente, cosciente che il possesso dei diritti sulle opere audiovisive sia un patrimonio che dobbiamo costruirci al più presto.

Conditio sine qua non per entrare nei mercati esteri è la qualità e questa si ottiene con grossi investimenti. Voi li farete? Per ora siamo intenzionati ad entrare come coproduttori unicamente nel mercato italiano.

Ad ogni modo il nostro obiettivo è di realizzare solo prodotti ad alto budget, per i quali faremo certamente degli investimenti importanti.

PRODURRE E DISTRIBUIRE
INTERVISTA A
VINCENZO MOSCA

D'ORA IN POI ALLA RAI PASSI CONCRETI

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

Lei è il responsabile della linea "Musica e non fiction" di Rai Trade, la consociata della TV di Stato che si occupa, tra l'altro, della distribuzione dei documentari. Il vostro lavoro consiste nel "saccheggiare" l'immenso archivio della Rai?

Rai Trade, per quanto riguarda i documentari, si occupa essenzialmente della distribuzione. Ultimamente abbiamo iniziato a collaborare con grande profitto con la Rai per recuperare il materiale documentario. L'azienda ci ha dato libero accesso agli archivi e, insieme alla Direzione Audioteche, stiamo lavorando alla ricerca e alla catalogazione degli audiovisivi per poi provvedere alla distribuzione.

Il materiale della Rai è immenso. Con quale criterio state scegliendo i documentari da distribuire?

Rai Trade ha presentato recentemente un suo marchio chiamato Italian Life Style, ossia audiovisivi che trattano dello stile di vita degli italiani. Abbiamo indirizzato quindi le nostre ricerche nell'archivio Rai su quelle opere che si occupano di cucina, di musica, di natura e geografia. In seguito abbiamo montato questi materiali in maniera nuova, moderna e abbiamo iniziato il lavoro di distribuzione nel mondo. Possiamo dire che, usando un termi ne tecnico di marketing, abbiamo "riconfezionato" un prodotto. Il risultato al momento, è estremamente positivo, vista la richiesta e l'interesse crescente attorno ad esso.

Dove e quali sono i vostri principali clienti?

Noi distribuiamo all'estero, ma non abbiamo intenzione di fare concorrenza ad altre televisioni nazionali tipo la BBC. Abbiamo una linea di documentari che trattano esclusivamente del nostro Paese e proponiamo quella. Si può dire che noi vendiamo il prodotto Italia. Abbiamo un marchio intelligente, l'Italian Life Style, e puntiamo a sfruttarlo nel mondo. Al momento il nostro mercato privilegiato è quello giapponese, soprattutto per la musica classica e il Made in Italy. Va molto bene anche il mercato dell' Est europeo e del Sud America.

Quali documentari riuscite a piazzare con maggiore facilità in questi Paesi?

La mia esperienza mi porta a dire che la musica classica, l'Opera in particolare va benissimo. In generale ci siamo accorti che il Giappone, nostro principale cliente e quindi riferimento per le strategie di mercato, apprezza moltissimo tutta la musica italiana. Perciò abbiamo in programma di distribuire al più presto documentari sulla musica napoletana. I clienti, comunque, sono ben disposti anche verso filmati di cucina, di moda italiana o documentari naturalistici sulle nostre regioni.

Rai Trade lavora solo per conto della Rai occupandosi della distribuzione di documentari preesistenti?

Noi non abbiamo un budget di spesa, ma siamo legati alla Rai.

I prodotti che distribuiamo provengono in gran parte da materiale di archivio, però abbiamo anche lavori nuovi commissionati dalla Rai poco tempo fa che dobbiamo ancora catalogare e poi distribuire. Attualmente non mi risulta che l'azienda stia producendo o partecipando a produzioni di opere nuove.

La Rai è accusata di aver trascurato il settore documentaristico per troppo tempo causando, di fatto, la morte di un mercato nazionale che in altri Paesi è floridissimo. Che ne pensa?

Il nostro mercato è effettivamente in ritardo. Non so se la colpa sia della Rai o di altri fattori, è difficile dirlo.

Di certo, comunque, allo stato attuale delle cose c' è un grosso impegno dell'azienda mirato principalmente al settore dei documentari.

La Rai sta facendo passi concreti per entrare nel mercato estero e i risultati sono già molto incoraggianti.
Il merito deve andare, oltre che alla qualità dei prodotti "riconfezionati", anche alla nuova veste editoriale dei documentari del marchio Italian Life Style, che gli stranieri giudicano estremamente accattivante.

Avete in programma operazioni di sinergia con altri produttori o distributori internazionali?

Abbiamo dei contatti, ma al momento non posso dirle di più. Come le ho spiegato prima, l'interesse dell'azienda per i documentari è cresciuto enormemente in questi ultimi tempi, e perciò sono in programma per i prossimi anni molte operazioni di marketing. Purtroppo però non so dirle ancora in quali termini esattamente saranno portate avanti.

PRODURRE E DISTRIBUIRE
INTERVISTA A
ANTONIO PACOR

UN'ASSURDA CORSA AD OSTACOLI, PURTROPPO

a cura di Andrea Cauti
Critico cinematografico

Pacor, lei si occupa da dieci anni di documentari ed è, tra i cosiddetti "distributori indipendenti", uno dei più importanti d'Italia. È facile il suo mestiere?

In Italia no. Io sono consulente per una società milanese, la FilmGo, che distribuisce e produce documentari. Nel mio rapporto con essa io mi occupo sia della distribuzione che della produzione, cosa assurda all'estero, ma non nel nostro Paese dove c' è un'enorme difficoltà nel realizzare e nel distribuire i documentari. Perciò ho pensato di fare tutto da solo e come me hanno fatto moltissimi documentaristi indipendenti che si sono reinventati distributori e produttori.

Quali sono i problemi principali che devono fronteggiare i distributori in Italia rispetto ai colleghi stranieri?

Il problema maggiore è legato all'assenza di committenti di documentari. Questo rende difficile la realizzazione di serie di filmati che poi possano agevolmente essere venduti all'estero.

Se si ha un solo documentario, infatti, l'impresa è improba perché le spese per rendere visibile il prodotto sono mostruose e difficilmente possono essere affrontate da un piccolo distributore. Per andare ad un *meet tv* di Cannes, per esempio, solo di iscrizione ti chiedono tre milioni. All'estero, invece, le cose vanno molto meglio perché ci sono delle piccole società che si occupano solo della distribuzione dei documentari e anche dei cortometraggi e vanno a gonfie vele. Io, ad esempio, collaboro con due società francesi che hanno nel loro catalogo complessivamente mille film tra documentari e cortometraggi.

Una società di distribuzione per sopravvivere nel nostro Paese deve quindi puntare sui documentari in serie?

Allo stato attuale delle cose è questa la formula migliore. Noi alla FilmGo abbiamo distribuito una serie di dodici filmati sui parchi nazionali italiani che sono costati quasi cinquecento milioni l'uno e sono stati realizzati grazie ad un editore committente che li ha fatti uscire in videocassetta e ad uno sponsor. Questo prodotto è stato poi distribuito agevolmente in molti Paesi stranieri.

Un distributore, oltre alle serie, deve prediligere anche un particolare genere di documentario?

L'esperienza insegna che il documentario che rende di più è quello sulla natura. È un po' come i cartoni animati che hanno una vita lunga perché ogni tre – quattro anni c' è un ciclo di bambini nuovo e quindi il prodotto può essere continuamente riciclato. Però ci sono anche casi speciali come quello di una società di produzione e distribuzione inglese che ha fatto un accordo con la televisione neozelandese e quella australiana e ha realizzato una serie di documentari sui bambini.

Perché sempre più distributori acquistano i documentari all'estero per poi rivenderli in Italia e non il contrario?

Perché da noi la situazione dei documentaristi è un mondo sommerso dove ciascuno cerca di coltivare il proprio orticello e i grandi produttori, Rai e Mediaset in testa, si sono resi latitanti.

> È più facile lavorare all'estero dove le strutture sono diverse, c' è più denaro, ci sono i finanziamenti che permettono quantomeno la partenza e lo sviluppo dei progetti e che sovvenzionano le ricerche e le fasi preparatorie dei documentari.

Conseguenza di questo è che all'estero vengono realizzati moltissimi documentari e i distributori italiani preferiscono pescare in quel mare piuttosto che sguazzare nella nostra pozzanghera. Ma non sono solo i distributori ad andare all'estero, anche gli autori preferiscono cercare fortuna laddove c' è terreno fertile e questo fa sì che negli ultimi anni si assista ad una vera e propria fuga di cervelli.

C' è un modo per cambiare le cose? Quando potremo vedere finalmente un distributore italiano cercare materiale in casa senza dover andare necessariamente all'estero?

Spero presto. A febbraio è nata l'Associazione Doc/It che raggruppa distributori e produttori di documentari italiani con lo scopo di ottenere per i prodotti italiani ed europei degli spazi all'interno delle reti che abbiano dignità, con una collocazione oraria sicura e regolare. Inoltre è nostra intenzione fare pressioni perché vengano rispettate le leggi sulle quote per cui il denaro che c' è a disposizione di Rai e di Mediaset sulla produzione europea venga, seppure in minima parte, destinato ai documentari, anche perché questi hanno sempre rappresentato la base di formazione di tutti i grandi registi, da Rossellini ad Antonioni, da Bellocchio alla Cavani, da Tornatore a Gianni Amelio.

PRODURRE E DISTRIBUIRE
INTERVISTA A
LEONARDO TIBERI

TANTA LUCE PENSANDO AD ALLARGARE GLI ARCHIVI

a cura di Andrea Cauti
Critico cinematografico

Tiberi, lei è il direttore commerciale dell'Istituto Luce. Il vostro archivio storico è il più grande d'Europa; quanti documentari avete?

Abbiamo oltre 3000 documentari prodotti e rielaborati dal Luce dal 1925 ad oggi che trattano di storia politica e costume. Particolarmente interessanti come testimonianza storica quelli riguardanti la Seconda Guerra Mondiale la Guerra d'Africa e la Guerra Civile Spagnola. Poi abbiamo anche molti documentari non prodotti dal Luce, ma acquisiti attraverso donazioni e lasciti di enti pubblici e privati, oltre ad altri acquistati in festival e manifestazioni specialistiche. Essendo il nostro il più grande archivio d'Europa, tendiamo ad ingrandirlo lavorando all'acquisto di altri archivi minori.

Come avviene la distribuzione dei vostri documentari in Italia e nel resto del mondo?

In Italia abbiamo un accordo di coproduzione con la Rai: la tv di Stato trasmette poi documentari mentre noi li pubblichiamo in videocassetta. Nel resto del mondo abbiamo circa '70 società satellite con cui distribuiamo i documentari nei mercati europei: soprattutto in quello tedesco e in quello francese.

Quale genere di documentari distribuite in Home-Video?

Abbiamo due collane: una a carattere storico ed una a carattere artistico che vengono vendute nelle librerie e in edicola. Per quanto riguarda la prima, la serie di videocassette più importante ed attuale è intitolata *Documenti Luce* e comprende finora quindici titoli.

Si tratta di documenti autentici, inediti proposti in versione originale senza commenti. Ci siamo limitati a montarli e a dar loro un ordine logico. In edicola invece abbiamo distribuito la collana *Luce sulla Storia* curata da Caracciolo.

Si tratta di documentari del nostro archivio proposti con commenti autentici e nuovi. Il materiale di queste videocassette proviene da tutto il mondo ed è in gran parte inedito.

Per quanto riguarda invece la collana d'arte, abbiamo prodotto e distribuito sei videocassette della serie *La storia della pittura italiana*. Sono lezioni da 25 minuti ciascuna che vengono vendute insieme al manuale di Roberto Longhi: un modo che riteniamo interessante di coniugare video e libri.

Voi distribuite anche i documentari dichiarati di grande attualità dal Ministero dei Beni culturali.

Sì, ma facciamo un lavoro di service. Ogni anno il Ministero ci incarica di distribuire nelle sale i documentari che vincono il "Premio Qualità", i cui diritti non sono però di nostra proprietà.

Molte volte i filmati del Luce vengono presi e utilizzati in televisione. Quali sono i prezzi dei vostri prodotti?

Noi vendiamo al metro, ossia al minuto, la pellicola. Per le tv il prezzo varia dal numero di passaggi televisivi, dal numero di Paesi in cui si vuole trasmetterlo e dal periodo storico richiesto.

Per farle un esempio, se si vogliono acquistare i diritti di un documentario per un solo Paese, un filmato del '32 va dai 2 milioni al minuto per un solo passaggio, ai 2 milioni e ottocentomila per quattro passaggi nell'arco di cinque anni. Ovviamente il prezzo sale se si vogliono acquistare i diritti per l'Europa o per il mondo: rispettivamente 3 milioni e trecentomila e 4 milioni al minuto.

E per il cinema, l'Home-Video, la pubblicità e le pay-tv?

Per il cinema le tariffe sono il 150% di quelle della tv; per l'Home-Video sono uguali a quelle televisive, mentre per la pubblicità il prezzo è sempre di 8 milioni per trenta secondi. Per le pay-tv e le televisioni satellitari, invece, le tariffe sono la metà di quelle per la tv normale.

Vista l'importanza dell'Istituto Luce e del suo archivio, il lavoro di distribuzione dei vostri documentari è facilitato dal fatto che molto spesso i clienti vengono da voi?

Ovviamente l'importanza dell'archivio e la sua grandezza sono la nostra forza. Il nostro impegno primario è oggi quello di ampliarlo.

Dal punto di vista distributivo stiamo cercando di renderci sempre più visibili e di facilitare l'accesso ai nostri prodotti. Per far ciò abbiamo aperto da poco un sito su Internet che sta crescendo rapidamente all'indirizzo www.luce.it nel quale è possibile consultare i nostri cataloghi e contattarci. Tra poco sarà anche possibile vedere sul sito esempi di documentari e di altro materiale del nostro archivio.

FRONT PAGE
COME BATTE IL POLSO DEL CINEMA ITALIANO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Ci si potrebbe legittimamente chiedere, guardando l'andamento degli incassi e della produzione (un'altalena di notizie che non lascia dubbi su difficoltà permanenti), "se" e non "come" batte il polso del cinema. Tutto il cinema, intendo, e non soltanto quello dei documentari. A voler essere ad ogni costo ottimisti, e noi lo siamo, è lecito scegliere il "come" e lasciare da parte ogni malinconia che non serve a molto, se non a rafforzare la cupezza nazionale in agguato. Una strada per evitare le solite secche sulla crisi perdurante in cui si arenano le discussioni, forse è quella che invita a tenere conto di un quadro generale in cui la situazione del nostro cinema s'inserisce, e con la quale deve beninteso fare i conti. La cronaca di tutti i giorni può riservare informazioni e commenti istruttivi in questo senso.

Un settimanale a grande tiratura, *L'Espresso*, ha pubblicato una inchiesta intitolata "Questa America fa paura?", in cui si rileva un fatto che è ben noto e che comunque vale la pena di ribadire e di arricchire con approfondimenti adeguati. L'inchiesta parte dalla guerra del Kosovo e "dall'abbraccio del Grande Alleato" all'Europa che pare ancora più soffocante rispetto al passato, e che qualcuno torna "a chiamare avversario".

A noi, qui, interessa uno degli aspetti che fanno la potenza degli Usa al di là della forza schiacciante nelle armi, della crescita infinita in economia, della supremazia assoluta nella tecnologia. L'aspetto riguarda, ovviamente, il cinema. L'inchiesta comincia con un dato ben preciso: nel Vecchio Continente 8 film su 10 arrivano dagli States. Un successo che sembra non tramontare, anzi, esso va a rafforzarsi Nella prossima stagione, verranno presentati due film, *Austin Powers: The spy who shagged me* e *Star Wars: The Phantom Menace*, che sono in testa alle classifiche americane e che promettono di battere il primato europeo conquistato un anno fa dal Titanic.

Il dominio rischia di diventare schiacciante. William Baker della Motion Picture Association of America lo spiega con il fatto che "la nostra industria si sta sempre più internazionalizzando". Un altro esperto, Todd Gitlin, un professore universitario, ricorda che questo dominio "non è una novità. Fra le due guerre mondiali gli studios raccoglievano il 30 per cento dei loro incassi all'estero, sia pur contro un'industria europea forte, specie in Inghilterra, Germania, Italia".

Secondo Nadia Bronson, presidente dell'Internazional Marketing della Universal Picture a Los Angeles, in futuro il mercato straniero continuerà ad essere dominato, anche se l'Europa può reagire grazie alle co-produzioni "per grossi film tra partner europei o con partner americani che potrebbero rappresentare un'alternativa ai prodotti usa. Valga come esempio "Il quinto elemento", una coproduzione italo-francese diretta da Luc Besson: dimostra che se hai fondi sufficienti e assumi gente di talento si può fare concorrenza a Hollywood".

Il già citato Gitlin parla di strategie di marketing in cui gli americani erano e restano bravi: "La cultura popolare Usa è una cultura di pubblicità che non ha mai voluto lottare contro una cultura alta. È importante capire l'entusiasmo della gente in tutto il mondo per la cultura popolare americana. Il mito dell'innocenza che la Disney è sovrana nel divulgare, il fascino della velocità, l'esperienza adrenalinica del film d'azione, la struttura melodrammatica del film, l'energia visiva delle opere: sono tutti aspetti della cultura americana che Tocqueville già aveva individuato nel 1830".

Noi, in Italia, e forse in Europa, non abbiamo un Tocqueville che alle soglie del 2000 sappia individuare aspetti della cultura in grado di diventare modelli per il mondo. Abbiamo avuto, e abbiamo, una critica che ha puntato molto sugli "autori", dal Dopoguerra in poi e soprattutto negli ultimi trenta anni. Non abbiamo più, come un tempo, produttori capaci di stare accanto agli autori per capire e attrarre i gusti del pubblico. Non abbiamo distributori che sappiano guardare oltre agli interessi a breve, brevissima scadenza. Non ci sono governi, se non forse quello francese, che abbiano la voglia o la capacità di porsi con rigore e chiarezza programmi di sviluppo.

E allora? Qualche anno fa, parlando del suo *Ladro di bambini*, Gianni Amelio diceva che per far comprendere ai suoi collaboratori e ai suoi attori in quale tipo di film li aveva coinvolti, non si stancava di ripetere questa frase: "Ricordatevi che state facendo un film turco"; un film turco, cioè povero di mezzi, umile, senza grosse e impossibili risorse spettacolari.

Ci troviamo ancora a questo punto? A parte le Co-produzioni con partner europee o americani, autentici miraggi per i nostri produttori che lavorano a testa china sullo stivale salvo qualche sporadica occasione, è facile rispondere affermativamente.

Purtroppo, però, non siamo alla altezza neanche dei film turchi. Lo dico per paradosso; ma, certo, un film come "Ladri di bambini" non ci riesce tutti giorni; al contrario rischia di restare un caso isolato insieme con qualche pellicola di Nanni Moretti e di Giuseppe Tornatore (che non vuole, giustamente, fare film turchi).

In altri Paesi, come in Francia, Spagna, Inghilterra e Germania, la complessa concorrenza con il cinema americano si articola in una serie di tentativi che non ottengono risultati straordinari ma comunque, almeno ai festival, e talvolta nel mercato interno o in



"Il ladro di bambini" di Gianni Amelio

quello europeo più amico, strappano qualche soddisfazione. A noi, ultimamente i festival chiudono spesso la porta in faccia ed è accertato che il nostro pubblico non gradisce il prodotto nazionale e, quando lo vuole, se lo va a cercare in televisione, vedi il successo di *Commesse*.

Una strada andrebbe percorsa: quella di un più attento intervento dello stato, uno Stato capace di individuare anche i produttori e non solo gli autori, per procedere a finanziamenti più convinti. I soldi che circolano non sempre appaiono ben spesi e non importa molto aumentarne l'entità, sperando di migliorare il prodotto, se non s'individua l'accoppiata necessaria per arrivare sul grande schermo con le carte in regola: ripeto, il produttore e l'autore, giusti, meritevoli di fiducia.

Il banco di prova è proprio questo. A volte i soldi ci sono, e sono destinati a autori senza idee, molto velleitari, soli e solitari, chiusi in uno spazio ridotto di frequentazioni e di confronti.

Lo Stato in Italia, e comunque in Europa, è da almeno settant'anni decisivo nell'industria cinematografica. Perché non lo è più. Ecco un interrogativo che ci riguarda da vicino. La sfiducia è molta, essendo stata mal riposta. I criteri economici e quelli di selezione dei soggetti, delle sceneggiature, dei registi sembrano anchilosati e vischiosamente legati a un passato in cui sopravvivono con stanchezza e brontolii sia i produttori che gli autori, ormai gli stessi dall'altro ieri, fermi nel tempo; e i pochi giovani che ci sono, subito sono costretti a uniformarsi a una logica ferrea.

Nelle sale circola un film sulle mummie. Il confronto con back stage, con i retroscena del nostro cinema, ci ricorda che le vere mummie sono fra noi e preparano brutti finali. Non è l'età delle bende o dei maquillage degli imbalsamatori che conta; è l'età delle idee e del modo di trovare e usare le risorse che è decrepito, e riguarda i vegliardi che non vogliono mollare e la nuova guardia che non si batte per entrare in un gioco che non sanno o non vogliono cambiare. Tutte mummie?

BIZZARRI 99 DOVE VANNO I NARRATORI

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Duecento opere inviate al *Premio Bizzarri*: un numero che aumenta di anno in anno, e che comincia a far paura. In che senso, paura? Nel senso che un tale numero prova l'attenzione verso il Premio dei registi e degli autori dei documentari, e che la credibilità del Premio non si discute più. Il Premio è diventato un punto di riferimento nazionale e comincia ad esserlo anche sul piano internazionale, come dimostra la partecipazione alla rassegna, quali ospiti da conoscere più da vicino, di registi famosi: lo scorso anno Frederick Wiseman, quest'anno Peter Greenaway. Due personalità forti, due maestri del cinema e del documentario, due talenti che si possono e si debbono discutere, e che possono riservare grandi sorprese. È stato intenso e straordinario l'incontro con Wiseman, e le sua America guardata con lucido affetto, un'America un po' malata, cruda, e soprattutto esemplare per i modelli che sforna e che vengono copiati in tutto il mondo. Sarà importante anche l'arrivo di Peter Greenaway con alcune delle sue opere meno note e quindi più aperte al giudizio.

Prima di addentrarmi, brevemente, nel folto programma dell'edizione '99, vorrei soffermarmi sulle duecento opere che sono state inviate e che ho visto in larghissima parte come membro del Comitato Scientifico che ha effettuato una difficile selezione per definire le venti opere da inserire in concorso. Fra parentesi, devo dire che il comitato e i selezionatori costituiscono un gruppo numeroso e che tutti hanno contribuito, non senza confronti e divergenze allo scopo con un impegno veramente puntiglioso. Chi ha partecipato alla rassegna deve sapere che il suo lavoro è stato vagliato accuratamente, in nome di una varietà di orientamenti e di posizioni che costituiscono una garanzia.



Italo Moscati, Carlo Lizzani presidente della giuria, Paolo Perazzoli

Ma, davvero, quanta fatica!

Queste note rispecchiano il mio punto di vista, cioè una serie di filoni di lettura che mi sono parsi chiari e che mi sembra utile riassumere, senza fare titoli per non intervenire sulle scelte di una giuria tutta nuova presieduta da Carlo Lizzani, sulla quale dirò qualcosa più avanti.

Il filone principale è quello della inchiesta. Piccola o grande, orientata da motivi sociali, culturali, storici, scientifici, ambientali, turistici, segna la chiara intenzione degli autori "di fare da sé ", ossia di indagare su una realtà, su un personaggio, su una situazione in modo molto personale, senza farsi condizionare (in qualche caso è bene specificare, troppo) dal committente, sia esso un ente televisivo o un'istituzione pubblica o un gruppo privato.

Ce ne sono alcune che mi hanno particolarmente colpito perché l'idea che le guida è quella di andare al di là della tv che conosciamo, scegliendo la strada del rapporto diretto con le cose e soprattutto con le persone, dando a queste ultime quel tempo di raccontare di cui sui piccoli schermi non godono.

La stessa preoccupazione di recuperare parti della realtà riguarda i documenti sulla storia anche recente. C'è una fioritura notevole di filmati che mettono in primo piano le narrazioni che scavalcano i dettagli per fare capire come e dove nasce, ad esempio, una spinta politica verso un ideale; quali problemi, sacrifici e anche errori ha comportato. La storia si avvicina a noi e, dopo gli abbondanti documenti sulla Seconda Guerra Mondiale, gli anni '60 e '70 sono i periodi caldi da cui escono testimonianze spesso preziose.

Parallelamente alla storia, procede l'analisi del cosiddetto "privato". Lo definisco "cosiddetto" perché , qualunque sia il punto di partenza, i racconti si trasformano presto in ritratti a più ampio raggio, facendoci capire situazioni che ci riguardano e che sono determinate dai cambiamenti i cui effetti talvolta ci possono sfuggire. Mi riferisco a certe sensibilità che emergono in zone laterali del vivere e che trasmettono un'inquietudine, una voglia di esistere che si scontra con permissività ancora in piedi o con le conseguenze di una permissività (intesa come rapida caduta di vecchi valori) che scopre fragilità e le maschera malamente nelle mode e in modi disinvolti, sotto i quali si sente la urgenza di soluzioni poco cercate o cercate con troppa fretta. È insomma, questo, lo specchio di una società che attraversa lunghe fasi di incertezza. Ed è bene che i documentaristi, in genere giovani, avvertano l'esigenza di invitarci tutti a guardare in questo specchio.

Il desiderio di continuare è forte, ma rischierei, se lo facessi, di andare oltre le mie intenzioni e di non rispettare ciò che più mi preme: il confronto diretto fra le venti opere scelte, il giudizio del pubblico (che potrà esprimersi in varie maniere), i verdetti della giuria presieduta da Lizzani che distribuirà i premi, i riconoscimenti promossi da diversi soggetti e anche da Tv Planète.

A proposito della giuria. Non è più quella formata sul modello del Comitato Scientifico. Ci è sembrato giusto allargare il giro di competenze chiamando critici, storici del cinema, un montatore, registi, allo scopo di avere un ventaglio di professionalità e di provenienze, lasciando uno soltanto dei membri del Comitato Scientifico - partecipe del lavoro di selezione - ad integrare la giuria per offrire una collaborazione dall'interno delle opere giunte al Premio. La presidenza della giuria è di Carlo Lizzani.

La presidenza di Lizzani ci dà, in una volta sola, due garanzie, più quella dovuta al prestigio del regista. La garanzia di un'attività feconda sia sul set che nell'analisi della storia e dell'estetica del cinema, com'è provato dai suoi studi; e quella che viene a Lizzani dall'aver diretto la Mostra del Cinema di Venezia e di avere fatto parte di numerose giurie in Italia e all'estero.

Alla presenza di Lizzani vorrei legare, non soltanto per ragioni di età o di affinità culturale, quella di Francesco Maselli e di Vittorio De Seta. Sono nomi che ci piace avere, con le loro opere, a San Benedetto perché ci aiutano a fare bilanci seri sul cinema di fine secolo. Si dice sempre, con grosse dosi di retorica, che la memoria è importante, che non bisogna dimenticare, che senza il passato non ci sono nè presente nè futuro. È vero; ma per favore la retorica lasciamola a casa, come pure su certi incaponimenti a non voler ripensare e ristudiare autori, film, pezzi di vita e di storia del nostro Paese. Maselli e De Seta, o De Seta e Maselli, non importa l'ordine alfabetico, saranno a San Benedetto non per prendere il fresco sotto le palme ma per incontrare il pubblico e per parlare delle loro avventure. Così mi piace chiamarle: avventure. Entrambi hanno tante cose da raccontare, sono dei veri protagonisti e possono offrire sia i film sia il lavorio che sta alle spalle di questi film, e forse oggi è di questo che nella confusione generale c'è più bisogno.

Infine, un'informazione di grande significato. Quest'anno la Rassegna ha un tema che scorre liberamente tra i documentari in concorso e le varie iniziative. È il tema della musica, quella più vicina ai giovani di oggi ma anche di ieri, il rock e il pop, nei suoi rapporti con il cinema. Ad esso è dedicato il terzo libro della collana della Fondazione Libero Bizzarri e · della Marsilio, 1970. *Addio Jimmy*. Ma ci saranno proiezioni, incontri e persino un concerto, il primo nella storia della rassegna, qualcosa che sarebbe bello fare ancora in futuro. Ci saranno incursioni nella musica del Mediterraneo, in quella che risuona dei centri sociali, attraverso documentari inediti e altri che sono inediti perché dimenticati. È questo uno scavo fra gli scavi che la rassegna presenta, setacciando gli archivi della Rai, di Rai Satcinema appena nata, di collezionisti che ci hanno dato la loro collaborazione e le loro "reliquie".

C' è, insomma, molta carne al fuoco, come ci si può rendere conto seguendo il programma. Noi non abbiamo paura di bruciarci. Ma invitiamo tutti, anche coloro che hanno dato concreti appoggi alla manifestazione, a partecipare e saltare nel falò delle emozioni e delle idee che fanno del *Premio Bizzarri* dopo sei edizioni il primo appuntamento di qualità, per il rilievo e le prospettive, sul documentario. Lo dico senza arrossire. Lo conosco bene. E il merito va a chi quotidianamente, grazie anche alle strutture fisse di cui la Fondazione si è dotata, sostiene il grosso del lavoro.

PETER GREENAWAY: UN CERTO PIACERE DELLA SIMMETRIA DI UNO STRATAGEMMA

di Dante Albanesi

Nel primo lungometraggio a soggetto di Peter Greenaway, *I misteri del giardino di Compton House* (1982), vi è una breve scena nella quale si svolge un dialogo fitto di sottintesi fra due figure secondarie della vicenda. Il cerchio del complotto si va ormai stringendo attorno all'ignaro Mr Neville, le cui 12 "vedute" di Compton House, viziate da un eccesso di realismo descrittivo, racchiudono le prove inconfutabili dell'omicidio di Mr Herbert, proprietario della villa: prove che potrebbero coinvolgere tutti i componenti della rispettabile casata. Uno dei congiurati che presto metteranno a tacere la questione, Mr Noyes, sta adesso proponendo alla sua confidente Mrs Pierpoint di collaborare alla macchinazione, che prevede la necessaria eliminazione dei 12 disegni e del loro sempre più presuntuoso autore. Come in una gara di fioretto, i personaggi giocano di finte e controfinte, preferendo girare attorno al discorso principale, piuttosto che affrontarlo in maniera, sconvenientemente, plebea.

"E quale tangibile beneficio ritenete che potrei ricavare da questo esercizio?", domanda alla fine la signora. E con la consueta argutezza linguistica da Commedia della Restaurazione, Mr Noyes le elenca i futuri vantaggi: semplice divertimento, soddisfazione nel vedere in imbarazzo i loro superiori... Ma fra i tanti argomenti è probabilmente uno solo a sedurre Mrs Pierpoint: "Un certo piacere della simmetria di uno stratagemma".

Greenaway è già tutto qui: in questa frase che è quasi una (indiretta) enunciazione di poetica, motto che riassume sinteticamente la multiformità di uno stile basato sull'Ordine nella sua "evidenza" estrema, su una costruzione che non si nasconde nelle velature dell'aneddoto e della rappresentazione, ma che si offre in quanto tale, come progettualità tangibile, schema "nudo" esposto allo sguardo degli spettatori e degli stessi personaggi, coscienti di muoversi all'interno di una tridimensionale scacchiera.

Piacere della simmetria. *Compton House* inizia col primo piano di Mr Noyes che assaggia una prugna e termina col primo piano del "giardiniere–statua" che addenta un ananas e lo sputa via: la raffinatezza dell'aristocratico e l'incultura del suo sottoposto. Ne *Lo zoo di Venere*, i due gemelli Oliver e Oswald (i due "zeri" della parola "ZOO") hanno una donna in comune, Alba, che partorisce ovviamente altri due gemelli e si innamora poi di un certo Arc – en – ciel, privo di gambe come lei, mentre la sua amica Venere di Milo muore assalita da una zebra: A si unisce ad A, Z uccide V, O si suicida con O. In *Giochi nell'acqua* tre uomini vengono annegati (in una tinozza, in una piscina, nel mare) dalle rispettive mogli che si chiamano tutt'e tre Cissie Colpitts, mentre, più o meno occultati lungo la superficie dell'immagine, sfilano tutti i numeri da l a 100. Eccetera.

Questa proliferazione delle *correspondances*, equilibrio elettronico interno all'atomo – film, si rafforza in un superiore equilibrio "molecolare" fra film e film, rete di legami che agglutina tutti i diversi elementi in un'unica formula compositiva. Ancora simmetrie: "l'uomo muore, la donna vive, e chi crede di studiare dall'esterno tutto ciò, l'alter ego del regista, è destinato alla stessa fine". È sempre, dall'uccisione del disegnatore di *Compton House* a quella dell'editore di *The Pillow Book*, una stessa storia che rinnova il proprio percorso, con uguali nomi, uguali gesti. Mr Neville applaude il paesaggio inglese, come Kracklite applaudirà ne *Il ventre dell'architetto* la maestà del Pantheon; il suicidio di Kracklite appare già in una colonna di quotidiano del film precedente, *Lo zoo di Venere*; sempre ne *Lo zoo*, Milo scrive dei racconti che in realtà sono stati pubblicati dallo stesso Greenaway negli anni '60; la protagonista di *Giochi nell'acqua*, Cissie Colpitts, era già stata uno dei 92 personaggi di *The Falls* e la moglie dell'enigmatico Tulse Luper in *Vertical Feature remakes*; Spica, il ladro onnivoro che tutte le sere infesta lo stesso ristorante de *Il Cuoco, il Ladro, sua Moglie*



Premio Bizzarri alla Carriera a Peter Greenaway

e l'Amante, ha il nome di una delle cento stelle (la numero 13) contate dalla bambina di *Giochi nell'acqua* durante il suo salto della corda; bambina che riappare ancora saltellante nella biblioteca de *L'ultima tempesta*, confusa fra mille altri personaggi...

Il supertesto greenawaiano ha il terrore del vuoto, dell'anello che non tiene, del particolare ingiustificabile: ogni più piccolo ornamento deve trovare il proprio diretto correlato in un altro punto dell'opera, o anche in un'altra opera. Nella scienza delle costruzioni, la stabilità di un corpo solido dipende dal numero di vincoli che ne limitano la mobilità: quando questo numero è insufficiente per garantire la rigidità del corpo, il sistema è detto "labile"; quando è sufficiente, il sistema è detto "isostatico"; se infine vi è un eccesso di vincoli rispetto al necessario, il sistema è allora detto "iperstatico". In questi termini, il cinema greenawaiano è fortemente "iperstatico": vi è in esso un surplus di elaborazione e di controllo che tende dichiaratamente all'annullamento di ogni timido spiraglio di aleatorietà (o di labilità) insita nel messaggio artistico. E per tornare al punto di partenza: un eccesso di simmetria.

Vitruvio poneva la simmetria fra i sei valori fondamentali dell'architettura:

È il conveniente accordo dei membri dell'opera stessa e la rispondenza di ciascuna parte separatamente con la figura totale. Come nel corpo umano dal cubito, dal piede, dal palmo, dal dito, e altre parti minori simmetriche sorge la qualità d'euritmia, così è nel compimento delle opere.

Greenaway sviluppa a più riprese (segnatamente nel *Ventre dell'architetto*) il suggestivo paragone fra edilizia e biologia, ma questa equivalenza rappresenta in lui soltanto un illusorio postulato d'avvio, per poi degenerare in uno smaccato contrasto fra due mondi geneticamente alieni. È l'umano infatti il vero punto debole del meccanicismo greenawaiano, unico elemento non all'altezza dell'invisibile reticolo che lo avvolge. L'ambiguo centro di questi edifici narrativi è il "maschio procreatore", puntualmente destinato a perire dopo aver adeguatamente assolto il proprio compito sessuale – lavorativo. La tragicommedia che si sviluppa fra progetto da realizzare ed eliminazione del realizzatore si esplicita in una lotta fra due piani enunciativi: il film che ingloba la vicenda, e il sotto – film del personaggio principale, stolidamente convinto di gestire dall'alto le fila del proprio destino e di quello altrui.

Ma generalizzando il discorso, si potrebbe affermare che la vera battaglia, puntualmente riaccesa da ogni opera greenawaiana, è quella che sussiste fra l'architettura del suo progetto di partenza e la biologia della sua elaborazione effettiva, che finisce col tradire i presupposti dai quali era scaturita; fra la fredda volontà di un dio ("il grande scienziato", come viene definito in *The baby of Mâcon*) e l'imperfetta costituzione delle sue creature mortali. L'elogio della simmetria enunciato da Mr Noyes è dunque soltanto un lato della medaglia, giacchè il piacere più perverso del testo greenawaiano si nutre della distruzione e della derisione dell'ordine più che del suo innalzamento. E lo si nota nell'imprevista crudeltà con cui ci fa assistere, in una "deflagrazione dell'arte", all'annientamento dei disegni di Mr Neville, dei libri di Prospero ne *L'ultima tempesta*, dei trattati amorosi di Nagiko in *Pillow Book*, che avevano ormai conquistato la nostra ammirazione.

Ogni film di Greenaway è un teorema che finisce col dimostrare la falsità dei propri asserti, un saggio che esordisce con finalità scientifiche e si disperde nei rivoli della poesia filosofica. Si scorge cioè la compresenza e il muto dissidio fra due possenti forze stilistiche, una che gestisce i dati di partenza e un'altra che li sviluppa e li avvolge secondo direzioni spesso inaspettate. Uno scheletro e una carne.

Ecco perché Greenaway non sarà mai un vero documentarista. Perché alla carne del reale contrapporrà sempre lo scheletro dell'astrazione, la sistematicità di una griglia imposta a priori su una materia che altrimenti sembrerebbe troppo fluida, incontrollabile, ambigua. Troppo umana.

Il problema è che la vicenda dell'uomo moderno non è mai simmetrica. Greenaway e i suoi personaggi fanno però di tutto per dimenticarlo, e le loro vicende sono affogate nei numeri, negli elenchi, nelle mappe, negli alfabeti, proprio per regalare l'illusione che la realtà del mondo assomigli ad un intreccio ben fatto, ad un giardino privo di misteri. E, inevitabilmente, chi studia Greenaway finisce col diventare un personaggio greenawaiano. Perché non fa altro che ripetere le stesse parole che hanno già ripetuto gli altri suoi colleghi ("ossessione", "postmoderno", "catalogo"…), ricontare ancora una volta lo stesso conteggio, rigiocare (e reinventare) lo stesso gioco: così, *The Falls* è suddiviso in 92 capitoli, *A walk through H* è un viaggio attraverso 92 mappe, *26 bathrooms* mostra tanti bagni quante sono le lettere dell'alfabeto, *Stairs* l"documenta" Ginevra in 100 capitoli di 60 secondi l'uno, *M is for Man, Music, Mozart* è un grottesco inno alla lettera centrale dell'alfabeto. Immagini raccapriccianti come *Act of God* (un serie di interviste a persone colpite da fulmini) e *Death in Seine* (gli annegati nella Senna durante il periodo del Terrore), sublimano l'orrore attraverso la sua classificazione. Perché dove c' è ordine non può esserci decadenza, e neanche morte.

Ora, l'illusione che il mondo potesse essere incasellato (e domato) in una rigorosa successione di *exempla* era un'utopia dell'uomo medievale. Il contare e il suddividere erano in passato un'avventura positiva, destinata al successo. Ai limiti col Rinascimento, la *Commedia* di Dante perfeziona al massimo quest'utopia, un attimo prima che si dissolva per sempre. Non per niente, quando Greenaway decide di mettere in immagine i primi 8 canti dell'*Inferno* (forse l'esperienza centrale di tutta la sua opera), la sua non è una "riduzione", ma una "moltiplicazione": la voce singola del poeta si impasta con le voci plurime degli studiosi, di immagini e suoni presi dal nostro presente, ricostruendo il poema come se l'avessero scritto Joyce e Ejzenstejn, trasformando un dogmatico testo del '300 in un contemporaneo "microcosmo della pluridiscorsività".

Ad ogni canto, Dante trova il suo dannato o beato o penitente, e una nuova storia da inserire nella sua catena di *exempla* narrativi, attraverso i quali il dio guelfo rivela la propria decisa e matematica volontà. Greenaway, invece, sa che nella commedia umana non può esservi razionalità nè giustizia, più o meno divina (troppi dati sono ancora da analizzare, troppi decimali non abbastanza precisati) e la soffoca in una Babele di opinioni e certezze, ognuna diversa dall'altra. Nel passaggio dalle sfere mobili di Dante al globo terracqueo di Greenaway, "una concatenazione trascendente di segni necessari" viene sostituita da "una concatenazione immanente di segni arbitrari". Al verbo univoco di un Ente mosso da giudizi imperscrutabili e finalità oscure, si preferiscono le infinite storie di un Giocatore che ad una Legge eterna preferisce una regola in continua, ironica mutazione.

Colui che (rac)conta, sapendo di (rac)contare il falso, è un ex credente. E il suo è un gioco a perdere, una ginnastica dello spirito consapevole di vagare nell'approssimativo. Così, riconoscendo che nella vita non v'è simmetria se non in quell'inafferrabile stratagemma che è l'arte, il cinema di Greenaway rinuncia ad inseguire nuove chimere di ordine, per limitarsi ad incorniciare più o meno ordinate porzioni di caos.

I FILM DI PETER GREENAWAY ALLA RASSEGNA

A WALK THROUGH 'H'
1978, 16 mm, colore, 41'

La macchina da presa entra in una galleria di quadri di una capitale europea non identificata. C' è solo una receptionist che, seduta a un tavolo, legge; e ci sono 92 disegni appesi alle pareti, di piccole dimensioni e di materiali diversi. Mentre la macchina da presa si avvicina ai quadri, la voce di un uomo fuori campo comincia a raccontare: è lui che ha raccolto i quadri, piuttosto casualmente, perché siano utilizzati dopo la morte di un misterioso personaggio di nome Tulse Luper. Improvvisamente lo spettatore è posto di fronte a 10 carte geografiche. Mentre la voce racconta storie e aneddoti, lo spettatore incomincia a viaggiare attraverso le 10 città rappresentate dalle carte geografiche. Si ode il canto degli uccelli. Dopo un lungo viaggio attraverso diversi paesaggi, all'entrata della carta di Amsterdam, il viaggiatore rivela qualcosa di più della sua storia e dei suoi legami con Tulse Luper, un ornitologo, e della sua lotta per conservare un punto d'osservazione fondamentale per le rotte migratorie degli uccelli. Il viaggio continua lungo territori sempre più selvaggi, mentre le carte geografiche diventano sempre più astratte e vaghe, e gli uccelli aumentano. Alla fine del viaggio sono state usate 92 carte e percorse 1418 miglia. Lo spettatore si ritrova all'improvviso nella galleria. La receptionist spegne la luce e lascia il libro sulla scrivania: è *Some Migratory Birds of the Northern Hemisphere* di Tulse Luper, contenente 92 carte geografiche e 1418 figure di uccelli a colori.

"*A Walk Through H* è basato su piccoli disegni che avevo fatto: descrizioni, le mappe di un paesaggio immaginario, e tuttavia ispirato alla regione del Wiltshire. È davvero una regione molto ricca: su di un'estensione relativamente limitata, trovavo paludi, colline battute dal vento, foreste, castelli, capanne: una specie di paesaggio inglese inventato! Il paesaggio è un'invenzione del diciottesimo secolo. Prima, la campagna era un luogo che si abbandonava agli animali e ai contadini. Non si andava a far passeggiate in campagna, e ancor meno in montagna. Tutto questo sembra naturale oggi, ma non lo era un tempo. Qualsiasi idea di paesaggio è cambiata con la visione romantica... Il paesaggio inglese non ha nulla di naturale: è sempre stato coltivato, modificato dall'uomo... E per far sì che il paesaggio avesse l'aria 'natural è non si è esitato a modificarlo in modo molto deciso, creando laghi, boschi... *A Walk Through H* riuniva quindi il paesaggio, la pittura, le mappe e il film. Alcuni dei miei disegni non erano più grandi di un francobollo. Ma avevo trovato un operatore di animazione molto abile che sapeva far viaggiare tra i disegni… Sono sempre stato affascinato dalle mappe. Per me una mappa è una metafora ideale: esprime uno spazio tridimensionale in forme ideogrammatiche, esprime i tre tempi, da dove viene, dove siete e dove sarete... Le carte mi affascinano. Possiedo una collezione piuttosto bella, di tutte le origini. Quelle che mi affascinano di più sono quelle che non capisco: le mappe cinesi, ad esempio, che diventano in questo modo meno la descrizione di un paesaggio, che un oggetto in sé … Credo che numerosissimi pittori siano stati influenzati dalle mappe... Ho dunque creato 300 carte immaginarie su di un Paese chiamato H. H sta a significare *Heaven* (il paradiso), *Hell* (l'inferno) o... Hammersmith, un quartiere di Londra. L'idea era quella di concepire queste carte come il territorio dove avvenisse la reincarnazione di specie di uccelli. Come in quel racconto di Borges dove, all'estremità della Cordigliera delle Ande, si trova arrotolata a degli alberi una gigantesca carta su scala mondiale. Nel film ci sono molti riferimenti agli uccelli che ho cominciato a conoscere nella mia infanzia, anche perché mio padre era ornitologo."

THE FALLS
1980, 16 mm, colore, 186'

Una misteriosa catastrofe denominata EVU (Violent Unknown Event, Evento Violento Sconosciuto) ha provocato un'incontrollabile mutazione: tutti gli esseri umani del pianeta si stanno trasformando in uccelli e parlano lingue sconosciute. Le storie di diciannove milioni di casi di vittime di EVU sono catalogate nell'ultima edizione dell'Event's Standard Directory. L'ideale, in questo caso, sarebbe di raccontare la storia di tutti gli individui. Ma una simile ricerca, una specie di mappa del mondo in scala l:l, è impraticabile, per cui si rende necessario un compromesso. Una procedura di selezione casuale ha perciò estratto un blocco di 92 individui, il cui cognome inizia per "FALL". Tale scelta fortuita permette dunque di avvicinare biografie diverse che, se non lo spiegano, aiutano ad illustrare gli effetti dell'EVU sui soggetti colpiti. Le 92 biografie sono disposte in ordine alfabetico e vengono presentate con tutto il materiale visivo, letterario, musicale e uditivo disponibile. Veniamo così a conoscenza dei sintomi e degli effetti, per lo più disastrosi, che l'EVU provoca nelle vittime; in un modo o nell'altro tali effetti hanno a che fare con gli uccelli, il volo e l'acqua. Dal momento che lo studio delle biografie di persone viventi è un terreno delicato, al regista sono stati imposti alcuni limiti legali e censure indirette. Nei limiti del possibile la resa cinematografica è studiata per adattarsi al carattere, alle esperienze o agli eventi principali di ciascun individuo preso in esame.

"Con *The Falls*, avevo voglia di tornare ad un approccio di tipo "enciclopedico": un modo di rinchiudere tutta l'informazione del mondo in un unico luogo. Un po' alla maniera degli enciclopedisti francesi, Diderot, D'Alembert, ecc. E sappiamo bene che l'Enciclopedia dice altrettanto, se non di più, su loro stessi che sul mondo… Allo stesso modo in cui un film americano degli anni '20 sulla Rivoluzione francese ci dice di più sull'America del 1920 che sulla Francia del 1789. Sappiamo altrettanto bene che l'approccio enciclopedico è sempre più o meno destinato al fallimento. Io

volevo creare una sorta di enciclopedia artificiale. Disponevo di una massa di documenti di cui non sapevo bene che fare: film fantasma, cominciati e mai finiti, materiale eteroclito… Ero anche molto attratto da quella letteratura americana, un po' isterica, che parlava della fine del mondo. E inoltre, volevo cominciare un film senza aver ben chiaro in mente il modo in cui l'avrei finito. Con l'idea di Godard che ci dice che la sceneggiatura è una camicia di forza che deve essere utilizzata solo per strappare soldi al produttore. Qualche anno prima, ero stato impressionato da un disco di John Cage e dalla sua musica aleatoria, in cui integrava elementi della narrazione in una durata fissa: '60 secondi. Una storia corta doveva essere letta lentamente e una storia lunga a tutta velocità. Il disco di John Cage era composto da '90 storie. Ho preso a prestito il suo metodo, ma mi sono sbagliato, e ho previsto '90due storie."

ACT OF GOD

1981, 16 mm, colore, durata: 28'

Una serie di interviste e di articoli di cronaca (talmente pazzeschi da sembrare inventati) riguardanti un gruppo di individui accomunati dalla stessa "esperienza illuminante": essere stati colpiti da un fulmine. Ed essere sopravvissuti. Il potere del Caso o un atto di Dio? "Il caso che mi ha spinto a fare il film è stato quello della squadra di calcio gallese che rimase colpita da un fulmine tutta assieme, mentre erano stretti per la mano prima del calcio d'inizio. La scarica passò attraverso tutti i giocatori, e incenerì soltanto l'ultimo della fila, che si chiamava Peter Greenaway".

FOUR AMERICAN COMPOSERS

1983, 16mm, colore, 4 parti di 55'

"Avevo visto *I misteri del giardino di Compton House* alla televisione ed ero molto deluso. Il film richiede assolutamente un grande schermo: è pieno di dettagli, descrive i paesaggi, i colori sono tutti codificati e tutto questo non si vede in televisione. Spariscono le sottigliezze. Questo mi ha convinto che il cinema e la televisione sono linguaggi completamente diversi. È allora che ho saputo che John Cage doveva dare a Londra un concerto per il suo settantesimo compleanno. Si trattava di un'opera composta su testi di James Joyce. (…) Ma i dirigenti delle televisioni adorano le serie. Allora Pierre Audi ha fatto in modo di estendere il progetto ad altri musicisti: Philip Glass, Meredith Monk e Robert Ashley, dopodichè Channel Four ha finalmente dato il via."

INSIDE ROOMS – 26 BATHROOMS

1985, colore, 16 mm, 28'

26 bagni (tanti quante le lettere dell'alfabeto) di abitazioni private londinesi.

FEAR OF DROWNING

1988, 16 mm, colore, durata: 26'

Backstage girato durante le riprese di *Drowning by numbers* (*Giochi nell'acqua*). Greenaway smonta il meccanismo di uno dei suoi film più divertenti, ma anche più complessi. Si mostrano aneddoti, curiosità, scene tagliate… Ma qual è il vero significato dei numeri da l a 100 che appaiono, disseminati in ogni angolo dell'inquadratura, dall'inizio alla fine di *Giochi nell'acqua*? Greenaway non da una risposta. Impossibile spiegare un gioco: l'unica soluzione è giocare ancora. Con un nuovo film.

DANTE. THE INFERNO. CANTOS I-VIII

1988, video, colore, 8 parti di ll' ciascuna

Greenaway opera delle elisioni nel testo, ne mette in evidenza la natura dialogica, ricerca il minimo comune multiplo che lega l'uomo medievale all'uomo contemporaneo, quanto cioè, al livello delle invarianze culturali, è possibile rinvenire tra i due soggetti. Come ha osservato Eric Auerbach, il poema dantesco si serve principalmente della *interpretazione figurale* della realtà che, a differenza dell'allegorismo puro, conserva l'importanza primaria dell'evento o del personaggio letterale, proiettandolo in un ambito di significati più complessi. Dante cioè raffigura nel suo viaggio oltremondano il mondo terreno, anche se la sua forma e il suo ordine storico ne rimangono distrutti, traslati e rappresentati in una nuova struttura che possiede tutto ciò che conteneva la vecchia e qualcosa in più: cioè l'attualità e l'immutabilità. Greenaway compie nei confronti di Dante e del suo inferno una sorta di interpretazione *meta – figurale*, cioè pur rispettando quanto di immutabile vi è nel testo nella *Weltanschauung* dantesca, oggetto della sua interpretazione, la proietta in un ambito di significati e di relazioni che la collegano alla realtà contemporanea.

(…) Greenaway ha modo di proseguire nella elaborazione delle sue "ossessioni" (la corruttibilità della natura, della materia e dei corpi, la morte, l'ornitologia, le mappe, ecc.); ciò è reso organicamente possibile da un testo come *L'Inferno* che le contiene tutte. La discesa negli inferi, il mondo di luce senz'ombra che Greenaway ha concepito, prende allo stomaco lo spettatore, lo rende protagonista sin dalla sigla, rappresentata come un ascensore trasparente che lo trasporta cerchio dopo cerchio, orrore dopo orrore, nelle profondità infere. Greenaway utilizza materiali della più diversa provenienza mediale; fonde insieme interviste ad esperti con immagini di repertorio giornalistico, immagini di film storici con immagini da lui stesso girate degli ammassi dei corpi straziati dei dannati, il tutto guidato e ordinato dalla recitazione degli attori che impersonano Dante, Virgilio, Beatrice.

(…) L'immagine canonica dell'inferno dantesco è costituita da un cono rovesciato suddiviso in nove cerchi. Greenaway parte da questa e la rinnova profondamente. Sotto i nostri occhi fa affiorare una immagine composta dalla compresenza di uno schermo radar circolare e di una ecografia medica, realizzando così una vista in pianta ed in sezione dell'inferno. Se da un punto di vista figurativo questa rappresentazione (che fornisce anche la data e l'ora in cui Dante si trova in quel momento del viaggio) risulta "rassicurante" e familiare, non lo è più da un punto di vista concettuale: infatti sia il radar che l'ecografia sono degli analizzatori di spazi, esterni per l'uno, interni per l'altra, che in comune possiedono l'oggetto di riferimento, l'uomo stesso. Perciò l'inferno per Greenaway non è più oltremondano, esso sta intorno e dentro di noi, noi ci troviamo nell'inferno, noi siamo l'inferno. Per Dante l'inferno è sotto (i nostri piedi) e dopo (il nostro presente). Per Greenaway l'inferno è qui e ora, intorno e dentro di noi.

Stabilito questo assioma, diventa un naturale punto di arrivo l'interpretazione meta – figurale che Greenaway propone dell'Inferno di Dante. L'uso delle immagini di Pio XII e di Giovanni XXIII divengono congrue quando Dante parla della Chiesa e delle compromissioni del potere temporale; così come le immagini dei *garimpeiros* brasiliani di Sierra Pelada e delle contrattazioni borsistiche, quando nel settimo canto si parla degli avari e dei prodighi. Analogamente lo divengono anche le affermazioni degli esperti che oltre a raccontare le storie dei personaggi a cui si allude nel canto le completano con riferimenti poco noti al pubblico di oggi e introducono connessioni che le ricollegano al presente, come quella, paradigmatica, dello psicologo James Thompson, secondo il quale l'inferno di Dante con i suoi strazi prefigura lo sterminio di massa degli ebrei durante il Nazismo. (Fabrizio Liberti, *L'Inferno di Peter Greenaway*, *Cineforum* n°290)

DOOD IN DE SEINE / DEATH IN THE SEINE / LES MORTS DE LA SEINE
1989, video Beta SP, b/n e colore, 44'

"Circa quindici anni fa ho incontrato uno storico inglese, Richard Cobb, che aveva raccolto negli archivi parigini dei verbali molto dettagliati concernenti 412 corpi ripescati nella Senna tra il 1793 e il 1801, dopo il periodo del Terrore. I due uomini che avevano scritto quel rapporto erano semianalfabeti ma molto precisi nelle loro descrizioni dei corpi, delle ferite, dei vestiti, del contenuto delle tasche. Ho ripreso questi documenti, e ho realizzato un film - catalogo, come ne avevo fatti fino a *The Falls*".

In uno smagliante bianco e nero con sublimi intermezzi di colore, il pennino dello scrivano stila i nomi dei morti, il barcaiolo ripesca i corpi dall'acqua, vengono fatte congetture sulla loro fine, precisata l'età, le ferite riscontrate e gli abiti indossati. Giungono i parenti a riconoscere la salma, mentre gli inservienti alternano la più rotta indifferenza ad una sincera commozione. Completata ogni prassi burocratica, la cinepresa rende l'omaggio di una lenta, sacrale carrellata su ognuno di questi corpi gonfi e bianchissimi, mentre gli attori che li interpretano non riescono a trattenere dei piccoli movimenti che svelano tutto l'inganno.

M IS FOR MAN, MUSIC, MOZART
1992, video, colore; durata: 30'

"Ambientato in un anfiteatro del sedicesimo secolo, il video prende spunto da una correlazione immaginaria fra la lettera centrale dell'alfabeto, la M, l'uomo (Man), la Musica, e Mozart. Ironicamente, si mostra come l'evoluzione abbia creato l'uomo, come il più alto grado di autoconsapevolezza dell'uomo si realizzi attraverso la musica, e come uomo e musica trovino perfetta unione e armonia in Mozart. I referenti iconografici sono Hogarth, Vesalio, Arcimboldo. I testi di Greenaway, autore degli scritti attribuiti ad Einstein, Vesalio, Schulz, sono cantati da Astrid Seriese. Il ballerino Ben Craft esegue la coreografia del personaggio di Mozart, volteggia nudo su un tavolo anatomico, mentre una voce recitante elenca col canto parole che cominciano con "M"".

DARWIN
1992, video, colore; durata: 52'

La vita di Darwin suddivisa in 20 "quadri", tutti girati in un'unica inquadratura e annunciati da un'ironica voce off. I quadri, che ripercorrono le varie fasi della sua vita, sono tutti ambientati nello stesso luogo, una sorta di scena polivalente che si trasforma di volta in volta in un'aula universitaria, in un ospedale, in un bosco, in uno studio scientifico, nella camera da letto dove lo scienziato muore, darwinianamente destinato a veder finire il proprio ciclo biologico. La teoria dell'evoluzione applicata al cinema: una scena–corpo che si trasforma, adattandosi alle caratteristiche della storia da raccontare.

THE PILLOW BOOK
1995, 35mm., b/n e colore

Una piccola cittadina nell'isola di Kyushu, nel Giappone meridionale. Una ragazza, Nagiko, viene allevata con grande affetto in una famiglia che tiene in grande considerazione i valori dell'etichetta, della letteratura, della pittura. Per ogni suo compleanno il padre, erudito e calligrafo, con grazia e sensualità dipinge un ideogramma di benedizione sul suo volto di bambina. È un momento di armonia per la famiglia e per la bambina. Ma la famiglia è povera, e il padre ha debiti nei confronti di un editore, che si fa "pagare" in attenzioni omosessuali, e successivamente persuade il padre ad abbandonare la figlia, combinando per lei un matrimonio. D'un tratto, per Nagiko, che ha ora diciotto anni, i rituali di compleanno devono cessare. E il matrimonio si rivela presto un fallimento. Il marito non la comprende e non la soddisfa sessualmente. Frustrato per la propria inadeguatezza alle richieste di lei, brucia la biblioteca di Nagiko…

Nagiko cerca rifugio nella metropoli, a Tokyo, alla ricerca di un altro mondo nel quale contino l'etichetta e la raffinatezza: il mondo della moda. Nagiko diventa fotomodella. Ma i suoi ricordi d'infanzia continuano ad assediarla, e trovano il loro equivalente adulto nel desiderio che i suoi amanti le diano piacere scrivendo sul suo



Pere Greenway, Giangi Poli

corpo. Sperimenta, così, una lunga lista di amanti, che vengono valutati più come calligrafi che come partner sessuali. Inizia così un catalogo greenawayano di talenti amatori – calligrafici: l'esteta arrogante, l'umile contabile che porta anche sua moglie, il giovane grafico, l'artista di graffiti politici, il tipografo con il suo amore per le lettere a stampatello… Ma l'amore che riesca a catturare l'essenza del rapporto fra testo e carne, Nagiko non lo trova. Allora ribalta la prospettiva: forse non è lei che dovrebbe essere la carta su cui altri scrivono. Forse dovrebbe essere lei, quella che scrive.

Nagiko incontra un giovane scrittore americano, Jerome: un rozzo straniero, lontano dalla sensibilità calligrafica giapponese. Tuttavia, è lui che le fa pensare, per la prima volta, che lei stessa potrebbe usare gli altri come carta. Intanto, cerca di fare pubblicare le sue storie. Viene rifiutata bruscamente dal primo editore con cui viene in contatto. Certa di poter recuperare il suo assenso con le armi della seduzione, lo incontra, per scoprire, con sorpresa, che l'editore è l'uomo che ricattava e umiliava suo padre. E che è legato proprio all'americano di cui lei ha fatto da poco conoscenza, Jerome. I due s'innamorano. E insieme elaborano un piano geniale: Nagiko scriverà sul corpo di Jerome, che presenterà se stesso all'editore, come "testo" da giudicare.

La ragazza copre il bel corpo di Jerome con un testo che annuncia il progetto di dodici testi successivi: in tutto, saranno tredici saggi calligrafici su altrettante allegorie dell'Amore, il Seduttore, la Vergine, il Tradito, l'Esibizionista, il Traditore, e così via. L'editore è intrigato, entusiasta dell'idea. Nagiko è impaziente di continuare. Cerca ancora Jerome, e assiste agli incontri sessuali del suo amante con l'editore. Furiosa e gelosa, Nagiko seduce altri amanti occasionali, inconsapevoli, per scrivere sulla loro pelle, presentandoli poi all'editore, che è sempre più interessato. Poi è Jerome a scoprirsi geloso. Istigato da Hoki, che è innamorato di Nagiko, la quale non lo ricambia, stupidamente inscena un finto suicidio, assumendo dei tranquillanti. Ma ci riesce troppo bene: Nagiko, entrando nel proprio appartamento, lo trova morto nel letto. Piena di rimorso e di dolore, impiega un giorno intero per scrivere sul corpo di lui un appassionato poema erotico sul tema dell'Amante. Poi, brucia il suo appartamento, con tutti i libri e i quadri. Ancora una biblioteca in fiamme.

Mentre Nagiko torna nel villaggio dei genitori, Hoki, folle di rabbia, svela all'editore che la ragazza aveva scritto il suo ultimo testo erotico sul corpo di Jerome. L'editore fa riesumare il corpo del suicida, lo fa scorticare, e trasforma quel testo in un libro, che tiene nel cassetto della testiera di legno tradizionale su cui, ogni notte, appoggia la testa per dormire.

Nagiko, incinta di Jerome, viene a conoscenza dell'oltraggio perpetrato sul corpo del suo amante. E rincomincia a scrivere, sui corpi di altri uomini, che manda poi all'indirizzo dell'editore nella metropoli. È ovvio, i giovani inviati fino a lui sono una contropartita per riavere ciò che resta della pelle di Jerome, per poterlo seppellire. Ma l'editore non se ne accorge subito: e lascia che alcuni di loro se ne stiano sotto l'acqua finchè la pioggia lava via i testi; o non riesce a scoprire altri testi, scritti sul cranio, fra le dita dei piedi, sotto le palpebre, o sulla lingua. Per lui, trovare un nuovo testo diviene un'ossessione. Alla fine, il tredicesimo e ultimo testo arriva, scritto sul corpo di un giovane apprendista lottatore di Sumo. È il libro del Carnefice. Fra le natiche del lottatore, c'è scritta la rivelazione della colpa dell'editore: Nagiko sa, sa che l'editore ricattava e umiliava suo padre. L'editore acconsente, a questo punto, ad essere ucciso. Restituisce il libro realizzato con la pelle di Jerome, e lascia che il lottatore sia il suo carnefice.

Nagiko, che nel frattempo ha partorito, si fa tatuare permanentemente sul proprio corpo tutto il testo che compariva sulla pelle di Jerome. E finalmente brucia il libro in un grande vaso di un albero di Bonsai dai fiori rigogliosi.



Pere Greenway

FRANCESCO MASELLI

Nasce a Roma nel 1931 da una famiglia estremamente colta: suo padre è un raffinato critico d'arte la cui casa è frequentata da prestigiosi scrittori. Precocissimo nel manifestare scelte politiche e prese di posizione ideologiche così come nell'assecondare le proprie inclinazioni artistiche, Francesco (detto "Citto") prende parte alla Resistenza, realizzando subito dopo un paio di cortometraggi interpretati dalla sorella Titina (il primo, *Sinfonia della città*, di gusto surrealista). Si iscrive al Centro Sperimentale di Cinematografia, diplomandosi giovanissimo nel 1949, dopo aver diretto un mediometraggio sulla costruzione della scuola sindacale di Ariccia. Nello stesso periodo, Maselli è aiuto regista di Luigi Chiarini (*Patto col diavolo*, 1949), di Michelangelo Antonioni (*L'amorosa menzogna*, 1949), col quale collaborerà anche per *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camelie* (1953), in veste di aiuto regista e co–sceneggiatore. Sempre nel '53, Maselli è aiuto regista anche di Luchino Visconti per *Siamo donne*, nell'episodio diretto dal maestro milanese e interpretato da Anna Magnani.

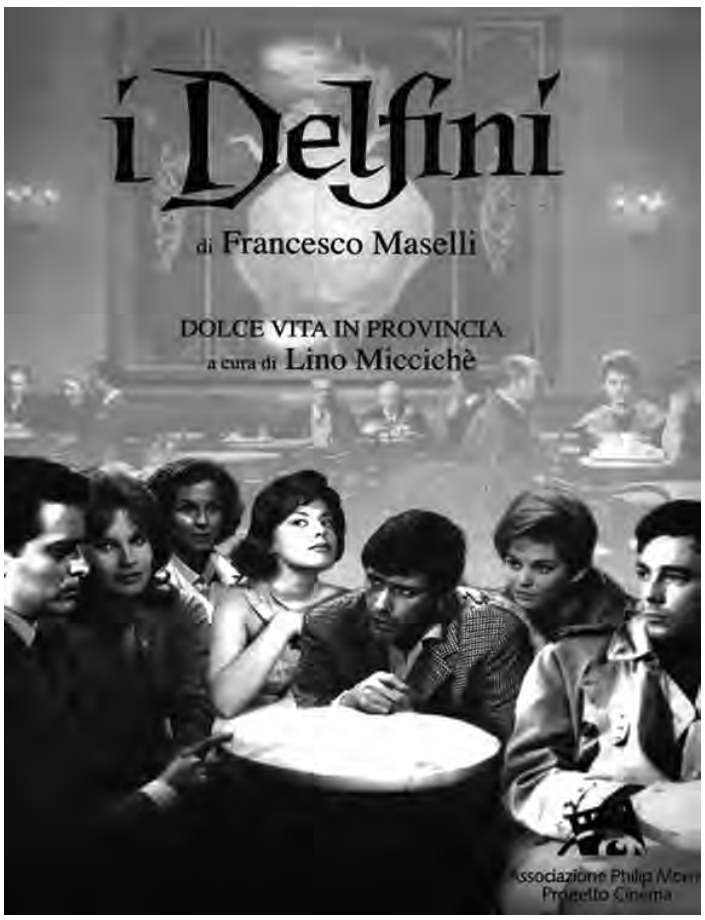
Ma il "vero" esordio di Maselli avviene nel '49 con *Bagnaia Paese italiano* (premiato alla Mostra di Venezia), primo di una trentina di apprezzati documentari realizzati nel corso di un decennio, nei quali il regista si accosta con notevole finezza e acuto spirito di osservazione ad aspetti minori della realtà italiana, soffermando sovente lo sguardo su personaggi marginali e umili pur senza dimenticare il contesto socio - culturale, che rimane, discretamente - ma sintomaticamente - sullo sfondo. Dopo *Bagnaia*, Maselli dirige, tra gli altri titoli, *Finestre* ('50), *Sport minore* e *Bambini* (entrambi nel '51), *Ombrellai* ('52, restaurato grazie all'intervento dell'Associazione Philip Morris Progetto Cinema, nell'ambito del progetto "Sguardi d'autore"), *Fioraie* ('53) e *Zona pericolosa* ('54).

Nel '53, Maselli prende attivamente parte a *L'amore in città*, il più estremo e rigoroso tentativo di mettere in atto la teoria neorealistica zavattiniana, con l'episodio *Storia di Caterina*, realizzato in co-regia con lo sceneggiatore e teorico emiliano: a Caterina Rigoglioso, la protagonista, viene affidato il compito di impersonare se stessa, facendole rivivere una vicenda realmente accaduta. Il primo lungometraggio di Maselli è realizzato nel 1955: *Gli sbandati* (restaurato dalla Philip Morris Progetto Cinema) viene finanziato da una cooperativa che si avvale anche del personale contributo finanziario di Luchino Visconti e della interpretazione, fornita a titolo gratuito, da parte di Lucia Bosé . Il film rivela un'acuta capacità di indagine psicologica nei confronti della giovane generazione appartenente alla ricca borghesia e all'aristocrazia lombarda, costretta a intraprendere scelte politiche ed esistenziali estreme nell'Italia del 1943, confrontandosi con eventi di grande portata storica e politica (la caduta del regime fascista, la proclamazione dell'armistizio e l'inizio della Resistenza).

Ne *La donna del giorno* (sceneggiato con Zavattini nel '56; premiato a Karlovy Vary), Maselli si dedica al tema a lui congeniale dei condizionamenti imposti dal mondo dei rotocalchi e dello spettacolo: non si dimentichi, infatti, che il regista, pur non accreditato, fu l'autore assieme ad Antonioni del soggetto de *Lo sceicco bianco*, poi diretto da Federico Fellini.

Nel '60, Maselli firma *I delfini*, l'altro titolo restaurato con il contributo della Philip Morris Progetto Cinema. Il rapporto professionale con Zavattini conosce nel '61 il terzo e definitivo momento in occasione de *Le adolescenti*, l'episodio diretto da Maselli per il film *Le italiane e l'amore*, inchiesta condotta da Zavattini in undici episodi, realizzati da altrettanti registi.

Dal più celebre romanzo di Moravia, *Gli indifferenti*, Maselli trae nel '64 il suo quarto lungometraggio, riproponendo come protagonisti due dei principali interpreti de *I delfini*, Claudia Cardinale e Tomas Milian, oltre ad alcuni collaboratori del film realizzato quattro anni prima (il direttore della fotografia Gianni Di Venanzo, il compositore musicale Giovanni Fusco e il montatore Ruggero Mastroianni), che contribuiscono in modo significativo al successo di quella che rimane una delle più raffinate trasposizioni cinematografiche di opere moraviane.



Con i due successivi titoli, *Fai in fretta ad uccidermi... ho freddo* (1967) e *Ruba al prossimo tuo...* (1968), Maselli opera un'incursione, quanto mai originale, in un genere fino ad allora estraneo alla sua opera, mutuando stilemi, convenzioni narrative e figure retoriche dalla *sophisticated comedy*, senza tuttavia rinunciare a quello sguardo critico sulla realtà costantemente presente nella sua opera. Per portare a termine questi due film, il regista si affida a un cast di richiamo internazionale (nel primo caso, Monica Vitti e Jean Sorel; nel secondo, Claudia Cardinale e Rock Hudson).

Dopo la stagione del '68, vissuta intensamente e con grande passione (Maselli è uno dei promotori della contestazione alla Biennale di Venezia '69), il regista dirige due film esplicitamente "politici": *Lettera aperta ad un giornale della sera* ('70) e *Il sospetto di Francesco Maselli* ('75). In *Lettera aperta*, che suscita vivaci discussioni e apre dibattiti anche aspri sulla nozione di "impegno" da parte degli intellettuali di sinistra, Maselli interpreta uno dei personaggi mettendosi apertamente in discussione insieme a Nanni Loy e ad altri suoi colleghi e compagni di militanza politica. Il regista adotta nell'occasione una scrittura assai vicina, per molti aspetti, a certi esempi offerti dal *cinèma – verità*: il film viene infatti girato in 16 mm, con un massiccio ricorso allo zoom, alla macchina a mano e al "fuori sincrono".

A un linguaggio più disteso e a una struttura più compatta Maselli ricorre realizzando *Il sospetto*, che viene definito "uno dei migliori film politici di tutti i tempi" e che è ambientato nell'anno della "svolta" (1934), uno dei momenti fondamentali nella storia del partito comunista. Gian Maria Volontè interpreta con straordinaria bravura il ruolo di Emilio, il protagonista, un militante comunista emigrato in Francia, immerso in una vicenda che assume cadenze da thriller.

Nel decennio successivo, Maselli si dedica ad opere realizzate per il piccolo schermo, dirigendo uno sceneggiato diviso in quattro puntate, *Tre operai* ('80), tratto dall'omonimo romanzo di Carlo Bernari che collabora anche alla sceneggiatura, e *Avventura di un fotografo* ('84), film per la televisione tratto dal racconto omonimo di Italo Calvino. Contemporaneamente, Maselli dà un seguito all'attività di documentarista politicamente impegnato, partecipando anche a progetti collettivi, diretti in collaborazione con altri registi. Anche l'antica predilizione per la fotografia trova un seguito significativo in alcune mostre di opere realizzate con la Polaroid, mentre non viene mai meno la sua attività in seno all'A.N.A.C. (il regista è tuttora presidente dell'associazione che raggruppa gli autori cinematografici).

Maselli torna a firmare opere per il cinema nell'86, realizzando, nel giro di cinque anni, una tetralogia avente per protagonisti intense e tormentate figure di donne, a testimonianza di un crescente interesse manifestato per la dimensione privata e per la sfera dei sentimenti, e di una svolta espressa con la volontà di privilegiare le storie e i comportamenti sulle idee e i concetti. La galleria di ritratti femminili si apre in *Storia d'amore* (1986) con Bruna, impersonata da Valeria Golino, che con questa interpretazione vinse il premio riservato alla migliore attrice alla Mostra di Venezia, dove il film conseguì anche il Gran Premio Speciale della Giuria. L'ambientazione (una degradata periferia romana), la vicenda (che fa leva su un triangolo amoroso in cui la figura femminile riveste un ruolo centrale), alcuni dei temi (primo fra tutti, l'evidente difficoltà nei rapporti tra uomo e donna), sono elementi che avvicinano *Storia d'amore* a *Il segreto* (1990), interpretato da Nastassja Kinski (assieme a Franco Citti e a Stefano Dionisi) e caratterizzato da palesi richiami psicanalitici. Tra le due opere, Maselli dirige *Codice privato* (1988), una libera riduzione de *La voix humaine*, l'atto unico di Jean Cocteau, a cui il film è dedicato. *Codice privato*, dominato stilisticamente dal ricorso sistematico al piano – sequenza, permise a Ornella Muti di offrire una significativa interpretazione, fornendo una performance senza precedenti nella sua ricca carriera di attrice. Ancora Nastassja Kinski è la tormentata protagonista de *L'alba* (1991), coinvolta in un problematico rapporto amoroso con un uomo (interpretato da Massimo Dapporto). Nel '96 Maselli dirige *Cronache dal terzo millennio*, che, presentato fuori concorso alla Mostra di Venezia e ambientato in un futuro a noi prossimo, ha originato accesi dibattiti. Attualmente il regista ha appena ultimato un film tratto da *Il compagno* di Cesare Pavese.



Citto Maselli,Giangi Poli, Betsy Blair

FRANCESCO MASELLI: LAVORO IN CONTROTENDENZA

Come mai un film da "Il compagno?"

Forse la vecchia spinta a lavorare in controtendenza. In un momento in cui domina la cultura del disimpegno, del privato, del minimalismo e della leggerezza, fare invece una storia tutta centrata sulla presa di coscienza morale e politica di un ragazzino di vent'anni di origine popolare.

Ma il romanzo di Pavese riguarda l'epoca fascista.

Già, ma il 1939 è un anno particolare, in cui incombe la guerra, ed è anche l'anno che divide gli antifascisti a causa del patto russo-tedesco e dell'invasione sovietica della Finlandia. Un anno straordinariamente simbolico.

L'aderenza al romanzo è forte?

Sì e no. È il mio quarto film "liberamente ispirato" a un'opera letteraria (Moravia, Bernari, Calvino) nel corso di trentacinque anni. E resto convinto che solo scrivendo un nuovo testo che risponda al linguaggio audiovisivo e rifletta il punto di vista critico e creativo di chi lo realizza, sia possibile esprimere al meglio l'intuizione originaria dell'autore del testo letterario. Ricordo che lo scrisse nitidamente Moravia a proposito di tutti i cambiamenti che avevo operato sul suo straordinario *Gli indifferenti.*

Perché la scelta di ricostruire sia Torino che Roma negli studi di Cinecittà?

Potrei rispondere che ricostruire il 1939 nelle città di oggi è un'operazione quasi impossibile: la realizzai venticinque anni fa con Il sospetto – che era organizzato dalla stessa signora Volpi oggi produttrice de *Il compagno* – e ricordo l'inferno che riportare al 1934 città come Parigi, Torino, Milano, per la presenza delle automobili moderne e delle antenne televisive. Tuttavia, in questo caso la scelta è stata piuttosto figurativa: ridare, con Marco Dentici, Anche quella che era la figuratività dell'epoca attraverso una rivisitazione di pittori come Sironi, Menzio, Mafai.

I DELFINI
(1960, 105')

Alcune splendide immagini di una città di provincia, Ascoli Piceno, una "città antica come ce ne sono tante nell'Italia centrale, dove strade, palazzi, i muri stessi, sono come impregnati di storia, di tradizione, di passato", puntualizza la voce over di Anselmo Foresi, uno dei protagonisti della vicenda, svoltasi pochi mesi prima e da lui narrata in flashback. Sulla piazza principale, una ragazza giovane e molto graziosa, Fedora, assiste al passaggio dei "delfini" (i rampolli dell'alta borghesia e aristocrazia locali) che, usciti dal caffè Meletti, il bar più elegante della città, vanno a far visita alla contessina Cherè. Fedora torna mestamente a casa, trovando la madre, un' affittacamere abbandonata anni prima dal marito, ancora sveglia.

Nel palazzo avito dell'impeccabile ed elegante Cherè, i delfini attendono un dottore che soccorra Marina, in preda a una crisi nervosa dopo aver bevuto in pochi sorsi una bottiglia di scotch: assieme ad Anselmo Foresi, il malinconico e riflessivo fidanzato di Marina, vi sono Elsa, la sua affezionata sorella, e il suo promesso sposo Sisino, vacuo e goffo industriale della carta. Alberto De Matteis, il partito più ambito della città, abituato a viaggiare in Ferrari, conduce con sé il medico di guardia, Mario Corsi, il quale, calmata Marina con modi assai spicci, ne suggerisce il ricovero in una clinica svizzera. Cherè, prima di accompagnare Mario a casa di Fedora dove il dottore è pensionante, lo guida in visita al caffè Meletti, indicandogli alcune delle personalità più in vista del capoluogo, tra le quali anche l' usuraio Ridolfi, "il fuorilegge degli affari".

Tornato a casa a notte fonda, Mario è raggiunto da Fedora; i due simpatizzano e decidono di recarsi assieme a teatro, il giovedì successivo. La sera della rappresentazione viene data nella villa dei De Matteis una festa in onore della compagnia di giro. Mentre Anselmo si sposta nelle stanze innervosito per l' assenza di Marina, sua madre si fa corteggiare da un signore (Mattioli), ed Elsa civetta con un invitato. Il cinico e sfrontato Alberto scommette con la Cherè, invaghitasi di Mario, che riuscirà a strappare Fedora al dottore, come puntualmente avviene quella sera stessa a conclusione di un gioco di società svoltosi nella più completa oscurità.

La mattina successiva, Mario decide di lasciare la pensione. La madre di Fedora si compiace con la figlia poiché vede nel suo legame con Alberto uno strumento per riscattare le frustrazioni e i fallimenti della propria esistenza.

I delfini, dei quali adesso fa parte a tutti i diritti anche Fedora, si riuniscono nel caffè Meletti. Qui, un giorno, Alberto avvicina Mario, provocandolo; il dottore, per niente intimorito, gli propone di regolare i conti con una scazzottata. L' atmosfera tra i due si raffredda grazie all'arrivo della Cherè, che mostra strane premure nei confronti di Ridolfi.

La contessina e Mario vivono una fugace ma delicata relazione sentimentale, che non basta a lenire la loro amarezza e il senso di insoddisfazione che li accomuna.

Il giorno del rientro di Marina dalla Svizzera, Anselmo sveglia Elsa, all'alba, per andare a prendere la fidanzata alla stazione di Ancona. Anselmo è costretto, nell'arco di poche ore, a confrontarsi dapprima con le inquietudini di Elsa e le licenziose abitudini della madre, divenuta l' amante stabile di Mattioli; poi giunto ad Ancona, a fare i conti con le esplosive tensioni, alimentate dal suo stesso nervosismo, interne al gruppo dei delfini (in questa occasione, emerge l'intenzione della Cherè di sposarsi con Ridolfi); infine, su una spiaggia marchigiana, a scontrarsi con le scelte esistenziali dell' amata Marina che, perfettamente guarita, ha deciso di

investire il congruo capitale ereditato entrando in società con il padre di Anselmo, una scelta questa inconciliabile con gli idealistici progetti formulati un tempo di comune accordo col fidanzato.

Alberto dà sfogo alla propria narcisistica esuberanza guidando come un folle su una strada di campagna, prima di appartarsi in una camera d' albergo in compagnia di Fedora. Le romantiche richieste avanzate dalla ragazza vengono messe a tacere dal delfino, che prevede per lei un futuro difficile in città, ora che tutti sanno del loro legame amoroso. Anselmo, che ha rotto con Marina – partita per Modena nella nuova veste di industriale –, abbandona la propria casa scontrandosi duramente con il padre, a cui rinfaccia - tra l' altro - un successo economico nato su basi tutt' altro che limpide. Nello stesso periodo, Elsa scopre che Ridolfi, a cui decide di concedersi, è l'ammiratore segreto che da un paio di mesi le invia, quotidianamente, due dozzine di rose rosse.

Anselmo, temporaneamente ospite della Cherè, provoca un incidente tamponando l'auto di Mattioli, su cui si trova anche la propria madre. Questo gesto segna la fine della ribellione del giovane, che rinuncia a partire.

Fedora scopre di aspettare un bambino da Alberto, di cui non è più innamorata. Le rispettive madri consigliano ai due giovani di sposarsi per soffocare uno scandalo che, oltretutto, ostacolerebbe le attività imprenditoriali della famiglia De Matteis. La notte precedente la sua partenza per il Messico, la Cherè dà un ricevimento, che si risolve in una asprissima resa di conti generale. Dopo la consegna dei regali agli invitati da parte della contessina, ha finalmente luogo lo scontro tra Alberto e Mario, di cui Fedora è palesemente innamorata. Il dottore ha la meglio sul rivale ma, nonostante i ripetuti tentativi della Cherè per trattenerlo, abbandona il palazzo. Gli invitati scoprono che, sorprendentemente, la contessina è sul lastrico e che tutti i suoi beni sono stati pignorati. Elsa, Marina, Sisino e Alberto si scagliano contro la loro amica, infierendo su di lei; la Cherè risponde cacciandoli.

Fedora e Mario trascorrono la notte passeggiando e, al mattino, il dottore dà appuntamento alla ragazza al caffè Meletti. Fedora, avendo compreso che sua madre non sopravviverebbe alla sua frattura con Alberto, si reca nel locale per riconciliarsi con il fidanzato. Tutti i conflitti, come d' incanto, si ricompongono.

Tornati al presente, si apprende dalla voce over di Anselmo che il giovane sta per sposarsi con Marina nella stessa chiesa, la cattedrale, in cui si sono celebrati i matrimoni tra Fedora e Alberto e tra Elsa e Sisino. Il bilancio del narratore appare sconfortante: durante quell' inverno, per loro fondamentale, i delfini apparentemente sono maturati, ma in realtà, e assai più verosimilmente, si sono definitivamente spenti, accettando di sottostare a una serie di compromessi.

GLI SBANDATI

(1956, 78')

Estate del 1943. In una villa di campagna della provincia lombarda vivono, al riparo dei clamori della guerra, la contessa Luisa e il figlio Andrea. Sono loro ospiti Carlo e Ferruccio, rispettivamente cugino e amico d'infanzia del giovane conte.

Accompagnato da Ferruccio, Andrea si reca in Paese dal podestà, il quale gli chiede di ospitare nella villa alcuni sfollati, scampati ai bombardamenti di Milano: un anziano, sua figlia Maria, vedova con due bambini, e Lucia, una giovane e graziosa donna. Andrea è costretto ad accettare. Nella piazza antistante il municipio, si scontrano il fattore, fascista convinto, e il bracciante Martino, reduce dal confino; il podestà, subentrato al predecessore dopo il 25 luglio, deve fare da paciere tra i due.

Andrea raggiunge Carlo, Ferruccio e Isabella, la ragazza con cui il conte simpatizza, sulla sponda del fiume. La severa e autoritaria contessa rinfaccia al figlio di aver ceduto al podestà, permettendo l'arrivo degli sfollati.

Sul greto del fiume, avvolto dalla bruma che vela lo splendido paesaggio circostante, Andrea s'intrattiene con Lucia: il giovane cerca di riparare a un'osservazione infelice sull'umile lavoro che la donna svolgeva a Milano, invitandola nella villa ad ascoltare Radio Londra. Sulla via del ritorno, Lucia scivola dalla bicicletta che Andrea guida maldestramente: il modesto incidente, provocando l'ilarità dei due giovani, rafforza la loro complicità.

Una sera, nella villa, la contessa dapprima rimprovera a Carlo di trascurare i rapporti col padre, importante gerarca fascista rifugiatosi in Svizzera dopo il 25 luglio; poi redarguisce il figlio per la visita pomeridiana di Lucia. Ma mentre Carlo ribatte alle parole della zia, Andrea codardamente nega di aver invitato la sfollata.

Il rumore dei bombardamenti lontani ricorda a Maria la tragica morte del marito, provocandole una violenta crisi nervosa. Lucia, dopo aver calmato la donna, si rivolge a Carlo, evitando di parlare con Andrea, che viene accusato anche dal cugino di essersi comportato scorrettamente. Il giovane conte, pur cosciente di aver sbagliato, non vuole - per orgoglio - o non sa - per debolezza - assumere le proprie responsabilità.

Una mattina, un servitore irrompe nella villa, informando la contessa che la guerra è finita. La notizia dell'armistizio, diffusa via radio, provoca reazioni contrastanti: l'ex podestà si indigna; Martino, pur contento, è consapevole che occorrerà ancora molto tempo prima che il conflitto abbia realmente termine; la contessa, preoccupata per non essere riuscita a mettersi in contatto con la fabbrica che lei stessa, dopo la scomparsa del marito, dirige a Milano, raccomanda prudenza ai giovani; mentre Isabella fa del sarcasmo sull'interesse che Andrea prova per Lucia e il conte reagisce congedandosi bruscamente dalla giovane.

Quando la contessa parte in auto per Milano, Lucia scende nel cortile per controllare se anche Andrea abbia abbandonato la villa. Il giovane conte, rassicurata la ragazza, la bacia stringendola a sé , ma Lucia si allontana, provocando la sua reazione risentita.

Quasi un mese dopo, ai primi di ottobre, vengono ospitati nella villa - con il consenso di Andrea - alcuni soldati italiani che, catturati dai tedeschi e rinchiusi in un convoglio ferroviario merci diretto in Germania, sono riusciti a fuggire.

Tra i soldati, profondamente diversi per provenienza, condizione e temperamento, ma accomunati dalla drammatica situazione che stanno vivendo, si apre un dibattito tra chi preferirebbe tornare a casa propria e chi, invece, vuole unirsi alla lotta partigiana contro i nazifascisti. A prevalere sono i secondi e tutti, tranne un paio (un soldato, ferito dai tedeschi, muore assistito amorevolmente da Lucia) si preparano per la partenza. L'urgenza e la portata dei tragici eventi sembra aver prodotto in Andrea profondi mutamenti e aver maturato in lui nuove consapevolezze: il conte e Lucia, superate le incomprensioni, possono manifestare apertamente il reciproco sentimento di amore.

Ferruccio, che ha preso con decisione le distanze da Andrea, si reca in Paese denunciando all'ex podestà la presenza dei soldati, ma è sorpreso da Pietro - l'amico di Martino -, che conferma al conte i sospetti che questi nutre nei confronti del delatore. Andrea si scaglia, colpendolo ripetutamente, contro Ferruccio, che poi viene rinchiuso in uno stanzino della villa. I soldati compiono gli ultimi, affannosi preparativi raccogliendo quanti più abiti possibili per affrontare il rigido inverno in montagna. Anche Lucia e Andrea, oltre a Carlo, decidono di unirsi alla Resistenza.

All'alba, il corpo del giovane soldato morto, seguito dalla

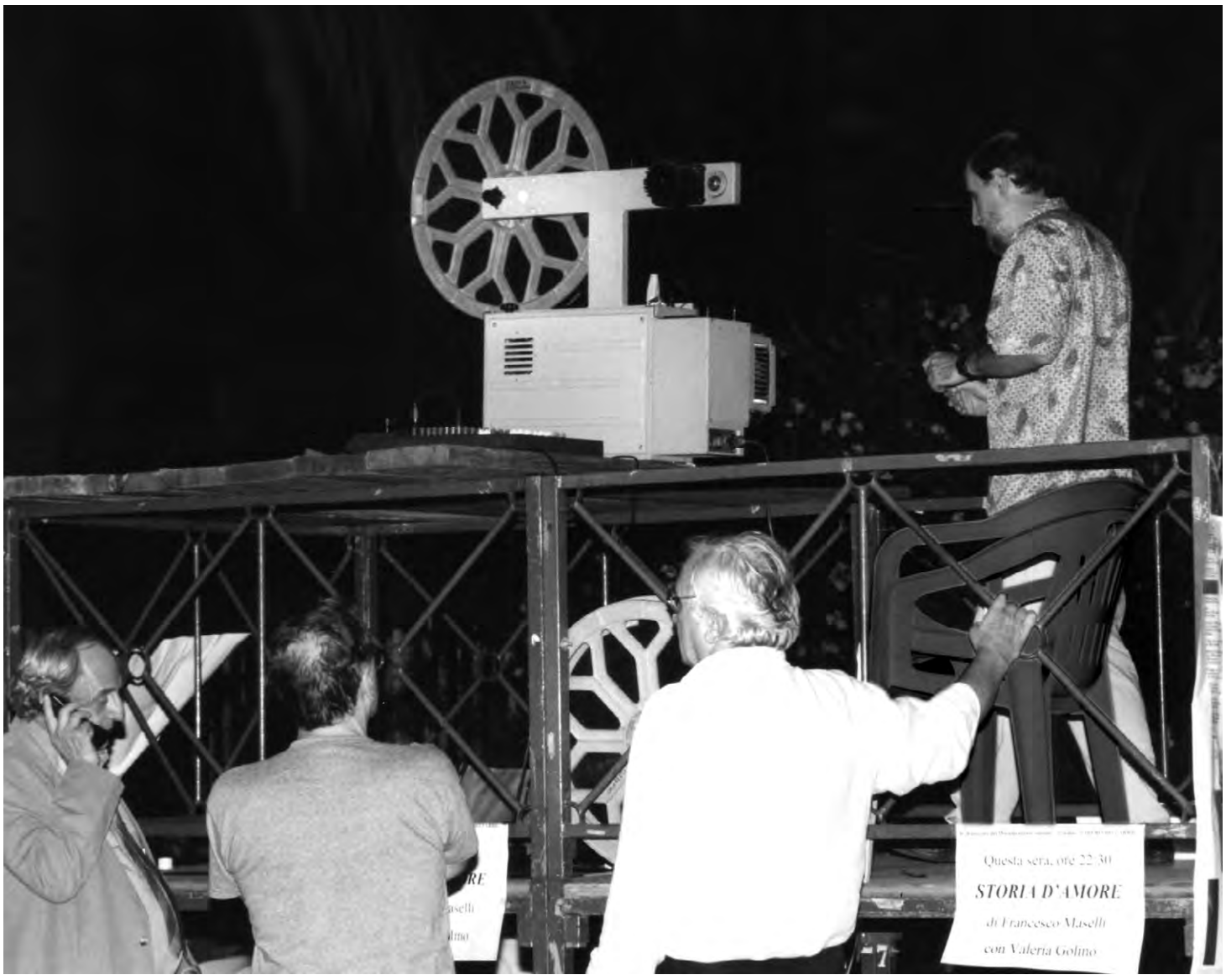
famiglia degli sfollati, lascia su un carro la villa; subito dopo arriva il camion venuto per prelevare i militari. Sopraggiunge però, proprio in quel momento, l'auto della contessa, scortata da un maggiore e seguita da altri soldati dell'esercito tedesco. La donna riesce, ancora una volta, a subordinare ai propri desideri la volontà del figlio, che inutilmente si fa forte della fedeltà giurata ai compagni e della promessa fatta a Lucia: appellandosi ai doveri che il loro nome comporta e all'intenso legame che ha con il figlio, la madre conduce Andrea nella propria auto. Lucia, con gli occhi gonfi di pianto, segue Carlo verso il camion. Dopo aver impartito ordini ai suoi soldati, il maggiore tedesco riparte assieme alla contessa, a Ferruccio e ad Andrea, che, udendo il rumore degli spari in lontananza, scoppia in lacrime e si dispera. Sul viale giacciono i corpi esanimi di Lucia e Carlo, uccisi dai tedeschi; non lontani da loro, il camion con i soldati italiani riparte velocemente scomparendo all'orizzonte.

In sovrimpressione, compare la scritta "5 ottobre 1943".

IL COMPAGNO

(1999, 90')

1939, fra Torino e Roma. Per Pablo, un giovane suonatore di chitarra, è l'anno della sua presa di coscienza morale e politica. Abbandonato da Linda – una donna bellissima e inafferrabile che gli sconvolge l'esistenza – Pablo entra in contatto con lo straordinario e contraddittorio ambiente dell'avanspettacolo romano. Il suo modo di suonare la chitarra non è adatto per quel tipo di spettacolo, ma l'incontro con Magda e poi quello con Carletto, un comico gobbo e affascinante che svolge un'intensa attività antifascista, gli aprono gli occhi su tante realtà di cui fino ad allora non s'era reso conto. In questa sorta di processo conoscitivo, Pablo incontra alcuni comunisti e poi ottiene un nuovo lavoro di tipo operaio da Gina, vedova di un sindacalista e proprietaria di una bottega di riparazione di biciclette. Con questa donna carica di umanità e con i nuovi compagni, Pablo comincia una nuova esistenza, mentre in Europa scoppia la Seconda Guerra Mondiale.



Citto Maselli, Gualtiero De Santi, Giangi Poli

GIUSEPPE PICCIONI: FUORI DAL MONDO, IN STATO DI GRAZIA

di Flavio De Bernardinis
Storico cinematografico
Docente Centro Sperimentale di Cinematografia

Fuori dal mondo, quinto film di Giuseppe Piccioni. Al quinto film, ti sei voluto regalare qualcosa?

Una piccola possibilità di incidere non tanto sul Paese, dato che il cinema, pur con le migliori intenzioni, è diventato un fenomeno nettamente secondario. Per lo meno, sulla vita degli altri. Io mi nascondo, allora, come autore, dietro i personaggi e le storie che racconto. Non nel senso che non voglio prendermi le mie responsabilità: non avendo scelto una strada commerciale più dichiarata, e nemmeno quella del film da festival, mi rendo conto che il mio percorso non trova punti d'appoggio prestabiliti. Forse, quest'ultimo film, *Fuori dal mondo*, nei suoi aspetti formali mira più in alto del solito. Nella scelta delle storie che racconto parlo di persone che non sono all'onore del mondo, non parlo di magistrati, politici, giornalisti. Racconto persone che vivono sulla propria pelle lo smarrimento, il disagio che oggi è diventato quasi un insulto, poiché ci sentiamo obbligati a esibire un'immagine di noi stessi forte ed efficace, dominante verso l'esterno. Come se il disagio fosse una debolezza impresentabile. Questi miei personaggi vivono uno smarrimento: e alla fine del racconto, inoltre, non è detto che arrivino da qualche parte. Accade solo, questo sì, di *spostarsi* da qualche altra parte.

Tu chiedi allo spettatore di seguire la doppia avventura di questa suora, Caterina, sorprendentemente interpretata da Margherita Buy, e del bigio Ernesto, un Silvio Orlando nuovo di zecca. La caratteristica, non secondaria, anzi di assoluto rilievo, del film, di cui lo spettatore non può non accorgersi e che la critica non può ignorare, è che si tratta, caso raro nel cinema italiano, di un film intimista d'avventura. Fuori dal mondo fa parte del genere avventura nell'intimità. Non capita spesso in Italia, mi vengono in mente, adesso, i due film di Franco Bernini, "Le mani forti" e "Sotto la luna". L 'espressione, comunque, non è mia, ma di Antonioni a proposito di "Professione: reporter".

Questo che dici mi fa piacere. Una sottotrama molto forte presente nel film è il gioco di travestimento degli attori. Il film lavora molto su questo, la suora, i poliziotti, le uniformi, gli abiti ammucchiati nella lavanderia o nel centro di accoglienza, il maglione del neonato. A un certo punto del film, poi, questo gioco di travestimento si assottiglia, ed emerge la somiglianza, e anche il gioco dell'attore si rivela più scoperto, più a nudo. L'avventura dell'intimità è qualcosa che probabilmente ho tentato anche prima, però questa volta l'intimità è ancora più avventurosa, perché attraversata da inquietudini e temi che non sono mai il Tema, l'Argomento del film. Ma sono temi forti, come la famiglia: nessuno dei personaggi del film ha una famiglia di sangue che risulti soddisfacente. Nè la giovane Teresa col suo bambino, nè Ernesto a cui il padre ha lasciato una lavanderia piena di debiti,





nè Suor Caterina che ha un rapporto distaccato con sua madre. C' è una condizione diffusa dell'essere orfani, orfani non solo di padri e di madri, ma anche di significati, di risposte. Ciò che i personaggi fanno non è condiviso, questo è il problema. Un tempo, nel piccolo villaggio, la vita del contadino era comunque condivisa. Oggi, nel villaggio globale è come se non ci fosse più, di fatto, tutto il mondo. Io faccio il regista, sto chiuso nella mia stanza a scrivere sceneggiature, la mia esperienza del mondo non è condivisa. Come non è condivisa l'esperienza di Ernesto, di Teresa…

Nelle spire del villaggio globale, quindi, manca un sentire comune. Ti rivolgi, allora, a uno spettatore ancora desideroso di condividere un sentire con qualcun altro…

Uno spettatore che coltivi questo desiderio, anche se si tratta di un desiderio per ora assopito.

Il film è cadenzato da alcuni inserti. Fotografie in movimento in cui i gruppi dei personaggi che compongono il film, principali e secondari, posano e guardano, in scioltezza e serenità, verso gli spettatori…

Gli inserti rappresentano lo *stato di grazia* delle persone, la loro *potenzialità*. Una posa fotografica in movimento in cui i personaggi non vestono gli abiti quotidiani, e rappresentativi, con cui li vediamo nella storia: si mostrano un po' spogli, ma carichi di una possibilità che non si rispecchia nel ruolo sociale, nel lavoro, ma che ha a che fare, e profondamente, con la nostra natura, magari quella del sentire comune ritrovato di cui tu dicevi. Questa graziosa potenzialità sostituisce, è ciò che resta dell'impegno, delle alternative che non molto tempo fa ci eravamo assegnati, qualcosa che, piaccia oppure no, muoveva almeno l'ago della bussola al di fuori dello sciatto populismo dei mass media.

Come hai vissuto la cine - esperienza di filmare Milano?

Milano, al di là dello spettacolismo delle sfilate di moda, è comunque la città del lavoro. Nonostante l'aria un po' rassegnata che vi si respira, si coglie una vitalità derivata forse dalla fortuna di restare lontana dai riferimenti istituzionali di Roma. I talenti, anche se magari poco visibili, nascosti, vi sono, molto diffusi e attecchiti.

Come hai vissuto la collaborazione artistica con Luca Bigazzi? Sono estremamente soddisfatto del rapporto che si è instaurato con Luca. Luca è una macchina da guerra, capace di svolgere una mole impressionante di lavoro. Io tendo maggiormente al dubitativo. Abbiamo cercato, entrambi, di cimentarci su terreni poco congeniali. Lui, almeno, ha affrontato un tipo di racconto che non rientrava nelle sue corde. C' è stata, poi, la scelta del cinemascope, che per il film intimista non è consueta. Ma con questo formato, finalmente, il campo contro campo respira. Anche Silvio Orlando si è messo decisamente in gioco: ha fatto per la prima volta un film inforcando gli occhiali, si è posto, per così dire, in maschera. Può sembrare un attore a suo agio all'interno di un tipo di cinema non consolidato, e invece è qualcuno con una gran voglia di imparare, e soprattutto di capire. Margherita domina il film al di fuori di qualsiasi *make up*, rifiutando di lavorare il personaggio tenendosi salda al copione, come altre volte è stato: qui, invece, esibisce un certo modo di camminare, un certo sorriso al di là di ogni tentazione di civetteria.

(…) Io ho bisogno di un luogo dove accamparmi, e da cui inoltre possa anche sconfinare. La vita corrente è povera, povera di realtà. La realtà, allora, la si coglie attraverso sedimentazioni particolari. Caterina manca la verifica sulla sua pelle, ha bisogno di questo piccolo viaggio intimo, questa avventura, per misurare se stessa rispetto a qualcun altro, un bambino un uomo; per me è lo stesso: in fondo, il film non racconta certo la storia di una suora e di un lavandaio. Questo è il luogo narrativo che mi occorre, per avere la possibilità di sconfinare. Se ci pensi, *Fuori dal mondo* potrebbe essere anche un musical, un *Tutti insieme appassionatamente* in tintoria. Una delle lavoranti, infatti, nel tempo libero, suona in un complesso rock, e tu improvvisamente la vedi come un'altra persona, immersa nello stato, come si diceva prima, di una graziosa, sorprendente, potenzialità. E questo, non solo l'ovvio rimando al convento, è un modo di stare fuori dal mondo a cui sono molto legato: uno spostamento a lato della vita corrente che mastra invece insospettate sedimentazioni di realtà.

ROCK CINEMA E RITORNI DI FIAMMA

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Il Novecento non è un destino, scrive uno studioso preoccupato di come certi suoi colleghi commentano il passaggio da un secolo all'altro, e di come fanno bilanci che assomigliano appunto a una descrizione di destino piuttosto che ad analisi profonde e lucide. Un altro studioso, Eric J. Hobsbawn, sempre sul Novecento, nel libro intitolato *Il secolo breve*, evita questo rischio e commenta le vicende delle avanguardie artisti che, fondamentali per comprendere gli anni che ci stiamo lasciando alle spalle; e dice, a proposito del rock, avanguardia musicale del secolo, che forse a molti in futuro i Rolling Stones non comunicheranno nulla sul piano della qualità estetica, ma diranno parecchio come custodi di un tempo. Ovvero, basterà *Satisfaction* per far tornare alla mente tutte le insoddisfazioni provate, le delusioni, le amarezze, ma anche i sogni, le illusioni, le speranze.

Il rock con i suoi derivati, derivati che non finiscono mai nel riprodursi e che con il pop in testa continuano a sfruttare la lezione di questa musica nata nel 1954 avendo alle spalle il jazz e il blues, sarà dunque la "canzone" che meglio di altre esprimerà lo spirito del tempo?

È la domanda che ci siamo fatti noi, pensando di inserire nel programma del *Premio Bizzarri* documentari e filmati di ieri e di oggi dedicati al rock e ai suoi derivati. Non ci spinge una vena nostalgica, ma l'intento di partecipare visivamente ad una sorta di riflessione collettiva che è cominciata da anni, da quando il rock è diventato la madre di tutta la musica che vive e che ci riguarda, rassegnandosi a mandare in pensione, dorata pensione, i grandi del rock, alcuni dei quali sono morti giovani, cari agli dèi, e sono andati a scelta in paradiso, all'inferno, in purgatorio o addirittura nel limbo per chi ci crede... come Jimi Hendrix. A Jimi e ad altri come lui, scomparsi, è dedicato il libro 1970. *Addio Jimmy* pubblicato dalla Marsilio e dalla Fondazione Bizzarri.

Abbiamo chiesto a esperti di rock e di cinema di fornirci film e documenti sulla colonna sonora che continua a percuotere teste e coscienze, minacciata dalla consunzione delle mode, dalle rapine degli impresari, dall'industrializzazione dei concerti che va di pari passo con la banalizzazione degli stessi, dalla curiosa e controproducente mania di certi sostenitori pubblici che scrivono del rock con lo stesso animo (mai confessato) di Guido Gozzano e delle buone o belle cose di pessimo gusto di un tempo che fu. Volevamo, e vogliamo, sapere se c' è ancora qualcosa che vale la pena di riconsiderare, a partire dalle rockstar tutta brillantina e movimenti pelvici; per continuare con altre rockstar, che finiscono per dare corpo e sapore a film che altrimenti potrebbero risultare inesistenti; per finire con le ultime rockstar, che vengono rievocate in pellicole nelle quali si sprecano le tirate di coca e i bicchieri di whisky; e la musica diventa così una specie di ballata luciferina destinata a qualche solitaria confraternita satanica.

Ci pare anche che settorializzare il rock e i suoi derivati, ossia collocarlo in una riserva indiana della memoria dentro le società occidentali, sia una bella offesa per quanti nel rock si sono dannati l'anima per comunicare pensieri, sentimenti, emozioni; e per andare fuori dalle riserve indiane, sovvertire certe cattive abitudini sociali del potere secondo le quali sembra facile esaltare la pace contro la guerra e poi prendersela con i pacifisti, giovani accusati di essere senza palle e virtualmente o concretamente imboscati.

Liberare il rock, ecco un obiettivo che il *Premio Bizzarri* sente di non poter neanche sfiorare e che quindi si accontenta di indicare, lanciando un sasso nello stagno. Confesso che la ricchezza del rock, della sua storia, dei suoi effetti, della sua straordinaria potenza di rappresentare gli anni che corrono, ci hanno messo in difficoltà serie. La materia è tanto vasta da non sapere da che parte prenderla. La caterva di libri e di riviste che si aggrappano ai suoi capezzoli non più freschi di latte, è tale da scoraggiare anche le migliori intenzioni. Anche perché , diciamocelo francamente, il rock rischia di finire nel gran calderone del politically correct, cioè nel lago appena increspato dove fra lamentazioni e frustrazione chi ci sta o ci finisce, crede di stare nel giusto e non capisce più nulla di quel che succede intorno.

C' è poi un altro aspetto da considerare. Siamo persuasi che il cinema, e quindi anche il documentario debba molto alla musica. La critica e la prassi decisero molti anni fa che l'autore di un film è sempre e comunque il regista. Niente da dire. Non sì tratta di una convenzione ma di un "fatto": l'architetto della casa cinema è senza dubbio il regista. Ma quanto deve questo architetto allo sceneggiatore, al direttore della fotografia, all'autore della colonna sonora. Discorsi vecchi. Eppure, spesso ci si dimentica del peso che anche una canzone ha nel dare contenuti a una immagine. Ci sono scene di film, pensate a *Full Metal Jacket*, che hanno rubato alla musica e le hanno restituito la forza di una sequenza, in uno scambio vero, in cui il pezzo musicale traina la carretta delle immagini perché muove patrimonio della memoria che tutti assorbe e azzera. Ci sono altri film, ad esempio *Tommy*, che rendono di peso la storia di una rockstar e la trasformano in una simbolica rappresentazione degli affanni di un giovane; e la musica diventa un motore di ricerca che va anche oltre il disegno di un regista.

Per tutti questi motivi, abbiamo aperto al rock, e alla musica. Ci piacerebbe farlo ancora. "Suonamela ancora Sam", dice Bogart in *Casablanca* al pianista nero. A noi piacerebbe essere il pianista.

30 ANNI FA WOODSTOCK

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

In tre giorni dell'agosto 1969, il 15 il 16 e il 17 agosto (con una piccola appendice per il 18), a Bethel, nello stato di New York, nacque una nuova nazione: la Woodstock Nation. Cinquecentomila giovani accorsero da tutta l'America per ascoltare musica e perché sapevano che la Nazione di Woodstock si sarebbe basata su tre grandi pilastri: amore, pace, fraternità.

All'inizio sembrò solo un grande concerto, con i più grandi artisti rock dell'epoca, poi si capì che era certo qualcosa di molto più importante: era una parte d'America che aveva scelto un modo diverso di vivere, che rifiutava le imposizioni del Potere, la guerra del Vietnam, che voleva vivere di pace e di musica. Erano i tempi di *Hair*, i tempi in cui, come racconta il celebre musical poi divenuto anche un film, le cartoline precetto venivano bruciate da alcuni giovani ribelli. Da allora, la Woodstock Nation continua ad esistere tutt'oggi, con i suoi valori, con la sua gente che ogni anno si raduna nei pressi dello storico campo di Max Yasgur, con tutti quelli che a Bethel sono rimasti a vivere stabilmente, dopo quella memorabile tre giorni.

Mentre stava girando un documentario sull'alpinismo nel Wyoming, Michael Wadleight, che firmerà la regia cinematografica del grande concerto, pensava con una certa apprensione proprio a questo altro lavoro da fare: un film su un grande raduno rock e, al solito, poco o niente finanziamenti. Wadleight non sapeva però di essere in un certo senso un privilegiato, un regista scelto dal destino nel dover immortalare un pezzo di storia. Probabilmente, in realtà, nessuno si aspettava che Woodstock divenisse Woodstock. In fondo, nemmeno quelli della impresa che lo mise in piedi.

Di certo senza il Vietnam non ci sarebbe stato Woodstock. Senza il Vietnam e senza tutta l'ondata di reazione alla guerra non ci sarebbe stato quel famoso biglietto da 7 dollari che dava diritto a vedere e sentire i grandi della musica dell'epoca: Joan Baez, Crosby - Stills and Nash, Joe Cocker, The Who, Carlos Santana (con la mirabile esecuzione di *Soul Sacrifice*), Ten Years After, Jimi Hendrix (senza gli Experience, la formazione si era appena sciolta), i Jefferson Airplane, Arlo Guthrie, Richie Havens, Incredible String Band, Sly and the Family Stone, Carlos Santana, Janis Joplin, gli Iron Butterfly, i Creedence Clearwater Revival, Canned Heat, John Sebastian ed altri ancora. Ma non ci sarebbe stata reazione alla guerra se nel corso di tutti gli anni '60 non fosse montato in America un movimento che parlava di diritti civili, della libertà di parola, dell'importanza della pace, di eguaglianza razziale, di femminismo, un movimento che veniva genericamente definito come Controcultura o Altra Cultura, e che cercava, col contributo di artisti, intellettuali e filosofi, una cultura comunque diversa da quella dominante.

In questa atmosfera fertile nacque Woodstock. Le cose, a raccontarne la cronaca, più o meno, andarono così: la società Woodstock Ventures Inc. cominciò a vendere il concerto propagandandolo come un week end in campagna, in una sorta di comune temporanea, senza rigide regole da rispettare. L'annuncio fece rapidamente il giro dei giornali e delle radio, sia underground che più ufficiali. Col prezzo del biglietto veniva offerto anche un posto per campeggiare. Il luogo scelto fu The Hog Farm in California, una fattoria abitata da hippies, il luogo adatto per convincere tanti altri ragazzi, che non l'avevano mai fatto in vita loro (anche se erano disposti a farlo), a dormire sotto le stelle, come richiedeva il programma.

Il 15 di luglio 1969, quando tutto sembrava andare liscio, il permesso per svolgere il raduno fu improvvisamente negato con grande soddisfazione da parte dei residenti della zona intorno alla Hog Farm. Una apposita commissione sentenziò che il progetto degli organizzatori era fumoso, incompleto, ma fu chiaro che nessuno da quelle parti, a parte gli hippies di Hog Farm aveva voglia di avere niente a che fare con Woodstock e con quello che sarebbe stato (ragazzi un po' troppo di sinistra, contro il governo, scapestrati, hippies, drogati). La commissione col suo netto rifiuto finì comunque col fare un bel po' di pubblicità al raduno di Woodstock.

Tra quelli che seppero delle peripezie del grande concerto che non aveva più un luogo ove essere svolto, ci fu Elliot Tiber, proprietario di un albergo in perenne difficoltà: 80 stanze quasi sempre vuote nella zona di White Lake, a Bethel. Ma oltre alle sue 80 stanze vuote Elliot aveva forse una cosa che poteva davvero interessare a quelli di Woodstock: un permesso della città di Bethel per tenere un festival musicale.

Tiber chiamò la Woodstock Ventures Inc., senza nemmeno sapere con chi parlare. Il messaggio lo prese Michael Lang che, speranzoso, andò a White Lake direttamente il giorno seguente, doveva essere il 18 luglio. Lang verificò di persona che il luogo dove si doveva tenere il Festival autorizzato di Elliot Tiber, proprio davanti al suo albergo, purtroppo non era grande a sufficienza. Allora proprio a Tiber venne l'idea del campo di Max Yasgur, un produttore di latte, suo amico, che aveva una grande proprietà poco distante.

A Lang il campo di Max Yasgur piacque davvero. Era grande abbastanza, con il bel lago sullo sfondo. Proprio il luogo che stava cercando. Fu così che il Festival di Woodstock trovò finalmente il suo posto, la sua casa.

La prima cosa da fare fu riuscire a convincere la città di Bethel a non revocare i permessi. E non si trattò di un compito facile, proprio perché il rifiuto di Hog Farm, e le sue motivazioni vere, ormai note a tutti, aveva fatto il giro del Paese. Alle varie commissioni di Bethel gli organizzatori mentirono da veri professionisti, dissero di aspettare al massimo 50.000 arrivi. Solo così evitarono nuove, e a quel punto fatali, bocciature.

Così, mentre gli astronauti dell'Apollo II si aggiravano sul Mare della tranquillità, il 20 luglio 1969 la notizia che il raduno di Wood-

stock si sarebbe tenuto a Bethel, si era già diffusa in tutta l'America.

A quel punto fu la volta dei contratti con gli artisti. Lang aveva stanziato 15.000 dollari per ogni partecipazione, ma Jimi Hendrix voleva molto di più. Aveva preso dieci volte tanto per un concerto in California. Lang disse che al massimo poteva arrivare a 32.000 dollari, e per sua fortuna riuscì a chiudere a quella cifra con la clausola che quello di Jimi doveva essere il concerto finale dell'ultima sera, così c'era scritto nel contratto. I Jefferson Airplane, all'apice del loro successo, ebbero 12.000 dollari. Bob Dylan non accettò, il suo gruppo, The Band, invece sì. Complessivamente i contratti per gli artisti raggiunsero la somma di 180.000 dollari.

La musica alla Woodstock Music and Art Fair, questo era il nome burocratico dell'evento, cominciò alle 5.07 del pomeriggio del 15 agosto e proseguì fino a metà mattinata di lunedì 18 agosto. Con l'imponente massa di gente in arrivo, il Festival causò la chiusura di un'autostrada ed uno dei più incredibili ingorghi di traffico nella storia degli Stati Uniti.

Il più grosso evento della controcultura, a conti fatti costò 2,4 milioni di dollari, racimolati da 4 giovani uomini: John Roberts, Joel Rosenman, Artie Kornfeld e Michael Lang (il più vecchio di loro aveva appena 26 anni), ossia la Woodstock Ventures Inc. Roberts e Rosenman, entrambi di ottima famiglia, si erano conosciuti ad un corso di golf, si erano poi cimentati nello scrivere "sit comedies" mai realizzate. Per avere delle suggestioni per una loro idea, che parlava di due amici con tanti soldi e poco cervello i quali si buttavano ad ogni episodio su un affare da realizzare, pubblicarono un annuncio sui giornali in cui si dicevano disposti ad esaminare idee da finanziare. Ricevettero una mole impressionante di strampalate proposte.

L'altra metà dell'impresa di Woodstock, Lang e Kornfeld, non pensava affatto di essere la metà di qualcosa. Artie Kornfeld era vice presidente alla Capitol Records, inoltre scriveva canzoni. Michael Lang nel 1968 aveva prodotto uno dei più grandi eventi rock fino a quella data, la due giorni della Miami Pop Festival, che aveva registrato 40.000 presenze. Si conobbero e subito cominciarono a pensare di aprire un loro studio di registrazione e di organizzare un grande concerto per avere i soldi necessari all'operazione. Lo studio doveva essere a più di cento miglia da Manhattan, seguendo le indicazioni della controcultura che parlavano allora di un simbolico ritorno alla terra, alla natura; il luogo prescelto era in una piccola città chiamata Woodstock.

Il proposito era ambizioso; il loro avvocato per agevolarli pensò di metterli in contatto con Roberts e Rosenman, di cui si diceva un gran bene. I quattro si incontrarono nel febbraio del 1969. Lang e Kornfeld ebbero l'impressione di trovarsi di fronte due ragazzi molto determinati e ambiziosi, *yuppies* più che *hippies*, ma al contempo interessati ad assorbire quante più cose potevano sulla controcultura. Insieme misero su una società che si chiamò appunto Woodstock Ventures Inc., e in capo a qualche riunione decisero che avrebbero realizzato il più grande rock'n'roll show del mondo.

Kornfeld e Lang sapevano che era importante legare quello che sarebbe stato il raduno di Woodstock all'atmosfera culturale e politica dell'epoca; si doveva realizzare un evento in cui ci fosse spazio per il senso d'indipendenza e di libertà che i giovani ricercavano. Lang insistette per segnare con forza il Festival con quel segno zodiacale che aveva già lasciato la sua influenza su *Hair*; fu così che Woodstock ebbe nel manifesti e negli annunci pubblicitari la dicitura di "Aquarian Exposition".

Dai primi di aprile i promoters cominciarono a lanciare l'immagine di Woodstock nella stampa underground, in pubblicazioni come il *Village Voice* e nella rivista *Rolling Stone*. Il gruppo decise anche che lo slogan sarebbe stato "Tre giorni di Pace e di Musica". La parola "Pace" avrebbe raccolto tutto il sentimento diffuso contro la guerra che andava ingigantendosi sempre più. La colomba posata sulla chitarra del manifesto ufficiale e questo slogan arrivarono subito al cuore dei giovani.

Nemmeno Rosenmam e Roberts, la parte più commerciale dell'impresa Woodstock, riuscirono ad allettare qualcuno dei grandi studi di Hollywood in modo tale da fargli filmare l'evento, così si rivolsero a Michael Wadleight, 27 anni, giovane regista documentarista–militante che aveva filmato nelle strade Martin Luther King, Bobby Kennedy e George McGovern. Wadleigh aveva l'abitudine di usare il rock'n'roll nei sui filmati sui temi politici o sociali del tempo. Il rock nel cinema fino ad allora non era stato affatto un affare (l'anno prima era stato filmato il festival di Monterey ma non era stato davvero un successo commerciale).

Il produttore del film fu Bob Maurice e la troupe fu ingaggiata con pochi soldi all'ultimo momento. Dalle 16 macchine da presa impiegate nei giorni del raduno vennero fuori 120 miglia di girato, affidato prontamente ad un team di montaggio capeggiato da Thelma Schoonmaker e da Martin Scorsese, da assemblare in una prima versione del film che ebbe la durata di ben tre ore. Tre ore dedicate al 60 per cento alla musica, il restante 40 all'evento in sé : su come mezzo milione di persone erano arrivate in un grande prato dello stato di New York, in cui i servizi non potevano assolutamente essere sufficienti per tutti. Una massa di persone in cui c'era da mostrare gente di tutti i tipi: alcuni pregavano, altri fumavano, ballavano, cantavano, altri ancora facevano l'amore sul prato.

La struttura del documentario di Wadleight che racconta di Woodstock – documentario che resta come documento insostituibile d'un'epoca – è rigidamente cronologica: il campo che viene preparato, il palco mentre viene costruito, il formarsi dell'immenso caos stradale. Poi il momento in cui la folla scavalca le staccionate, quando il concerto viene dichiarato gratuito. Tutto viene mostrato quasi in "presa diretta". Le immagini documentano la realtà senza organizzarla, senza prevaricarla. L'impressione che si ha è quella che le stelle della musica non suonino per la macchina da presa, ma piuttosto che, nella maggior parte dei casi, la ignorino. Richie Havens addirittura si ferma a metà della sua performance per accordare la chitarra. Joan Baez mette giù la sua e canta Swing Low, Sweet Chariot, e nessuno (nella regia del Festival e nell'edizione del documentario) si preoccupa che ciò possa rallentare lo show.

Tutto procede con un racconto molto affettuoso e partecipato dell'evento. I fatti più piccoli diventano essenziali snodi del racconto. Hugh Romney della Hog Farm, ingaggiato per la parte organizzativa del Festival, annuncia: "Quello che abbiamo in mente è la colazione a letto per 400.000 persone". Gli elicotteri dell'Esercito paracadutano cibo, lenzuola, medicinali e fiori. Un addetto alle toilette confessa di avere un figlio in Vietnam e l'altro lì nel Festival. Alcuni bambini vengono al mondo. Così, nella musica e nella serenità, nasce la Woodstock Nation, uno stato mentale che rimane incollato, anche ad anni di distanza, a chi vi ha preso parte: si porta con se, come le proprie memorie o il proprio modo d'essere; alla maniera degli indiani Sioux che portano la Nazione Sioux con loro. Sempre. Ovunque vadano.

FRONTE DEL PALCO

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

Un mondo che nasce e muore su un palco, nella durata di una canzone o di un concerto, dal momento del sound check a quando l'ultimo spettatore è andato via; dall'accensione dei fari allo scrosciare degli applausi: cantanti costruiti nei laboratori di impresari senza scrupoli, altri recuperati con operazioni di archeologia musicale. E ancora, passi indietro a scoprire gli archetipi dei miti del giorno appena prima. E concerti d'addio, o concerti di bentornato. Drammi che la musica fa sgorgare o che si curano solo con la musica. Vite da palcoscenico messe in scena su palchi che continuano ad offrire lo spettacolo della vita.

Di seguito la programmazione nella 6ª Rassegna:

DOMENICA 18 LUGLIO

Privilege, regia di Peter Watkins, 1967, Gran Bretagna

Ascesa e rovinosa caduta di una rock star. In ordine cronologico, il primo film che descrive la creazione e lo sfruttamento industriale di un cantante. La colonna sonora è composta da Mike Leander e Mark London. Si tratta della vicenda di Steve Shorter, cantante acclamato e adorato in tutto il mondo, ma in realtà solo un giovane dalle idee piuttosto confuse. Idee confuse almeno fino a quando, con l'aiuto di una ragazza che ha conosciuto, si libererà della falsa immagine di idolo degli adolescenti che gli hanno cucito addosso i suoi discografici, per ricercare il senso della propria esistenza. A questo punto però, così come lo hanno creato, i suoi manager lo distruggeranno.

LUNEDÌ 19 LUGLIO

Buena Vista Social Club, regia di Wim Wenders, 1999, Germania/USA

Lampi di Wenders sulla musica cubana. A fare da guida Ry Cooder (già collaboratore di Wenders per *Paris, Texas* e *Crimini invisibili*), qui nella doppia veste di musicista e di promoter. Sua l'idea di rimettere in pista alcune vecchie glorie della musica cubana e di far fare loro una riuscitissima tournèe (diventata anche un album vincitore di un Grammy). Ad immagini cariche di colore della Cuba d'oggi, si sovrappongono i volti e i ricordi di questi protagonisti del palco che sembrano essere letteralmente fuori dal tempo. Sono Ruben Gonzales, Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochoa, Omara Portuondo e molti altri, seguiti dal momento in cui vengono rintracciati, a Cuba, fino alla trionfale parata alla Carnegie Hall di New York.

MARTEDÌ 20 LUGLIO

The Last Waltz, regia di Martin Scorsese, 1978, USA

Martin Scorsese racconta il memorabile concerto d'addio della formazione The Band e dei suoi ospiti nel giorno del Thanksgiving del 1976 a San Francisco (in realtà la Band tornerà a riunirsi più avanti nel tempo). Girato mentre il regista lavorava anche a *New York, New York*. Un grande team all'opera per ottenere la ripresa del concerto con un'alta resa fotografica: Michael Chapman, Vilmos Zsigmond, Laszlo Kovacs, David Myers. Con The Band si esibiscono nel concerto anche Bob Dylan, Neil Young, Joni Mitchell, Van Morrison, Eric Clapton, Neil Diamond, The Staples, Muddy Waters, Emmylou Harris, Paul Butterfield, Dr. John, Ronnie Hawkins, Ringo Starr, Ron Wood, Levon Helm.

MERCOLEDÌ 21 LUGLIO

Velvet Goldmine, regia di Todd Haynes

Con un titolo che rimanda direttamente ai Velvet Underground, gruppo storico dell'avanguardia musicale newyorkese, il film prende le mosse con l'inchiesta condotta a Londra da un giornalista su una rockstar degli anni '70, il periodo in cui si afferma il *glam rock* più esibito. Il giornalista ripercorre la formazione musicale di Maxwell Demon, questo il nome della rockstar, ed il suo sodalizio, non solo artistico con l'altra star Kurt Wild. Fra musica, droghe e sesso, Todd Haynes ricostruisce minutamente quei tempi facendo espliciti riferimenti alle figure di Iggy Pop e David Bowie.

GIOVEDÌ 22 LUGLIO

Woodstock, regia di Michael Wadleight, 1970, USA

Racconto della nascita della Woodstock Nation nel corso dei tre famosi giorni dell'agosto 1969, a Bethel nello stato di New York: cinquecentomila giovani radunati per assistere ai concerti delle celebrità musicali dell'epoca. Alcuni degli artisti presenti - Richie Havens, Joe Cocker, i Ten Years After, che eseguono *Goin'Home* - non erano ancora famosi ma lo diventeranno anche grazie a questo concerto. Il biglietto d'ingresso costava 7 dollari, ma furono tanti quelli che non lo pagarono. Nel film: Joan Baez, Crosby-Stills and Nash, Joe Cocker, The Who, Carlos Santana, Ten Years After, Jimi Hendrix, i Jefferson Airplane (al massimo della loro celebrità), Arlo Guthrie, Richie Havens, Incredible String Band, Sly and the Family Stone, Carlos Santana, Janis Joplin, Iron Butterfly, Creedence Clearwater Revival, Canned Heat, John Sebastian ed altri ancora. Oscar 1970 come migliore documentario.

VENERDÌ 23 LUGLIO

Tommy, regia di Ken Russell, 1975, Gran Bretagna

Tratto da una rock opera di Pete Townshend e degli Who. Tommy è un ragazzo cieco, sordo e muto fin dalla più tenera età per un trauma connesso alla morte del padre. Vive in casa oppresso dalla madre e da uno zio. Quando crescerà finalmente potrà conoscere il vivace e colorato mondo del rock, abitato da singolari personaggi, il predicatore (Eric Clapton), la regina dell'LSD (Tina Turner) e il geniale Pin Ball (Elton John), artista delle tastiere e re del flipper, mondo in cui riuscirà finalmente ritrovare se stesso e tutta la sua repressa espressività.

IT WAS TWENTY YEARS AGO TODAY

di Ernesto De Pascale
Giornalista, critico musicale

Poteva accadere solo nel 1967! Così come il punk sarebbe potuto esplodere solo nel 1977 o il Rock & Roll conquistare l'Italia nel '57 o la "New School" della musica nera – il Rap che si trasforma e diventa Hip Hop – affermarsi nel 1987 o, ancora, gli Oasis conquistare il mondo con il loro "Brit Pop" e avere il sopravvento su tutto solo nel 1997.

Nella musica Pop come Popular il sette, numero infinito, ha un ruolo importante: sette sono le note, sette gli anni di attività discografica dei Beatles, 27 gli anni di vita terrena di Jimi Hendrix e così via. Ma quando la lievità cabalistica della musica viene sostituita dalla gravosità dei contenuti entrano in gioco motivazioni che non lasciano alcuno spazio alle improvvisazioni.

Questo lo sanno bene le più importanti rockstar memori di una lezione insegnata dai loro predecessori: da quei Dylan, Beatles, o Stones degli anni '60 che per primi spinsero affinchè il giornalismo si occupasse seriamente della espansione culturale della musica pop da loro promossa e sostenuta con canzoni, ballate e elettrizzanti armonie fino alle rockstar di oggi.

E a quale giornalismo essi si riferivano se non a quello documentaristico il cui capostite, quel D.A. Pennebaker che mosse i primi passi con i dylaniani *Eat The Document* e *Don't Look Back*, per raggiungere il grande pubblico con *Monterey Pop* fino a ritornare in auge ai giorni nostri con il bellissimo film veritè sulla vita pubblica e privata dei Depeche Mode, è ancora oggi visto come nume tutelare del genere?

Sia i Dylan che i Beatles, che gli Stones, e con essi i propri manager, cercarono infatti fin da subito una certificazione. La cover di *Time* o *Newsweek* non bastò più, da un giorno all'altro. Albert Grossman, manager di Bob, inscenò un incidente per ritrattare un contratto (1966), Brian Epstein morì (1967) prima che i Beatles incontrassero il furbissimo Allen Klein – l'uomo che con Yoko spaccò la band portandola alla scissione – mentre gli Stones per non essere da meno si rivolsero alla stessa persona.

Per tutti questi e per i molti altri minori o non minori, stelle comete di un firmamento dove ancora nessuno conosceva il prezzo da pagare, una camera a spalla, un film in super otto voleva dire parlare con il pubblico, lanciare un messaggio, fermare il quotidiano per la posterità: Dylan che introduce i Beatles alla Marijuana in *Don't Look back*, le teen agers inglesi che hanno occhi solo per la bionda zazzera del rollingstoniano Brian Jones in *Charlie is my name* (1965), e molti altri fotogrammi sono l'inizio di una avventura che oggi in televisione si chiama VH-l (il canale musicale statunitense per gli *over thirties*, specializzato in specials, documentari, o crude storie di carriere andate a gambe all'aria nel seguitissimo show serale *Behind The Music*) e che al cinema ha preso il nome di *Rattle & Hum* (il bel film documentario sugli U2 in America all'inizio di questo decennio, splendido esempio di promozione "col cappotto" che spedì nell'Olimpo una band rock fino al giorno prima definita solo "convincente").



Janis Joplin, foto tratta dal libro "1970 Addio Jimi"

It Was Twenty Years Ago Today è questo e molto altro ancora: attraverso l'album *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* e la narrazione dei sopravvissuti Beatles si racconta la storia di un anno (con innumerevoli ospiti e immagini inedite), e con esso la storia di mille storie, di un vibrante filo rosso artistico e sociale che mai come in quel momento dopo parve essere così indovinato. Avvennero le cose che dovevano avvenire, disse qualcuno fra la gente. Questo documentario dimostra che non solo non sarebbe potuta andare diversamente ma che poi più niente sarebbe potuto essere come prima.

A PROPOSITO DEI CENTRI SOCIALI ED ALTRO

di Alberto Grifi
Regista

Statisti e diplomatici raccontano alla stampa bugie di tutti i tipi. Poi leggono i giornali e ci credono. Forse è per questo che i loro mezzibusti davanti alle telecamere massmediatizzano tanta sincera dignità sul ritmo delle fanfare militari e delle strette di mano. Ci ammazzano, potranno pensare gli aggrediti da tutte le guerre, ma lo fanno per il nostro bene! Lo spettacolo vomitato in continuazione dai televisori a proposito della missione umanitaria scatenata dalla Nato contro la Jugoslavia, mi fa pensare a un drappello di soldati che irrompe in una palazzina mettendola a ferro e fuoco, col pretesto che l'amministratore del condominio è disonesto, e stermina tutti i condomini compreso il cane del portiere. Tant'è che il *Times* di ieri scriveva che le migliaia di tonnellate di missili scaricate su Serbia e Kosovo che hanno ammazzato qualche migliaio di civili, compresi quelli che la Nato avrebbe dovuto proteggere, hanno prodotto in tre mesi di bombardamenti sì e no qualche ammaccatura a una quindicina di carri armati "nemici". La TV si spertica con entusiasmo per gioielli della tecnologia bellica e proclama che un bombardiere costa 180 miliardi e oltre e un missile più di un miliardo. Poi si vedono i moribondi che urlano aiutateci, intervistati fra quelli crepati sotto i bombardamenti, o almeno ciò che ne rimane (gambe, braccia sparpagliate fra calcinacci o informi mucchietti carbonizzati senza più forma umana) e ci fanno sapere che guadagnavano 50 o 100 mila lire al mese. Così i telespettatori possono facilmente capire quello che non viene detto: tutto quel denaro speso per le armi non serve ad aiutare la gente, ma ad ammazzarla o a mutilarla; perché così si guadagna molto di più. E possono facilmente immaginare, mi si perdoni l'allegoria, ciò che succede fuori campo da quei telegiornali e lontano da occhi indiscreti: gangster di Stato sorridenti e minacciosi armati fino ai denti, banditi incravattati e imbrillantinati, mafiosi abbronzati e agenti dei servizi segreti con lo sguardo da insetto dietro gli occhiali da sole, che si spartiscono cupamente montagne di soldi calpestando quei mucchi di cadaveri, pulendosi il culo con le carte dei diritti umani, ecc.

Insomma un pezzetto di terra può dare profitti formidabili: non per coltivarci l'insalata o aiutare chi ci abita, ma riempiendolo di mine e mutilare la gente (è noto che un bambino con una gamba spappolata crea molti più problemi che da morto), o facendoci passare i tubi del petrolio, o buttandoci uranio e diossina e poi presentare il conto per disinquinare, fare nuovi ospedali per bambini deformi a causa delle radiazioni, promettere gli appalti per la ricostruzione, vendere il missile a questi e l'antimissile a quegli altri, piantarci droghe che servono a pagare le armi e centuplicare il valore di questo affaruccio affidando lo spaccio di quelle droghe alla mafia, a riciclare soldi sporchi, trasformare un popolo di sopravvissuti in una massa di operai pagati con salari da fame, consumatori della propria miseria. Ma non basta: poi occorrerà che chiunque viva o passi in un solo metro quadrato di quel territorio sia ben addestrato ad inchinarsi in adorazione davanti ai soldi del padrone, di fronte a questo nuovo simulacro che semiotizza tutto l'esistente. È proprio vero che nei Balcani c' è una guerra di religioni: il Dio che sostituirà tutti i falsi dèi non tollera scismi. Insomma tutti dovranno rigare diritti e comportarsi bene per i prossimi cento anni, come disse il Presidente Bush dichiarando guerra all'Irak.

Gli esperti militari sostengono che tra un po' queste "missioni umanitarie" verranno espletate completamente dai robot. Allora, a proposito dei centri sociali, di queste minoranze giovanili che si ostinano a rimanere umane, che occupano qualche metro quadrato di zone dismesse nelle grandi città, che c' è da meravigliarsi se, nella prospettiva del futuro ordine mondiale robotizzato, le Forze dell'Ordine ogni tanto gli danno una ripassatina, tanto perché si ricordino bene di chi è che comanda?

Mi viene in mente un vecchissimo pellerossa che diceva agli yankee: *quando avrete avvelenato tutto il pianeta, quando avrete messo sotto terra tutti gli oppositori delle vostre ideologie e avrete trasformato il mondo in denaro, cosa vi mangerete? I soldi?*



L'ESPERIENZA DELLE POSSE IN ITALIA

di Marco Guarella

Centri sociali, autogestione, graffiti, squotter, hip hop, rap, posse parole segni, simboli, metafore che da almeno un decennio sono nel nostro "abecedario sociale", "studiate attentamente da naturali ricerche sul campo, spesso ridotte a icone da media e legge, ma ancora ostinatamente presenti, trasformate, sconfitte nel muoversi dei flutti culturali del Paese. Batti il tuo tempo per fottere il potere".

Era un messaggio forte e chiaro quello che l'Onda Rossa Posse trasmise nei circuiti sotterranei durante l'estate del 1990. Il primo disco della formazione romana, *Batti il tuo tempo*, fu la miccia che innescò un processo destinato a mutare i contorni della musica italiana a venire. Immagini inequivocabili in copertina: un microfono, il pugno chiuso, la bandiera rossa, una pantera. Dentro: basi "rubate" al rap afroamericano e retorica della sovversione. Era il manifesto programmatico di ciò che fermentava nel perimetro antagonista del Forte Prenestino, il principale centro sociale occupato della Capitale. Tra un programma rap sulle frequenze di Radio Onda Rossa, storica emittente di movimento, e l'ebbrezza ritmica provata nelle ***Notti della Tortuga***, periodico appuntamento con i soundsystem del Prenestino, era maturata l'idea che si potesse creare nuova musica dal "basso". Musica che mutuasse l'urgenza metropolitana del rap che esprimesse per mezzo di essa motivate argomentazioni politiche. Un vocabolo inedito entrava così nel lessico giovanile nazionale: *posse*, ossia "squadra" o "drappello", secondo il dizionario. Una bellicosa coalizione di individui cementata da una causa comune, insomma: efficace e necessario scarto linguistico rispetto alle convenzioni rock a cui alludono termini quali "gruppo" o "complesso".

Non era la solita solfa e occorrevano parole che segnassero la diversità, la rottura rispetto al passato. Ma c'era dell'altro, oltre alla riforma stilistica imposta da ritmi e metriche del rap: trattandosi di musica "parlata", che cioè nella parola ha la propria stessa ragione d'essere, i versi delle canzoni non erano più elementi ornamentali, ma soggetti principali delle stesse. Da cui la "naturale" politicità del rap italiano, che essendo un'esperienza praticata per la prima volta in modo compiuto nell'area dei centri sociali non avrebbe potuto assumere altra identità. Rafforzò quella sua prerogativa la sincronia con le lotte degli studenti che avevano scelto come simbolo la Pantera: da allora, rap e raggamuffin - versione giamaicana, e dunque "inquinata" dal reggae, del prototipo americano - sono immancabile colonna sonora dei cortei studenteschi.

Tutto ciò è accaduto perché , in Italia, quei linguaggi musicali forestieri non rappresentarono una semplice novità stilistica, bensì un'occasione per articolare nuovi codici di comunicazione che potessero riempire il "vuoto" creatosi negli anni '80. Non si spiegherebbe altrimenti la forza d'urto con cui il fenomeno colpì una generazione intera, condizionandone scelte e comportamenti: una rivelazione rivoluzionaria simile a quella evocata, in ambito angloamericano, dal punk. A dire il vero, il rap non si affacciava in Italia per la prima volta: era accaduto già verso la metà del decennio precedente, agli albori del fenomeno. Allora si era trattato, tuttavia, dell'assimilazione acritica di un prodotto finito: esistevano i modelli originari e a quelli ci si doveva attenere. Risultato: la nascita di alcune microtribù di *breakers* graffitisti, e rappers, massima aspirazione dei quali era scimmiottare i propri idoli afroamericani, sovente certificando la propria "autenticità" con l'adesione alla Zulu Nation di Afrika Bambaataa, sorta di lobby sovranazionale dell'hip hop. Se a ciò si aggiunge il fatto che nei consumi di massa, per alcuni anni, il rap in Italia viene simboleggiato dal Jovanotti di *l 2 3 Casino e Gimme Five,* si comprende facilmente che la direzione imboccata allora non poteva che condurre in un vicolo cieco. Altre idee frullavano in testa all'Onda Rossa Posse, che in una delle prime interviste concesse affermò: "L'hip hop appartiene ai giovani neri americani, non vogliamo assolutamente copiarli". Linguaggio musicale meno strutturato, e dunque più duttile rispetto al rock, il rap esiste per essere rielaborato: ciascuno se ne può impadronire, piegandolo ai propri bisogni.

Se nei primi anni '90 il rap italiano fu anzitutto "militante", lo si deve all'egemonia esercitata su di esso dall'area dei centri sociali, luoghi in cui si era tramandata la tradizione dei movimenti antagonisti nata nel 1968 e formalizzata nel 1977 con la nascita dei circoli del proletariato giovanile, veri e propri centri sociali occupati *ante litteram* (fu quella, nel 1975, l'origine del Leoncavallo).

In quei trafficati crocevia della mobilità giovanile, unica alternativa praticabile alle sedi istituzionali – dalla famiglia alla discoteca passando per la scuola - nel processo di trapasso verso l'età adulta, il rap trovò un habitat adatto per compiere una delle proprie metamorfosi. In ogni città, un centro sociale, e in ogni centro sociale, una posse: a Napoli, l'Officina 99, culla della 99 Posse; a Roma , il Forte Prenestino, covo dell'Onda Rossa Posse; a Bologna, l'Isola nel Kantiere, base operativa dell'Isola Posse All Stars. In quello scantinato a due piani, nel cuore del capoluogo emiliano, il ritmo del rap cominciò a pulsare nelle serate chiamate *Ghetto Bluastre*: happening senza fine animati da dj, *rappers* e graffitisti. Rispetto all'esperienza romana del Prenestino, dove il contenuto "militante" aveva sopraffatto lo "stile", nell'Isola la relazione era più equilibrata, per quanto precario fosse quell'equilibrio. L'idea era di fare musica per chi "quando pensa non smette di ballare e quando balla non smette di pensare", come recitava un motto del Sud Sound System, alcuni membri del quale erano studenti fuori sede a Bologna assidui frequentatori del centro sociale. Perciò in quegli anni, tra il 1988, l'Isola nel Kantiere fu il più avanzato laboratorio di sperimentazione per il rap nazionale. L'Isola nel Kantiere venne

sgomberata l'estate seguente, proprio mentre l'ondata della posse cominciava a travolgere gli assetti consolidati della musica italiana alternativa". Addirittura del fenomeno si occuparono con affannosa puntualità i grandi media - quotidiani e periodici patinati, radio e tv - moltiplicandone le capacità di proselitismo. Si può affermare ora, senza timore di enfatizzare l'accaduto, che il costume giovanile nazionale uscì profondamente trasformato da quegli eventi. Molti cambiamenti, e tutti in un colpo solo: andavano in scena le *jam* anzichè i concerti, per esempio, e ciò mise in discussione le tradizionali gerarchie che informavano la relazione fra artista e pubblico. Ma soprattutto c'erano i testi, finalmente in italiano, dopo che un'intera generazione di musicisti si era condannata all'invisibilità cantando in inglese. Parole chiare e comprensibili, come imponevano le regole del rap e del raggamuffin: chi stava sul palco non veniva più giudicato solo in base a *come* esprimeva se stesso, ma anche per *cosa* diceva. E come se ciò non bastasse, riappropiandosi della madrelingua, le posse istituirono legami prima inimmaginabili con le tradizioni orali dei propri avi: dialetti, filastrocche e proverbi avevano trovato un contesto nuovo nel quale collocarsi. I *rappers* come "nuovi cantastorie", insomma. Un evidente indizio di quanto il fenomeno influì sull'identità di quella generazione fu la radicale riscrittura del gergo giovanile: è da allora che espressioni quali *massimo rispetto, massiccio, dopa*, *giassai* sono entrate a far parte dell'intercalare comunicativo quotidiano.

Altri e più notevoli effetti produsse l'avvento delle posse, comunque. A cominciare dalla crescita esponenziale del numero di frequentatori dei centri sociali, tale da porre interrogativi sulla natura stessa di quei luoghi: spazi autogestiti separati o zone di "commercio equo e solidale"? Il fatto è che il boom delle posse si tramutò rapidamente in un affare commerciale, anche per i centri sociali ma anzitutto per l'industria discografica, ovviamente. Si scatenò allora la cannibalizzazione mercantile del fenomeno da parte delle grandi compagnie, che senza aver investito alcunchè su di esso pretesero nondimeno di sfruttarne ogni possibile risorsa commerciale. Ecco allora che le posse trasmesse dai network radiofonici nazionali e le inevitabili *compilation* a soggetto, fino alla creazione di un'improbabile categoria merceologica: la "musica posse". Malinconica istantanea dell'attimo fuggente: lo spot televisivo della Uno Rap targata Fiat, "sembra fatta per tu"… nell'ampio solco scavato fra controcultura e mercato, "interno" ed "esterno", si depositarono i semi delle contraddizioni che avrebbero condizionato negativamente l'avventura delle posse da quel momento in poi. Ancoraggio per il rap come mezzo di espressione dell'antagonismo sociale restava l'area romana gravitante intorno al Forte Prenestino. Non esisteva più l'Onda Rossa Posse, ma il *fall out* aveva dato vita ad AK 47, che soltanto nel 1996 hanno dato alle stampe un album intero, *Fuori dal Centro*, e *Assalti Frontali*. Questi ultimi pubblicarono *Terra di Nessuno*: il primo "manifesto" del rap nazionale.

Alla definizione del codice genetico delle posse concorsero ceppi diversi della sottocultura giovanile, come si è detto.

.Se l'area romana e quella napoletana esprimevano innanzitutto un bisogno di continuità con le esperienze politiche del '77 da cui discendeva un'impostazione rigorosamente ortodossa sui principi dell'autoproduzione, altri riversarono nella nuova avventura l'attitudine "fai da te" – istintiva più che razionale- tipica del punk. E dalla scena hardcore italiana provenivano non a caso alcuni tra i protagonisti del fenomeno: Speaker Dee Mò dell'Isola Posse All Stars, i milanesi Lionhorse Posse e Il Generale (alias Stefano Bettini, già cantante dei fiorentini I Refuse It!, passato con disinvoltura dal punk al reggae). Ultima componente fondamentale, quella riconducibile alla fase pionieristica dell'hip hop nazionale, interessata principalmente alle questioni di "stile" e riconvertitasi all'impegno civile per semplici ragioni di opportunità, probabilmente: i torinesi Devastation'Posse e i milanesi del Comitato, ma soprattutto Frankie Hi NRG MC, artefice del best seller *Verba Manent*. Ciò che in quel periodo più sorprendeva gli osservatori distratti era la diffusione geografica del fenomeno: *rappers* animosi sbucavano fuori da ogni dove, fosse la remota provincia abruzzese di Lou X- un energico esordio discografico: "Dal Basso" - o la Sardegna profonda dei "Sa Razza", la Sicilia dei "Nuovi Briganti" o la Calabria della "South Posse". Non solo grandi città e zone musicalmente vivaci per tradizione, dunque: segno di quanto fossero necessari nuovi codici di comunicazione per dare voce a chi era materialmente impossibilitato a esprimersi attraverso modalità convenzionali. Le posse rappresentarono questo e altro ancora: una tribuna da cui osservare, raccontare e commentare i fatti della vita nazionale infrangendo gli schemi consueti, uno *speaker's corner* libero e accessibile a tutti, o quasi. Volendo, si potrebbero ripercorrere le cronache italiane dell'epoca ascoltando i *reportages* iperrealisti di quei nuovi cantastorie metropolitani: il caso Gladio *(Radio Gladio* di Sergio Messina) l'avvento della Lega (*Lega la Lega* della Torino Posse), la lotta contro la mafia (*Fight da faida* di Frankie Hi NRG MC). Sembrava un'ondata inarrestabile, destinata a lasciare il segno nella fisionomia della cultura italiana accettata come tale: cosa che puntualmente avvenne nei mesi seguenti, quando Gabriele Salvatores convocò alcuni tra i più autorevoli portavoce del fenomeno: *Assalti Frontali* e *99 Posse*, tra gli altri - per commissionare loro le musiche del film *Sud* , o quando il Premio Tenco assegnò una delle sue ambite targhe alla stessa 99 Posse. Eppure, proprio nel momento in cui otteneva i massimi riconoscimenti ufficiali e *compilation* come "Italian Posse" furoreggiavano nei negozi, il fenomeno aveva completato già la fase ascendente della propria parabola: accade ogni qual volta una cultura sommersa, o sottocultura che dir si voglia, affiora in superficie e viene formalizzata, del resto. Che ciò stesse accadendo, lo avevano intuito i milanesi della Lionhorse Posse (ora Piombo a Tempo, denominazione con la quale hanno pubblicato l'album *Cattivi maestri*) un cui disco - *Ancora fuori* - divenne allora pomo della discordia nella dialettica tra "militanti" e "stilisti": pubblicato dall'etichetta bolognese Century Vox (una delle schegge staccatesi dall'Isola nel Kantiere), fu distribuito nei negozi dalla multinazionale Sony. Seguì un lungo e acceso dibattito.

Riassumendo quanto accaduto in seguito, potremmo scrivere: le posse passano, i centri sociali restano. In modo più serio ed elaborato, aveva espresso un'idea simile l'etnomusicologo francese George Lapassade, che occupandosi dell'argomento - divenuto oggetto di studio accademico: tale è stato il suo rilievo - osservò che forse era il caso di parlare di "rap *nei* centri sociali" , anzichè di "rap *dei* centri sociali". Una minima differenza di preposizione articolata dietro la quale si cela un'acuta interpretazione degli avvenimenti. Non già rap che nasce dentro i centri sociali, bensì rap che transita nei centri sociali. Da alcune frasi della Lionhorse Posse riportate nel testo trapela altresì la consapevolezza dei limiti strutturali del fenomeno: una scena inesistente, l'appiattimento culturale, gli slogan demagogici da Karaoke di sinistra. E si potrebbe aggiungere, inoltre, l'incapacità di progredire sul piano squisitamente musicale…Una possibile radice del problema veniva indicata da Goffredo Fofi nell'introduzione a *Posse italiane* (Tosca, 1992) unico volume a soggetto di cui si abbia notizia. Fofi allude a "una sorta di obbigata ipocrisia" della scena e scrive che "si ammanta di un ribellismo che non corrisponde nei fatti ad alcunchè ed è apprezzata anche da un pubblico che si ritiene più povero di quanto non sia, più ribelle di quanto mai oserà essere".



Un impasto magmatico di "sotto proletariato e insicura piccola borghesia" privo di un'identità definita, dunque lo stesso dato registrato da Renato Curcio in una perspicace analisi del fenomeno, vizio del quale sarebbe stata suo dire, l'indeterminatezza del soggetto sociale. Più che nell'inaridimento stilistico o nell' *impasse* politica , è là che va ricercata l'origine della crisi delle posse. Atto iniziale della stessa, al principio del 1993, fu la scissione che separò definitivamente le sorti dell'area militante da quelle dell'ala votata alla cura dello stile, seguita alle polemiche sul caso Century Vox/ Sony. Tra quanti scelsero di fare musica con finalità anzitutto politiche, non v'è nessuno che abbia badato a preservare la purezza stilistica del linguaggio, prova ne sia che il fatto che tanto la 99 Posse, uniti per un periodo con i Bisca, quanto gli Assalti Frontali, federati nel penultimo con i Bruto Pop, hanno inciso dischi – *Guai a chi ci tocca* e *Conflitto*, rispettivamente- e suonato dal vivo avvalendosi di musicisti in carne e ossa. Un'eresia per i cultori dell'hip hop.

Questi ultimi, per parte loro, hanno abdicato alle proprie velleità politiche e persino al compito di creare infrastrutture indipendenti (si veda il collasso dell'etichetta Century Vox, unico lascito della quale l'antologia *Fondamentale*), dedicandosi anima e corpo alle canoniche liturgie del genere: lo *scratching* del dj, il *free style* verbale del rapper, i grafici graffiti dei *taggers,* le funamboliche evoluzioni dei *breakers*. Un mondo a parte, come si vuole che sia per quanto possa essere vivace, simpatica e anche economicamente redditizia - fa testo il consistente successo dei milanesi Articolo 31, sulla scia dei quali si sono posti i varesini Otierre (i migliori a sentire l'album *Quel sapore particolare*), Sottotono e La Pina - la scena della hip hop nazionale fatica a darsi contenuti forti, benchè segnali incoraggianti provengano dall'area romana che gravita intorno a Ice One e Colle der Fomento. La vera eccezione sta nel rap di strada concepito dai Sangue Misto per l'album SxM e nei lavori solisti di Dj Gruff e Neffa, ramificazioni tra le tante in cui si è scomposta l'esperienza dell'Isola Posse All Stars, la meno feconda delle quali è forse quella seguita da Papa Richy, per altro uno dei veri "personaggi" emersi durante la stagione delle posse: cuoco all'Isola nel Kantiere.

Anima reggae degli All Stars e assoluto protagonista nel film dedicatogli dal regista Renato De Maria. Stilato così, in modo analitico il bilancio conclusivo di quel concitato fenomeno può sembrare negativo. Non è così, ovviamente. Senza di esso, l'odierna musica italiana sarebbe diversa da come la conosciamo, e probabilmente assai meno interessante. Alle posse va riconosciuto anzitutto il merito storico di aver riconquistato all'uso della lingua italiana un'intera generazione di aspiranti parolieri, che ora manifesta la propria diversità dai clichè della musica leggera nazionale non più componendo in altre lingue, ma scrivendo versi più intelligenti nella propria.

Devono allora ringraziarle, i vari Almamegretta, Casino Royale e Africa Unite, che pur vivendo marginalmente quell'esperienza ne hanno tratto beneficio assorbendone alcune prerogative - testi in italiano o dialetto, cosmopolitismo culturale, insediamento nei centri sociali - risultate poi determinanti ai fini del loro successo. Fu buon profeta Speaker Dee Mò dell'Isola Posse All Stars, quando disse che "la faccenda dell'italiano (…) romperà molte barriere". È andata proprio così. Persino Jovanotti – il cerchio si chiude! - ha dovuto/voluto adeguarsi alle posse: più hip hop nella musica, più impegno nei testi.

I lasciti cine - documentari sono a tutt'oggi in ordine sparso, pochi i prodotti "ufficiali" RAI e Majors, molti i filmati ancora sparsi nei vari centri non ancora acquistati del tutto e all'ingrosso da Mediaset. Possiamo domandarci se sia possibile almeno raccontare la storia - le storie delle Posse per immagini, sperando di cogliere qualche soffio che ha attraversato i movimenti sociali degli ultimi 10 -14 anni.

Questi documenti possono regalarci l'ambizione di tracciare linee storiografiche dopo pochi anni scoprendo le mutazioni della "società civile"... del pubblico d'oggi.

IDENTITÀ, MEMORIA E TRADIZIONE NELLE CULTURE MUSICALI DEL MONDO MEDITERRANEO

di Paolo Scarnecchia
Musicologo

Vedere, guardare, non solo ascoltare. Esperienze insostituibili per una musica che non è concepita per essere diffusa dai mezzi di comunicazione, ma nasce all'interno delle dinamiche della vita sociale di comunità che condividono valori, costumi, credenze, sentimenti, e molto altro ancora. Le culture sonore del mondo mediterraneo sono caratterizzate da stratificazioni e interazioni storiche che le rendono particolarmente ricche di aspetti simbolici. In questa fucina di civiltà la musica ha sempre avuto un posto importantissimo nella vita dell'uomo, accompagnando tutte le fasi della sua esistenza. Non si tratta soltanto di un arte da ascoltare, ma da vivere nella pienezza delle sue funzioni. Gli arnesi sonori, i gesti, il corpo, sono al centro dell'esperienza musicale che coinvolge tutti i sensi. La musica come lingua materna e come esperienza cognitiva esprime i valori dell'immaginario, propizia la ritualità di eventi e cerimonie, rivela il senso più profondo dei testi religiosi e poetici, rappresenta la dimensione ciclica del tempo, guida e incita i movimenti corporei. Per tali ragioni l'indagine e la documentazione visive delle *performances* musicali assumono un valore fondamentale per la conoscenza, lo studio e la trasmissione del patrimonio di tradizione orale.

Dalle tre culture musicali qui scelte a rappresentare la complessità mediterranea emerge una varietà di aspetti tramite i quali si manifestano le principali dinamiche in campo: conservazione, trasformazione e creazione agiscono a più livelli determinando l'evoluzione di linguaggi e tecniche musicali. Se in certi casi si osserva la persistenza di determinati fenomeni, altrove spunta il rischio dell'oblio nell'evanescenza della cultura immateriale. Oltre alla diversità dei fenomeni osservati, i tre differenti orientamenti rappresentano un ulteriore elemento di riflessione sul rapporto tra linguaggio musicale e antropologia visuale. Le differenti potenzialità del linguaggio o del taglio attraverso il quale si documentano le culture e le *performances* musicali sono al centro del dibattito sui criteri metodologici e sulle tecniche relative alla realizzazione di film e documentari etnografici.

Lo sguardo "interno" dello studioso che documenta la sua ricerca sul campo senza nessuna preoccupazione estetica realizzando un taccuino visivo; lo sguardo "esterno" del documento di cronaca e attualità che osserva il fenomeno musicale senza valutare aspetti formali ed espressivi, ma indagandone la portata sociale e politica con i criteri del giornalismo; la commistione tra i precedenti con la narrazione documentaria che aspira ad integrare il piano scientifico, divulgativo e "spettacolare" in una poetica etnografica senza soluzione di continuità.

Dalla articolazione di queste differenti prospettive emerge un comune denominatore: la riflessione sulle funzioni della musica in relazione alla costruzione e alla formazione dell'identità. Gli interrogativi suscitati drammaticamente dalla realtà del nostro momento storico ci inducono a considerare le differenze etniche, linguistiche, religiose, come una minaccia costante di conflitti che possono esplodere e degenerare tragicamente. Ma la musica, e nel caso specifico alcuni suoi aspetti relativi ad Algeria, Kosovo e Turchia, può non solo rappresentare un mezzo di integrazione ma anche contraddire le forme esasperate di nazionalismo. I tre documentari "musicali" presenti nel programma della Rassegna *Rebelle*, *Kosovo through the Eyes of Local Gypsy Musicians*, e *Derrière la forêt* sono a questo proposito densi di spunti di indagine e approfondimento.

Il primo solleva la questione del diritto e della libertà di espressione di una maggioranza "minoritaria" come quella berbera, in un Paese dilaniato da conflitti fratricidi di natura sociale, religiosa e politica, attraverso la testimonianza e le riflessioni di un celebre artista la cui voce è stata giustiziata per sempre dal furore fondamentalista alla fine di giugno del 1998. Gli *imazighen* rappresentano almeno il trenta per cento della popolazione algerina ed il loro patrimonio culturale di tradizione orale ha dato vita a un movimento musicale d'autore di grande importanza. La canzone berbera, ancor prima della scoperta del Rai da parte del pubblico europeo, precorrendo i tempi ha realizzato la fusione tra generi musicali diversi. Lounes Matoub nato nel 1956 a Taourirt Mussa, a 25 kilometri da Tizi-Ouzou capoluogo della Kabilia, è divenuto uno dei principali portavoce delle istanze della società civile berbera che chiede il riconoscimento istituzionale della propria lingua e della propria identità culturale. Il taglio asciutto dell'intervista, corredata da poche ma significative immagini della terra natale e della città d'esilio dell'artista, intercalata dall'esecuzione di una delle sue canzoni, offre un ritratto incisivo nel quale appaiono tutti i segni premonitori dei successivi tragici eventi. Il titolo di questa breve intervista realizzata nel 1997 da Jo Shinner viene dalla autobiografia di Matoub, *Rebelle* (Paris, Èditions Stock, 1995) nella quale con molta lucidità l'artista descrive le minacce e le violenze subite nel corso degli ultimi dieci anni.

Il secondo, *Kosovo through the Eyes of Local Gypsy Musicians* è un breve documentario organizzato come un quaderno di appunti visivi che accompagna e completa l'indagine etnomusicologica di uno studioso croato, Svanibor Pettan, compiuta prevalentemente tra il 1989 ed il 1991 per conto della University of Maryland (Baltimore USA). Tale documento testimonia i rapporti interetnici tra le popolazioni kosovare e la labilità dei confini e delle frontiere, musicali, politiche, etniche, religiose, della regione balcanica attraverso il punto di osservazione mobile delle popolazioni zingare, prima della "pulizia etnica" serba... Il sincretismo sonoro derivato dal virtuosismo improvvisativo degli zingari, abili musicisti e instancabili promotori di feste, che si adattano a tutti gli ambienti musicali mantenendo la propria impronta, rappresenta la metafora della migrazione sonora nella quale si coglie uno degli archetipi più significativi dei linguaggi musicali del mondo mediterraneo.

Tale mobilità diviene ancor più significativa se osservata nello scenario conflittuale e drammatico delle guerre che hanno devastato la ex–Yugoslavia, e nel riflesso che i conflitti hanno avuto sulla produzione musicale, tema di indagine che Pettan ha affrontato anche nella organizzazione e redazione di uno studio collettivo pubblicato con il titolo di *Music, Politics, and War: Views from Croatia* (Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998) nel quale il concetto esasperato di identità mostra in che modo la musica può rispondere alle sollecitazioni ideologiche della società.

Derrière la forêt di Gulya Mirzoeva, con la collaborazione di Jèrôme Cler, è un esempio originale di incontro tra documentario e *fiction*. La permanenza di tratti arcaici nelle strutture sociali e culturali di un territorio isolato nel quale il fare musica artigianale e amatoriale assume un valore assoluto, è un viaggio nella memoria nel quale i protagonisti sono sollecitati a rivivere la propria vita quotidiana in un film/documentario dal quale emerge l'affabulazione della cultura musicale di tradizione orale. È la storia di Hayri Dev (1933), vecchio suonatore di strumenti tradizionali popolari che vive in un villaggio montano del sud – est della Turchia, Tasavlu (1500 m.), il quale decide di compiere un viaggio e di traversare a piedi le montagne di Çameli per raggiungere Hisar (900 m.), che si trova nella valle successiva ad una giornata di cammino, per ritrovare un suo amico di gioventù, pastore e suonatore di violino, Mehmet Shakir detto "Akkulak". Abilissimo nell'eseguire le suite di danze rapide dal caratteristico ritmo zoppicante, *aksak*, oltre al lento e maestoso *zeybek*, egli fa piroettare il violino appoggiato verticalmente sulla gamba, più esattamente sulla caviglia poiché siede a terra, ed è l'ultimo suonatore di questo strumento di tutta la regione. La visita ha lo scopo di portare indietro il vecchio amico per festeggiare l'incontro con la musica e la danza, secondo l'antica usanza dello *yarenlik*, la riunione conviviale nella quale ogni partecipante della comunità deve ballare almeno tre volte altrimenti non può congedarsi. La diversità tra i due protagonisti mette in evidenza il rapporto dialettico tra slancio vitale dell'invenzione e della creazione, e ricordo e memoria nelle dinamiche della tradizione orale. L'ambiente dei pascoli estivi situati sugli altipiani esprime una forma originale di cultura che si è costituita sui luoghi degli antichi accampamenti estivi, *yayla*, delle popolazioni nomadi di origine turkmena, divenuti successivamente villaggi dalle cui alture si dominano le strade che portano alle località costiere assediate dal turismo, Fetiye, Denizli e più in là Antalya. La festa e soprattutto la danza è l'espressione della libertà interiore e dell'originalità culturale che questa piccola area meridionale della Turchia esprime attraverso musiche e canti differenti dal resto dei territori circostanti. I due pastori si muovono con naturalezza nel proprio ambiente da cui la musica sembra scaturire come da un microcosmo sonoro. Il fare musica rappresenta una delle attività della vita quotidiana e inizia dalla costruzione degli strumenti. L'abilità e la perizia del musicista si misura dal sapere artigianale con il quale sceglie nel momento propizio i migliori legni o le migliori canne, e poi le scolpisce, le intaglia, le cesella fino ad arrivare al timbro e all'intonazione volute. Dev suona infatti diversi strumenti e in particolare *sipsi* piccolo clarinetto popolare a sei fori, costruito a partire da canne sottili, *düdük* piccolo oboe popolare costruito con la corteccia di pino, oltre al piccolo liuto a tre corde, *üçtelli*. Questo lavoro d'autore è dunque il frutto della conoscenza di un patrimonio musicale regionale e del rapporto di intimità stabilito con le comunità locali, che ha consentito ai suoi rappresentanti di muoversi con spontaneità e immediatezza davanti alla macchina da presa. Dalla ricerca di Jerome Cler su questo specifico patrimonio turco sono stati pubblicati una serie di cd: *Musique des yayla* (Ocora C 560050); *Le sispsi des yayla* (Ocora C 560103); *Le violon des yayla* (Ocora C 560116).

Tre documentari, tre storie, tre culture musicali radicalmente diverse che testimoniano la grande varietà di espressioni del mondo mediterraneo, ma che ci spingono ad interrogarci sulle modalità di salvaguardia del patrimonio immateriale in un mondo esposto a cambiamenti sempre più rapidi.



Svanibor Pettan, Italo Moscati, Paolo Scarnecchia, Jerome Cler.

CARO DOCUMENTARIO...

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

In questa seconda puntata di un diario del documentario che si svilupperà, speriamo, il più a lungo possibile, va registrata una polemica destinata a durare nel tempo, ma polemica in cui proprio il documentario e il suo presente, ma anche il suo futuro, risultano coinvolti.

È nata dopo la trasmissione su Raitre di alcuni filmati sull'origine dei conflitti nella vecchia e nuova Jugoslavia (adesso ridotta alla Serbia e al conteso territorio del Kosovo). Universalmente tutti, compresi i critici più ostinati della Rai, hanno lodato i filmati in un programma contenitore di prima serata. Alle lodi, spesso associate alla meraviglia, si sono aggiunti i complimenti alla BBC per avere girato anni fa i filmati con un certo sforzo produttivo e per avere così potuto ritirarli fuori, e venderli, quando si è presentata l'opportunità. È cominciata allora la polemica, anzi una doppia polemica. Da un lato, perché si è lamentata la mancanza di documentari prodotti in Italia dello stesso genere, e dello stesso livello, su un argomento di grande attualità, non soltanto politica, che ha trovato molti spettatori impreparati. Dall'altro lato, ci si è chiesto, e ancora ci si chiede, perché la televisione Italiana sia tanto in difficoltà nel coprire, come si dice in gergo giornalistico, temi e fatti di portata internazionale.

Sono due domande centrali che riguardano la storia della TV, e in gran parte quindi della RAI, da quando sono andati in onda i primi programmi. Il fatto che esistessero per motivi storici evidenti poche esperienze sperimentali condotte nel periodo del Fascismo, favorì la costruzione di un sistema produttivo praticamente da zero che faceva leva sul cinema e sul giornalismo. Le grandi inchieste, i grandi documentari fra gli anni '50 e gli anni '70 visti ancora oggi confermano la qualità di una collaborazione, filtrata dal nuovo mezzo, in cui se le censure non mancavano, anzi, c'era la volontà di fornire un prodotto a posto dal punto di vista dello stile e talvolta anche dei contenuti. Basta verificare, come mi è capitato di fare, e si vedrà che la Rai produsse documentari approfonditi e ben realizzati sulle zone di povertà nel nostro Paese e registrò le storture di un sistema di sviluppo guidato spesso dalla speculazione. *La casa in Italia* di Liliana Cavani, inchiesta di grande efficacia che provocò scontri dentro la stessa Rai, è lì a dimostrarlo fino al 1965.

Per quanto riguarda le difficoltà di coprire i temi e i fatti di rilievo internazionale, la questione riguarda le strategie di programmazione, poiché ci sono gli autori e i tecnici in grado di adempiere a questo compito. Il punto è quello dei costi. Se ieri la Rai era monopolista e aveva risorse da destinare alla produzione prevista per tempo e per gli interventi rapidi, oggi la situazione è profondamente mutata, la concorrenza con gli altri canali ha messo alla frusta un po' tutti per la lievitazione dei costi e per la febbrile ricerca di scalare gli ascolti con prodotti di immediata confezione e trasmissione.

Una soluzione è venuta fuori quasi da sé , in parallelo con l'uso di mezzi tecnologici leggeri e con la comparsa di giovani, giovanissimi autori che vanno in giro per il mondo a raccogliere immagini. È una strada che sta dando molto, come testimoniano i filmati che pervengono al Premio Libero Bizzarri. Ma basta? Non basta. Le grandi emittenti sanno di non poter eludere il nodo centrale del problema se non vogliono uscire dal mercato internazionale e farsi battere regolarmente dalla BBC o da altri canali stranieri. Devono avere più attenzione, formulare strategie, provvedere ai mezzi. Davide non può sfidare Golia, oltre i limiti delle sue capacita e risorse disponibili.

Caro Documentario, però, anche questo non è sufficiente. Le grandi emittenti attualmente sono distratte, impegnate a guardarsi in cagnesco e a sottrarsi l'un l'altra autori e idee di racconto. È necessario fare una pressione costante su di esse. Gli articoli sui giornali sono solletico per chi non vuole o non sa guardare oltre il proprio ombelico e quello dell'avversario.

Caro documentario, tocca a te. Nel senso devono aumentare le iniziative degli autori e dei produttori indipendenti, ponendo sul tavolo di incontro e di trattativa con le grandi emittenti un tema che può suonare così: come è possibile, oggi, nel giro mondiale della comunicazione, rendere compatibili la ricerca con la produzione di documentari capaci di accettare, e vincere, la sfida della BBC e di altri canali pubblici o privati?

Caro documentario, sei praticamente solo. Troppe volte insensibilità e ritardi, dovuti a poca chiarezza interna dalle grandi emittenti, ostacolano anche le migliori volontà e le migliori proposte.

Caro documentario non ti stancare. Puoi fare pressioni, aumentarle e imporre, attraverso le iniziative di cui si è detto, uno sforzo, che se non verrà fatto, darà luogo a nuove, sterili polemiche.

Infine, caro documentario, sfondo una porta aperta: bussare agli uffici dei dirigenti spesso è cosa vana; bisogna far capire a costoro che resterebbero tagliati fuori se non cercassero di individuare e corteggiare autori e produttori indipendenti.

Caro documentario, fatti cortaggiare, accresci la tua capacità di seduzione...

7ª EDIZIONE

2000

luglio 2000

5-6

L. 6.000

LIBERO

il giornale del CINEMA e del DOCUMENTARIO

7ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO ITALIANO PREMIO LIBERO BIZZARRI

SAN [illegible] DEL [illegible] 15-19 LUGLIO 2000

PICCOLO ENSEMBLE NINO ROTA

I DOC DI LIBERO

DOC IN CONCORSO



IL NEO NEOREALISMO DI MICHELE SANTORO



DOC IN CONCORSO



DOC IN CONCORSO



SERATA FINALE

CHIARA CASELLI









2001: UN'ALTRA [illegible]

[illegible] DEL BIZZARRI







NUMERO SPECIALE
DIARIO DEL DOCUMENTARIO

UN PENSIERO DI OGGI

Arrigo Benedetti Ciampi

IL MANDOLINO E IL COLTELLO

Intorno all'anno 2000, il mio ex compagno di classe e amico da sempre Michele, venne chiamato in Canada per far parte di una squadra composta da matematici, informatici e ingegneri incaricata di difendere non so bene chi e cosa dall'imminente cataclisma del cosiddetto *millennium bug*, che avrebbe potuto mandare in tilt tutti i sistemi informatici del pianeta.

Forse, grazie anche a Michele, successe poco o nulla, o forse ci piaceva ridurre la fine del mondo ad un semplice cambio data.

Dal Y2K, semplificazione all'americana per dire anno 2000, dopo quasi vent'anni, sopravvissuti a ben altro che un cambio data, siamo arrivati addirittura all'era dell'8K, la più alta definizione mai vista nella produzione di immagini in movimento: moving pictures, film, documentari, televisione.

Mi viene in mente un famoso detto che in inglese suona benissimo, soprattutto nella versione cantata dal professor Frank-N-Furter in The *Rocky Horror Picture Show: don't judge a book by its cover,* il nostro *l'abito non fa il monaco*.

Bene: la copertina, l'abito griffato dell'8K e di tutte le altre stregonerie tecnologiche, cosa nascondono?

Credo grandi sorprese, sia in senso negativo che positivo, ma di certo una grande sfida, rinnovata, al racconto.

Rileggendo le belle pagine dell'annata del Premio che seguono, è molto interessante la presenza al Bizzarri di Michele Santoro, che ha portato nella tanto vituperata televisione, per la quale lavoro senza vergogna, un nuovo stile narrativo e di approfondimento.

Un giornalista capace di muoversi tra reportage e narrazione, proponeva una forma di racconto misto, allora fortemente innovativo per la televisione.

Nel 2019 però quella televisione, o meglio quel modello di fruizione dell'informazione, sono stati superati da una frammentazione dell'offerta incontrollata e dalla nascita di nuove forme di intrattenimento che hanno spazzato via, almeno in apparenza, la forma classica del racconto.

Non avere il televisore era un segno di snobismo, non avere un account social o di qualche piattaforma streaming potrebbe essere letto oggi come lo stesso atteggiamento altezzoso di quel vetero-rifiuto alla scatola con il tubo catodico.

Allora cosa e come raccontiamo oggi? A chi raccontiamo? Questa edizione del *Premio Bizzarri* parlerà di sport e penso che questo orizzonte narrativo sia interessantissimo.

Lo sport, fenomeno in espansione planetaria inarrestabile, può essere, anzi è già, il veicolo per narrare cambiamenti sociali ed economici di grande portata.

Racconta più del mondo che cambia la vicenda di un calciatore del continente africano che un "dossier" sulla situazione economica del suo Paese di origine; e a questo proposito mi viene in mente il titolo di un libro *La prima guerra del football e altre guerre di poveri del reporter polacco Ryszard Kapuściński*.

Racconta di più perché oggi credo lo spettatore sia bombardato da una quantità tale di informazioni che, ancora più di prima, vada alla ricerca di storie calde, di emozione e di approfondimento.

Da dove nasce la grande fortuna delle serie televisive se non dalla possibilità di dilatare il racconto e creare, anche attraverso l'antica tecnica del *cliffhanger* (lasciar sospesi), mondi in cui immergersi e identificarsi?

Guarda caso, proprio sulle principali piattaforme come Netflix, Primevideo, ormai grandi *supermercati* dell'audiovisivo, si trovano tante meravigliose sorprese: documentari, documentari, documentari.

Forse la questione che giustamente sollevava Italo Moscati nel 2000 sulla distribuzione del documentario in TV e nelle sale è risolta? Non lo so, ma nella mia esperienza personale il documentario ha comunque trovato una sua strada, sempre tortuosa, ma l'ha trovata.

Il documentario non è fratello minore di qualsiasi produzione e colossal cinematografico o serie televisiva. Vorrei portare degli esempi, accanto ad una personale esperienza di qualche anno fa, per dimostrare la nobiltà di questo genere.

Le serie di Sky *1992, 1993, 1994* sono state tutte ispirate da bellissimi documentari andati in onda su History Channel.

Accanto a *Narcos*, successo planetario sul mondo dei trafficanti prodotto da Netflix, si trova un ottimo documentario su Pablo Escobar e quando dico accanto, intendo dire che i due prodotti sono presenti l'uno a fianco dell'altro sulla pagina delle offerte, digitando "Escobar" nella ricerca.

Vale altrettanto per la storia di John Meehan, manipolatore e sfruttatore di donne che diventa serie *Dirty John e doc Dirty John - The Dirty Truth*.

La lista è lunga e si arricchirà sempre di più nel futuro, come credo e spero. Vorrei chiudere con una esperienza personale.

Sempre intorno al fatidico anno 2000, credo fosse il 2001, lavorai alla produzione di un documentario della BBC.

Molti ricorderanno il film *Il violino del Capitano Corelli*, un polpettone amoroso su uno dei fatti più atroci della II Guerra Mondiale, il massacro dei soldati italiani da parte delle truppe tedesche a Cefalonia dopo l'armistizio del 1943.

Un attento produttore e regista inglese volle scoprire davvero chi fosse questo capitano e per caso finii con lui a Cefalonia, con la produzione inglese e con il Capitano Corelli originale, scovato dopo quasi 60 anni; un signore burbero e simpatico di Firenze che si ritrovò sull'isola e, grazie alla maestria di Geoff il regista inglese e ad una sensibilità narrativa di vecchia scuola documentaristica anglosassone, raccontò tutto, o quasi, di quei giorni.

Nel film i clichè sull'italiano che suona e fa l'amore si sprecavano.

Durante le riprese del documentario il vero capitano, seduto su una roccia, con le nuvole che correvano dietro alla sua testa sul mare in tempesta, disse pacatamente, rivolto alla camera, come se non esistesse filtro, come se non esistesse tempo, che lui, sfuggito al massacro e affiliato ai partigiani greci, i prigionieri tedeschi li sgozzava: *certo non potevi portateli dietro e non potevi neppure sprecare munizioni*.

Il cinema sostituisce un coltello con un mandolino, il documentario dissotterra quel coltello a mezzo secolo di distanza.

Arrigo Benedetti Ciampi
Autore Sceneggiatore

RICORDATE "SEVEN YEARS HITCH"?

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Nessuno potrà dimenticare la scena in cui , in una calda estate di New York, si alza la gonna di Marylin Monroe per un soffio di vento che viene da una grata. È una delle scene che sono passate alla storia del cinema e della seduzione. Il film, *Seven Years Hitch*, titolo italiano *Quando la moglie è in vacanza*, è come tutti sappiamo una commedia brillante sulle scappatelle dei mariti rimasti da soli in città durante il periodo delle vacanze. Queste scappatelle diventano sempre più intense quando una coppia di coniugi sente sopraggiungere il "prurito", hitch, quando scatta il settimo anno di matrimonio. Ed ecco crisi, separazioni, divorzi, ma, a volte, anche appassionate riappacificazioni.

Titolo e situazione del film mi sono tornate in mente perché anche noi del Premio Libero Bizzarri siamo giunti al settimo anno di attività e qualche "prurito" cominciamo ad avvertirlo. Non si tratta però di dissidi interni alla nostra organizzazione, benchè tutti si senta il bisogno di fare il punto e rilanciare ancora il Premio verso traguardi più ambiziosi. Si tratta di porre delle domande, sette domande, sette "pruriti" che ci stimolano a porre questioni, cercare soluzioni, afferrare il nuovo tempo del documentarismo, il cui destino non sta soltanto nelle mani di chi fa una rassegna , ma deve e può coinvolgere il settore specifico e tutto il cinema, compresa naturalmente quella parte di cinema che si chiama tv, secondo la ben nota definizione di Jean Luc Godard.

Primo "prurito", prima domanda. Si nota una certa ripresa del documentarismo. Ma come stanno realmente le cose, ad esempio , per quanto riguarda la distribuzione? È un argomento importante per il tema che c'interessa e soprattutto per il suo futuro. I documentari sono banditi dai cinema. Eppure sono in aumento le sale e gli esercenti lamentano l'insufficienza di un rifornimento di "prodotti"(film) validi. Le multisale sono anch'esse sempre più numerose e vivono comunque una crisi tale per cui i giornali sono costretti a pubblicare vere e proprie denunce, del tipo "tanti schermi, per proiettare che cosa?". Ecco il Premio Bizzarri dovrà affrontare questo problema. Documentari selezionati con attenzione, in Italia e all'estero, potrebbero diventare una risorsa. Perché non provare specie nelle grandi città, nelle multisale più ampie e attrezzate,ritagliando uno spazio, anche piccolo, cioè una saletta, per questi film?

Seconda domanda. La televisione sembra essersi svegliata, almeno un poco. Comincia a trasmettere abbastanza frequentemente documentari. In realtà, sono i reportage ad avere lo spazio maggiore e migliore ,poiché la televisione insegue l'informazione piuttosto che scegliere di approfondire gli argomenti più vari e più degni di suscitare documentari, incoraggiando vecchi e giovani autori. Al di là di quanto fanno e possono fare ancora la Rai o Mediaset, è lecito chiedere ad altri canali di prendere in seria considerazione il contributo che i documentari, quelli ben fatti e più interessanti, sono sicuramente in grado di fare non solo nel campo della ricerca ma anche per lo spettacolo?

Terza domanda, legata strettamente alla precedente. I canali satellitari non trasmettono soltanto film, e vanno anzi allargando i loro interessi. Alcuni di essi sono esplicitamente dedicati al documentario. Le tv generaliste sono troppo impegnate nel farsi concorrenza a colpi di varietà e di talk-show per voler ospitare nelle ore di massimo ascolto, dalle 20 alle 23 , documentari d'autore o anche non d'autore; preferiscono, semmai, qualche dibattito con l'ausilio di frettolosi filmati, oppure riempiono i loro palinsesti, i contenitori della programmazione, di eventi piccoli o grandi, pur di aggrapparsi a tutto ciò che fa o dovrebbe fare ascolto. I canali satellitari, quindi, potrebbero avere un compito molto importante per rendere più dinamica, e di qualità, la produzione dei documentari. Se riuscissero a raggiungere questo obiettivo, l'effetto si farebbe sentire anche sulle tv generaliste che cercano diversi modi d'investire nei programmi, in considerazione dell'aumento dei costi nella fiction e nella produzione o co-produzione di film. Riusciranno i nostri eroi, i canali satellitari, a migliorare quel che già fanno?

Quarta domanda. Dove sono finiti i produttori? Da qualche tempo, dopo anni e anni di silenzio, si assiste ad un rilancio della figura del produttore. Un rilancio che rischia di essere teorico. S'invoca il passato di Dino De Laurentiis e di Carlo Ponti, e di qualche altro leggendario protagonista delle stagioni d'oro del nostro cinema(dal Dopoguerra agli anni '70);ma ci si dimentica che non basta invocare il ritorno del produttore per trovarne di simili, o addirittura di migliori, visto che il mercato si è complicato, il numero degli spettatori è diminuito e la capacità italiani di spostarsi in altri mercati è pressochè nulla. Il fatto è che i produttori oggi sono volenterosi, in qualche caso, ma incapaci nel rischio. Lavorano soltanto se i costi sono coperti dallo stato o dalla televisioni o da qualche ente. Come si può fare per cambiare questo stato di cose, a vantaggio "anche" del documentarismo? Io soluzioni in tasca non ne ho. Per troppo tempo l'incuria e la superficialità con cui sono stati affrontati i temi della produzione; gli attacchi ciechi alla figura del produttore presentato come un bieco sfruttatore; lo snobismo degli autori che si sono alleati con i responsabili dei festival, e con una corrente della critica, nella speranza di far fuori il produttore per rimpiazzarlo, senza riuscirvi, hanno compromesso un importante riflessione in proposito. Troveremo le persone disponibili per dare concretezza, nell'ambito del nostro Premio, ad una definizione del produttore e della sua funzione in un 'epoca molto diversa rispetto a dieci, vent'anni fa?

Quinta domanda. Gli autori. La sindrome dell'"autorialità" continua a colpire. Fare i professionisti dello spettacolo e della

comunicazione, non basta; anzi, è cosa considerata limitativa e inutile, poiché l'importanza sta, o meglio dovrebbe stare, nel presentarsi e credersi autori, senza voler affrontare umiltà qualsiasi prova in grado di dimostrarlo. Tutti autori, nessun autore. Perché il vero autore è il distillato di un ambiente, di una "bottega", di un modo di fare cinema che viene dal confronto, dalla preparazione, da un attivo scambio fra vecchie e nuove generazioni. Sapremo noi del "Bizzarri" impostare anche questo problema in maniera corretta, facendo in modo che gli incontri di San Benedetto non siano semplicemente un'occasione per distribuire premi peraltro meritati e importanti?

Sesta domanda. Il linguaggio. La lingua, anzi le lingue dei mass media sono tante, e diversificate, ma si stanno omogeneizzando. Per la prima volta nella loro storia, volendo, si potrebbe formulare una sorta di mappa delle immagini e del loro uso. Per la prima volta nella tecnica, le idee e le soluzioni sono alla portata di molti, se non di tutti. La tecnica digitale sta ampliando queste possibilità. Creerà tanti registi e operatori della domenica, ma tra di essi emergeranno persone capaci di scartare il dilettantismo per entrare nello spazio vero della sperimentazione e della proposta. Sarà il "Bizzarri" il punto di riferimento per tutti costoro? L'orizzontalismo mediocre della tv ,e di certo cinema d'autore senza autentici autori, ha prodotto tali e tanti guasti che non sarà convincere chi ha potere ,e cordoni della borsa ,a investire in una selezione più seria e attenta. Adesso ci si è messo anche Internet a far sì che qualcuno sogni di ricavare da lì chissà quali contributi creativi, aprendo caselle burocratiche per un popolo di chattisti spesso confuso e velleitario. Ma noi, nel nostro piccolo, pensiamo di agire nel senso di dare al linguaggio quel che è del linguaggio, e cioè l'opportunità di inventare e di sperimentare.

Settimo "prurito", ultima domanda. Riuscirà il Premio Bizzarri a crescere? Noi che ci lavoriamo ,sappiamo che molte cose ci debbono essere perdonate; ed ad altre non vogliamo rassegnarci. Non ci piace avere pochi mezzi, contare su strutture che sono poco cambiate nel tempo mentre è aumentata la credibilità e la stima intorno al Premio. Non ci piace non poter pianificare , studiare e preparare con la dovuta attenzione la rassegna e il resto delle iniziative. Vorremmo dare continuità ad un'azione anche per togliere di mezzo coloro che, sentendo rinascere il documentarismo, vi si buttano seminando caos ed equivoci. La storia di sette anni non ha messo in crisi la coppia documentarismo- San Benedetto. Però, non abbassiamo la guardia. Anzi, guardiamo avanti con fiducia, senza presunzione. Lo "hitch" del far bene ci aiuterà. E la crisi del settimo anno passerà, stimolante, a quella dell'ottavo, e così via.

Comitato Scientifico:
Italo Moscati, Gualtiero De Santi,
Laura Zanacchi, Enzo Lavagnini



INTERVISTA AD ALESSANDRO D'ALATRI

di Francesco D'Arma
Critico cinematografico

Ha iniziato a lavorare nel mondo dello spettacolo sin da bambino; ha recitato nel Giardino dei ciliegi diretto da Luchino Visconti e in vari sceneggiati televisivi. Nato a Roma nel 1955, Alessandro D'Alatri è poi stato aiuto regista di spot pubblicitari e, dal 1984, ne ha diretti più di cento. Il suo esordio nella regia cinematografica è del 1991 con "Americano Rosso", al quale sono seguiti "Senza pelle" (1994), vincitore di numerosi premi in festival internazionali, e "Il giardino dell'Eden", presentato in concorso alla mostra di Venezia nel 1998. Ha diretto anche documentari. Quali sono i suoi rapporti col documentario?

Io non ne ho fatti molti perché non me ne hanno offerti molti. In Italia non c' è un grosso mercato; mentre in passato c'era, adesso sembra che si sia un po' allentato. In questo momento mi arrivano proposte di girare documentari principalmente dall'estero.

C' è uno "sguardo documentaristico" nel suo cinema di finzione?

Tra il cinema e il documentario ci corre una bella differenza, c' è una distanza paragonabile a quella che separa il cinema dalla pubblicità, o dal video - clip; sono linguaggi diversi, con obbiettivi diversi e, soprattutto, con un pubblico diverso. Credo che si tratti di due strumenti che hanno radici, espressioni, capacità differenti di comunicare e di muoversi. Ripeto, in Italia, purtroppo, di documentario non se ne fa più tanto; negli ultimi tempi, comunque, sento parlarne sempre di più e questo non può che rallegrarmi. Io, personalmente, sono un gran consumatore di documentari grazie alla diffusione dei canali digitali, ma in Italia, a parte un po' di leoni e di tigri fameliche, non si vede un granchÈ: non c' è più una cultura al riguardo.

Che cosa è cambiato rispetto al passato?

Una volta erano le grandi aziende che, attraverso il documentario industriale, stimolavano moltissimo questa tecnica audiovisiva; oggi le stesse aziende realizzano documentari industriali soprattutto per utilizzo "interno" e basta, spesso sono girati col mezzo elettronico, e vengono visti solo in occasioni speciali. È un gran peccato, anche perché dalla scuola del documentario sono usciti fuori grandi registi e tecnici: è indubbiamente un settore da riscoprire.

Non considera il suo cinema, in qualche misura, ispirato da una vocazione al documentario?

Spero di no. Non credo che debba essere il mio cinema a far riscoprire la vocazione al documentario, equivarrebbe ad affermare che ho sbagliato tutto…

Neppure il suo ultimo film "I giardini dell'Eden"?

È un film diverso, un film di ricerca e per forza di cose può far pensare al documentarismo. In questo senso una prossimità col documentario c' è… In generale ho sempre effettuato una preparazione molto dettagliata dei miei lavori; anche prima di girare *Senza pelle* ho studiato e frequentato per un anno e mezzo l'ambiente della psichiatria, della malattia e del disagio mentale. Sono aspetti della vita, della realtà sociale, che normalmente sono considerati di pertinenza del documentario, soggetti adatti ad una trattazione documentaristica. Il mio punto di partenza è stato quello di prendere ciò che è considerato documentario e di farlo diventare cinema. Per quanto riguarda *I giardini dell'Eden*, è chiaro che il cinema che sceglie di raccontare i grandi ambienti, le grandi situazioni può sembrare, ad un primo sguardo, somigliante a quei documentari che mostrano i grandi spazi.

Qual è la sua concezione del documentario?

Per documentario intendo tutto quello che è divulgazione, informazione; è proprio questo tipo di documentario che in Italia si fa si fa sempre di meno, si realizzano più servizi giornalistici che documentari. In questo campo restano tuttora imbattuti gli inglesi e i nordamericani in genere, che hanno posto un grandissimo investimento nel settore; c' è addirittura una sezione degli Oscar dedicata al documentario. Da noi, invece, i documentari non vengono praticamente proiettati nelle sale… L'ultimo che è stato proiettato mi sembra che fosse Quando eravamo re, ma è stato un caso isolato, una mosca bianca… La gente non va a vedere i documentari, spesso non vede neanche i film di finzione…

Se ci fossero i finanziamenti, le offerte, girerebbe, quindi, documentari?

Si, senz'altro. Ne ho già realizzati alcuni, anche con sacrifici enormi; ne ho girato uno per l'UNICEF, ho fatto un servizio su Sergio Citti., ho lavorato anche per "Alfabeto italiano" con materiale di repertorio della Rai. Mi diverte anche farli, ma è la fruizione che manca. In tv i documentari sono confinati dopo la mezzanotte, e questo gli preclude ogni forma di contatto con il pubblico. Nelle scuole i ragazzi non hanno la possibilità di vederli, ed è un peccato perché i documentari sono informativi, fanno cultura, costruiscono concetti, così come, in modo diverso, fa il cinema: i documentari sono più espliciti, il cinema veicola contenuti in modo indiretto.

INTERVISTA A MATTEO GARRONE

di Francesco D'Arma
Critico cinematografico

Matteo Garrone, nato a Roma nel 1968, è uno dei più promettenti fra i giovani autori del cinema e del documentario italiano. Le sue opere più note, a metà strada fra cinema e documentario, sono Terra di mezzo e Ospiti, film che raccontano le vicende degli extracomunitari in Italia. Il primo ha il suo nucleo originario in Silhouette, cortometraggio sulla vita di tre prostitute nigeriane a Roma, che ha vinto il Sacher Festival nel 1996, al quale si sono poi aggiunti altri due episodi che lo completano. Ha da poco ultimato la lavorazione di un nuovo film che dovrebbe uscire nelle sale nei prossimi mesi.

In che modo è nata la tua attività di cineasta?

Inizialmente il mio interesse principale era dipingere, anche se sono sempre stato un appassionato di cinema. Ho cominciato a lavorare nel cinema a vent'anni come aiuto operatore; poi ho fatto l'elettricista e il fotografo di scena in una serie di trasmissioni per la Rai che si chiamava *Allarme in città* ed erano molto vicine al documentario. Queste esperienze mi sono state molto utili. Seguivamo gli interventi dei vigili del fuoco e li usavamo come pretesto per raccontare le storie delle varie città. Grazie a questi lavori mi sono ritrovato ad avere della pellicola che era avanzata da uno sceneggiato televisivo e l'ho conservata per un lungo periodo nel frigorifero: ogni volta che aprivo il frigo vedevo questa pellicola e sentivo il bisogno di farci qualcosa…

…E poi? L'hai mai utilizzata?

Sì. Spesso dipingo non solo su tela, ma anche su tavole di legno e su oggetti che trovo per la strada; così, un giorno, andando a cercare questi materiali fuori Roma, a Lunghezza, ho visto due prostitute nigeriane, una realtà che mi ha sorpreso visivamente… Queste ragazze africane, nella campagna, vestite con colori molto accesi in una giornata molto grigia che faceva risaltare questi colori, soprattutto il rosso… Mi è sembrata un'ambientazione molto forte, e da lì è nata l'idea di raccontare una giornata della vita di queste ragazze. Ho preso in prestito la macchina da presa gratuitamente per qualche giorno ed ho girato, quasi per gioco, *Silhouette*, autoproducendomi; così ho iniziato a fare il regista, sia di fiction sia di documentari. Ho realizzato opere di fiction girandole come documentari, e ho fatto documentari girandoli come fiction. Considero *Terra di mezzo* e *Ospiti* due opere di fiction, perché , pur avendo lasciato che attori presi dalla strada interpretassero se stessi, c'era comunque una ricostruzione "artefatta" della realtà.

C'era, nel primo film, una sorta di sceneggiatura, un canovaccio?

Una struttura di partenza c'era, la mia intenzione era di seguire questa struttura, anche se lasciavo spazio all'improvvisazione. Prima di girare *Silhouette* ho studiato i luoghi della realtà e quello che vi accadeva, poi li ho ricostruiti in fiction. Il secondo episodio l'ho girato prima del Sacher Festival, e il filo conduttore con il primo è la strada, il vendersi per strada… Con il premio vinto, che consisteva in pellicola e cinepresa, ho girato il terzo episodio, quello del benzinaio, e dall'unione dei tre cortometraggi, è nato *Terra di mezzo*. *Ospiti* è uno sviluppo del secondo episodio, e c' è un desiderio maggiore di raccontare una storia; *Terra di mezzo* è più un affresco d'insieme, mentre in *Ospiti* c' è il tentativo di sviluppare dei personaggi.

Nel mio lavoro "scrivo" molto in fase di montaggio; parto da una sceneggiatura abbastanza fragile e poi durante le riprese e soprattutto durante il montaggio sviluppo la storia e, se necessario, torno a rigirare. La prima stesura della sceneggiatura per me corrisponde alla prima fase delle riprese, su quella, poi, intervengo; anche per questo per me è fondamentale lavorare in pochi e, per ora, a costi bassi, perché mi consente di poter tornare a rigirare scene che mancano o che non sono soddisfacenti. Finora ho sempre fatto così, anche perché mi considero abbastanza inesperto e mi faccio scuola facendo il cinema.

La tua prima attività artistica è stata la pittura. Quale rapporto hai con la composizione delle immagini nei tuoi film, con le inquadrature, con la fotografia? Prediligi l'espressione «pittorica» dei singoli fotogrammi oppure la composizione del girato in fase di montaggio?

Entrambi i momenti rivestono una grande importanza. Sul set tendo a girare molto, perché mi consente di ottenere maggiore spontaneità dagli attori, non si crea la tensione di dover realizzare subito il ciak definitivo. Cerco sempre di far dimenticare la macchina da presa. La composizione delle immagini è un aspetto al quale tengo molto ed è quello che sento più vicino a me. *Terra di mezzo* ne è l'esempio lampante: lì sono partito dalle immagini, dai colori, dall'ambientazione, non tanto da una storia, ma dall'impatto visivo.

Tendo a lavorare il più possibile con luce naturale e tendo a stare di persona dietro la macchina da presa. Sono quasi sempre io a "stare in macchina", perché quando si lavora molto sull'improvvisazione ci sono cose che noti all'improvviso, che cogli di colpo e devi essere pronto a riprenderle in quell'attimo: non puoi "stare fuori" e dire all'operatore, ad esempio, "vai su quella mano", perché nel momento in cui glielo dici è già troppo tardi! Sono intuizioni di una frazione di secondo, durano un attimo. Nelle scene più "costruite", in cui la macchina da presa è meno in movimento, cerco invece di non stare dietro la macchina e di concentrarmi su altre cose.

Hai detto di considerare Ospiti e Terra di mezzo due opere di fiction. Quali, fra i tuoi lavori, consideri più propriamente documentari?

Considero documentari due lavori che ho fatto negli ultimi anni; uno l'ho girato a New York, ha per soggetto una comunità di pentecostali e s'intitola Bienvenido Spirito Santo, l'altro, sul più famoso fotografo napoletano di matrimoni, l'ho girato a Napoli e si chiama Oreste Pipolo fotografo di matrimoni.

Cosa ti porta a considerare queste due opere diverse dalle tue altre?

Come dicevo prima, ho girato la fiction come se fosse documentario e viceversa; in questi documentari ho colto una realtà che non ero io a ricostruire… Certo è difficile tracciare una differenza netta. Proprio adesso, mentre parlo, mi accorgo che anche il documentario su Napoli ha una costruzione… Francamente non saprei definire questa differenza fra la mia fiction e il mio documentario.

Nel documentario ambientato a New York, ho avuto uno sguardo più "oggettivo", distaccato, ma in quello sul fotografo ho cercato di ricreare nella finzione delle situazioni quotidiane: dirigevo questo fotografo, c'era un continuo gioco fra lui e il suo assistente, in certi momenti recitavano. Considero questo lavoro uno dei miei migliori; non è stato facile raccontare Napoli, proprio perché è una città che offre tantissimo allo "sguardo" e c'è il rischio continuo di cadere nello stereotipo.

Hai avvertito gli stessi rischi anche nel realizzare i tuoi film «narrativi»?

Sì, sono stati pericolosissimi da girare; è molto delicato trattare il tema dell'immigrazione. Mi sono mosso in maniera acrobatica nel fondere la finzione con la realtà, cercando di non essere offensivo ma, nello stesso tempo, di non sfociare nel pietismo.



Terra di mezzo, 1996

IL POLSO BATTE MA LA FRONTE SCOTTA

LA SITUAZIONE DEL CINEMA ITALIANO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Nanni Moretti ha rotto il ghiaccio e ha deciso di uscire dal suo tradizionale riserbo per partecipare più da vicino alle vicende del nostro cinema. È vero che già negli anni passati con le rassegne dedicate ai "corti" nella sala romana che gestisce, aveva dimostrato il desiderio di andare incontro a novità colme di aspettative e di speranze; ma è anche vero che solo nel 2000 ha messo in piedi una rassegna di maggiori ambizioni, con molti film in programma, candidandosi a "recitare" la parte del conduttore della rassegna stessa, allo scopo di entrare più direttamente nel dibattito sulla spinosa questione, vincendo le giuste prevenzioni in questo senso (la battuta diventata famosa: "No, il dibattito no"). Gli auguro di avere successo, e di riuscire a trovare il bandolo della aggrovigliata matassa.

Non sto qui a rifare le statistiche. Tutti sanno perfettamente che i nostri film hanno perso e continuano a perdere pubblico con costanza. Non mi va nemmeno di tornare sulle polemiche che hanno circondato l'esclusione di pellicole italiane prima al Festival di Berlino, poi a quello di Cannes. Infine, non voglio prendere sul serio l'infinita carovana di carta che, sui quotidiani o sulle riviste anche specializzate, finge di parlare di problemi e si compiace di un ottimismo di facciata che non lascia ben sperare.

L'esistenza del cinema italiano è direttamente proporzionale alle responsabilità di chi lo finanzia, amministra, diffonde; ma lo è anche in rapporto alla scarsa coscienza della situazione che hanno mostrato finora sia i produttori che i registi, e quindi alle loro responsabilità.

In Europa, quasi dappertutto, i soldi "pubblici" vengono regolarmente investiti nel cinema. Senza di essi, del resto, il cinema potrebbe addirittura alzare bandiera bianca. Per quanto riguarda l'Italia, dove i finanziamenti statali sono sostanziosi per film giudicati di interesse culturale e nazionale, un gruppo di produttori (che non sono indipendenti perché dipendono dai soldi "pubblici") ha detto di voler rinunciare a una grossa percentuale di sovvenzioni per averne una minore e trarne stimolo nella ricerca di alleanze e di interlocutori capaci di entrare con efficacia nel mercato. Si vedrà. Bisognerà capire se si tratta di una *boutade* da convegno o se la cosa è seria. Una cosa la si può fin da ora prevedere. I primi ostacoli verranno posti da quei produttori che non pensano proprio di rinunciare neanche ad una lira delle sovvenzioni ; e da quei politici che considerano - non si sa fino a quanto in buona fede - il cinema una forma di cultura da aiutare, e che però non sanno resistere alle pressioni corporative di autori e produttori, e anzi cedono con la riserva mentale, magari, di assicurarsene le clientele.

Per l'esperienza che mi sono fatta a Roma, dentro e fuori il cinema, dentro e fuori la tv, credo che il punto cruciale riguardi l'idea del cinema che ancora vige, quella che viene dal passato e dalla leggenda, e cioè un cinema che si è guadagnato sul campo le insegne dell'onore, e si colloca nel Novecento come l'erede della lirica e del teatro, l'anticipatore della tv e dei new media, tv e new media che all' immagine del cinema guardano ancora come se fosse un oracolo (ma per quanto?).

Il viale del tramonto del cinema dovrebbe costringerci a capire che ci sono dei fatti ineluttabili. È inutile sognare i grandi film che venivano proiettati in sale immensoe e rissose come il Colosseo degli antichi romani. È inutile pensare che, a Cinecittà, possano funzionare le "catene di montaggio" del cinema del Fascismo o quelle del Neorealismo, della successiva commedia all'italiana, del film politico, del prodotto minimalista del giovane autore, infine della commedia sempre all'italiana ma trash, spazzatura. Non funzionano al punto che gli studi della stessa Cinecittà sono ormai abitualmente occupati dalla televisione degli spettacoli di varietà o dei colossi del talk - show; e la tendenza si rafforzerà se non crescerà il numero delle produzioni e se il cinema non troverà, come?, la strada per uscire da una rotta senza terre promesse.

Fra le cose che si possono fare, una è concreta. I responsabili alla guida delle strutture pubbliche del nostro cinema, dall'Istituto Luce alla Scuola Nazionale di Cinema, dovrebbero presentare le dimissioni. O almeno dovrebbe essere varata una norma, magari non scritta, una specie di patto fra gentiluomini, per cui si possa inserire il rischio dove finora proprio non c' è stato. Ad esempio, vengono stanziati nove - dieci miliardi per produrre e distribuire un film? Ebbene, se questo stesso film non raggiunge il pareggio e se non riesce ad ottenere alcun riconoscimento sul piano nazionale e internazionale, chi lo ha voluto deve sentire il dovere di dimettersi. Ha speso del denaro pubblico e in qualche modo deve renderne conto.

È un paradosso, s'intende. La speranza che vi sia un rapporto preciso fra iniziative e risultati, è astratta. Il cinema è una strana sirena. Tutti l'ascoltano, tutti si lasciano affascinare, tutti vogliono godersela; poi, quando è il momento di fare i conti, tutti si defilano. È uno stato di cose che accade di continuo, e si ripete in modo ossessivo, anche adesso che nel nostro Paese è in voga la managerialità, parola che per molti anni è stata tenuta alla porta e che ora invece è diventata obbligatoria, tanto a destra che a sinistra che al centro. Gli stessi imprenditori pubblici, i cosiddetti boiardi di Stato come vengono definiti, una volta seminascosti e riservati dietro le cariche e dietro stipendi spesso non proprio irrilevanti, si sentono oggi autorizzati a rifarsi al lessico dei manager, aggiungendo alle incomprensibilità degli scritti e delle dichiarazioni di un tempo le oscurità e i luoghi comuni verbali delle tecniche verbali dei burocrati dell'industria.

E allora, visto che è diventato obbligatorio votarsi alla

managerialità, perché non applicare la regola della responsabilità che collega le azioni agli esiti?

Naturalmente, la responsabilità dovrebbe essere allargata ai membri delle commissioni ministeriali; i quali potrebbero finalmente uscire dagli equivoci e non farsi trattare da semplici consulenti, e contare sul serio. Potrebbero ad esempio rispondere a chi segnala loro una sceneggiatura degna d'essere finanziata che non si può, o meglio ancora che si può se vi si riscontrano motivi d'interesse non generici ma legati alla realtà di una diffusione, sia pure in circuiti culturali. Voglio dire che i commissari statali dovrebbero conoscere le proporzioni di questi circuiti e agire di conseguenza. Se, alla verifica, i risultati sono deludenti o addirittura disperanti, come spesso accade, i commissari stessi dovrebbero essere invitati a passare alla cassa per le loro spettanze di liquidazione.

Un'altra cosa che si potrebbe fare è quella di prendere in esame i curricula dei dirigenti del cinema pubblico, soprattutto di coloro che sono nel ramo da diversi anni e che sono stati spostati da un punto all'altro degli organigrammi, venendo premiati anche quando sarebbe stato il caso di farli ragionare con qualche provvedimento punitivo (anche banalmente punitivo). Dai curricula si potrebbero ricavare gli elementi necessari per formulare in modo corretto quei giudizi che sarebbero sufficienti a consentire un pre-pensionamento o ad un accordo consensuale di interruzione del rapporto. Nulla è peggio di constatare invece l'immobilismo che esiste oggi, con personaggi che ruotano e che spesso hanno aggravato la situazione.

E i privati? Se lo scandalo degli operatori pubblici, chiamiamoli brutalmente così, è grande, quello dei privati lo è ancora di più. Non tanto o non soltanto perché , come si sa, non mettono mano al portafoglio e preferiscono farsi mantenere dalla televisioni o dal cinema di Stato; ma perché anch'essi ingombrano il panorama con organismi rappresentativi della produzione privata e con relativi dirigenti, assolutamente inadeguati e francamente, in molti casi, impresentabili.

Sono fatti da prima pagina. Ma, state sicuri, ci rimarranno ancora. Una sensibilità contro una simile situazione sta crescendo. Non facciamoci illusioni. Serve altro tempo perché si creino condizioni per il cambiamento. E speriamo che la febbre non divori quel che resta del malatissimo cinema italiano.

il pubblico del Bizzarri



BIZZARRI 2000: ASPETTANDO L'ASTRONAVE

OVVERO IN VIAGGIO VERSO IL FUTURO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV



L'arrivo del nuovo secolo, inizio del terzo millennio, diciamolo pure, ha generato un'attenzione verso il futuro che si è fatta ad un certo punto persecutoria. Tanto più persecutoria quanto più è forte la resistenza verso ciò che cambia, e ci costringe ad aggiornarci. Il nostro continua ad essere un Paese conservatore e la prova di questo atteggiamento che perdura, è offerto proprio dallo spettacolo che offre con le accelerazioni improvvise e con le altrettante improvvise manifestazioni di idolatria verso le novità o le pseudo novità. È qui che il nostro Paese sembra dare il meglio. Dal futurismo in poi, e si potrebbe però passare anche attraverso le ideologie politiche, l'Italia ha sfornato un'infinità di ipotesi di lavoro e di trasformazione, riuscendo a realizzarne una piccola parte e restando in realtà ben abbarbicata al suo passato, alla sotterranea idea che c' è comunque nel fondo e nel sottofondo della società una rete di solide strutture economiche e psicologiche a cui è inevitabile fare riferimento. Un esempio. Gli autori si aggiornano, il pubblico diventa sempre più esigente, molti spettatori gradiscono film che non siano soltanto giocattoli, la tecnica delle riprese, della fotografia, del montaggio si fa sempre più sofisticata, e tuttavia le strutture di Cinecittà o della tv cambiamo molto lentamente, in tutti i sensi; come non cambiano, o mutano troppo poco, le opinioni e le considerazioni che i politici, e molti imprenditori, fanno a proposito del cinema e della comunicazione. Rimando ad altri interventi su *Libero* in cui questi temi vengono affrontati.

Il Bizzarri 2000 si muove dunque dentro una cornice che è quella che è. Ma, dopo le esperienze fatte negli anni scorsi, abbiamo deciso di dare una sterzata sia nella selezione delle opere inviate dagli autori dei documentari, sempre più numerosi, sempre più attenti al nostro lavoro, e di ciò li ringraziamo; sia al modo di presentare al pubblico e ai critici che verranno a San Benedetto i film selezionati per il concorso.

Perché abbiamo ritenuta necessaria una svolta? Perché ci stavamo sorvegliando e, così facendo, sorvegliavamo il pericolo che corre il documentarismo. Da un lato, c' è il rischio, fortissimo, di legare i documentari ad una stagione d'oro che non può e non deve ripetersi (non si possono inventare o reinventare documentaristi come i giovani Antonioni, Maselli, Zurlini, Risi, e così via); dall'altro, c' è il secondo rischio, anch'esso molto forte, di travasare questo tipo di cinema nella corsa imposta da una tecnologia leggera che può creare l'illusione di un rapporto automatico, quasi magico, con la realtà da riprendere e riconsegnare a chi guarda; cioè a quel pubblico che non si rassegna alla finzione, e che del documentario conosce l'approssimatività ma da cui si aspetta lo sforzo verso una presentazione il più possibile attendibile e verificabile delle cose che accadono, dei personaggi e delle figure che vengono alla ribalta dell'attualità o che vanno cercate indietro nel tempo per non uccidere la memoria, e anzi fare diventare la memoria non una semplice occasione per rievocare e catalogare.

Ci sorvegliavamo perché volevamo ricavare il meglio dall'insieme delle opere che riceviamo da tutta Italia; e perché , appunto, pensiamo che il nostro contributo alla vitalità del documentarismo, e in generale del cinema, debba comportare una più precisa assunzione di responsabilità; e soprattutto perché ,sorvegliando, potremo partecipare ad altri capitoli della appassionante avventura del documentario, cercando di capirne le direzioni al di fuori della nostalgie improponibili o delle fughe in avanti altrettanto inutili, in entrambi i casi dannose.

Credo che la selezione di quest'anno abbia maturato le esperienze compiute dal Premio e possa dare indicazioni interessanti per le prossime edizioni della Rassegna e per lo stesso documentarismo. Non voglio e non oso anticipare giudizi, ma posso garantire che l'impegno per superare barriere mentali stratificate è stato portato al massimo, e la giuria dovrà tenerne conto. Districarsi in una montagna di cassette non è facile, scegliere può portare a compiere involontari atti di presunzione, a commettere errori di valutazione anche gravi. Sono gli inconvenienti del mestiere dei selezionatori. Ma noi siamo disposti a correggerci strada facendo, a imparare dagli sbagli per sbagliare ancora. Non dice forse il filosofo Popper che l'unica cosa da fare è cercare di continuare a provare, senza fidarsi delle idee o peggio delle convinzioni preconcette?

Per quanto mi riguarda, nonostante i condizionamenti subiti dal Premio a causa di certe sue difficoltà finanziarie (sono fatti che si verificano un po' dovunque nei territori delle iniziative culturali), sono certo che il Bizzarri 2000 possa segnare un appuntamento decisivo per continuare a operare seriamente nel documentarismo. È giunto a compimento un disegno che, prima di ogni altra considerazione, ha voluto far capire- specie nelle ultime due edizioni della rassegna - che i documentari non sono un'isola perduta nel mare del cinema, ma ne sono una parte essenziale. Per fare questo, l'arrivo d San Benedetto di Frederik Wiseman e di Peter Greenaway ha favorito uno sguardo al di là dei nostri confini, da un lato verso un documentarismo sociale robusto e tagliente, dall'altro verso un cinema di fantasia che si specchia nel documentario, vi ritorna , in un giro creativo sempre più stimolante. Ma non meno rilevanti sono state le presenze di Francesco Rosi e di Francesco Citto Maselli, autori che sono cresciuti anche artisticamente nel periodo in cui il cinema italiano si allontanava dal Neorealismo ma conservava un interesse per la realtà, con l'intento di afferrarne gli elementi utili per spiegarla, analizzarla, in fondo capirla.

Senza queste presenze, che sono state una vera e propria occasione di contagio per i frequentatori del Premio e di San Benedetto, non avremmo potuto affrontare con chiarezza, risoluti, i compiti che ci aspettano. Un Premio come il *Bizzarri* non può sopravvivere a se stesso, limitarsi ad ammistare il successo ottenuto, affidarsi al vuoto e narcisistico piacere di esistere in nome di una nobile causa. Se non saprà volare ancora più alto e dimostrare al Paese, non soltanto alle Marche o alle regioni del Centro Italia, di saperlo fare, dovrà rassegnarsi a confondersi nella congerie di manifestazioni sul cinema che sono al servizio del turismo - e non c'è nulla di male, specie che l'intenzione è esplicitata- e al turismo vogliono consegnarsi e in esso svuotarsi.

Il Bizzarri 2000 offre varie opportunità. Il programma le rende palesi. Due presenze mi paiono particolarmente importanti: quella di Silvio Soldini e quella di Michele Santoro, nei primi due giorni del Premio. Cinema e televisione. Grande cinema e grande televisione. Intendendo per grande non i mezzi a disposizione, non l'enfasi delle promozioni, non il divismo; ma la sostanza stessa delle proposte che Soldini e Santoro (con il suo gruppo) fanno con intelligenza e riservatezza, al di là dell'eco suscitata dai loro lavori, così diversi eppure così vicini nella sensibilità e nella cura della realizzazione. Ho voluto che fossero loro due ad aprire la Rassegna proprio in considerazione del fatto che sensibilità e accuratezza, quando sono accompagnate dal desiderio di capire e di far capire, ci riportano al talento, e cioè a quell'indispensabile componente della creazione artistica, della comunicazione creativa che appartengono alla tradizione del cinema migliore e soprattutto, ce ne sono i presupposti, alle sue scommesse per domani. L'astronave è piccola, ma i razzi funzionano. La galassie ci attendono.



Silvio Soldini, Licia Maglietta Premio Bizzarri per "Pane e Tulipani"

I DOC DI "SCIUSCIÀ" IL NEOREALISMO DI MICHELE SANTORO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV



Ho incontrato una volta Michele Santoro ad un festival del Nord Italia, alcuni anni fa, quando era già diventato un importante conduttore (su Raitre andava in onda *Samarcanda*) e riceveva molti inviti per condurre - ripetizione che vale per rafforzare un concetto - gli incontri tra uomini politici, imprenditori, esponenti della vita sociale italiana, come si dice. Non credo, anzi ne sono certo, che accogliesse volentieri questi inviti, e infatti quello di cui sto parlando era uno dei pochi che aveva accettato. Fare da conduttore in occasioni ufficiali, anche se di qualità, non doveva piacergli molto. Una cosa è condurre da una piazza, e inserirla nello spazio tv, un confronto a caldo su argomenti roventi, cercando di costruire un racconto che riesca a passare attraverso il video e diventare un'opportunità per tutti. Un'altra cosa è condurre un incontro che si tiene nel chiuso di un teatro e rimbomba soltanto dentro le sue pareti, magari con qualche sortita di immagini anche fuori, anche sul video, comunque sottratta al calore del confronto dello sguardo televisivo (le bombe della tv, le sue provocazioni, esplodono nelle singole coscienze degli spettatori).

Quel giorno, nei pressi di Treviso, Santoro doveva misurarsi, più che condurre, con un Veneto arrabbiato contro Roma, contro la politica, contro la tv, contro tutti. Erano i giorni in cui il Nord - Est alzava la testa e voleva farsi sentire dal Paese, preoccupato di farsi sentire piuttosto che di far capire le proprie ragioni.

Ero seduto in platea. Lo spettacolo, perché di autentico

spettacolo si trattava, era molto affascinante. Santoro era nello stesso tempo protagonista e, come tale, anche avversario di quel Veneto incazzato, e un po' arrogante in qualche suo esponente, che grondava dalla galleria alle poltrone di prima fila.

C'era d'aver paura. Il "celodurismo" bossiano ha avuto molte versioni, e quella ne era una, forse più composta ma non meno colma di rancore e di violenza.

La calma di Santoro fu impressionante. Non che non reagisse, non che non sfidasse i suoi focosi interlocutori, anzi; ma lo faceva con una sicurezza tale che trasmetteva all'istante l'autorevole padronanza dell'abile narratore rispetto ai personaggi delle storie che sta raccontando. Mi vennero in mente quei cantastorie che andavano in giro per i Paesi che, davanti ad uno stendardo o ad una lavagnetta mal disegnati, organizzavano oralmente le saghe dei crociati o le efferate cronache nere di delitti e amori nel profondo Sud.

Santoro, ecco il punto, non è un cantastorie di quel tipo. Mi piaceva pensare a quel modello antico, che forse da qualche parte trova i suoi ultimi imitatori, però capivo che il modello era un altro, o forse non esisteva, poiché quello creato da Santoro era ed è qualcosa di diverso, meno interrato nella tradizione fantastica e più capace di decollare nel tempo dell'etere e dei satelliti tv.

Dopo il successo delle trasmissioni di Santoro, in Rai e a Mediaset, e poi ancora in Rai, si è parlato molto di Neorealismo, e lo stesso autore televisivo ha fatto riferimento a quella corrente di cinema che conobbe nell'immediato Dopoguerra un'intensa, ma breve stagione di alterne fortune, e che è rimasta nel mondo come uno dei momenti più alti del cinema italiano e mondiale (da Godard a Truffaut, da Scorsese a Ford Coppola, molti registi hanno dichiarato di averne subito l'influenza). Ma il Neorealismo viene prima della tv, o meglio del grande successo che la tv raccolse subito dopo le esperienze sperimentali che ebbero luogo prima in America e poi in Europa. Era il prodotto semplice e diretto della macchina da presa, manovrata da artisti straordinari come De Sica, Rossellini, Visconti e pochissimi altri, in mezzo alle macerie e alla disperazione; era, e risulta ancora così, il frutto di una scelta compiuta fra il bene e il male, fra la democrazia e le dittature, fra antirazzismo e razzismo. Era l'effetto di una situazione politica, sociale, culturale che chiedeva cambiamenti, rapide prese di posizione, scontri tra opposte centrali di propaganda o della cosiddetta guerra psicologica. Era un segno nuovo, peraltro piccolo, minoritario, rispetto ai documenti dei cineoperatori dei Paesi coinvolti nel conflitto, e tutti preoccupati di mostrare una visione di parte di quanto accadeva. Il Neorealismo era una risposta poetica alle immagini dai fronti di guerra, era ed è il controcanto del popolo o di quanti, assai pochi, sentivano la guerra come la vera nemica di tutti, e la odiavano anche se accettavano di parteciparvi, di farla, per non lasciare agli aguzzini tutta una terra da prendere, da stuprare.

Santoro e il suo gruppo che lo segue fedelmente, raccolto adesso intorno a *Circus* (i titoli delle loro trasmissioni sono sempre indovinati) e a *Sciuscià*, si trovano a risolvere problemi più complessi. Sembra un paradosso, ma non lo è. Non c' è un cinema da rovesciare, è già stato fatto: la storia dei film dal Neorealismo ad oggi, passando per le avanguardie degli anni '60 e '70, non ha fatto altro, e ha cambiato linguaggi e contenuti. C' è la televisione, più grande del *Grande Fratello* – questa definizione orwelliana è diventata adesso una comoda formula, un format - che non soltanto nessuno si è preoccupato di rovesciare, ma, al contrario, va avanti sicura di sé , convinta che il nostro destino è indissolubilmente legato a lei. E così, presumibilmente, è e sarà. I neorealisti erano polvere, "muffa intelligente" nello spazio del cinema , e la loro opera, anche se è finita nelle cineteche ,resiste nella memoria dello spettatore; chi lavora in tv, sa che questa "resistenza" non è affatto garantita. Anzi.

Invece che di Neorealismo, io parlerei di "realismo", a proposito di Santoro e del suo gruppo, "realismo" e basta, parola pulita, senza incrostazioni o leggende, senza potenti avalli e pretese, con un sentore di avventura e di scommessa. Lavorare in e per la tv significa sapere che non ci sono, se non impercettibili, possibilità di inventare, creare, raccontare , possibilità lillipuziane che vanno sfruttate fino in fondo, perché la principale nemica è la tv stessa fatta da dirigenti che capiscono spesso solo dopo i successi ottenuti nonostante le loro diffidenze; da un personale mediocre che tende a sistemare tutto a un livello leggermente inferiore e così via; da tutors (i presentatori, le soubrettes, quelli che il vecchio Sergio Saviane chiamava i mezzibusti) che pretendono di identificarsi nella tv e viceversa, formando una specie di nodo scorsoio inesorabile, a spese dello spettatore.

Sciuscià, che ho voluto al *Premio Bizzarri*, è l'esempio di come si può fare televisione con quel "realismo" che soltanto l'intelligenza, l'amore per la cosa ben fatta, il desiderio di comprendere e di far comprendere il mondo, i fatti, le persone, dettano nelle condizioni più ostili. Non è giornalismo, anche se è validissimo giornalismo; non è quel documentarismo, un po' spento e solenne, di autori che gozzanianamente vanno in cerca delle cose di pessimo o banale gusto, perché si tratta di documenti senza leziosità, concreti e spesso sconvolgenti; non è infine un'imitazione di "prodotti" che stanno dentro un genere, vi si annullano e comunque fanno da alibi alla tv nodo scorsoio. *Sciuscià* è un omaggio sì a Vittorio De Sica, e al suo film che ha suggerito il titolo alla trasmissione; ma è soprattutto una carta di presentazione per l'altra faccia del "realismo" di cui ho detto, quella operativa, la "factory " che senza enfasi Santoro e i suoi stanno realizzando, mettendo idee ed emozioni laddove c' è spesso il vuoto creato dalla informazione ridondante e dagli approfondimenti che di profondo hanno solo la monotonia e la supponenza. Ovvero la tv degli "sciuscià" contro la tv dei "pascià".

LA STORIA DELLA TV IN PIAZZA

IN PIAZZA LE TRASMISSIONI DI SANTORO E DEL SUO GRUPPO DA SAMARCANDA A CIRCUS

di Francesco D'Arma
Critico cinematografico

"Un altro giorno volli saltare una palude, che a primo aspetto non mi parve lunga come infatti la trovai quando mi vidi quasi nel mezzo. Allora tornai al punto di partenza. Slanciai daccapo il mio cavallo, ma presi lo slancio ancora troppo breve, di modo che caddi vicino alla riva opposta, tuffato sino al collo nel fango. Sarei infallibilmente perito, se con la forza del mio braccio, presa in mano la coda della mia capigliatura e sollevatala con forza, non avessi tratto me e il mio cavallo, che strinsi forte tra le mie ginocchia, fuori da quel pantano."

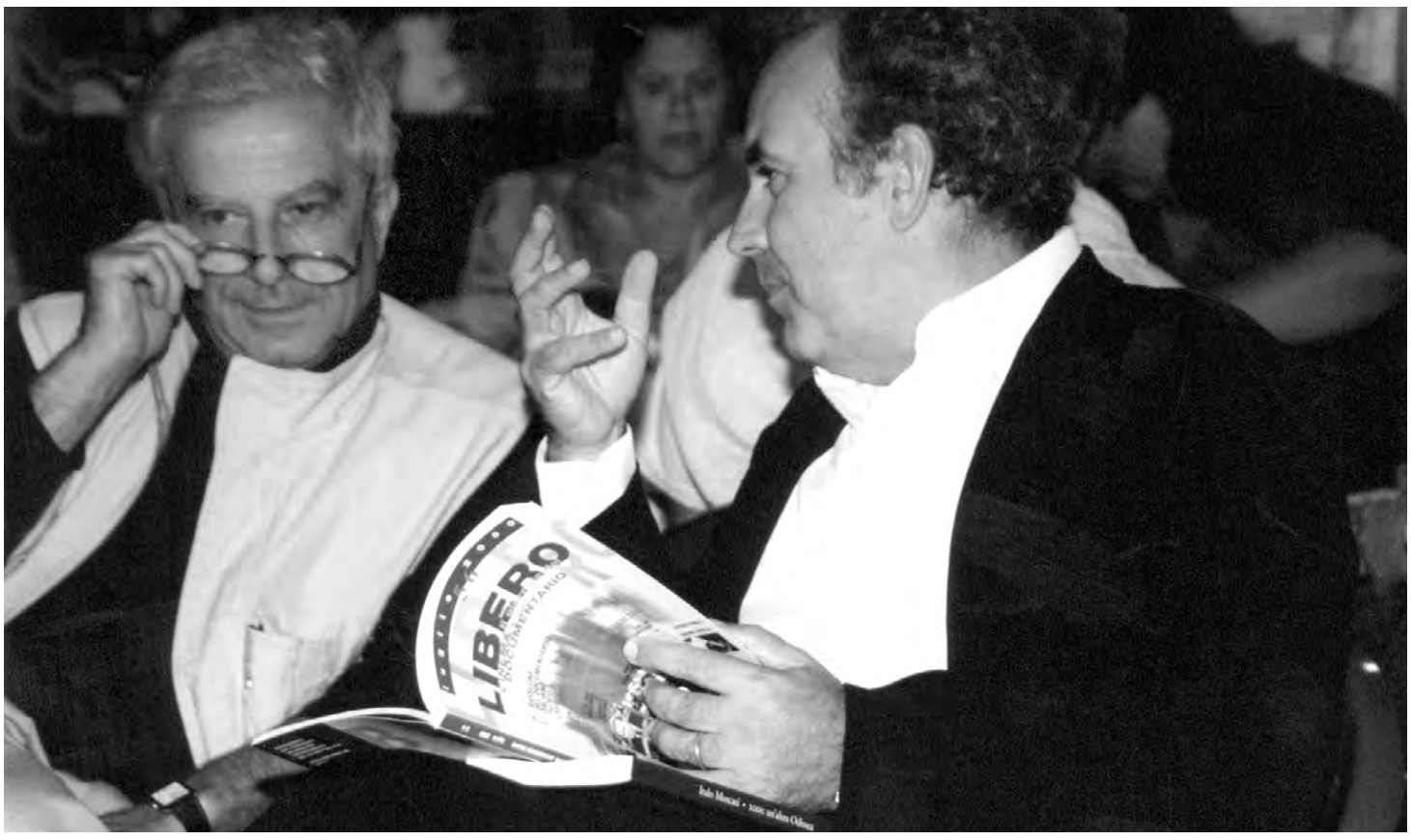
(G.A. Burger, *Le avventure del barone di Munchausen*)

Cosa c'entrano il barone di Munchausen e gli U2 con Santoro, il suo gruppo e le loro trasmissioni? Dov'è il nesso fra un personaggio letterario che contro tutte le leggi della fisica si solleva dalla palude tirandosi per il proprio codino, uno stralcio di canzone rock che fa riferimento ad un acrobata e la tv fatta da Santoro e dai suoi collaboratori?

A nostro modo di vedere il legame c' è e le due citazioni d'apertura esemplificano assai bene quello che è accaduto ed accade nella tv di Santoro; riprenderemo il discorso su questo legame dopo aver tracciato un panorama "storico" delle trasmissioni del "gruppo Santoro", fiduciosi che già questo breve panorama storico faccia emergere, almeno in parte, il perché delle citazioni sopra riportate.

In principio fu la Rai Tre di Angelo Guglielmi: critico letterario, "membro" del Gruppo 63, dipendente Rai dal 1955, nel 1987 è nominato direttore della terza rete. Fino ad allora il terzo canale era la "cenerentola" delle reti Rai, relegato al ruolo marginale di canale culturale, con dati d'ascolto bassissimi. Con Gugliemi cambia tutto l'organigramma e i risultati pratici sono esplosivi; nascono programmi celebri come *Linea rovente, Telefono giallo, Chi l'ha visto?, Un giorno in pretura, Blob, Avanzi* e tanti altri.

È nella stagione '87 / '88 che vede la luce la prima edizione di *Samarcanda*; il programma è inizialmente un settimanale del Tg3 e va in onda, una volta a settimana, in seconda serata.



Gli ideatori sono un redattore del telegiornale, Michele Santoro, allora trentacinquenne, e Giovanni Mantovani, che aveva condotto *Radiosera*. Santoro esordisce come conduttore di questa piccola trasmissione, realizzata in un angolo di studio, con sfondo nero, panche nere e schermi televisivi dislocati nell'angusto set: al centro uno sgabello destinato ad un ospite da intervistare. Il risultato è già distante dallo stereotipo della tv d'informazione che si era visto sino ad allora; la forma insolita della trasmissione fa già intravedere scorci di realtà inediti nel panorama televisivo italiano, e gli ascolti crescono. *Samarcanda*, titolo enigmatico, che richiama il mondo fiabesco delle *Mille e una notte* e la realtà di un incrocio fra etnie differenti, conquista spazio ed è "promossa" in prima serata.

Cambiata la collocazione nel palinsesto, il programma cambia pelle e modifica la scenografia: il colore dominante, anzi l'unico colore presente, resta il nero ma lo spazio si amplia e si dispone su più piani, nei quali vanno a sistemarsi gli ospiti, figure galleggianti nel vuoto nero che, al momento di prendere parola, sono illuminate e si stagliano nitidamente sullo sfondo. Santoro è sempre in piedi, si muove in continuazione e comunica con tutto il corpo, ma oltre lui c' è un sipario: si apre e da un maxischermo gettate di realtà erompono nello studio, ideato da Giorgio Barberio Corsetti, giovane e talentuoso regista teatrale. La forma televisiva apre la porta alla realtà, ne viene, di volta in volta, in-formata ma mai completamente con-formata: realtà e forma s'inseguono, si tallonano reciprocamente, solo che, nei primi anni, è sempre la prima a risultare eccedente, straripante.

Sono anni cruciali, a cavallo fra la fine degli '80 e l'inizio dei '90, di grandi cambiamenti a livello internazionale, di lacerazioni profonde e di fermento sociale in Italia. Tutti i fenomeni più importanti passano attraverso *Samarcanda*: i sindacati autonomi, la droga, l'aids, l'emarginazione sociale, i disservizi pubblici, lo scollamento fra i partiti e la società civile, la caduta delle ideologie, le crisi nei Balcani e nei Paesi dell'Est europeo, la guerra del Golfo, l'espandersi della Lega di Bossi, la nascita di Tangentopoli, la mafia.

Il 29 agosto del 1991 è assassinato, in un agguato mafioso, Libero Grassi, l'imprenditore palermitano che aveva denunciato il racket; meno di un mese dopo, il 26 settembre è trasmesso in televisione *Per Libero Grassi*. È un programma che resterà nella storia della televisione italiana, la prima realizzazione congiunta di Rai e Fininvest, la prima staffetta fra Santoro e Costanzo: da Palermo *Samarcanda*, da Roma il *Maurizio Costanzo Show*, con le regie, rispettivamente, di Simonetta Morresi e di Paolo Pietrangeli. Costanzo bruciò in diretta una maglietta recante la scritta "mafia, made in Italy": la mafia non dimenticherà.

Nell'autunno del 1992 Santoro ha pronta una nuova trasmissione, *Il rosso e il nero*, e rilascia la seguente dichiarazione: "Il colore di *Samarcanda* è stato il nero. Il nero infatti è un colore assente, sul quale gli altri colori si imprimono, ed è anche un colore che cancella, separa, distingue. Usando il nero *Samarcanda* si è staccata da tutte le altre trasmissioni e, nello stesso tempo, ha consentito alle facce, ai protagonisti, alla realtà di occupare interamente lo schermo… Nei primi anni la mia è stata una conduzione debole, che a tratti assecondava il discorso, spesso spariva nell'ombra, affondando nel nero… È successo che i vari pezzi di trasmissione se ne stavano attaccati al fondale, alle quinte del programma. Così, un po' alla volta ho dovuto imparare a mescolare le parti in un unico racconto.

Al nero, dunque, si aggiunge il rosso, al colore dell'assenza si aggiunge quello della presenza, "dell'energia, del rischio, del sangue". Il nero da solo sembra non essere più sufficiente, sembra essere incompleto; la realtà "che occupa interamente lo schermo", lasciata fluire quasi liberamente dalla "conduzione debole" di Santoro, contrae un debito di senso, rimane frammentaria, "attaccata al fondale". È necessaria un'esposizione in prima persona da parte di Santoro, una presa di posizione che entra ancora più nella realtà, che le dà una direzione, una possibile chiave di lettura capace di "mescolare le parti in un unico racconto". Dall'assenza di colore al colore più vivo, il rosso, alla scommessa continua e sempre da ripetere di ricercare un senso che non è mai dato in partenza nella realtà, perché questa è sconnessa, caotica, nonsenso.

Non ci sembra che sia una forzatura inutile l'accostare il percorso che da *Samarcanda* porta a *Il rosso e il nero*, all'evoluzione di un autore cinematografico, Wim Wenders. Precisamente ci riferiamo al passaggio da *Il cielo sopra Berlino* a *Così lontano, così vicino*. Il primo film, del 1987 come *Samarcanda*, è in bianco e nero: i protagonisti, gli angeli, guardano il mondo dall'alto, dall'esterno, la loro è una presenza "debole", le voci delle persone, le varie realtà, si sovrappongono e non si ordinano. Il secondo film, del 1993 come *Il rosso e il nero*, è invece a colori: gli angeli hanno deciso di diventare uomini, cercano un senso della realtà in prima persona, e la possibilità dello scacco è sempre all'orizzonte, la scelta di organizzare un "racconto" è sempre una scommessa, è come la roulette, si punta o sul *rosso* o sul *nero*. E tuttavia i protagonisti di questo film sono angeli e uomini insieme, così come Santoro è allo stesso tempo parte della realtà e parte della finzione televisiva, sul confine che le separa e le unisce. Cammina su un filo, come l'acrobata cui fa riferimento la canzone degli U2 citata all'inizio, parla ed agisce come un acrobata. Scelta formale ed etica insieme.

È immerso nella palude e non può non tirarsene fuori da solo, come il barone di Munchausen. Che cos'è, in questo caso, la palude? È la realtà o la televisione? È tutte e due le cose: Santoro è immerso nella realtà e se ne tira fuori da solo per organizzarla nella forma televisiva, ed è immerso nella televisione e ne emerge per cercare il senso nella realtà.

Forma televisiva e realtà continuano a rincorrersi, a plasmarsi a vicenda, la proporzione fra le due è sempre da rinnovare, da riequilibrare in corsa: nella stagione '94/'95 nasce *Temporeale*. È ormai l'Italia della Seconda Repubblica e protagonisti della nuova trasmissione sono i volti nuovi della politica italiana, i nuovi potenti. Più di una volta si ritrovano faccia a faccia D'Alema e Fini: la forma televisiva e i suoi tempi sono ormai nel DNA di questi politici. Grande spazio hanno i sondaggi, che per la verità erano già stati lanciati ne *Il rosso e il nero* fra lo scetticismo generale.

Dopo due anni arriva il grande salto: Santoro, anche perché deluso dalle scelte delle Rai, passa alla Mediaset. La nuova avventura si tinge di blu, il colore del mare e il nuovo programma si chiama *Moby Dick*. È una sfida coraggiosa, sfida in mare aperto, navigazione tra i pericoli delle tempeste. Forse Santoro è Achab, ma chi è la balena bianca? Un tempo era la Democrazia Cristiana. Ma non era morta e sepolta insieme alla Prima Repubblica? A quattro anni di distanza queste domande non sembrano poi così strane come potevano apparire allora, nel 1996.

In ogni modo, a quattro anni di distanza, Santoro è tornato a lavorare per la Rai (per affrontare più da vicino la balena?). Qui ha dato vita a due nuove creature, *Circus* e *Sciuscià*.

La prima è un circo itinerante per l'Italia, con tanto di orchestrina, atmosfere alla Kusturica, forme perfette per leggere e ingranare con il grottesco del presente.

La seconda è una serie di reportage, che uniscono la verità del documentario ad una struttura narrativa "forte", di tipo cinematografico; ancora una volta la realtà più viva si sposa con il "racconto" in grado di svelarla, con la narrazione orientata dal montaggio. Ancora una volta ci ritroviamo fuori e dentro la tv, fuori e dentro la realtà.

MICHELE SANTORO: "NON SONO UN GIORNALISTA PURO"

NUOVI LINGUAGGI TRA REPORTAGE E NARRAZIONE

di Francesco D'Arma
Critico cinematografico

Le sue trasmissioni hanno portato una forte innovazione formale, oltre che contenutistica. Che rapporti aveva con la forma dell'approssimarsi alle cose, alla realtà, negli anni della sua gioventù?

Vengo dall'esperienza teatrale; in quegli anni facevo teatro. Lo facevo in maniera anche abbastanza interessante, considerando che vivevo in una città di provincia. Avevamo fondato un gruppo che si chiamava Teatro Gruppo e prendeva il nome dall'esperienza di Peter Brook. Poi, nel '68, con l'arrivo della contestazione, ho interrotto quest'attività: mi sono trovato a dover scegliere fra il teatro e la politica, e scelsi la politica. Abbandonai il teatro come attività para-professionale, visto che quel lavoro ci aveva portato sulla soglia del professionismo; era l'epoca in cui Dario Fo stava costruendo il famoso circuito, con l'ARCI, e prese contatto con numerosi gruppi giovani, fra i quali anche il nostro, perché doveva alimentare un circuito di centinaia di sale. Sarebbe stata una grande occasione, poi Dario abbandonò questo progetto in seguito alla rottura con il PCI ed entrò nell'area extraparlamentare. Fu una scelta precisa, dalla quale nacquero una serie di spettacoli che ben ricordiamo. In questo senso, non sono un giornalista puro.

Aveva un interesse forte anche verso il cinema?

Il cinema è stato sempre la mia passione principale. Facevo teatro perché fare cinema richiede un impianto industriale alle spalle. Il cinema è stata una passione che, per motivi miei, ho sempre cercato di tenere lontana dal lavoro; per me il cinema svolge una funzione terapeutica, ha una fortissima capacità di rasserenarmi e tranquillizzarmi, e tenerlo lontano dalla professione è stato un modo per conservarne questa natura terapeutica. Ricordo il film *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, in cui la protagonista, grande appassionata di cinema, entra nello schermo e gliene capitano di tutti i colori; invece, da quest'altra parte, come spettatore, si sta in maniera veramente deliziosa. Ora, facendo reportage, mi sta venendo voglia di misurarmi con la narrazione, con la forma della fiction. Sto rimuovendo questo mio tabù, questa scelta terapeutica.

Quando morì Falcone molti produttori mi offrirono cifre considerevoli per scrivere una sceneggiatura sulla sua vita, ma rifiutai. Falcone è stato un personaggio talmente straordinario, uno dei pochi personaggi di grandezza tragica che ha avuto la nostra storia contemporanea, che fare un istant-movie su di lui avrebbe finito per sminuirne l'importanza; infatti, tutti i film che poi sono stati realizzati su Falcone hanno raggiunto risultati modesti.

Questo lento avvicinamento alla forma di narrazione della fiction, ha avuto inizio, in qualche modo, ai tempi de Il rosso e il nero, quando la sua presenza di conduttore è diventata più ordinatrice, quindi più narratrice rispetto alla «conduzione debole» di Samarcanda?

Sì: inizialmente la mia prospettiva era segnata fortemente dall'avanguardia. Ero portato a non trovare una coerenza del discorso che fosse fuori del piano formale, la coerenza e i contenuti mi interessavano poco. Ai tempi di *Samarcanda*, progettata insieme a Barberio Corsetti, poteva capitare che il discorso in diretta di un politico fosse interrotto da un servizio che non aveva alcuna connessione logica con quello che il politico stava dicendo; il tutto, sempre in diretta, anticipava, in qualche misura, un tipo di montaggio successivamente messo in opera da certi programmi, come quelli di Paolini ad esempio.

Ad un certo punto ho dovuto pormi il problema del successo del programma e ho cercato di trovare nuovi linguaggi capaci di contagiare il pubblico; ho scoperto la "piazza", ma la "piazza" non è stata una scelta politica, è stata innanzi tutto una scelta di linguaggio, inseguendo una frase di Pasolini che sostanzialmente dice che la verità è molto lontana dalla medietà culturale. È più facile trovare la verità dove l'elaborazione concettuale è più debole. Da qui è nata la "piazza", la scoperta del linguaggio diretto, della gente che si esprime senza le mediazioni della parola scritta. È stata una scelta da un certo punto di vista intenzionale, da un altro punto di vista abbastanza casuale. Molti hanno interpretato la scoperta della "piazza" come una scelta anti-sistema, che attingeva alla mia natura anarchica, antagonistica, che, certo, non nego di possedere, anche se stemperata dagli anni, ma la verità è che la ricerca era formale.

Certo, la ricerca era formale, però…

…Anche sostanziale, metteva in discussione l'impianto più avanguardistico, intellettuale, delle prime edizioni di *Samarcanda* e veniva fuori, invece, la dimensione narrativa, epica. Angela Casella nella piazza di Locri che sfida lo Stato alla ricerca del figlio è una figura epica. Così abbiamo cominciato a toccare altre corde, che qualcuno oggi, in maniera spregiativa, definisce melodrammatiche… Ma, per me, questo è un grande complimento, anche le critiche colgono un elemento di verità.

La cosiddetta Raitre di Guglielmi è stata rivoluzionaria da un punto di vista formale. All'interno di queste innovazioni formali la vostra è stata quello che si è sviluppata in modo più aderente alla realtà…

Ma la realtà era la sua forma, cioè la realtà che si racconta attraverso la realtà.

C'erano un'idea di modo e un'idea di forma televisiva che si sviluppavano parallelamente.

Se si analizzano anche i segni che contenevano le mie trasmis-

sioni si noterà che avevano dei riferimenti alti. Penso a *Il rosso e il nero* che aveva un impianto, volutamente "povero", che, dalla sigla ai colori, richiamava Weimar, il nazismo, qualcosa di grave che poteva accadere.

Per tornare a questa voglia di narrazione, mi sembra che Sciuscià, la serie di reportage che stanno andando attualmente in onda, abbia un impianto narrativo ben preciso, con una forma di montaggio molto forte. Su questa stessa linea si colloca un suo progetto sperimentale, a metà strada fra la fiction televisiva e il documentario, su Salvatore Giuliano. Il nostro pensiero non può non andare ad un film, Salvatore Giuliano di Francesco Rosi, che fece emergere elementi nascosti di realtà facendoli interagire con una forma linguistica enormemente innovativa: esistono delle vicinanze fra il suo lavoro e quello di Rosi?

Una delle persone dalle quali ho ricevuto maggiore conforto in questi anni, anche complimenti commoventi, è stato Rosi. Ha sempre capito la connessione che c'era tra il nostro lavoro, connessione culturale. Quando ho messo in luce la nostra appartenenza al filone "neorealista" sono stato deriso dai critici più accaniti, colpevole, secondo loro, di essermi paragonato a certi mostri sacri del nostro cinema. Il problema non è questo: un prodotto può vivere di un'atmosfera culturale anche se non raggiunge le vette estetiche di un film come *Salvatore Giuliano*, uno dei capolavori della cinematografia italiana, straordinario, irraggiungibile. Questo non vuol dire che il lavoro di Rosi non possa essere di esempio per altre ricerche, credo che debbano esserci degli scambi fra l'"alto" e il "basso": la malattia più grave della cultura italiana oggi è proprio il fatto che mancano rinvii fra vari gruppi di lavoro. Oggi tutte le nostre esperienze sono isolate, non c'è scambio, mentre le cose migliori, in Europa, sono nate quando si sono create delle situazioni culturali.

Le esperienze culturali più importanti si sono sempre sviluppate in lavori e progetti di gruppo.

Così è stato per Raitre; era una situazione culturale, un sistema di rinvii da un'esperiena all'altra. È quello che è venuto meno con la morte di raitre, che per un verso era inevitabile perché avevamo raggiunto il nostro massimo per quella strada e dovevamo fare qualcosa di diverso, anche se, comunque, è stata perseguita come obbiettivo politico. Raitre era sia una situazione culturale sia un pezzo d'industria: entrambi gli elementi oggi mancano. Manca un pezzo d'industria nel quale collocare i nostri prodotti e manca la situazione culturale che c'era prima.

Per quanto riguarda il documentarismo, la documentazione della realtà: si può dire che per lei il far parlare la realtà deve sempre avvenire attraverso una riflessione sulle forme della rappresentazione, attraverso un'idea di narrazione, di drammaturgia?

Assolutamente.

Il documentario è molto vicino a un cinema cosiddetto di denuncia che, qui in Italia, ha vissuto una stagione molto intensa e che ha dato risultati notevoli. Abbiamo già parlato di Rosi; un altro regista che seppe dare una fisionomia particolare alla realtà fu Elio Petri. Negli anni intorno al '68 uscì Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto: il film fu oggetto di aspre critiche da parte dei giovani della contestazione. Ha un ricordo in proposito? Le piacque il film?

A me il film piacque molto.

Il film fu accusato, secondo me a torto, di veicolare un contenuto presuntivamente di denuncia attraverso una forma espressiva vecchia, omogenea al sistema. Lei, invece, lo trovò innovativo?

Assolutamente; semmai avrei trovato le critiche fondate per le esperienze più tarde di Petri. Quelle mi sembravano meno interessanti, per quanto anche *Todo Modo* è un film importante. In *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* c'era una straordinaria interpretazione di Volontè, che invece in *Todo Modo* è più manieristica, meno profonda, più alla Noschese. Oggi si capisce quanto importanti siano stati quel regista e quell'attore: se, appunto, si volesse fare un film su Falcone sarebbe molto difficile trovare un attore adatto, Volontè avrebbe potuto ridare vita sullo schermo ad un Falcone. Oggi i film che tentano di ricostruire i fatti di cronaca hanno un impianto cronachistico, che li rende, da un certo punto di vista, inferiori alla televisione. La televisione è stata più appassionante, come racconto, sulla morte di Falcone di quanto lo sia stato il cinema. Ai tempi di Rosi e di Petri era il contrario.

A proposito di gusti cinematografici: lei preferiva Truffaut a Godard, vero?

Sì, sì, sì. Senza dubbio.

Si può dire che nella nouvelle vague di Raitre lei è stato «Truffaut» e Ghezzi «Godard» Si ritrova in questa affermazione?

Mi ritroverei in manicomio insieme a Ghezzi, per fare questi paragoni… Diciamo che sicuramente tra me ed Enrico, che siamo persone con gusti accentuatamente diversi, c'era una straordinaria sintonia… Come i due maestri che lei citava potremmo dire che abbiamo lavorato insieme… Comunque, effettivamente, eravamo le due anime più marcatamente riconoscibili di Raitre, *Blob* da una parte e *Samarcanda* dall'altra. Guglielmi è stato uno straordinario autore perché ha saputo tenere insieme queste anime che apparentemente potevano sembrare divergenti, e invece non lo erano. Sapientemente Guglielmi ha saputo creare un contesto che rendesse compatibili approcci così diversi, non solo alla televisione e al cinema ma alla vita.

Ghezzi e Santoro: due nomi che hanno rivoluzionato la tecnica televisiva, la sua specificità, pur non avendo compiuto studi specialistici. Entrambi avete studiato filosofia; c' è da riflettere su questo fatto?

Sia Ghezzi sia io, però, siamo due visionari; siamo due che passano il tempo a "guardare". Quindi, anche se abbiamo fatto altri studi nelle scuole, abbiamo imparato molto nelle sale cinematografiche e nelle sale di montaggio.



Premio Bizzarri al "Giornalismo televisivo"

LA FANTASCIENZA: PAURE E ILLUSIONI, UNO SPECCHIO?

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Il tema della rassegna 2000 può sembrare in un primo momento persino ovvio, anche se non risulta che in alcuna parte d'Italia ci sia stato un festival che abbia affrontato di petto i rapporti fra il cinema e il futuro, di cui la fantascienza filmata è soltanto un capitolo. l titolo che scorre nella rassegna è *2001:un'altra Odissea*. Inoltre, il libro che la Fondazione Libero Bizzarri pubblica insieme all'editore Marsilio in una nuova collana da me diretta, *Il pianeta proibito* (su cui torneremo), porta un sottotitolo com'è del resto cosa consueta nei precedenti volumi pubblicati dalla Fondazione e dalla Marsilio, ricordiamoli: 1*967-Tuoni prima del Maggio - Il cinema e i documenti che prepararono la contestazione*, *1969-Un anno bomba- Quando il cinema scese nelle piazze* e *1970-Addio Jimi- La musica e il rock degli anni ribelli*. Il sottotitolo è, questa volta, "Quando il futuro sedusse il cinema".

Da un lato, la rassegna e il titolo vogliono prendere lo spunto dal celebre film di Stanley Kubrick per documentare tutti quei viaggi che ieri, oggi e domani il cinema ha proposto e continua a proporre nell'intento di seguire passo passo il tempo che trascorre, e in molti casi sporgendosi in avanti, osando, guardando, tentando di immaginare, ciò che ci aspetta e ciò che stiamo preparando. Sotto il capace ombrello di *2001: un'altra Odissea* possono entrare i documentari in concorso e tutte le altre iniziative della rassegna perché sia nella selezione che negli inviti a personaggi del cinema e della tv, l'attenzione è stata quella di presentare i racconti che meglio rappresentino situazioni dinamiche.

Non uso l'aggettivo "nuove" perché tutti l'abbiamo inflazionato, peggio di certe espressioni che peraltro sono uscite dal lessico d'obbligo, ad esempio "nella misura in cui" o "a monte e… a valle".

Uso invece volentieri le parole "un'altra Odissea" non soltanto perché quel che si prepara nel secolo appena aperto e in un domani ancora più in là, probabilmente, è un eccitante salto nel buio.

È soprattutto un'altra avventura, un'altra Odissea, nella quale saremo tutti coinvolti come tanti Ulisse alla ricerca di un impossibile ritorno e saremo posti di fronte a conquiste (o a lutti e rovine come nel Novecento?) che non sappiamo neppure bene ipotizzare.



Manifesto e foto di scena dal film "Il pianeta proibito" che dà il nome alla collana editoriale della Fondazione Libero Bizzarri

Partendo con questo atteggiamento, cioè aprendosi alle sorprese più inaspettate, faremo, credo, almeno una scoperta importante: che le paure e le illusioni create dalla fantascienza- due facce di una stessa medaglia -, sono uno specchio della nostra diversità rispetto alla diversità dell'universo, universo di cui ignoriamo molte cose, mentre altre le conosciamo e conosceremo; diversità verso le quali tendiamo le mani alla ricerca di risposte per le nostre curiosità insoddisfatte. Noi pensiamo agli extraterrestri e ,chissà, da qualche parte nel cielo senza fine, c' è chi fa la stessa ricerca e aspetta degli "extra" in

pianeti in cui c' è una qualche forma di vita che non è detto simile alla nostra.

Da un altro lato, il sottotitolo "Quando il futuro sedusse il cinema" vuole indicare l'innamoramento, che è poi un fatto reciproco,

appunto tra il futuro e il cinema nelle braccia del tempo, anzi del Tempo della maiuscola. Conquista tecnico- scientifica ,il cinema si candidò molto presto ad accogliere la dimensione del futuro che in ogni modo lanciava i suoi messaggi d'amore. È stato per anni lo strumento più adatto a farsi strumento e stimolo, trascinando con sé anche quella parte della letteratura che lasciava , che so, il sottosuolo di Parigi, per affondare la parola nei misteri delle viscere della terra e dello spazio. Questo intreccio all'interno del Tempo mi è sembrata, e mi sembra, la vera ragione del lavoro di sperimentazione andiamo facendo col Premio Bizzarri. Le risorse tecnico- scientifiche di un mass media di grande impatto fuse con le altrettanto fantastiche risorse studiate, elaborate, rese note da chi sta nei laboratori del futuro, e ci sta preparando questo scrigno di novità spesso impensabili.

Chi vedrà e leggerà il libro, non potrà non accorgersi che noi consideriamo strettamente inerente all'intreccio di cui ho detto le storie della diversità che avvengono tra di noi terrestri, storie di extraterrestri, di alieni che vivono nel nostro mondo, nelle nostre società, e della cui esistenza spesso non ci accorgiamo o se ne accorgiamo spesso voltiamo la testa da un'altra parte per non guardare, per non sentire. Si tratta di storie e di alieni che ci mostrano aspetti particolari e inediti della vita; sono esplorazioni di pianeti che non stanno nè in alto, nè in qualche invisibile galassia, ma sono spesso nella coscienza di qualcuno che "esperimenta" per noi quelle sensibilità che di solito passano inosservate.

A proposito, abbiamo voluto intitolare la collana "Il pianeta proibito", rubando il titolo ad un film, non tanto per restare in tema di fantascienza, o per ricordare che di questo importante genere cinematografico ci siamo occupati all'inizio del 2000, inaugurando le nuove frontiere del Tempo; quanto per avere un titolo duttile, flessibile, dai molti significati. Il cinema è un pianeta proibito perché è stato da sempre bersagliato dalle censure, perché è al centro dei sogni e di desideri di milioni di giovani che lo guardano o lo vogliono fare, perché proietta nella sala buia gli spettatori verso arcipelaghi di emozioni inconfessate. Il documentario è un pianeta proibito, e non solo perché oggi è minoritario, senza mezzi, senza protettori, ma soprattutto perché è o dovrebbe essere l'occhio più vigile ed esigente puntato sul mondo, un mondo che in molti casi è composto da innumerevoli pianeti proibiti.

Infine, due parole sui generi cinematografici. Mi pare che si possa dire che essi stanno scomparendo. La televisione li sta occupando, se ne attribuisce l'eredità, li rilancia, con i telefilm, le miniserie, i serial. Il poliziesco, il nero, il fantascientifico, eccetera, entrano nella programmazione originale televisiva saccheggiando la miniera cinema. E il cinema è costretto a reinventarsi e a farlo proprio uscendo dai generi, o meglio sintetizzandoli, mescolandoli insieme in uno stesso racconto, insomma costruendo continue, inedite forme narrative dosando le parti dei generi come se fossero parti di un cocktail.

Il documentario, quello che non vende l'anima alla tv peggiore, fa la stessa cosa. È uno strumento per ulteriori sintesi, per proposte che scavalcano le strade tradizionali del reportage, della inchiesta, del documento secco, e che cercano la via del racconto, senza negarsi le emozioni, anzi, sostituendo il vecchio occhio dell'analista- che vede soltanto quel che sa vedere- con i molti occhi dei generi cinematografici, spia di come si può arrivare a costruire e quindi anche a decifrare l'emozione che sta dentro i fatti della cronaca, in ciò che accade e non ha bisogno di grette spiegazioni sociologiche.

Ecco, il nemico numero uno del cinema e del documentario, in questo senso, è la sociologia che ha imperversato per anni sul grande e sul piccolo schermo, alleandosi alle ideologie e ai derivati, confezionando tesi e risposte.
Ecco, il nemico numero uno, da conoscere e da battere.
Ecco, il lavoro da fare.
Ecco, il programma per il Bizzarri 2001. E la sua "altra Odissea".



HO FATTO UN VOLO

COME (E SOPRATTUTTO PERCHÉ) SCRIVERE UNA FILMOGRAFIA

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

A cosa può servire la guida turistica di un Paese che non c' è più? O quella di un Paese immaginario, sul genere di Flatlandia di Edwin A. Abbott o di tanti altri simili territori? Ci sono persone che collezionano baedeker di Paesi lontani, che li divorano, senza mai esserci state e senza andarci forse mai. Ci sono scrittori che descrivono puntigliosamente posti che hanno conosciuto solo sulle guide turistiche e altri scrittori che invece inventano mondi in un modo talmente tanto accurato da richiedere ad altri ancora, a dei colleghi, la necessità di sistemare tutto il loro sforzo inventivo in mappe, elenchi di luoghi, liste di personaggi, glossari.

Una filmografia è decisamente l'occasione per fare un viaggio nel tempo alla ricerca di quello che è stato, in un Paese che ormai non c' è più; un poco come quando si vanno a spulciare i fenomeni naturali che ogni cronologia ben fatta mette in elenco: le precipitazioni atmosferiche più abbondanti, i terremoti, le altre catastrofi (solo eventi drammatici, che quelli positivi, chissà perché – come ricorda Queneau in *Una storia modello* –, non fanno notizia).

Così, in questo volo a ritroso nel tempo, muniti di appositi strumenti di misurazione (sismografi o storie generali del cinema, fa lo stesso), ci si imbatte, di tanto in tanto, in picchi, scosse, assestamenti, terremoti di vario grado. Il semplice lavoro di mettere in lista tutti questi "fenomeni", affatto drammatici peraltro, dà già impressioni statistiche, se si vuole anche fredde, ma poi induce, chi è ben intenzionato, a riflessioni generali. È un lavoro di pazienza ("Sii paziente, che il mondo è largo e vasto", Abbott, *Flatlandia*), come ogni esplorazione, che necessita di ricerca e che, come tutte le ricerche, non si può dire mai finito; ed è un lavoro che è, quindi, sempre incompleto, per quanto esteso sia. Ma aiuta, nel farlo, l'idea che in questo modo si possono fissare le cose, non lasciarle volatilizzare. Per questo serve, è utile farlo, e per questo si va in viaggio alla ricerca di un Paese svanito.

Da nomadi curiosi, ogni volta che si incontra una traccia, si ha l'entusiasmo di un archeologo che da un microscopico reperto ha la sensazione di scoprire un sito, e chissà forse anche lo stesso ghigno irridente nei confronti di chi, in quel coccio rivelatore vede solo un coccio e nulla più. Traccia dopo traccia, fotocopie e motori di ricerca, e piano piano i vuoti si riempiono, il secolo andato si popola di tanti noti o dimenticati artisti, di pionieri, di geniali affaristi, di professionisti e di eserciti di personaggi, spesso in fotocopia anche loro, ma che quando raggiungono le vette cui ancora mai nessuno è giunto, diventano d'improvviso quasi in carne ed ossa e sembrano aver dominato il loro tempo come giganti, al punto di lasciare stupiti il fatto che siano stati completamente dimenticati. Si scoprono ad esempio storie minime, come quella dell'ex lottatore d'origine italiana Bull Montana, divenuto piccola star hollywoodiana in film come *Il mondo perduto* e in altri ancora, in un ruolo da forzuto che anticipa nell'immaginario collettivo quello di Carnera, o si rispolverano cose che già si doveva sapere: chi ricordava che era stato Melies a salvare il cinema, inventando la fiction?

Con costanza e fortuna, ci si imbatte pure in film - evento, quelli che, come i grandi fenomeni naturali, permettono, per così dire, di periodizzare; quei grandi film che stabiliscono un prima e un dopo, cose da arguire ovviamente sempre col senno di poi, da cui la nota prudenza dei critici che sanno bene come quello che scrivono si possa ritorcere contro di loro e allora parsimoniosamente centellinano le grida di entusiasmo, per evitare figuracce future.

Nel fare un volo, la scelta del vettore è importante, ed io ho cominciato a volare nei comodi volumi di Luigi Cozzi, scrittore e regista, autore de *Il cinema di fantascienza*, un'opera frutto di un immenso lavoro e di grande passione. Scendendo dal razzo, che si era conficcato con la punta nell'occhio della Luna, ho mosso i primi passi sul mondo immaginifico di cui ci siamo occupati quest'anno, con lo stesso stupore, e la stessa ingenuità, dei personaggi evanescenti e determinati di Georges Melies. Di lì in poi, grazie alla leggerezza determinata dall'assenza di gravità di quel mondo fatto di cartapesta, ho misurato falcate larghe e leggere, imitando l'astronauta Armstrong sulla Luna, saltando in fretta dalle ombre e dalle luci dei palazzi alti e spettrali della città di *Metropolis* al mondo bianco abbagliante di *2001*, dalle profondità che atterriscono di *Matrix* al cielo rassicurante e solcato da mille astronavi scintillanti di *Guerre Stellari*, dalle atmosfere raggelanti di chi attende la catastrofe in *2000, la fine dell'uomo* e in tanti altri film iettatori ai trasparenti del fiabesco, intelligentissimo *Stranamore* di Kubrick e Peter Sellers.

In questa camminata balzelloni nella storia della fantascienza cinematografica, fatta con una sorta di stivali delle sette leghe ai piedi, ho cercato, come farebbe ogni buon turista, di vedere e di capire più che potevo, sballottolato, centrifugato, come il protagonista di uno dei tanti film tratti da *La macchina del tempo* di H.G. Wells, da un'era all'altra. Come ogni turista, ho riportato a casa impressioni, documenti, souvenir, fotografie, pagine di diario di viaggio, cartoline, roba raccattata in bazar e mercatini, o scritta in stazioni ferroviarie e nelle sale d'attesa degli aeroporti.

Destino comune dei turisti. Solo alla fine del viaggio, quando si ha ventura di tornare a casa, disfatti i bagagli ancora stanchi, si riguarda allora tutto con gran calma e finalmente si capisce veramente dove si è stati. Si mettono insieme i ricordi di questo volo nel tempo, e unendo segmento a segmento si comincia a delineare una mappa, un racconto, una filmografia, per non perdersi in future esplorazioni, per offrirla, già fatta, a chi vorrà fare lo stesso viaggio (e che nel farlo di certo l'arricchirà). Una guida per i tanti turisti di luoghi estinti, da leggere in attesa del viaggio, anche se il viaggio probabilmente non si farà mai.

UNIVERSITÀ DOC: TERAMO
UN NUOVO RAPPORTO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Il *Premio Bizzarri* guarda avanti e incontra l'Università. C' è un progetto comune, c'è uno scambio di idee e di esperienze. Nel caso dell' incontro fra la Fondazione Bizzarri e l'università di Teramo, che avrà un suo incaricato nella giuria dello stesso Premio, il filo può essere rintracciato in un ciclo di conferenze e di proiezioni dedicate al Novecento, organizzato dalla Fondazione che arrivavano con molto anticipo rispetto alle manifestazioni, libri, cicli televisivi, sempre sul secolo che abbiamo lasciato alle spalle. Vi partecipava, un giovane studioso, Guido Crainz, che aveva realizzato con il regista Corrado Farina la prima parte di *Epoca*, una trasmissione sui cinquant'anni che ci hanno portato alla conclusione del secolo. Lo stesso Crainz stava lavorando ad un libro sugli anni '50, il periodo che costituiva la prima parte della serie. Al ciclo, che si svolse a San Benedetto e a Ascoli Piceno, intervennero registi e altri studiosi, con filmati e documenti.

Non si parlò allora di rapporti fra la Fondazione e l'Università di Teramo, ma Crainz, che in questa Università aveva intrecciato la sua formazione di storico con la storia delle comunicazioni di massa, se ne dev'essere ricordato quando a Teramo con Carlo Carboni, responsabile della Facoltà, si è imposta la necessità di cambiare il modo di studiare la storia e i mass media, per tenere, come si dice, il passo con i tempi, e soprattutto per dare alla Facoltà più mezzi e nuovi metodi di ricerca. Sappiamo tutti che questi sono appuntamenti ineludibili. Ce ne accorgiamo in particolare allorchè, come accadde nel ciclo sul Novecento, diventa evidente, anzi molto evidente, indispensabile, dare importanza intanto alla conoscenza delle immagini, e poi alla loro costruzione in racconto. I semi gettati non vanno perduti.

Carboni e Craiz vanno annoverati fra quei docenti che hanno avvertito per primi l'urgenza di provvedere, e che si sono posti il problema di far funzionare le macchine che l'Università ha finalmente scelto di acquistare. A Teramo c' è infatti un piccolo tesoro che andrà presto valorizzato. C' è un laboratorio con macchine modernissime, di proiezione, visione e montaggio che gli studenti potranno usare insieme con i docenti e persone specializzate. Ma c' è, al di là di questo luogo, da cui potrebbero uscire filmati compiuti, realizzazioni vere e proprie di carattere didattico oltre che da destinare alla trasmissione, c' è un progetto altrettanto rilevante. Riguarda la possibilità di dotare la Università di una efficiente mediateca. Come giustamente sostiene un altro docente di Teramo, Franco Benigno, che insegna Storia Moderna, agli studenti, prima di cominciare il corso di lezioni, dovrebbe essere consentito di vedere, vedere, vedere. Si dà per scontato che un certo numero di immagini costituiscano un patrimonio di sapere comune. Niente di più sbagliato. Gli studenti, ne ho le prove, spesso non sanno che cosa sia il Neorealismo, ignorano persino *Roma città aperta* che frequentemente viene presentato in televisione e nei cineclub, a parte il fatto che esiste da anni in video cassetta. Se poi i giovani vivono lontani dalle grandi città, la mancanza di sale cinematografiche, di sale d'essai, di cineclub, persino di sale parrocchiali, l' assenza di informazione e la cattiva informazioni domina incontrastata.

Una mediateca significa vitalità, non un archivio polveroso. A Napoli, all'Istituto Orientale, c' è una mediateca e conserva oltre diecimila film. Studenti e insegnanti sono in grado non soltanto di vedere ma anche di scegliere immagini e montarle a seconda delle esigenze. Essi possono contemporaneamente costruire una storia del cinema e la storia - storia sulla base dei film. Le possibilità sono infinite e l'effetto prima della ricerca, poi del montaggio e infine della copia conclusiva del lavoro ha un valore talmente chiaro ed evidente che non ha bisogno di essere spiegato, o sottolineato.

Ci sono altri esempi in Italia. Se si guarda all'estero, il paragone con la nostra situazione diventa insostenibile, specie per quanto riguarda gli Stati Uniti, la Francia, la Germania e l'Inghilterra. Non ci sono e non ci possono essere alternative a una linea di condotta che ha alle spalle un dapprima lento e quindi sempre più impetuoso sviluppo.

La collaborazione fra l'Università di Teramo e la Fondazione Bizzarri potrà avere una funzione grande nelle due regioni del Centro Italia, Marche e Abruzzo, dove non mancano archivi o istituti simili, ma dove ancora nessuna iniziativa ha spiccato il volo verso una sperimentazione concreta, capace anche di essere un modello, sia pure piccolo, non velleitario, per chi voglia mettersi sulla stessa strada.



Prof. Carlo Carboni, docente Università Politecnica delle Marche

MA NOI SIAMO UN PAESE DI PROFESSIONISTI?

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

In un libro di qualche anno fa lo scrittore tedesco Hans Magnus Enzensberger, che ha interessi molto seri verso i mass media, analizza la società europea contemporanea e vi trova i segnali preoccupanti di una crescente mediocrità culturale. Chi frequenta i mondi del cinema, della televisione e della produzione artistica e culturale, sa che questa mediocrità ormai è dilagante e costituisce un peso notevole all'innovazione. Chi sono i mediocri e come si sviluppa la mediocrità? I mediocri stanno, lo sostengo, soprattutto negli organi dirigenti televisivi, cinematografici, teatrali. Sono quindi cattivi capi, direttori, vice capi e vice direttori. Poiché la mediocrità tende a scendere da questi livelli ad altri livelli più bassi, ecco che la cascata arriva giù giù fino agli esecutori in prima linea, cioè quella figure professionali che stanno accanto agli autori e ai loro collaboratori. La mediocrità quindi prende piede e diventa una camicia di forza.

Ma che significa mediocrità? Lo sforzo per rispondere alla domanda, non è faticoso. Basta accendere la tv in determinate ore o andare al cinema e a teatro senza farsi consigliare da amici degni di fede (i critici spesso non sono degni di fede) per capire di che cosa si tratta. I livelli si abbassano. I contenuti sono sempre più intinti in una salsa di politically correct che ne riduce la portata e l'impatto. Il linguaggio è inflazionato di zoomate, sventagliate della macchina da presa, artifizi della post produzione: altra salsa che soffoca i racconti.

Le vittime sono gli autori, specie quelli che non si sanno difendere dai capi mediocri, e anche quelli che si alleano con costoro per conformismo, facendo i realisti più realisti del re, e cioè trasformandosi in suggeritori di mediocrità in ogni senso. Vittime sono anche i collaboratori degli autori - dagli scenografi ai costumisti, dai direttori della fotografia ai montatori - che assecondano quelle trame di temi e linguaggi che finiscono per formare stratificazioni così pesanti da impedire la nascita di qualcosa di diverso, di qualcuno che sappia proporre il "nuovo", il "nuovo" che peraltro è irriconoscibile e anzi la parola stessa sta spesso ad indicare una insopportabile ripetitività.

Dunque, caro documentario, tu sei minacciato nè più nè meno di quanto sia la produzione cinematografica e televisiva che va per la maggiore. Sei più soggetto alla mediocrità perché accanto a quella che discende, imposta, dalla pochezza dei capi, c'è la mediocrità che si determina con l'uso dilettantistico e semidilettantistico delle tecnologie dell'immagine, digitali e non. Il documentario è esposto più di tutto a questo pericolo, perché lo si considera un prodotto che si può fare facilmente, sulla scia del "filmino" girato durante un matrimonio, un battesimo, eccetera.

Se Enzensberger scriveva che la montante mediocrità ci sta attaccando tutti, e toglie alla maggioranza la voglia di resistere e di sovvertire la tendenza; un saggista italiano, Franco Bollati nel suo libro *L'italiano*, trova che gli italiani si affacciano all'immagine guardando o realizzando i filmini familiari, dopo avere avuto per le mani da bambini i santini distribuiti in parrocchia. Il che significa che la mediocrità ha radici profonde e che se non è il caso di scandalizzarsi per i suddetti "filmini", vale la pena invece di avere presente il degrado al quale assistiamo e che coinvolge la produzione artistica, compreso lo spettacolo, che siamo invitati a consumare. Insomma, esiste un professionismo che si va deteriorando e non ci sono segnali che il decadimento possa essere adeguatamente affrontato e ribaltato. Caro documentario, infine c'è un equivoco che va chiarito. Tutti si riempiono la bocca di creatività, della necessità di creare creatività, creativi, creature capaci di creazioni…il gioco di parole potrebbe continuare a lungo. Le centrali televisive, e quelle del cinema, lanciano con enfasi programmi di ricerca e di reclutamento dei creativi. Nessuno in queste centrali, però, riesce a mostrare una certa creatività, sia nei modi, sia nello stile. La burocrazia di Internet - quel modo sbagliato di usare un'importante risorsa - si sta alleando con la mediocrità, e insieme vanno formando una miscela esplosiva di velleitarismo e di improduttività.

Caro documentario, prendiamo coscienza di questo. Facciamolo. Ne va del tuo e del nostro futuro. Nostro, ovvero di tutti coloro che non si rassegnano e riescono ancora ad indignarsi.



Premio Bizzarri "Un' attrice per amica" a Chiara Caselli

8ª EDIZIONE

2001

luglio 2001
8
L. 6.000

LIBERO

Il giornale del CINEMA e del DOCUMENTARIO

8ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO ITALIANO PREMIO QUELLI DEL BIZZARRI



SAN BENEDETTO DEL TRONTO

19 ~ 22 LUGLIO 2001

CINEMA TEATRO [illegible]

libero

EMERGENZA



I DOC DI LIBERO

DOC IN CONCORSO

LAVORARE...



DOC IN CONCORSO

ANNI DI CUOIO



DOC IN CONCORSO

intervieno OLIVIERO BEH[illegible]

PREMIAZIONE



UN ATTORE [illegible]

LUGLIO 2001

QUELLI DEL BIZZARRI

NUMERO SPECIALE DIARIO DEL DOCUMENTARIO

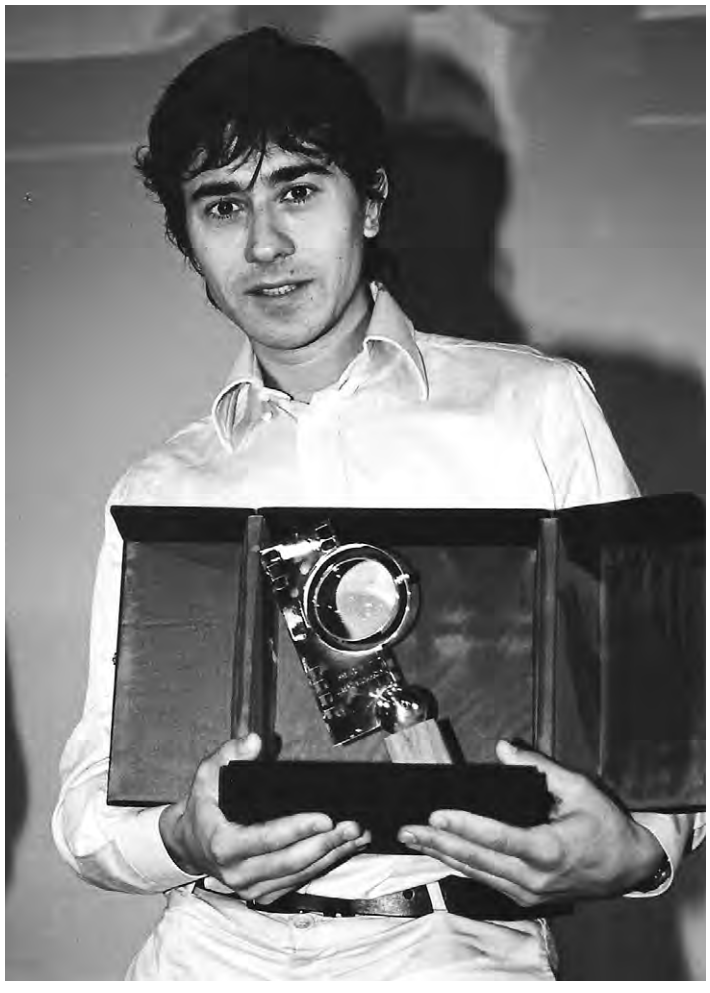
FATTI SOTTO DOC. NON SEI PIÙ REIETTO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Otto edizioni del Premio Libero Bizzarri. Guardiamoci intorno con serenità. Intanto, guardiamo a casa nostra, prima di ogni altra cosa. Otto anni di vita e di vitalità. Ma la crisi non è quella del settimo anno, come insegna il film di Billy Wilder(e Marylin Monroe con un ventilatore sotto la gonna); è quella dell'ottavo. Una crisi così così, forse non si tratta neppure di una crisi, bensì, senza per questo mascherarsi di ipocrisia *pro domo nostra*, di un momento di passaggio o, come si dice, di transizione. Transitiamo dal passato al futuro e lo vogliamo fare bene, avendo le carte a posto e badando a capire le nuove situazioni e le persone – benvenute – che si occuperanno di noi nelle istituzioni cittadine e non. Attraverso di esse, siano esse ministeri o amministrazione comunale, sappiamo che troveremo i cittadini e tutti coloro che amano il cinema e in particolare il documentario, un genere che sta avendo, anzi riavendo fortuna. Una fortuna alla quale, in buona fede, pensiamo di avere contribuito. Non poco, lo dico con fierezza e addirittura con l'orgoglio di avere condotto avanti la missione che ci eravamo dati: fare cultura, senza settarismi, per aprirsi agli accadimenti e alle idee che giungono con i venti della globalizzazione. Globalizzazione, un'altra di quelle parole che rischiano di essere affogate nei luoghi comuni e nella ripetitività, e che invece noi del Bizzarri consideriamo un termine da usare per uscire dai provincialismi e per navigare (a San Benedetto ci siamo abituati) in mare libero, libero come il nome di Libero, il cineasta al quale è dedicato il nostro Premio.

Innanzitutto, dobbiamo dire che se ci sono state condizioni finanziarie che ci hanno costretto a ridurre i giorni della rassegna e a rinunciare alle iniziative collaterali (la mancanza di un libro, dopo quelli usciti e dopo *2001: un'altra Odissea*, ci dispiace enormemente), queste difficoltà le abbiamo accettate e digerite non con passiva rassegnazione ma con il proposito di reinventare la nostra proposta, andando al cuore della specificità del *Bizzarri*, e cioè la realtà del documentario e del documentarismo che sta cambiando, e alla quale siamo certi - non facciamo i finti modesti- di avere dato un contributo sostanziale.

I giorni di proiezione e di incontri sono inferiori di numero rispetto al passato, ma sono e saranno intensi di avvenimenti e di sorprese. Lo scoprirete da soli, leggendo il programma pazientemente messo insieme dalla direzione artistica con tutti i collaboratori della Fondazione che sostiene il Premio Bizzarri. Le opere sono giunte ancora più numerose e hanno impegnato il nostro staff in una scelta accurata e meticolosa, per non trascurare quelle migliori e soprattutto per individuare all'interno di esse i filoni che spontaneamente emergevano e che dovevamo imparare a leggere. Ci si può domandare: perché le opere aumentano anno per anno? Vanagloria vorrebbe che ci complimentassimo tra noi, scambiando inchini di deferenza con gli autori, perché indubbiamente la quantità in casi come questo fa qualità. Se gli autori spediscono i loro "prodotti d'ingegno" lo faranno anche per andare a caccia di un premio – l'Italia è del resto un premificio in continua espansione –, ma siamo sicuri che è anche perché il documentarismo ha riacquistato cittadinanza rispetto a quando, e non era troppo tempo fa, certi documentari venivano accolti con urla di raccapriccio nelle sale cinematografiche e anche negli appartati salotti della tv in cui adoperare lo zapping equivaleva ad un infinito gioco di ghigliottina. I documentari sono stati, nel cinema e nella tv, una sorta di peste: generici, brutti come immagine, devastati da commenti superflui o ridondanti, vili o conformisti nella scelta degli argomenti da proporre. Ne sappiamo direttamente qualcosa. La nostra ghigliottina, nelle selezioni, senza spargere sangue e senza fare spettacolo per le *tricoteuses* di ogni tipo, ha lavorato allo scopo di andare alla ricerca di qualsiasi indizio



Premio Bizzarri "Un attrore per amico" a Luigi Lo Cascio

possibile di intelligenza, vivacità, brio, proprietà dei contenuti. Nessuna discriminazione o apriorismo ideologico; nessun partito preso d'ordine estetico; nessuno snobismo a favore di questo o di quest'altro, di questa o quella lobby illusa di forzare la mano con un'aura qualitativamente peraltro evanescente. C' è parso che la strada migliore fosse quella di "sbagliare", proprio nel senso che indica un Karl Popper, ovvero tentare, individuare e scommettere su quegli autori e su quelle opere che ci sono sembrate più aderenti a un percorso di sperimentazione non autoreferenziale, consci come siamo che uno dei principali difetti del nostro cinema (e quindi anche del documentarismo) fosse e sia ancora purtroppo quello di dimenticare identità, provenienze, memoria per dedicarsi ad una voluttà dell'esclusivismo o della separatezza come voglia di staccarsi con un gesto di superiorità e sufficienza. L'elenco delle opere premiate parla da solo. È a sua volta un documento sui documentari, cioè il frutto di una esplorazione curiosa, che si è esposta ai rischi senza farsi condizionare dai nomi e dai produttori più o meno di prestigio.

Otto anni sono passati e si riparla, intensamente, del documentario, creando spazi in tv e nel cinema, valorizzando i cosiddetti corti di reportage e d'inchiesta, fondando associazioni, moltiplicando festival su festival. Gli emarginati di una volta, i carbonari della cinepresa (che si usa sempre meno) e della telecamera (ormai ultraleggera e di grande duttilità), si sono fatti avanti e persino le scuole di comunicazione ne devono prendere atto. Tutti sono diventati consapevoli, pardon non tutti, ma molti, che i servizi dei TG non bastano a raccontare la nostra epoca. Ieri c'era l'Istituto Luce, nel quale ancora peschiamo abbondantemente se vogliamo capire qualcosa di ieri e dell'altro ieri; c'era anche la Rai Tv degli anni '50, '60, '70, e anche qui abbiamo lanciato l'amo con profitto; ma adesso la vecchia, cara tv non fa più programmi di approfondimento, nasconde l'Italia e il mondo, anzichÈ aiutarci a capirli.

Non siamo soli, per fortuna, a insistere sulla necessità di andare oltre i ricordi dell'Istituto Luce e della Signora Tv d'antan. Ci sono gli autori e i produttori che sono venuti a San Benedetto, e ci sono gli amici dell'Università di Teramo, Scienze della Comunicazione, che sapevano da tempo e hanno compreso fino in fondo l'importanza di affiancare i libri agli audiovisivi per continuare a indagare e a interrogarsi. Siamo grati ad essi e a tutti gli altri, che non posso nominare per brevità e che comunque saranno anche quest'anno al Premio in varia forma, dei contributi che hanno dato e che continuano a dare. La speranza, e non l'illusione, è quella di salvare la nostra isola (e non l'isola che con c' è, ovvero l'utopia), e di farla crescere, sia in mezzi che in progetti.

L'attesa è quella di ricevere impulsi ed energie, trovando instancabilmente le ipotesi di lavoro e i documenti che lo consentano. L'alternativa non c' è, a meno che non si desideri attardarsi nel sempre più affollato e confuso pianerottolo dei festival. Anzi, i festival sono formule da aggiornare, da cambiare. L'occasione della crisi evolutiva dell'ottavo anno ce lo consente e la si potrà sfruttare pienamente, utilizzando ogni ora, ogni minuto, ogni fotogramma. E ora non dico: buona visione; dico: guardiamo oltre, andiamo avanti.

Andrea Caccia - I ° Premio ItaliaDoc
per il documentario "L'estate vola"



QUELLI
DEL BIZZARRI

Documentaristi, che più volte hanno partecipato al "Bizzarri", hanno realizzato Film, che hanno avuto una distribuzione di successo nelle Sale Cinematografiche. Il Festival ha proposto la programmazione, che riportiamo, di alcuni di questi film.

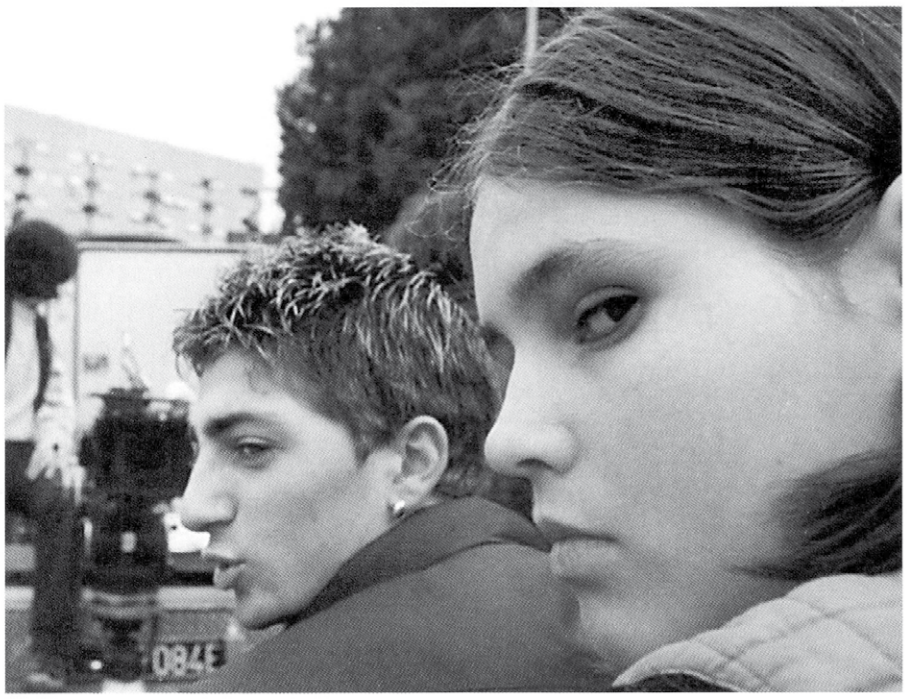
quelli del Bizzarri

ANIMALI CHE ATTRAVERSANO LA STRADA

di **Isabella Sandri**

Italia, 2000, 35mm, 93'

soggetto e sceneggiatura	Isabella Sandri, Giuseppe M.Gaudino, Heidrun Schleef
fotografia	Tarek Ben Abdallah
musiche	Epsilon Indi
montaggio	Rosella Mocci
suono	Alessandra Perpignani
scenografia	Alessandra Marrazzo
costumi	Elena Del Guerra
personaggi e interpreti	Fiammetta Saracina (Enrica Maria Modugno), Martina Curto (Francesca Rallo), Sciù (Salvatore Grasso), Giovanni Scalia (Andrea Renzi), Susanna Curto (Cristina Donadio), Alì Luchi (Antonio Pennarella), agente Savignani (Antonella Stefanucci), agente Bilda (Sebastiano Colla), agente Valenti (Alessio Caruso), Selene (Olimpia Carlisi), Gaia (Carmen Giardina), Eva (Roberta Spagnuolo).
produzione	Giuseppe M.Gaudino Per La Gaundri, in collaborazione con Rai Cinema
distribuzione	Istituto Luce



LIBERO



Premio Migliore Attrice a Francesca Rallo («Scrittura e Immagine» X Abruzzo Film Festival)
Menzione C.I.C.A.E. al Festival du cinema italien d'Annecy
Premio Migliore Attrice a Enrica Maria Modugno (Sulmona Film Festival)
«Caracalla d'Oro» al Miglior Film e «Caracalla d'Oro» a Francesca Rallo come Migliore Attrice (VI International Festival of Movies and Video of Tebessa)

Martina, quattordici anni, vive disordinatamente alla periferia di Roma. Per gioco, per noia, per sentirsi viva, inventa ogni genere di furtarelli assieme a Sciù, un ragazzo che stravede per lei e per il quale nutre un'ispida inclinazione sentimentale. In seguito a uno dei suoi «colpi», Martina si imbatte in Fiammetta Saracino, un'ispettrice di polizia che proietta su di lei le proprie pulsioni materne, proteggendola e cercando di tirarla fuori dall'ambiente degradato che la circonda.
La madre di Martina, infatti, si prostituisce in una falsa sauna che serve da paravento per un giro di prostituzione e droga. La ragazza sospetta che uno spacciatore di nome Alì sia suo padre, ma non può averne la certezza. Quando Fiammetta chiede il suo aiuto per smascherare il giro, Martina rifiuta: nonostante tutto, la famiglia è sacra. A questo punto, condizionamenti del ruolo ricoperto da Fiammetta prendono il sopravvento sulla sua benevolenza. E Martina ne pagherà le conseguenze

NOTE DI REGIA

Animali selvatici e animali addomesticati che nella loro inadeguatezza hanno lo stesso destino. Attoniti fissano la luce dei fari che arriva senza preavviso. La loro ingenuità è fatta per essere tradita da chi ha grande dimestichezza con il cinismo. Se sopravvivono è solo per fortuna.
Cercando lo coordinate, sulle tracce di una specie di «integralismo creaturale» che ci vede tutti animali, a volte festosi a volte feriti, io, assieme agli sceneggiatori Giuseppe M. Gaudino e Heidrun Schleef – che da tempo chiediamo alle storie ai personaggi ai luoghi di essere autenticamente feroci e allo stesso tempo aggrappati a un'inattesa tenerezza (per essere ancora una volta sorpresi e commossi, a tradimento) – ci siamo trovati sulla stessa strada assieme a loro e a questa loro sconsolata inadeguatezza. Abbiamo pensato che era da lì che si poteva cominciare a raccontare.

Isabella Sandri

quelli del Bizzarri

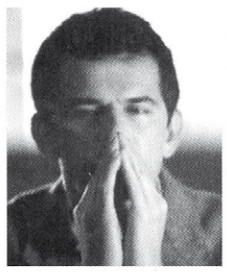
OCCIDENTE

di **Corso Salani**

Italia, 2000, 35mm, 95'

soggetto e sceneggiatura	Corso Salani e Monica Rametta
fotografia	Fabio Zamarion
montaggio	Luca Benedetti
scene e costumi	Valentina Scalia
fonico	Stefano Campus
personaggi e interpreti	Malvina (Agnieszka Czekanska), Alberto (Corso Salani), Francesco (Gianluca Arcopinto), Rosa (Monica Rametta)
produzione	Gianluca Arcopinto per Pablo, con la collaborazione di TELE +
distribuzione	Pablo





Occidente parte con le immagini di un vero documentario (*Eugen si Ramona*), girato da Salani nella Bucarest del 1989, durante la rivoluzione rumena che rovesciò il regime dittatoriale di Ceausescu. Fuori campo, la voce di una ragazza di nome Malvina esprime l'emozione e l'angoscia per questo improvviso stravolgimento, la voglia di fuggire, di cambiare vita...
È da qui che scaturisce la storia: Malvina ha abbandonato il proprio paese ed è immigrata ad Aviano, città del Friuli dove ha sede un'importante base militare statunitense. Frequenta un corso di infermeria e lavora come cameriera in un ristorante per soldati americani. La sua quotidianità solitaria e dimessa viene però turbata da una serie di incontri, irrisolti ed enigmatici, con Alberto, un giovane professore del locale istituto alberghiero, lontano da casa, «straniero» (come un po' tutti ad Aviano) e soffocato da un'angoscia latente. Apparentemente serena, Malvina si sforza di integrarsi ai modelli di vita dell'Occidente. Ma dentro di sé continua a sentirsi delusa, frustrata, incapace di esprimersi, insopportabilmente carica di ricordi, sola. Alla ricerca di un conforto vacuo e schizofrenico, conduce una doppia vita segreta: si concede agli uomini senza chiedere denaro, in rapporti occasionali, veloci, anonimi.
Passo dopo passo, Alberto si fa coinvolgere dall'esistenza mesta e solitaria che la ragazza conduce. È attratto dall'inquietudine e dal disagio che ha letto nei suoi occhi sin dal primo sguardo, anche se è incapace di avvicinarla, di parlarle, di aiutarla. Si limita ad osservarla, a seguirla da lontano, muto e impacciato; a spiare una vita che inaspettatamente gli si rivela ancora più cupa e disperata di quanto non avesse immaginato.

NOTE DI REGIA

Dieci anni fa esatti in Romania una rivoluzione ha rovesciato la dittatura di Ceausescu. Non è passato molto tempo, però, per il grande pubblico, questo fatto è svanito nella nebbia dei ricordi. Eppure ci sono state persone che in quella rivoluzione hanno creduto, che hanno rischiato la loro vita improvvisandosi combattenti.
Il film *Occidente* è legato direttamente a quell'anno, l'89, e a quella rivoluzione. Nasce da un documentario da me girato in Romania, dedicato ai giovani che, fucile in mano, cercavano di assicurarsi un futuro migliore. Nelle loro parole tornava sempre l'Europa, come modello a cui ispirarsi, a cui guardare, a cui portare la Romania. Poi le cose per rumeni non sono state facili; qualcuno di loro ha fatto il grande salto ed è arrivato nell'Europa occidentale. Anche Malvina, la protagonista del nostro film. Anche lei a suo tempo ha combattuto, ha fatto il suo «dovere» di rivoluzionaria, è stata ferita. Poi però non ha saputo adeguarsi al quotidiano, pieno di difficoltà e di normalità e ha cercato una vita diversa ad Aviano, in Italia. Un paese del Friuli, vicino al confine orientale, pesantemente condizionato dalla presenza di una importantissima base militare della NATO, prevalentemente abitata da americani. Americani che hanno influenzato evidentemente il carattere del paese, nell'architettura, nelle abitudini, nei costumi, addirittura nei cibi e negli sport. Un occidente in qualche modo falsato, confuso, rassicurante e allo stesso tempo artificiale. Un occidente quasi creato a tavolino, un mix di vecchia Europa e di nuovo mondo.
A prima vista Malvina appare integrata, serena e soddisfatta della sua vita in Italia. Ma la nostra storia tenta di raccontare ciò che sta dietro alle apparenze di una persona che in qualche modo deve obbligarsi, per convenienza e per quieto vivere, a non mostrare ciò che sente. Perché certe esperienze del passato, tanta energia spesa tutta insieme, tanto coraggio trovato chissà dove, insomma tutto quello che può aver provato Malvina partecipando alla rivoluzione, non può essere semplicemente messo da parte. Le persone possono rimanere segnate per sempre da esperienze così forti e totalizzanti, da un passato così differente dalla vita normale delle persone. L'osservazione della vita di Malvina fa da filo conduttore a un discorso più ampio su come le persone affidano le proprie speranze al futuro e su come poi vengono disilluse dal presente, da qualunque presente. Su come diventi necessario, per andare avanti, aggrapparsi al passato, ingigantendone il valore, mitizzandolo fino a farlo diventare, il passato, l'unico motivo, l'unica giustificazione per esistere.

Corso Salani

quelli del Bizzarri

I NOSTRI ANNI

di **Daniele Gaglianone**

Italia, 2000, 35mm, 90'

sceneggiatura	Daniele Gaglianone e Giaime Alonge
fotografia	Gherardo Gossi
montaggio	Luca Gasparini
musiche	Massimo Miride, Giuseppe Napoli, Monica Affatato, Daniele Gaglianone
suono in presa diretta	Giuseppe Napoli
scenografia	Valentina Ferroni
costumi	Marina Roberti
effetti speciali	Nadia Aratari
personaggi e interpreti	Alberto (Virgilio Biei), Natalino (Piero Franzo), Umberto Passoni (Giuseppe Boccalatte), Alberto giovane (Massimo Miride), Natalino giovane (Enrico Saletti), Silurino (Luigi Salerno), Umberto Passoni giovane (Diego Canteri), partigiani feriti (Luciano D'Onofrio, Stefano Ferrero, Carlo Cagnasso).
organizzazione	Lia Furxhi
produzione	Gianluca Arcopinto, in collaborazione con TELE+
distribuzione	Pablo
ufficio stampa	Studio PUNTOeVIRGOLA di Alighiero Peritore Schiavi





nostri anni sono passati come una storia che ci è stata raccontata
e il luogo dove accaddero queste cose non ne serberà traccia.

Alberto e Natalino sono due vecchi legati da un'amicizia molto forte, che durante la guerra hanno condiviso l'esperienza partigiana sulle montagne del Piemonte. Ora conducono vite diverse: Natalino da anni vive solo in montagna, in un vecchio borgo disabitato; Alberto è parcheggiato in un pensionato dove trascorre l'estate. Natalino viene contattato da un ricercatore universitario, e durante un'intervista rievoca la propria Resistenza. Intanto Alberto, inquieto, come se sentisse aleggiare qualcosa di indefinibile intorno a sé, entra in confidenza con Umberto, un vecchio signore costretto su una sedia a rotelle.
Da questo momento il passato si intreccia col presente. Riaffiorano le immagini di un gruppo di partigiani in fuga durante un rastrellamento: tra loro Natalino, Alberto e un terzo amico, il giovanissimo Silurino, gravemente ferito come altri tre compagni del gruppo. due non riescono più a trascinare feriti. Si fermano fra gli alberi e Natalino decide di andare in cerca di aiuto. Alberto resta con feriti; ma nella prolungata attesa l'ansia lo spinge ad allontanarsi per vedere se Natalino è di ritorno. Quando sta per tornare indietro, vede arrivare un milizia di brigate nere; ripara dietro cespugli e assiste, impotente e scioccato, al massacro di Silurino e compagni. L'avvenimento lo ossessionerà per tutta la vita.
Intanto, nel pensionato, Alberto e Umberto hanno raggiunto una certa complicità. Ma un giorno Alberto fa una scoperta sconvolgente: Umberto è l'ufficiale delle brigate nere responsabile della morte dei suoi amici. Stravolto, corre da Natalino per chiedergli aiuto: l'unica via per cancellare il passato è uccidere Umberto. Con tristezza e compassione, l'amico gli risponde che ormai, dopo cinquant'anni, sono solo dei vecchi. Ma per Alberto non è così: da quel giorno nel bosco sembrano non essere passati nemmeno due minuti. È come se da quei cespugli non fosse ancora uscito.

NOTE DI REGIA

Questo film nasce innanzitutto dall'incontro con persone che hanno vissuto l'esperienza partigiana. Incontro con uomini che sono stati costretti ad invecchiare troppo presto e proprio negli anni della piena giovinezza. Per molti di loro è difficile e forse anche ingiusto usare l'espressione *dopo cinquant'anni.* Per uomini come Alberto il passato non si è mai chiuso e allora il tempo diviene una trappola, un gioco crudele dove i ricordi si trasformano in ossessione. Non ci sono parole, non si può dire nulla e, di fronte a una ferita che continua a sanguinare, considerazioni legittime e forse auspicabili in sede di riflessione storico-politica sul necessario superamento del passato, si infrangono contro il dolore soggettivo che non può essere né valutato né giudicato.
Nemmeno le parole rassegnate ma razionali di chi ha condiviso quell'esperienza, come nel caso di Natalino, sembrano poter stemperare la sofferenza, forse addomesticata per decenni dalle incombenze quotidiane, ma mai spenta di Alberto. Natalino ha scelto di non combattere più con la propria storia ed ha imparato ad accettare la malinconica e dignitosa serenità delle montagne.
Il conflitto fra due personaggi sta nel fatto che drammaticamente nessuno di loro può avere torto. Non ne ha Natalino, che di fronte alla vendetta tardiva di Alberto si guarda allo specchio e si vede vecchio e stanco, ormai lontano da un mondo, quello del presente, che lui ha scelto di dimenticare, di escludere dalla sua vita; e non ne ha Alberto, vecchio e stanco anche lui, ma che forse non si è accorto che il tempo per gli altri non si è fermato.
Questa storia vuol essere raccontata essenzialmente attraverso la dimensione visiva. Ogni differente modo di *sentire* il mondo (nel suo inestricabile groviglio di passato e presente) trova il suo corrispondente nel modo di costruire le immagini. C'è il passato soggettivo, c'è il passato ricordato dai diversi personaggi che hanno ovviamente anche un diverso modo di vivere il presente.
Il linguaggio cinematografico pensato per il film tende così ad aderire al carattere dei personaggi nella ricerca di un'immagine come sintesi ultima tra le varie dimensioni, sulle tracce del tentativo dei protagonisti di ritrovare l'amicizia di un tempo, la memoria della giovinezza perduta e il senso sempre sfuggente da dare ad un'esistenza ormai prossima a sciogliersi nel definitivo buio delle palpebre che si abbassano.

Daniele Gaglianone

9ª EDIZIONE

2002

luglio 2002

€ 3,00

LIBERO

il giornale del CINEMA e del DOCUMENTARIO

9ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO PREMIO LIBERO BIZZARRI

SAN [illegible] DEL [illegible]

16~21 LUGLIO 2002



I DIARI D[illegible] SACHER

di MARIO MORETTI E ANGELO BARBAGALLO



DOC IN CONCORSO



BROKEN SILENCE

I DOC DELLA SHOAH FOUNDATION di STEVEN SPIELBERG



[illegible]RÉDÉRIC ROSSIF



[illegible]ENOVA



PASOLINI LA RAGIONE [illegible] SOGNO

NUMERO SPECIALE DIARIO DEL DOCUMENTARIO

UN PENSIERO DI OGGI

Luca Rosini

IL DOCUMENTARIO È UN BENE COMUNE

Sono passati undici anni da quando, nel 2008, partecipai al premio Libero Bizzarri con il mio documentario "Meninas". Raccontavo la storia di un gruppo di ragazze di strada di Rio de Janeiro che avevano trovato accoglienza in una casa famiglia. Tutte minorenni e già madri, con bambini piccoli che crescevano accanto a loro e con loro. Quando mi era arrivata la notizia della selezione fui molto felice. Il premio Bizzarri era un punto di riferimento in Italia per tutti noi registi che ci muovevamo nel mondo del documentario indipendente. I titoli presentati al Festival raccontavano pezzi importanti e a volte nascosti del nostro e di altri Paesi. Avevi l'impressione che il mondo fosse più piccolo e più vicino.

All'epoca ero da poco entrato nella squadra di Michele Santoro e portavo in televisione l'esperienza maturata durante le mie precedenti escursioni documentaristiche corsare.

Credo che Michele mi avesse scelto proprio per la mia natura duale: da un lato filmmaker, con un occhio al racconto e alla scrittura, dall'altro giornalista, appena diplomato alla scuola di Bologna. "Annozero", soprattutto nelle prime edizioni, aveva una concezione documentaria del racconto. Nell'economia generale delle puntate, alle inchieste filmate erano dedicati anche 45 minuti, suddivisi in pezzi di 12-15 minuti. Certo ci muovevamo nell'ambito del reportage televisivo, ma era uno storytelling audiovisivo di grande qualità, con una particolare attenzione a colonne sonore, montaggio e fotografia, che la Rai possedeva al suo interno. Per me è stata una vera e propria scuola, una factory che ha formato molti dei migliori reportagisti in circolazione e prodotto documentari di ottimo pregio.

Oggi rileggere le parole di Italo Moscati, che parlava di una Rai in affanno, fa una certa impressione. Dal 2002 tante cose sono cambiate e molte novità importanti sono in arrivo.

Intanto, se guardiamo all'offerta di prodotti a vario titolo riconducibili al genere della nonfiction già presenti in Rai, notiamo grande quantità e varietà di proposte, a dimostrazione che il genere è vivo e in ottima forma.

Penso innanzi tutto allo spazio che è diventato un punto di riferimento per tutti gli autori e produttori indipendenti italiani, Doc 3. Dalla sua nascita nel 2007 ad oggi ha acquistato o pre acquistato ben 185 titoli. Alcuni tra i migliori documentari prodotti in Italia (e in parte all'estero) grazie a Doc 3 sono stati trasmessi sulla terza rete in uno slot dedicato. Molti di questi sono stati seguiti nello sviluppo da parte degli autori del programma, nel ruolo di commissioning editor, ed hanno rappresentato esempi di creatività ed innovazione linguistica per il genere.

Sempre su Rai 3 è stato possibile vedere grandi documentari nazionali e internazionali, programmati all'interno di serate evento dedicate a temi di attualità o di interesse culturale urgente, oppure per ricorrenze particolari (giornata del rifugiato, della memoria). La terza rete è poi da sempre la casa di trasmissioni che hanno al centro racconti della realtà. "Geo and Geo", "Alle falde del Kilimangiaro", "Report", "Presa Diretta", "I dieci comandamenti" e molti altri, trasmettono documentari attenti all'informazione sulla società e l'attualità, tra il reportage, l'inchiesta e il diario, con un linguaggio spesso didascalico, ma che si inscrive in una tradizione televisiva tutta italiana.

Una tradizione che regala grandi soddisfazioni, se pensiamo ai successi di un programma come "Il Paese delle Meraviglie" di Alberto Angela, che ha portato in prima serata su Rai Uno il racconto della bellezza, dell'arte e della cultura italiane, battendo anche negli ascolti la concorrenza delle reti commerciali.

Nella stessa tradizione, con un'attenzione alle risorse italiane e mondiali, si posiziona un programma di reportage e documentari come "Petrolio", che ha saputo anche creare accordi di coproduzione internazionale con partner europei del calibro di Arte.

Ci sono poi i canali di Rai Cultura come Rai Scuola, che trasmette documentari dedicati all'educazione e ai prodotti scientifici, Rai 5, che dedica la sua programmazione alla storia dell'arte e al performing art, con molte serie internazionali, e Rai Storia che offre molte produzioni interne come "Passato e presente" trasmesso anche su Rai Tre.

A tutte queste linee editoriali si aggiungono le trasmissioni legate alle testate giornalistiche, come "Speciali TGl" e "TG 2 Dossier", che, tra documentari e reportage, creano un racconto della realtà su base giornalistica ed informativa comprensibile e accessibile al pubblico televisivo.

Ma forse il ruolo più importante per lo sviluppo del documentario indipendente italiano lo ha dato sempre più nel corso degli anni Rai Cinema, il braccio operativo del servizio pubblico nella settima arte. La sua mission è il supporto alla produzione dei film che abbiano una distribuzione cinematografica in sala, un'opportunità che si apre molto spesso ai documentari appartenenti alla categoria del "cinema del reale". Rai Cinema possiede le risorse e le capacità operative per contribuire a formare il budget di molte opere innovative, distribuite al cinema e premiate in numerosi festival internazionali.

Ultima, non per importanza ma solo in ordine di arrivo, è Rai Play che nel suo catalogo annovera tutti i prodotti documentari trasmessi dalle reti rai, alcuni acquisti di Rai Cinema e alcuni titoli originali.

Non è abbastanza, dirà qualcuno, soprattutto per quanto riguarda i prodotti narrativi o sperimentali. Ma il palinsesto Rai è da sempre un ambiente aperto al racconto non-fiction, una piattaforma che può servire da base allo sviluppo di una sensibilità documentaria nel pubblico. Sembra una tautologia, ma non scordiamoci che è il pubblico ad essere il padrone del servizio pubblico. La Rai ha certamente una mission educativa (far crescere il gusto, stimolare lo spirito critico, trametterе prodotti sempre più raffinati), ma non può proporre un linguaggio alieno a chi guarda la televisione. Il rischio sarebbe un danno innanzi tutto per l'industria e per gli autori, che verrebbero accusati, nel caso di performance non soddisfacenti sul piano degli ascolti, di avere perso un'occasione per diffondere un contenuto, con un linguaggio che deve restare il più possibile universale.

Quindi bisogna fare attenzione quando si ha a che fare con il pubblico

generalista: la crescita della sua attenzione per un genere importante non deve scontrarsi con la sua sensazione di non capire, di essere escluso dal linguaggio o dai temi proposti.

Rispetto a quando scriveva Italo Moscati, resta ancora aperto il tema del ruolo della Rai nell'industria documentaria. A parte lo sforzo importante di Rai Cinema, il servizio pubblico fa molti acquisti ma poche produzioni originali. E qui entrano in gioco le opportunità che si possono aprire sui mercati internazionali.

Secondo Lorenzo Hendel, fondatore di Doc 3, esiste un "partito internazionale del documentario" ("Drammaturgia del cinema documentario", Dino Audino, 2014) ovvero un punto di vista, una sensibilità per la vita e per il mondo e una voglia di raccontarli condivise da una comunità di autori e produttori diffusa trasversalmente in tutte le nazioni della terra.

Uomini e donne che, nonostante le differenze di stili e approcci, di culture e sguardi, sentono di avere un senso di responsabilità verso il racconto del reale e hanno individuato nelle mille forme del documentario lo strumento ideale per dargli concretezza.

Purtroppo fino ad oggi la Rai è rimasta un po' ai margini di questo movimento perché non era dotata delle risorse e degli strumenti burocratici per partecipare ai mercati internazionali del documentario dove, attraverso la messa in opera di coproduzioni, avviene la formazione dei budget necessari a creare veri e propri film o serie documentarie vendibili nel mondo. Quella delle coproduzioni è una scelta essenziale che il servizio pubblico deve fare con ancora più coraggio, per dare respiro agli autori e alle produzioni italiane, troppo spesso deficitarie, ai tavoli con altri partners europei e mondiali, di quelle risorse che solo il servizio pubblico può impegnare. Ed anche per dare forma alla vocazione europea al documentario, quella che Moscati chiamava "una risorsa complessiva del vecchio continente".

Eppure qualcosa finalmente sta cambiando anche su questo fronte.

Intanto il Contratto di Servizio tra lo Stato italiano e la concessionaria del servizio pubblico impegna la Rai ad una serie di azioni. Per quanto riguarda l'offerta televisiva, la Rai deve realizzare "programmi dedicati al racconto del reale" e "documentari e rievocazioni storiche anche basati su elaborazioni di materiali di archivio". Il servizio pubblico "assicura inoltre un adeguato sostegno allo sviluppo dell'industria nazionale dell'audiovisivo, anche con riferimento alla produzione di documentari […], mediante l'acquisizione o la coproduzione, […], di prodotti di alta qualità". La Rai si impegna a "promuovere progetti di co-produzione internazionale, che valorizzino il prodotto nazionale e ne agevolino la commercializzazione all'estero" e ad "assicurare un presidio aziendale dedicato allo sviluppo del genere documentario e al coordinamento dei relativi investimenti".

Proprio per andare incontro alle richieste esplicitate nel contratto di servizio, la Rai ha predisposto nel suo piano industriale una riorganizzazione dell'offerta editoriale per generi che sta creando una specifica centrale produttiva dedicata al documentario chiamata Rai Doc. In questo senso sono state molto importanti le parole pronunciate da Andrea Sassano, direttore delle risorse televisive della Rai, all'Italian Doc Screenings organizzato da Doc It (l'associazione dei documentaristi italiani) a Bari nel 2019. Secondo Sassano, il genere documentario in Rai deve dotarsi degli strumenti operativi che caratterizzano i generi fiction, cinema e cartoni animati, che hanno già strutture editoriali autonome. Deve poi ottenere un budget pluriennale sul progetto e un presidio unico al quale autori e produttori possano inviare le loro proposte. A partire dal 2020 la Rai privilegerà la formula della coproduzione, anzichÈ quella dell'acquisto e del pre acquisto. La coproduzione, soprattutto quella internazionale, garantirà un ruolo più attivo di RAI nella fase di ideazione e confezionamento dei progetti, con il coinvolgimento dei commissioning editor interni.

Il ruolo delle figure professionali interne alla Rai, in questa riorganizzazione che darà nuove possibilità alle produzioni esterne e creerà collaborazioni maggiori tra il mercato e l'azienda pubblica, è al centro di una riflessione tra chi da anni è impegnato in varie forme di coproduzioni internazionali, a cui la Rai partecipa insieme ad altre televisioni pubbliche del mondo. Un esempio è il progetto "Interrives" realizzato da Copeam, la Conferenza Permanente per l'Audiovisivo Mediterraneo, un'organizzazione che riunisce tutte le televisioni pubbliche dell'area mediterranea. Grazie ai workshop di "Interrives", registi provenienti da Maghreb, Medio Oriente, Europa meridionale e Balcani si sono incontrati a Tunisi e a Roma per ideare serie televisive con al centro documentari carachter driven.

Ogni televisione partecipante produceva poi un breve racconto costruito intorno alla storia di un protagonista, su un tema comune concordato durante i meeting; un gruppo di esperti manteneva il punto sulle scelte editoriali visionando i rough-cut intermedi di ognuno; al termine del lavoro i prodotti finiti venivano messi a disposizione di tutte le tv partecipanti in una dimensione di scambio alla pari chiamato "Make one, take all". In pratica la Rai producendo un solo documentario si portava a casa il diritto di trasmettere anche tutti gli altri e dava la possibilità al suo prodotto di viaggiare oltre i confini nazionali. Un bel risparmio economico e di risorse. E una bella vetrina per una produzione interna Rai.

Io ho preso parte a tre edizioni di "Interrives" in rappresentanza della Rai, realizzando "In a single breath - in un solo respiro", il racconto del record del mondo di apnea conquistato da Davide Carrera (vincitore dell'American Documentary Festival di Palm Springs) e "La paranza della bellezza", documentario sul riscatto del Rione Sanità di Napoli (trasmesso da Rai Due nel febbraio 2019).

A partire dalle coproduzioni "Interrives", Rai Due ha poi ideato un programma nuovo, per mandare in onda i materiali raccolti. Insieme a Markus Nikel e a Stefania Studer abbiamo pensato di allargare la library di Interrives a "Big Cities", una coproduzione di Rai Cultura che raccoglieva documentari realizzati da altre tv pubbliche delle Americhe, dell'Europa e dell'oriente. Il risultato è stato "Human Files", un viaggio nell'umanità contemporanea, attraverso le sue sfide e le sue conquiste. Andato in onda in 5 puntate nel 2016, "Human Files" ha ottenuto anche buoni risultati in termini di share, costando molto poco rispetto a programmi simili che devono acquistare o realizzare filmati originali.

In conclusione vorrei tornare alle riflessioni di Italo Moscati. Se nel 2002 le tv generaliste erano in affanno per la concorrenza delle tv tematiche, oggi chi le insidia di più è lo sviluppo impetuoso dei players OTT (Over The Top). Netflix, Amazon Prime e presto anche Disney+ sono una sfida da "fine del mondo" per la televisione come l'abbiamo concepita finora. La loro disponibilità di budget è quasi illimitata, se comparata a risorse pubbliche sempre più esigue, e il loro imperio sulla produzione di contenuti le rende delle potenziali fonti di cultura egemoniche.

Come può resistere il servizio pubblico? Quali possono essere delle strade che salvino il suo ruolo di "principale industria culturale del Paese" in uno scenario in cui la "cultura" viene diffusa, soprattutto tra le nuove generazioni, attraverso i social media e le piattaforme on line?

Sono domande a cui la Rai sta cercando di dare risposte proponendo un nuovo modello organizzativo che superi le vecchie modalità produttive, ponendo le proprie risorse economiche in sinergia con altri broadcaster europei e mondiali e mettendo al centro dell'offerta la piattaforma Rai Play, vero vettore del cambiamento al passo coi tempi.

Il genere documentario, che ha un costo unitario più contenuto rispetto ad altri generi, pur avendo un valore qualitativo maggiore, può essere per il servizio pubblico un "bene rifugio", e rappresentare, come diceva Moscati in conclusione al suo saggio, una risorsa complessiva del vecchio continente, una risorsa pubblica, non privata, un bene comune da stimolare e fare crescere.

Luca Rosini
Giornalista
Documentarista RAI

MENO UNO, PIÙ NOVE

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Il titolo, *Meno uno, più nove*, propone una semplice formula matematica. Nel 2003 il *Premio Libero Bizzarri* compirà dieci anni di vita. Siamo nel 2002, dunque meno uno per una occasione che cercheremo di non rendere vanamente celebrativa; ma che, anzi, ci fornirà lo spunto di rilanciare tutto il lavoro nel campo dei documenti filmati e dei documentari, e quindi anche il nostro lavoro. Ma non è certo il caso di anticipare qualcosa al riguardo o di correre fin da adesso alla importante data che ci aspetta per il prossimo anno. Stiamo al presente.

È il 2002 e quindi abbiamo nove anni, anni che noi consideriamo come un blocco unico (anche se variegato nelle modalità e nei risultati), come una dimensione organica e compatta, uno spazio di ricerca in cui abbiamo imparato più che insegnato qualcosa. Ciò che ci sta infatti più a cuore, facendo giustizia di ogni forma di retorica, è la preoccupazione di non dare lezioni e, invece, di aprirsi per riceverne.

Quando sfoglio i cataloghi del *Bizzarri* scopro tutte le volte un particolare diverso. Ad esempio, mi sono accorto che i nomi di autori – famosi o sconosciuti che in qualche caso sono diventati famosi –, compongono un interessante serpentina fra passato e futuro. E il motivo c' è. Il *Bizzarri* ha "preso" il documentario nel 1993 da una situazione che definire strana è poco. Dopo i fasti di stagioni lontane, questo genere creativo di intervento e rappresentazione della realtà senza fiction (ma anche di possibilità di fiction attraverso i documenti della realtà) era caduto in disgrazia e navigava negletto nei sottoscala televisivi e nelle cantine delle sale cinematografiche. Non che si dovesse proprio praticare una respirazione bocca a bocca – per quanto riguarda certi documentari non era e non è consigliabile – ma certamente le scelte dovevano essere improntate al coraggio.

Siccome a quei tempi non ero nè direttore artistico del *Bizzarri* nè un suo collaboratore stabile – lo sono diventato poco dopo qualche anno – mi pare giusto sottolineare che la sensibilità di risvegliare un corpo addormentato e anchilosato è stata di altri, e penso che San Benedetto del Tronto, le Marche, il Paese tutto intero, debba essere grato a chi pensò di rilanciare il documentarismo ricordando nella denominazione del Premio un regista sambenedettese partito per Roma e per traguardi sempre più avanzati, Libero Bizzarri, l'uomo-l'artista al quale ogni anno dedichiamo un omaggio critico e meditato all'inizio delle proiezioni in concorso e fuori concorso.

Con un grande avvenire alle spalle, secondo la bellissima definizione di Vittorio Gassman (titolo di un suo indimenticabile libro), il Premio si rifà a quella sensibilità *d'antan*, la considera e ristudia, e soprattutto la aggiorna per essere all'altezza della situazione e della domanda d'interesse verso ciò che accade nel mondo ed è oggetto di ripresa delle telecamere e, sempre meno purtroppo, delle cineprese.

Qualcosa di importante è accaduto negli ultimi quattro-cinque anni. Il genere, ripeto creativo e inestimabile nel suo duraturo valore, non ha più bisogno di interventi urgenti, si è mosso, articola i suoi interventi fra piccoli e grandi schermi, vede ingrossare le sue file poiché accanto ai maestri chiamati più volte a San Benedetto avanza un folto gruppo di registi quasi sempre giovani o giovanissimi che sanno il fatto loro e sono in grande sintonia con le novità tecnologiche e con i cambiamenti artistici e culturali.

Che cosa è successo? Credo di poter affermare, anche per il mio vagabondare per festival e televisioni, che la domanda di immagini pregnanti e significative sia aumentata in proporzione alla delusione che la tv generalista ha seminato nei suoi decenni di vita, tradendo in parte la tradizione migliore della Rai e impoverendosi in una concorrenza fra servizio pubblico (Rai) e iniziativa privata (Mediaset) dopo tante speranze suscitate da una competizione che poteva – o potrebbe? – essere decisiva per migliorare opere e prodotti, anzichÈ sfigurarsi in una reciproca imitazione senza senso.

Tra incudine e martello, e cioè tra le tv generaliste in affanno (ma la Rai lo è di più, e ci si augura che presto sappia ritrovare potenzialità perdute) e tv tematiche che accrescono il loro spazio di vendite e consensi, nonostante i pirati delle tessere, si va organizzando un fiume non più carsico, cioè sotterraneo, di documentaristi di vaglia e di notevoli ambizioni. Quando scrivo documentaristi mi riferisco, oltre che ai registi, anche ai produttori, ai programmisti più intelligenti delle tv, agli sceneggiatori, ai tecnici, insomma a tutti quanti si dimostrano capaci di fluire nel fiume e anzi di rinforzarlo. L' osservatorio del *Bizzarri* permette di dire che se il bell'addormentato ha interrotto il suo profondo sonno lo si deve al fatto che i documentaristi hanno "sentito" e "visto" che non erano più sopportati o che non lo sarebbero più stati se avessero accettato di misurarsi tra di loro e con un pubblico motivato a seguirne gli sforzi minoritari, carichi di speranze e di poche illusioni (chi si fa ancora illusione sulla gravità della crisi del nostro cinema che costa denari anche allo Stato e restituisce poco agli spettatori e persino ai critici). I documentaristi non erano e non sono più sopportati perché si sono rimessi in cammino e ci regalano piccole o grandi porzioni d'Italia. Anche la selezione 2002 del *Premio Bizzarri* ne è una prova.

In questa selezione, ancora una volta, e in maniera più accentuata, si possono notare nomi noti accanto a nomi meno noti o sconosciuti. Non siamo in un festival qualunque dove l'autore, specie se inserito nell'elenco dei vip buoni per ogni mostra o mostriciattola, viene glorificato soltanto per il fatto di averci regalato il suo ultimo, spesso faticoso, spesso discutibile parto.

A San Benedetto non siamo davanti a una sfilata di coccarde

sventolate per irrobustire una struttura e farla vivere di riflesso. Il fatto che autori noti e altri meno noti s'intreccino fra loro è dovuto ad un avanzamento costante e progressivo, credo inarrestabile. Gli autori noti hanno capito che il documentario torna ad essere non un esercitazione da fare con la mano sinistra, non un "corsivo" elegante e capriccioso, o un gioco calligrafico fine a se stesso, o un labile atto di impegno politico e ideologico, ma è diventato ormai un banco di prova per loro, per la loro voglia di stare al passo e di sperimentare le novità che con veloce incalzante si presentano per l'uso. Parallelamente, i giovani autori sanno che se il documentario può essere un inizio, un saggio o un assaggio del film di finzione, ma è anche e soprattutto una dura palestra non tanto di noviziato quanto di modernissime forme di racconto, specie adesso che il digitale circola sempre più, e con ottimi risultati.

Il *Premio Bizzarri* 2002 consentirà di avere un panorama efficace della situazione del settore, riassumendo le ricerche fatte da altri (pensiamo alla sezione documentari del Torino Film Festival) e aggiungendo le proprie, aprendo un confronto completo. Ma la risorsa vera del *Bizzarri* è anche quella di poter vantare la frequentazione e la segnalazione di registi che hanno fatto strada. Una rassegna che vale deve da un lato mostrarsi permeabile ai giovani ma deve anche saperli seguire, interpretare, richiamare, "usare", creando un circolo virtuoso e vizioso, il vizio della curiosità e della fantasia anche estrema e paradossale.

C' è un approdo a questi intrecci che confluiscono nel fiume turgido del documentario che non invade le terre della realtà ma le accompagna e, se possibile, le feconda. Ed è la cura e la conservazione delle opere. Nel mese di giugno 2002 è stata inaugurata la sede della Mediateca Picena dove sono custoditi i filmati che sono stati proiettati al *Bizzarri* (alcune migliaia) e altri particolarmente interessanti. Non si tratta del solito deposito destinato a prendere polvere. La Mediateca lavorerà con le scuole. La Mediateca promuoverà iniziative di portata nazionale locale per irrobustire la cultura dell'audiovisivo con l'unico mezzo possibile, ovvero con la possibilità di vedere e sentire, al di là delle dissertazioni o delle riflessioni degli addetti.

La conclusione si tira in fretta, a questo punto. Nella overdose di immagini e di suoni, che rischiamo ogni giorno, il *Bizzarri* è un appuntamento costante e consolidato, non è e non può essere una diga o un muro maestro: è una flessibile finestra che si apre verso ciò che merita di essere scelto e che si chiude momentaneamente per consentire verifiche e approfondimenti. Con il gusto della scoperta, il piacere della proposta stimolante, l'idea che il provvisorio è tale soltanto se si è colpevolmente distratti.

Insomma, meno uno, più nove. Due anni fondamentali, due date che scendono dal calendario e vorrebbero fissarsi nel ricordo più felice, e utile, degli amici vecchi e nuovi del *Bizzarri*.

P.S.

Certi postscriptum andrebbero collocati all'inizio. Lo meriterebbe questo che riguarda la presenza per la prima volta di una sezione "Doc Europa" dedicata, come indica il titolo, ai filmati e ai video di vari Paesi europei. Ecco una novità che ci interessa sottolineare in modo speciale, per questo abbiamo staccato il P.S. dal contesto. Il *Premio Bizzarri* ha avuto uno spiccato interesse per la produzione documentaristica internazionale e basta citare il nome di Frederick Wiseman, grande autore americano, o quello di Peter Greenaway, regista e anche documentarista inglese, per richiamare un'attenzione che è stata spesso confermata e che adesso assume il peso di una scelta da continuare e rafforzare. Conosciamo male, malissimo, quel che avviene all'estero, anche in Europa, e non bastano – ancora una volta – i soliti festival per colmare una lacuna assai vasta. I documentari stanno diventando, come hanno scritto osservatori molto informati sulla produzione europea, una risorsa complessiva per il Vecchio Continente. Anzi, anche a livello di responsabilità sovranazionale, a Bruxelles, la questione è stata diverse volte discussa e sono state approvate provvidenze e interventi a favore di questo tipo di produzione. L'importante, ora che la strada è stata aperta anche se ce n'è molta da fare, è che la qualità sia l'aspetto da tenere in vista. Posso dire che se l'Italia, nelle sue espressioni migliori, non ha nulla da invidiare all'Europa, posso aggiungere anche che ho avuto modo di constatare un livello talvolta stupefacente di uso del linguaggio documentaristico, con una varietà di proposte convincenti. Mi ha colpito il puntiglio di entrare nella storia e nel costume, esplorando documenti inediti, montando questi documenti con una grande inventiva. Dunque, cominciamo un altro percorso. Ci piacerebbe che San Benedetto del Tronto, che con i suoi pescherecci e la sua gente è andata per il mondo, possa ricevere in scambi attivi i nuovi autori, i nuovi documentaristi dell'Europa che va ad unirsi sempre più (e la conosciamo poco, troppo poco).



Peter Greenaway nella 6ª edizione al "Bizzarri"

I DIARI
DELLA SACHER

Nei primi mesi del 2001 nasce la collaborazione fra l'Archivio dei Diari
e la Sacher di Nanni Moretti e Angelo Barbagallo.
Sette registi realizzano altrettanti film - documentari tratti da storie dell'Archivio Pieve.
Il Festival ha proposto la programmazione, che riportiamo, di alcuni dei documentari.

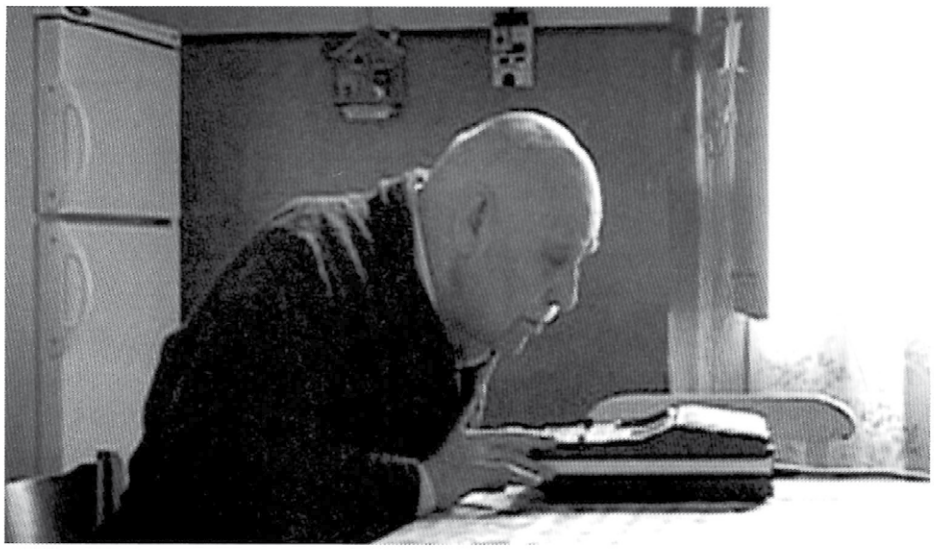
i diari della Sacher

ANTONIO RUJU. VITA DI UN ANARCHICO SARDO

di **Roberto Nanni**

Italia, 2001, Beta Digital, colore, 28'

soggetto	dal libro di memorie di Antonio Ruju Vita di un anarchico sardo
fotografia	Roberto Cimatti
montaggio	Flavia Medusa
suono	Gianluca Costamagna
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione italiana	Sacher Film



Dall'estrema povertà della Sardegna dell'inizio del secolo alla lotta al fascismo, fino alla totale adesione all'ideale anarchico, il film racconta la storia di Antonio Ruju, che ha lavorato nella Guardia di finanza e come agente di borsa. La sua vita è intessuta di episodi straordinari, sempre dominati dall'insofferenza per la violenza e la sopraffazione.

Ho avvertito la necessità di avvicinarmi ad Antonio Ruju e al suo bellissimo diario quasi «in punta di piedi». Abbiamo realizzato il film su questo straordinario uomo cercando di farci «adottare» da lui e dalla sua compagna Liliana per qualche giorno, vivendo insieme il suo quotidiano tra il peso dei novant'anni e un'intelligenza rara, vigile ed estremamente ironica. (Roberto Nanni)

Roberto Nanni (Bologna, 1960). Ha collaborato con il gruppo di musicisti statunitensi Tuxedomoon, e in particolare con Steven Brown, con il quale realizza Greenhouse Effect. Brown Reads John Keats (1989) e Piccoli Ostinati (1996). Insieme a Giuseppe Baresi realizza Fluxus. Milano Poesia (1989), prodotto da Stilo. Nel 1993 con L'amore vincitore. Conversazione con Derek Jarman vince il primo premio ed il premio del pubblico al Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino. Filmografia: Ciprea Annulus (1985), Pexer (1987), Fuori quadro (1989), Greenhouse Effect (1989), Luci alte. Alì vs Frazier (1992), Lei mi vede così (1997).

BANDIERA ROSSA E BORSA NERA

di **Andrei Molaioli**
Italia, 2001, Beta Digital, colore, 27'

soggetto	dal diario Bandiera rossa e borsa nera di Gloria Chilanti
fotografia	Roberto Cimatti
montaggio	Valentina Girono
suono	Remo Ugolinelli
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione	Sacher Film



Roma, 1944: Gloria Chilanti, tredici anni, scrive il suo diario «di guerra». Racconta di una città occupata e ridotta alla fame. Ma il suo sguardo di bambina accarezza appena i grandi eventi, soffermandosi invece sul mondo a lei vicino: i genitori impegnati nella Resistenza fatta di stampa clandestina e staffette, la fame e la ricerca del cibo nei vicoli dove prospera la borsa nera.

Una testimonianza di quei giorni di fame e paura. Potrebbe essere una voce fra le tante se non fosse che questa ha il timbro di una bambina che osserva la guerra degli adulti, ne imita le regole. Il gioco e l'impegno di allora rivivono nei ricordi lucidi di Gloria com'è oggi, più consapevole ma pur sempre vicina a quelle parole di bambina. (Andrea Molaioli)

Andrea Molaioli (Roma, 1967). Inizia a lavorare in cinema nel 1988, come assistente alla regia e come aiuto regista. Collabora con molti registi italiani, tra i quali Mimmo Calopresti, Daniele Luchetti, Carlo Mazzacurati, Nanni Moretti, Marco Risi. Ha inoltre curato la regia per lo special TV Diari d'aprile, sul film Aprile di Nanni Moretti.

i diari della Sacher

CA CRI DO BO

di **Susanna Nichiarelli**

Italia, 2001, Beta Digital, colore, 24'

soggetto	dal romanzo Ca Cri Do Bo di L. Casalini, L. Cristina, W. Doniselli, V. Boni
fotografia	Roberto Cimatti
montaggio	Clelio Benevento
costumi	Maria Rita Barbera
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione italiana	Sacher Film



Quattro adolescenti, compagne di scuola e amiche per la pelle, tra il 1933 e il 1937 tengono un diario scrivendolo a turno, un giorno per uno: la scuola, il saggio di ginnastica, i festeggiamenti per le vittorie in Etiopia, e, soprattutto, la promessa di non sposarsi mai e il giuramento di eterna amicizia.

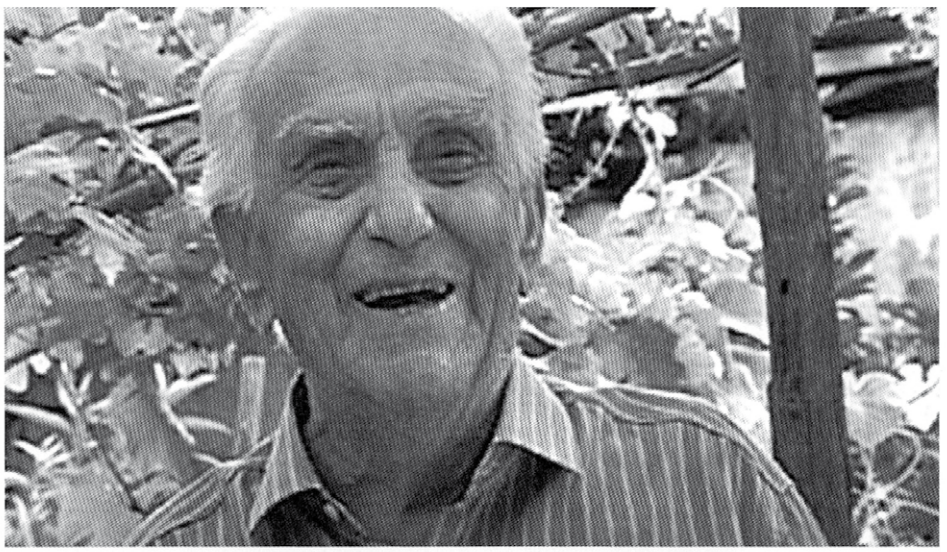
Adolescenti negli anni Trenta e adolescenti nel 2001: ho cercato, mettendo le nipoti accanto alle nonne e vestendole anni Trenta, di rendere attuale il ricordo di Ca e Bo, che leggendo il loro diario ridono ancora come se l'avessero scritto ieri. Al tempo stesso ho voluto raccontare con quanta leggerezza la Storia passa attraverso i sedici anni di Ca, Cri, Do e Bo e attraverso le pagine dei loro vecchi quaderni. (Susanna Nicchiarelli)

Susanna Nicchiarelli (Roma, 1975). Laureata in Filosofia nel 1998, perfezionando in Filosofia presso la scuola Normale Superiore di Pisa, allieva di regia presso la scuola Nazionale di Cinema. Filmografia: My Little Man (1999), L'Artista (2000), Che vergogna! (2001, prodotto dalla Scuola Nazionale di Cinema).

DAVAI BISTRÉ! AVANTI! PRESTO!

di **Mara Chiaretti**
Italia, 2001, Beta Digital, colore, 28'

soggetto	dalle memorie di Francesco Stefanile Siberia davai bistré
fotografia	Roberto Cimatti
montaggio	Alex Skerl
suono	Gianluca Costamagna
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione italiana	Sacher Film



Francesco Stefanile, contadino napoletano partito a vent'anni volontario per combattere in Russia, subisce la sconfitta e la prigionia in Uzbekistan e in Siberia. Tornerà a casa solo dopo tre anni. Ai suoi diari, scritti durante il lavoro di casellante in autostrada, ha affidato la drammatica ricostruzione di quest'esperienza.

Un filo rosso attraversa la memoria di Stefanile: il pensiero costante di tornare alla sua terra, alla semplice pienezza della sua campagna. Ho scelto i racconti che meglio comunicavano come, nel vivere una situazione di privazione estrema, il sentimento della natura possa diventare una grande spinta alla vita. (Mara Chiaretti)

Mara Chiaretti (Roma, 1935). Si occupa da sempre di arte contemporanea, scrivendo su quotidiani e settimanali. Negli anni 1967-72 dirige la Galleria d'arte Iolas-Galatea di Roma. Continua l'attività di esperta d'arte dal 1972 al 1989 nello Studio Mara Chiaretti a Roma. Dal '92 è assistente alla regia di Federico Tizzi della Compagnia teatrale «I Magazzini». Nel 1997 dirige il documentario Swing Heil! (Sacher d'argento al Sacher Festival 1998). Nel 1999 dirige il documentario Em Shakulà (Menzione speciale della Giuria al Festival Arcipelago 2000).

i diari della Sacher

I QUADERNI DI LUISA

di **Isabella Sandri**

Italia, 2001, Beta Digital, colore, 28'

soggetto	dal diario di Luisa T.
fotografia	Isabella Sandri
montaggio	Rosella Mocci
suono	Gianluca Costamagna
musica	Epsilon Indi
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione italiana	Sacher Film



Luisa T. si sposa a 18 anni, mette al mondo due figli, si occupa della casa e dei lavori in campagna. A 35 anni decide di scrivere un diario. Da allora i quaderni diventano l'unico interlocutore per una Luisa sempre più sola e disperata, che inizialmente si limita a descrivere la noia ripetitiva delle sue giornate di casalinga con un marito-padrone che non ama e che non la ama, e poi via via riesce ad affidare a questo amico muto e paziente – che sopporta tutti i suoi errori e la sua ignoranza – anche la narrazione dei suoi primi moti di ribellione e il dolore che altrimenti nessuno ascolterebbe.

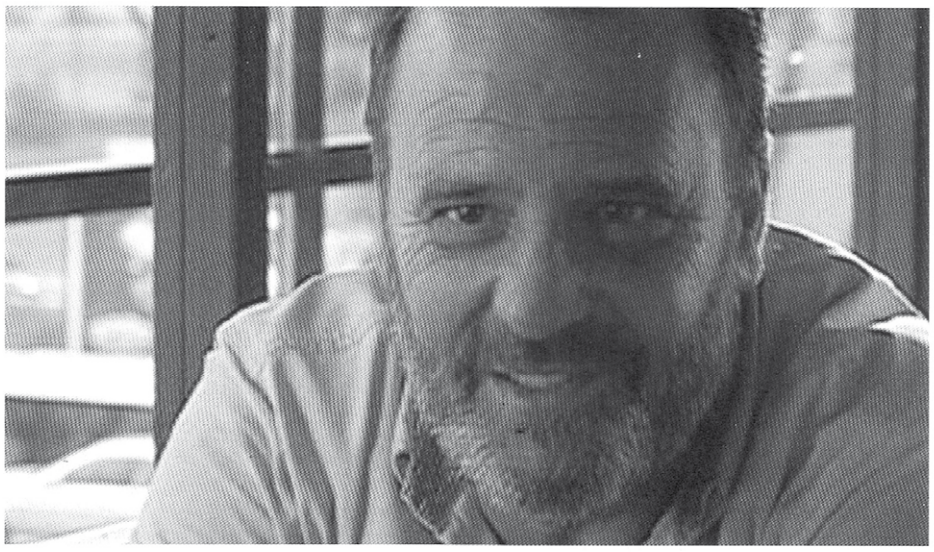
È un lavoro dedicato alle madri che non sono scappate di casa. A quelle che si sono sacrificate per i figli e hanno sopportato tutto (violenza, dolore, solitudine, depressione) pur di non abbandonare i figli a un «padre che padre non era». Un sacrificio inutile, che ha rovinato venticinque anni della vita di una donna e buona parte delle esistenze dei figli. In cerca di spiegazioni e risposte, da tutto questo «nero», ora esce solo il suo viso, come una parola luminosa. (Isabella Sandri)

Isabella Sandri (Rovigo, 1957). Laurea in DAMS e Diploma in Regia Cinematografica e Televisiva al Centro Sperimentale di Roma nel 1984. Dal 1987 al '96 collabora con la Rai come regista programmista. Filmografia: i documentari Paesaggio domestico (1984), La vestaglia rosa (1988), Elvira Notari: pioniera del cinema napoletano (1990), e i lungometraggi di finzione Il mondo alla rovescia (1994) e Animali che attraversano la strada (2001). Al Bizzarri ha presentato Gli spiriti delle mille colline (1997, 2° Premio al Bizzarri 1998) e La casa dei limoni (1999, coregia con Giuseppe Gaudino).

IN NOME DEL POPOLO ITALIANO

di **Valia Santella**
Italia, 2001, Beta Digital, colore, 29'

soggetto	dal libro di memorie di Claudio Foschini In nome del popolo italiano
fotografia	Roberto Cimatti
montaggio	Clelio Benevento
suono	Remo Ugolinelli
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione italiana	Sacher Film



Claudio Foschini ha 52 anni e ne ha trascorsi 27 in carcere: «ragazzo di vita», nato in una baracca, cresciuto nella periferia romana, è approdato alla criminalità con naturalezza, quasi per gioco. Ha vissuto sulla sua pelle l'esplosione di un mondo che non esiste più, la diffusione massiccia dell'eroina, la fine di un soggetto sociale. La scrittura, unica via di fuga, gli è servita per ricostruire un'identità cancellata in anni di dipendenza e repressione.

Incontrare Claudio Foschini e sentirlo parlare è stato come avere una lente d'ingrandimento puntata su Roma, sulle trasformazioni avvenute in questa città, in particolare su determinate classi sociali. Il suo sguardo, ironico e commosso, ha attraversato con passione e dolore gli ultimi cinquant'anni e ce li restituisce tutti, senza pudore. (Valia Santella)

Valia Santella (Napoli, 1965). Nel 1984 inizia in teatro come assistente alla regia. Dal 1990 svolge l'attività di segretaria di edizione e aiuto regista, collaborando con i registi Antonio Capuano, Carlo Cecchi, Pappi Corsicato, Daniele Luchetti, Mario Martone, Nanni Moretti, Silvio Soldini. Nel 1995 partecipa al Festival Cinema Giovani di Torino con il cortometraggi H.C.; nel '96 al Sacher Festival con il cortometraggio Lettera.

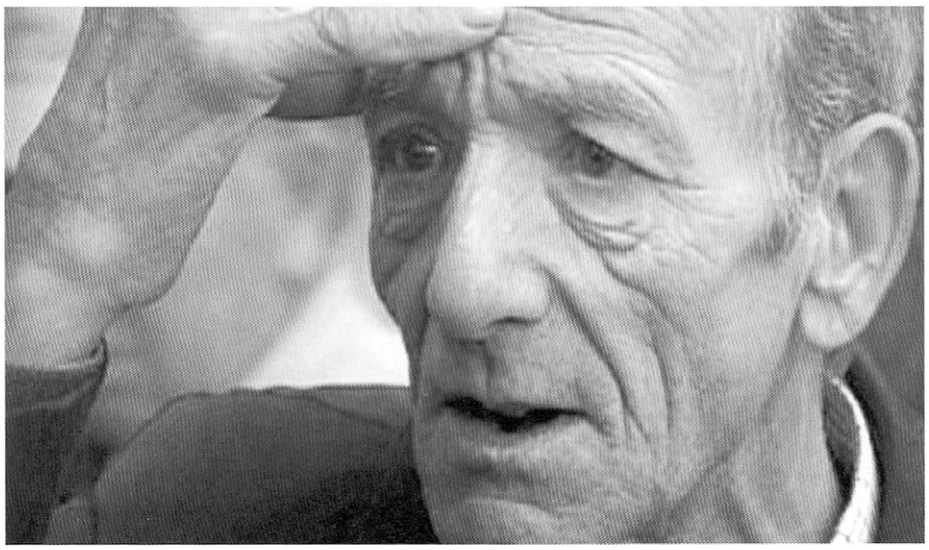
i diari della Sacher

SCALAMARA

di **Giuseppe M. Gaudino**

Italia, 2001, Beta Digital, colore, 33'

soggetto	dal libro omonimo di Costantino Congiu
fotografia	Roberto Cimatti
montaggio	Rosella Mocci
suono	Alessandro Zanon
musica	Epsilon Indi
produttori	Angelo Barbagallo, Nanni Moretti
direttore di produzione	Fabrizio Amato
produzione	Sacher Film, in collaborazione con RAI3, Tele +
distribuzione italiana	Sacher Film



Il tentativo di rendere in immagini il sogno di un ragazzo di 71 anni, che vorrebbe solo poter sussurrare senza più paure il suo sentimento di attaccamento verso una madre «acerba». Costantino è un uomo coraggioso, che ha preso di petto la vita. La sua voglia di vivere è contagiosa. Per lui vivere è conoscere, sapere e dire la verità agli altri. Viste le premesse è un uomo fortunato, che è riuscito a individuare la sua strada e a essere in pace con se stesso. Scalamara è il nome vero di una strada di un vecchio quartiere di Sassari, dove Costantino ha vissuto la sua giovinezza.

Mi è piaciuta l'idea etico-politica della Sacher di raccontare la vita. Raccontare delle storie vere. È un incoraggiamento a non aver paura di raccontare il quotidiano e il nostro tempo. Nel nostro Paese ci vorrebbero 100 e più di 100 di queste altre occasioni di raccontare il nostro tempo e di non evadere dalla realtà. (Giuseppe M. Gaudino)

Giuseppe M. Gaudino (Pozzuoli, Napoli, 1957). Diploma in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e Diploma presso il Centro Sperimentale in Scenografia e regia Cinematografica. Dal 1977 al 1987 è scenografo e costumista per il teatro e per i film Il ladro di bambini e Lamerica di Gianni Amelio e La seconda volta di Mimmo Calopresti. Filmografia: Antrodoco, una storia per due battaglie (1983, 44'), Aldis (1982, 43'), Là dove bocca, sguardo e cuore si incontrano (1989, 60'), Joannis Amaelii, animula vagula blandula (1992, 38'; ritratto di Gianni Amelio sul set de Il ladro di bambini). Autore del lungometraggio Giro di lune tra terra e mare (1997; Tiger Award al Film Festival di Rotterdam '98, Primo Premio al Fantasporto '98 di Porto, Ovidio d'argento al Sulmona Film Festival '98, Premio Isvema del Sindacato Critici Cinematografici Italiani, Premio Pasinetti del Sindacato Giornalisti Cinematografici Italiani.

QUELLI
DEL BIZZARRI

Documentaristi, che più volte hanno partecipato al "Bizzarri", hanno realizzato Film, che hanno avuto una distribuzione di successo nelle Sale Cinematografiche. Il Festival ha proposto la programmazione, che riportiamo, di alcuni di questi film.

quelli del Bizzarri

BENZINA

di **Monica Stambrini**
Italia, 2001, 90'

sceneggiatura	Monica Stambrini, Anne Ritta Ciccone, Elena Stancanelli, tratto dal romanzo omonimo di Elena Stancanelli
fotografia	Fabio Cianchetti
montaggio	Paola Freddi
scenografia	Alessandro Rosa
costumi	Antonella Cannarozzi
musica	Massimo Zamboni, Luca Rossi, Simone Filippi
cast	Maya Sansa, Regina Orioli, Pietro Ragusa, Chiara Conti, Massimo Quaglia
produttore	Galliano Juso
produzione	Digital Film, Con il sostegno del Dipartimento dello Spettacolo
distributore	Làntian Cinema & Audiovisivi
vendite estere	Intramovies



La storia teneramente drammatica di due ragazze poco più che ventenni, Stella ed Eleonora detta Lenni, di una pompa di benzina e di una madre snob e superborghese che incombe nella vita di Lenni, sulla storia d'amore delle due ragazze e sul loro desiderio di fuga. Poi, la notte e una disgrazia, o forse un delitto. La fuga disperata, come un'odissea, con il cadavere ingombrante della madre da far sparire. Due vite opposte da cui scappare: Lenny, capelli biondi, una vita borghese e convenzionale; Stella, capelli verdi, una vita sbandata e senza famiglia. La stazione di benzina? L'oasi felice dove il mondo le va a trovare senza bisogno di andarlo a cercare. La vera fuga è il loro amore, semplice, quasi infantile come l'arcobaleno che si forma e trema nelle pozze di benzina sul fango della stazione di servizio.



Monica Stambrini (Mountain View, California, 1970). Diploma di Regia cinematografica preso il CFP di Milano. Collabora a vario titolo con molti registi italiani. Realizza le riprese del making of di L'assedio (1998) di Bernardo Bertolucci. Tra il 1991 e il 1998 dirige numerosi cortometraggi, partecipando a festival italiani e internazionali. Tra il 1999 e il 2000 realizza sei documentari per RaiSatArte. Benzina è il suo primo lungometraggio di finzione. Al Bizzarri ha presentato: Vorrei urlare (1994, 13').

ULTIMO STADIO

di **Ivano De Matteo**
Italia, 2001, 96'

sceneggiatura	Valentina Ferlan
fotografia	Massimiliano Trevis
montaggio	Fulvio Molena
scenografia	Alessandro Rosa
costumi	Paola Nazzaro
interpreti	Valerio Mastandrea, Ivano De Matteo, Manrico Gammarota, Franco Nero, Cinzia Monreale, Stefano Abbati, Francesca Antonelli, Rolando Ravello, Stefano Santospago, Lia Tanzi
produttore	Gianfranco Piccioli
produzione	Hera International Film, cCon il sostegno del Dipartimento dello Spettacolo
distributore	Columbia Tristar Films Italia



Roma, 31 maggio 2001, Stadio Olimpico, finale Coppa Campioni. Lei ci è stata costretta, lui non poteva fare in altro modo, uno viene riconosciuto, l'altro fugge e senza l'ultimo non si può andare avanti. Una partita di calcio unisce uomini che non hanno nulla a che vedere tra di loro. Lo stadio diventa moderno teatro greco dove cinque drammi si sfiorano per caso ed appassiscono nello spazio di pochi minuti. Simone, dieci anni ed il compito di realizzare i sogni di un padre fallito, preferirebbe non dover morire. Alice, sedici anni, una bella casa, una famiglia piuttosto divertente e tutto a portata di mano sta per giocare col fuoco. Gabriele, venticinque anni e cento milioni sempre a disposizione, un fanatico religioso per padre, un'alcolista per madre, ha finito di raccontare bugie. Pietro, trent'anni, la mediocrità per compagna, è depresso da troppo tempo. Lo stimatissimo arbitro Achille Toscani, quarant'anni, al funerale della madre è stato abbandonato dalla fedifraga moglie. Tanti uomini, tante donne, tante età. Ognuno cerca un piccolo angolo di mondo dove essere lasciato in pace, la sua piccola fetta di felicità, briciole d'amore, qualcuno di cui fidarsi almeno un po'. Ma in questa favola il principe azzurro sbaglia strada e la fanciulla innocente dorme per il resto dei suoi giorni mentre matrigne cattive, lupi mannari e orchi cannibali ridacchiano felici alle loro spalle. All'ultimo stadio si ride sì, ma con una nota amara.



Ivano De Matteo. Nota biografica a pag. 104.

10ª EDIZIONE

2003

luglio 2003

10

€ 3,00

LIBERO

il giornale del CINEMA e del DOCUMENTARIO

10 RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO PREMIO LIBERO BIZZARRI

SAN BENEDETTO DEL TRONTO

14~20 LUGLIO 2003



LA MEGLIO GIOVENTÙ



AL PRIMO SOFFIO DI VENTO





DOC IN CONCORSO



I DIARI DELLA SACHER

di NANNI MORETTI E ANGELO BARBAGALLO



GIUSEPPE PICCIONI

PRODUTTORE DOC



NICOLAS PHILIBERT



THE SOUL OF A MAN



JENIN, JENIN

UN PENSIERO DI OGGI

Sara Ristori

DOCUMENTARIO MON AMOUR

Nel 2003 il Premio Bizzarri compiva dieci anni. Oggi scrivere di una ricorrenza mi sembra come una ripetizione, un doppione, una di quelle bambole russe che dentro ne contengono una uguale. Il *Premio Bizzarri* per me non è una Matrioska. Il Premio Bizzarri per me c'è sempre stato. Non sono nata a San Benedetto, ma a San Benedetto sono arrivata con la mia famiglia e qui sono cresciuta. Però al di là delle ricorrenze, questo Premio è "la casa" del documentario, questo strano "genere di racconto" che riesce spesso molto più di altri, ad arrivarti dritto alla bocca dello stomaco. Non solo di chi lo guarda ma anche di chi lo fa. Questo forse è il segreto del documentario, di riportare autore e fruitore sullo stesso piano emotivo.

Ho vissuto un'esperienza fortissima nella realizzazione di un documentario prodotto da Simona Ercolani per RAITRE, un racconto della tragedia della ThyssenKrupp di Torino del 2007. Quando lavori su un documentario di questo genere non vai sul "set", non ci sono orari e piani di produzione. Non ci sono truccatori o tanti orpelli tecnici. Entri in un mondo, e quando ne esci (e vi garantisco, in verità non ne esci mai...) hai tra le mani ore di vita degli altri che poi diventeranno qualcosa di condiviso. Hai nella testa tutto, troppo, ma qualcosa ci devi fare. Picasso diceva "ciò che possiamo immaginare esiste". Ad un certo punto qualcosa scatta nella testa del regista (o autore che sia) e dall'immaginazione nasce una storia, un racconto del reale. Nel momento in cui questo racconto viene condiviso, autore e spettatore diventano una cosa sola.

Non deve essere per forza una storia come quella della Thyssen (purtroppo molto drammatica). Questa complicità autore/spettatore credo sia proprio una specificità del documentario.

Questa edizione del *Bizzarri* è dedicata allo sport. Nel mondo dello sport mi sono trovata immersa durante la realizzazione di un docu - reality sulla squadra femminile italiana di ginnastiche artistica.

Lo sport, quello agonistico in primis, è un mondo che da spunti narrativi infiniti. Già la parola, sport, è essa stessa un racconto. Deriva dal latino *deportare* cioè uscire fuori dalle mura per dedicarsi a attività sportive. Uscire fuori, quindi, oltrepassare i confini per trovare un equilibrio più forte, per arricchirsi. La docu, quando si sofferma sull'aspetto agonistico, è esattamente questo. E' andare lontani, è spingersi oltre i limiti (spesso anche fisici) per andare a cercare un racconto che renda la storia migliore, capace di parlare a tutti, che arricchisca. Ogni volta in cui ho raccontato una storia che viveva in ambito sportivo mi sono ritrovata immersa e spinta dalla stessa volontà degli atleti che raccontavo e che racconto ancora oggi. La vittoria. Vincere con loro e per loro un racconto capace di uscire dalle mura della palestra dei ginnasti, dal quadrato dei pugili, dall'acqua dei nuotatori. Alzare in alto una storia che, come le coppe, faccia palpitare e vibrare di tensione e che, a fine gara, a fine intreccio, lasci storditi e soddisfatti. Che il duro lavoro di preparazione trovi finalmente coronamento. Sono convinta che la moneta da pagare per fare una docu efficace, soprattutto a tema sportivo, sia la totale immersione, sia l'abnegazione alla vita dell'atleta. L'abnegazione e la totale empatia, l'amore. Credo fortemente che la chiave sia l'amore incondizionato per i soggetti che racconto. La mia paura più grande, infatti, quando mi trovo nelle fasi iniziali di un progetto documentaristico, è la possibilità che io non mi innamori del soggetto, che non riesca a raccontarlo senza giudizio. Qualsiasi sia il soggetto in questione. E' solo il mio punto di vista, non certo una regola assoluta ma ho imparato che i miei racconti documentari sono tutte dichiarazioni d'amore. Ho bisogno di amare quello che racconto, altrimenti diventerebbe un lavoro e la docu, un lavoro, non lo è mai. Per me.

Riguardando il programma del 2003, al *Bizzarri* fu presentato un documentario meraviglio, The *Soul of a Man*, di Wim Wenders. Questo è anche il titolo di una canzone del bluesmen Blind Willie Johnson, uno dei protagonisti del racconto di Wenders. Blind Willie Johnson ci chiede cantando "*I Want somebody to tell me, what is a soul of a man?*" *"Vorrei che qualcuno mi dicesse cos'è l'anima di un uomo".* E allora che i documentari siano il occhi di Blind Willie per trovare questa risposta, prima o poi.

Sara Ristori
Regista

DIECI E LODE

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Darsi dieci e lode non è soltanto una provocazione contro di noi del *Bizzarri*, è un paradosso da cui vogliamo cominciare per farci perdonare tante cose. In primo luogo, dobbiamo farci perdonare di non avere avuto la forza sufficiente per aiutare meglio il documentario a risolvere le sue difficoltà. Poi, chiediamo perdono per le lacune di un'attenzione discontinua verso gli autori che hanno preso parte al Premio: ci sarebbe piaciuto vederli, incontrarli di più. Infine, ci cospargiamo la testa di cenere per avere saputo solo tangenzialmente garantito, anzi favorito, il rapporto, gli scambi fra il documentario e tutto il cinema.

Detto questo, sinceramente, rimuoviamo in modo definitivo il dieci e lode, scherzosamente proposto, per guardare indietro e capire in breve, senza enfasi celebrative, come è cambiata la fisionomia del *Premio Libero Bizzarri* giunto alla decima edizione. Trionfalismi e complimenti li rimandiamo al prossimo traguardo dei vent'anni di attività, e cioè dopodomani.

Il Premio all'inizio era una palma in mezzo al deserto. Parlare di palme, per quanto riguarda San Benedetto del Tronto, cittadina distesa sul mare e su un lungomare fittamente costellato di palme, sembrerebbe obbligatorio. Ma, per non smentire il mio gusto per il paradosso, non è che sia nè obbligatorio nè piacevole fare un'analogia tra il Premio, la palma solitaria, l'oasi. Il Premio era una umile palma in una oasi senza acqua da bere. Ovvero, SBT è stata da principio il luogo dove si veniva per ripararsi dalla siccità che aveva trafitto il documentario nei decenni precedenti. In coma negli anni '60, '70, '80, questo genere – che è una vecchia, gloriosa bandiera del cinema – respirava ancora grazie ad un manipolo di registi, fra i quali Libero Bizzarri, l'autore a cui è intitolata la Fondazione che promuove il Premio e altre iniziative culturali e di spettacolo nelle Marche.

Respirare, e basta, significava inevitabilmente una cosa: accontentarsi di sopravvivere. La tv aveva succhiato come una idrovora ogni energia e aveva trasformato il documentario in un vassallo che nulla aveva da pretendere e che doveva tassativamente seguire i comandi provenienti dai vertici della stessa tv (sto parlando della Rai). In questa vicenda, avevano avuto un peso non indifferente sia la comparsa delle nuove tecniche audiovisive, attraverso le quali la Rai attirava quadri importanti del cinema non soltanto documentaristico; sia i karakiri che il documentarismo aveva voluto infliggersi, inchinandosi agli interessi di produttori a caccia delle sovvenzioni dello Stato con il minimo di fatica: realizzare piccoli film anonimi, spesso insignificanti e malfatti, da consegnare in cambio di proiezioni contestate apertamente dal pubblico nelle sale in cui questi stessi film dovevano costituire l'antipasto artistico - culturale. Ahimè e ahitutti. I testimoni sono tanti in Italia quanto le migliaia di piante di SBT.





Italo Moscati, Franco Piavoli, Paolo Micalizzi

Sono, questi, ruderi del passato che non conviene riproporre. Archeologia del fastidio e della miseria creativa. È opportuno invece seguire, o almeno qui ricordare, la carovana di autori, produttori, appassionati, organizzatori, spettatori che si è messa in marcia verso la oasi del Premio e ha contribuito a rianimare il corpo afflitto del documentario e a dargli quella dignità e quel rispetto a cui ha diritto. In questo catalogo, come negli appuntamenti dell'edizione del Premio '03, figurano i carovanieri che ci hanno aiutato a scoprire l'energia della libertà di cercare e di muoversi per modificare una situazione senza forzature o megalomania. È possibile infatti affermare che in questi dieci anni, noi e poi anche altre manifestazioni dedicate al doc, silenziosamente, e comunque perentoriamente, il settore ha fatto considerevoli passi in avanti. È diventato luogo di sperimentazione e di lancio verso le nuove tv, verso le reti tematiche, verso i circuiti che si vanno aprendo, verso le stesse sale dove i film di fiction sono istallati da anni e dove imperano (con qualche eccezione; si pensi ai lavori di Moore o di Philibert).

Ma, al di là della carovana e degli impulsi che sta ancora fornendo, c'è ancora qualcosa che resta nascosto e che va invece messo in rilievo. Si tratta del senso del tempo che il documentarismo "deve" possedere più di ogni altra forma di espressione attraverso le immagini e le parole. Il documentario vive nel tempo ma soprattutto vive del tempo. Cosa sarebbe se no? Il simulacro del nulla. Invece, noi del *Bizzarri* ci siamo sempre più convinti che serve una sorta di orologio audiovisivo capace di muovere le lancette in senso contrario. Non per un gusto di alternativa, di antagonismi aprioristico e pregiudiziale, ma per sottolineare la esigenza insopprimibile di diversificare le varie parti del cinema e degli audiovisivi. Girando le lancette in senso contrario, non si torna indietro, anzi, si va avanti. Gli occhi per vedere – quelli che i massmedia cercano di rubarci sostituendoli con le loro pupille – funzionano se la luce gettata sulle cose e sulle persone non si confonde con gli intrecci delle luci del varietà audiovisivo, e se si riesce a stabilire un riferimento vero, oggettivo, autonomo, vicendevole con un autore, con gli autori, anzichÈ con i mausolei delle grandi emittenti.

C' è poi una reazione mia, personale, alla esperienza al SBT. È quella che ho fatto, e che farò anche quest'anno, ogni sera, introducendo i film e gli autori. Provate ad immaginare. Le luci sono alte, quasi accecanti. Il pubblico, sempre più numeroso, attende che la festa cominci. Comincerà la festa?, mi domando; o subentrerà quella noia, quel tipo di noia culturale e supponente che circola in tanti festival della nostra variegata penisola? Vedo sagome, interpreto nel bagliore dei riflettori i volti di amici vecchi e nuovi, guardo teste canute, cerco i giovani, indugio sugli sguardi, cerco di immaginare cosa passa in quelle persone che assistono al rito. Sono venute da noi? Che gli abbiamo raccontato? Che gli raccontiamo?

È, come ho detto, già successo, e succederà ancora. Per fortuna, se trovo un'oasi (la conferma della presenza di vecchi amici) nella oasi di cui parlavo all'inizio, sono sicuro che accadrà anche questa volta, nel decennale, qualcosa capace di spiazzarmi, di darmi un urto, di farmi ragionare in modo diverso. Mi preparo all'agguato di ogni volta con la speranza di non essere preparato e di trasalire. Del resto, mi è capitato spesso. Andavo alle serate con una idea in testa e l'umore che la platea mi trasmetteva, nel cocktail di luci e di sussurri prima della festa - rito della partenza della proiezione, mi costringeva a fare una rapida correzione e a cambiare. Frutto del momento, della improvvisazione che si nasconde dietro le colonne dei minuti che scorrono?

A questa domanda, credo di poter rispondere in questo modo. Le serate sono il prodotto delle serate che sono venute prima e anticipazione di quelle che verranno dopo. Dentro di esse c' è l'albo d'oro del *Bizzarri* e quella piccola fetta di storia del doc che è fiorita insieme alle palme di SBT. In questo senso, mi pare di poter dare un dieci a lode. Un gran voto alla folla per nulla anonima, inclusi gli addetti ai lavori, che è venuta e che verrà. Un gran voto alla pazienza e alla fiducia. La fiducia che viene dagli altri, è una boccata di energia, l'energia che ci consente di andare avanti, nonostante tutto.

GLI INTRECCI CON LE ISTITUZIONI

di Gino Troli
Assessore alla cultura della Regione Marche
Storico

Non è facile ricostruire il rapporto che una manifestazione culturale ha avuto negli anni con le istituzioni. Certo, esiste un elemento centrale in questo particolarissimo settore degli intrecci con la pubblica amministrazione, ovvero il legame che si riesce ad avere con gli enti finanziatori: senza il loro sostegno, senza il riconoscimento di un ruolo in un contesto locale e regionale, la vita diventa dura, se non impossibile.

Spesso non basta la qualità delle proposte, la coerenza del progetto, il suo rilievo spesso nazionale o internazionale, occorre che la funzione nella cosiddetta "offerta culturale" di un evento o di un premio sia ritenuta certa, che la risposta di pubblico si mantenga significativa e costante, che la risonanza nei media sia sufficientemente curata. Non nego che queste caratteristiche abbiano pure una loro rilevanza, ma forse il significato di un progetto culturale e di conseguenza di un prodotto culturale è più complessa.

Il settore in cui il *Premio Libero Bizzarri* si è collocato non è certo dei più facili. Scegliere dieci anni fa di istituire una rassegna ed un premio nel settore del documentario in Italia era, e purtroppo rimane, una grande avventura che contava sulla lucida testardaggine di pochi eroi che non ammettevano che questo genere cinematografico fosse così negletto e non riuscisse ad affermarsi con tutta la sua qualità ed originalità nel sistema audiovisivo italiano. Ecco, dunque, che andare a perorare la causa di un Festival del documentario non fu, e purtroppo non è, cosa semplice a tutti i livelli. Molte le incomprensioni, altre le priorità, di circostanza gli incoraggiamenti, ma un festival, la struttura che per un intero anno deve lavorarci per prepararlo, il suo dimensionamento ad un livello almeno nazionale, costano. E ogni volta si tratta di partire con le incertezze sui bilanci, le prudenze sulle iniziative (a quante cose si deve purtroppo rinunciare!!), con la mediazione necessaria tra i sogni e la realtà. Molti diranno che questi sono problemi che riguardano tutti gli organizzatori di manifestazioni culturali in un Paese dove le risorse per questo settore sono sempre scarse e sottodimensionate. È vero, ma il documentario, vaso di coccio tra i vasi di ferro, vive ancora di più questa difficoltà di far intendere che senza la qualità non c' è cultura, senza l'investimento nelle figure emergenti del film-documento non ci sarebbe futuro nemmeno per il film - fiction.

Fortunatamente, dei punti fermi nel rapporto tra le istituzioni e la Fondazione Bizzarri ci sono. La presenza da alcuni anni di una voce di bilancio nel Comune di San Benedetto destinata al premio e alla Fondazione è il primo di questi elementi di certezza e costituisce un importante punto di riferimento per l'organizzazione del Premio. Si tratta di valutare se l'attuale sostegno è pari all'investimento turistico - culturale che si fa sul Premio, o meglio se non sia il caso di indirizzare la politica culturale estiva proprio su questa manifestazione per permettere una maggiore presenza di ospiti ed un carattere sempre più internazionale della manifestazione, e di impostare per il futuro (un decennale serve anche per i bilanci storici) un diverso ruolo di questo che rimane insieme al Festival FerrÈ l'unico appuntamento di spettacolo fisso nella storia della città.

Allo stesso modo il rapporto con la provincia di Ascoli Piceno si fa sempre più stretto anche per la scelta che l'Assessorato alla Cultura ha fatto di individuare nella nostra Mediateca che ha sede presso il Palaidea di Porto d'Ascoli, il polo provinciale per la catalogazione del patrimonio audiovisivo presente nel territorio. Un importante incarico che assegna al lavoro svolto dalla Fondazione un significato rilevante per tutta la politica culturale di area vasta che nel settore specifico la provincia si avvia a realizzare in attuazione di quanto previsto dal Piano Regionale per i Beni e per le Attività Culturali (L.R. 75/97). Ed è proprio a proposito della Mediateca del Palaidea, realizzata grazie alla munifica generosità dell'Ipercoop "Porto Grande" di Porto d'Ascoli, che ha messo a disposizione una struttura dalle notevoli potenzialità nella quale saranno possibili per tutto il corso dell'anno appuntamenti tematici, iniziative didattiche per la scuola, seminari di approfondimento ecc, che occorre sottolineare come ormai il Premio diventa un aspetto, seppur decisivo, dell'attività più ampia di promozione e diffusione della cultura audiovisiva e cinematografica che la Fondazione intende potenziare.

Infine va ricordato come, in una Regione dove il settore dell'immagine e del cinema, eccettuata la storica eccezione della rassegna pesarese, non aveva grandi iniziative specifiche, la Rassegna ed il Premio sambenedettese hanno svolto in questi dieci anni un ruolo di grande importanza facendo affermare la Regione come una di quelle più attente al fenomeno di nuove produzioni, all'emergere di nuovi talenti ed alla valorizzazione del prodotto documentario.

La Regione Marche ha inteso alcuni anni fa dare atto alla Fondazione Bizzarri di questo impegno inserendola nella L.R. 7/93 che riconosce ed eroga contributi a enti, istituti, fondazioni e associazioni di rilevante interesse regionale. Il sostegno che deriva da questa legge rimane un contributo fondamentale in una fase difficile che vede ridimensionata la spesa culturale in tutti gli enti locali e permette una esistenza meno grama alla nostra Fondazione che riesce ancora a sostenere l'onere pesantissimo dei costi del Premio e della Rassegna.

Ho cercato molto brevemente di ricostruire l'attuale condizione dei rapporti con le istituzioni della nostra Fondazione. Il decennale era un impegno troppo importante per potere essere disatteso. Abbiamo fatto il possibile perché la qualità delle proposte fosse la più alta possibile, compatibilmente alle risorse a disposizione. Da settembre, però, sarà necessaria una profonda riflessione sulle prospettive insieme a tutte le istituzioni che insieme a noi hanno permesso la continuità del nostro progetto. Il nostro sogno è fare di questo appuntamento un'occasione importante per dare centralità nazionale a questa manifestazione e a questo territorio. Ci riusciremo? Con l'aiuto di tutti, sì.

DOC STORY
SOTTO LE PALME

di Dante Albanesi
Critico cinematografico

1994 - 2003. Dieci anni di cinema documentario, più di duecento opere in concorso, più di duemila in archivio. Troppo per un articolo solo. L'unica strada possibile è allora quella di una sintesi estrema: selezionare i ricordi, le predilezioni, gli amori a volte improvvisi e poi ridimensionati nel corso del tempo, fino a ridurli ad uno solo. Per ogni anno, un'immagine. Questa che segue è solo una delle infinite carrellate possibili.

1994. La Storia fatta videoarte in *Aleph-Taw* di Alessandro Amaducci. Il Ghetto di Varsavia trasformato in un ipertesto di cifre, parole, scritte, fotografie, musiche, emozioni. Primi anni '90: il cinema sta mutando pelle, espande i suo territori fino alla computer-art, al CD-Rom. Per commuovere gli spettatori non occorre più inventare una trama: basta ricordarsi di quelle che sono realmente accadute.

1995. L'operaio cassintegrato di *A zero ore* di Alessandro Piva, che dopo un pesantissimo viaggio notturno in pullman da Taranto a Roma con i suoi compagni, incrocia per la strada Enrico Mentana. Lo chiama a gran voce, con ammirazione: Mentana si volta imbarazzato, forse un po' scocciato; con sorriso di circostanza fa qualche passo indietro, stringe frettoloso la mano dell'operaio e quindi prosegue a capo chino il suo tragitto. Un contrasto così perfetto da sembrare inventato: il documentario e il cinema immersi nella società reale; il giornalista e la televisione che sgusciano via.

1996. L'abito rosso di Licia Maglietta, quasi inghiottita nel buio, che vivifica con brio sensuale le poesie di Alda Merini in *Ogni sedia ha il suo rumore* di Antonietta De Lillo. E, in parallelo, le immagini della poetessa, immobile, coperta di maglioni e foulard, con la sua voce bassa, serena, ironica.

1997. *Il fuoco di Napoli* di Alessandro Rossetto: il monologo del vecchio pirotecnico napoletano che illustra come "deve essere" la perfetta successione di un fuoco d'artificio. Il veterano è inquadrato in figura intera, dal basso, con le colline e il cielo sullo sfondo. E mentre parla (quasi senza usare parole, ma solo suoni onomatopeici) e agita e mulina le braccia come un direttore d'orchestra, esaltato dal "concerto" che sta solamente immaginando, la colonna sonora gli risponde e lo asseconda con il vero rumore dei botti, fedele traduzione soggettiva del suo pensiero. I fuochi d'artificio letti non come spettacolo visivo, ma soprattutto come ritmo, come musica. Come sogno intangibile.

1998. L'infinito piano-sequenza muto, bianco e nero, sgranato, che in *Tribulero* di Andrea Caccia segue l'indolente sofferto risveglio del settantenne Luigi Kluc, le lenzuola spiegazzate, gli sbadigli, la vestizione, il bagno... Per questo anziano ricoverato in una casa di riposo, che da giovane fu comparsa in *Miracolo a Milano*, Caccia spinge fino al paradosso le tecniche del pedinamento zavattiniano, rinnegando tutti i piagnistei dei reportage di presunto "impegno sociale". E a poco a poco, il cuore del cortometraggio non è più Luigi Kluc, ma l'amicizia che nasce fra Kluc e il regista che premuroso segue i suoi passi. Più che registrare una realtà, *Tribulero* la provoca, la estrae dal vuoto di una solitudine senza uscite.

1999. L'inquieto, imprevedibile montaggio che agita *Sul 45° Parallelo* di Davide Ferrario. '50 minuti lucidamente sedotti dal caso tra la Mongolia, i suoi pastori e i suoi canti, il gruppo rock dei CSI in tour, la Pianura Padana, un'assurda gara di imitatori di versi di uccelli, un contadino appassionato di lingue orientali, un fotografo di paesaggi, un sollevatore di pesi, il frammento di un filmato anni '50 sugli esperimenti nucleari. E ancora: campi coltivati che confinano con ciminiere fumanti, passaggi a livello immersi nella campagna, Gianni Celati che racconta di un'improbabile incursione dei mongoli sul Po… Un sinuoso diario di viaggio che guarda a Vertov, a Ivens, all'utopia che ossessionò Flaubert di scrivere l'impossibile "romanzo sul nulla".

2000. Ad Ercolano, Mani Pulite ha spazzato via buona parte della vecchia classe dirigente. Luisa Bossa, stimata per l'integrità e l'impegno civile, viene eletta sindaco: imporre le regole dello stato di diritto è, più che un compito, una crociata… Con *Prove di Stato*, Leonardo di Costanzo trasferisce in territorio urbano le tecniche del documentario naturalista: con sguardo freddamente "fenomenologico", avvicina i suoi esemplari umani come un etologo spia una specie protetta. L'ufficio del sindaco è l'ultima riserva, quotidianamente minacciata da scontri sfibranti, ritrosie, consuetudini incallite, minacce più o meno velate. Luisa Bossa è il suo panda. La società che la circonda, i bracconieri che vorrebbero accelerare la sua "naturale" estinzione.

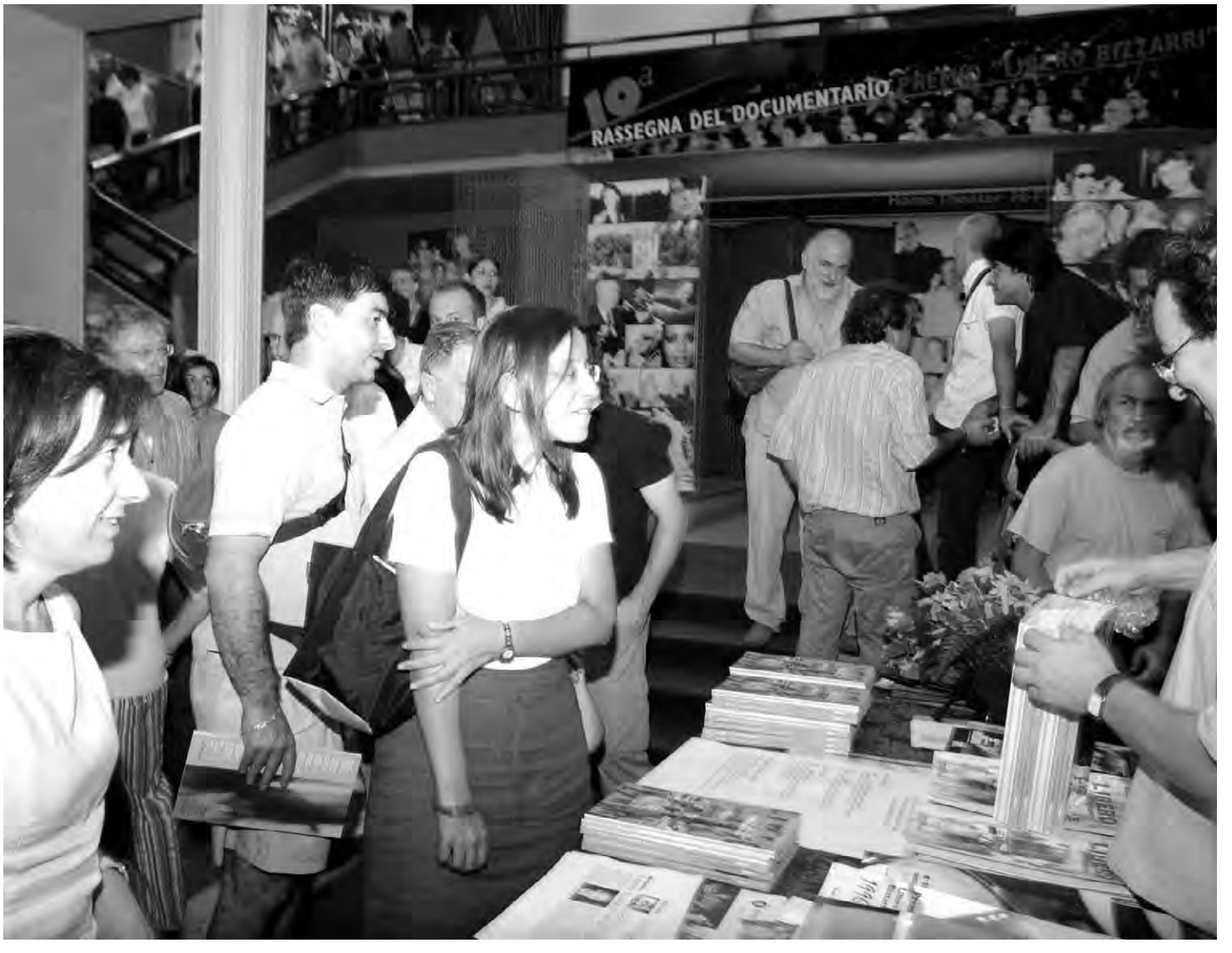
2001. Visibile/invisibile, pubblico/privato. La zona buia di una società che vive tra noi ma che preferisce ritrarsi in un angolo è quella fotografata da *Occhi di ragazza* di Tonino Curagi e Anna Gorio, indagine sulle prostitute extracomunitarie di Milano e sui loro clienti. Con un efficacissimo montaggio alternato, le donne sono inquadrate solo negli occhi, mentre le confessioni degli uomini sono "coperte" con immagini di anonimi viali metropolitani persi nella notte. Campi lunghi e dettagli ravvicinati superano in un balzo i moduli piatti dell'intervista di stampo televisivo. Volti e identità negate, voci senza corpo: i luoghi di un desiderio che è anche vergogna, di una necessità che è anche paura.

2002. Il dialogo tra Storia e Cinema viaggia ormai su binari assai poco ossequiosi alle vecchie mitologie del "verismo documentario" a cui ci ha abituati la televisione. È il caso del lapidario *Sem terra* di Cèsar Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio, raro mix di sperimentazione visiva e denuncia politica: la vicenda di un uomo nato in mezzo all'oceano, su una nave di emigranti, e conteso tra due donne ai lati opposti del pianeta. In questa trama si innesta la rivolta del movimento "Sem Terra" a San Paolo, rappresentante di quindici milioni di diseredati, nato per promuovere l'occupazione delle terre abbandonate. *Sem terra* non insegna nulla, ma lascia

il prezioso desiderio di sapere di più, attraverso un martellato di suoni e immagini fulminanti (di un'angustia insopportabile la festa di compleanno del vecchio protagonista), volutamente incompleti, mosaico frantumato di un'esistenza che sembra inabissarsi nell'oblio.

2003. È ancora troppo presto per decidere l'immagine che "resterà", soprattutto in questa edizione del *Bizzarri* che per la prima volta è estesa a tutto il mondo. Forse ricorderemo l'universo chiuso di *The Old Believers* di Jana Sevcikova, dedicato a una comunità di cristiani ortodossi rifugiati sul Danubio, i cui rituali, lingua e costumi sopravvivono immobili dal XVII secolo. O forse i ragazzini che abitano le metropolitane di Bucarest, seguiti per quattro terribili anni da Edet Belzberg in *Children Underground*: rimossi dai genitori e dalla società, assuefatti a una violenza cieca e alla colla che sniffano dentro luridi sacchetti di plastica. O magari il cieco riparatore di radioline, protagonista dell'iraniano *Ronak* di Hooshang Mirzaee.

Ma c'è un momento che potrebbe cancellare tutti gli altri, ed è quello che chiude *Ima* di Caterina Klusemann, travagliato ritratto autobiografico di una famiglia che le tragedie della storia hanno costretto a farsi cosmopolita. Dialoghi e alterchi che mescolano con naturalezza spagnolo, tedesco, italiano e inglese. Il ritratto di un'anziana ebrea che fugge con disprezzo la telecamera della nipote e si rifiuta di rievocare le angosce della guerra. Che afferma di non ricordare nulla dell'ebraico, lingua delle sue radici, anche se a volte le pare di sentire qualche parola che affiora, che "le viene su dallo stomaco". Ma a poco a poco, dopo ripetuti dinieghi e porte sbattute, la donna comincia lentamente ad aprirsi, a svelare la sua vita. E nell'ultima scena, con tutti i familiari riuniti ad un tavolo tra una chiacchiera e l'altra, la regista le domanda come si dice "nonna" in ebraico. Lei chiude gli occhi e solleva il capo per qualche secondo, come a cercare le chiavi delle più segrete stanze del suo passato. Poi si volta fulminea verso la cinepresa ed esclama una sola parola: "Ima!" Certi documentari su Olocausto e Nazismo non valgono questo improvviso emergere di un ricordo, di un'immagine sonora che sa di tempo e di famiglia.



RADICI

di Enzo Lavagnini
Critico cinematografico

L' oasi artificiale che Tele+ ha fornito ai documentaristi resterà solo un bel miraggio? Le sale cinematografiche avranno compreso appieno che il documentario può funzionare anche al botteghino, oppure torneranno a programmazioni più consuete e decisamente meno avventurose? Sono questi gli angosciosi dubbi che accompagneranno la nostra estate di appassionati del documentario.

Tele+, che non solo ha dato una certa visibilità al "cinema del reale", riservandogli uno spazio importante nei palinsesti, ma ha anche agito come produttore, investendo denaro, è una esperienza ormai arrivata purtroppo al capolinea con l'avvento di Murdoch e di Sky Italia, nella quale sono confluite appunto sia Tele+ che Stream. Dunque, sopravvivrà a Murdoch il documentario in tv?

Oltre ai dubbi legati a ragioni di programmazione, persistono i dubbi eterni sul documentarismo italiano. Come ci ripetono spesso gli addetti ai lavori, ci dibattiamo ancora tra paradossi inestricabili: in tutta Europa i maggiori investimenti per la produzione di documentari arriva dalla televisione, mentre la nostra Rai continua ad essere sprovvista di un ufficio specifico. E l'Italia è tuttora l'unico Paese europeo che non ha leggi di finanziamento specifiche sul documentario. Il regista Daniele Vicari, in una recente intervista a Famiglia Cristiana rincara la dose: "La legge sul cinema non nomina mai la parola *documentario*. Il che dimostra che è sempre stato considerato come una forma espressiva ancillare".

Nel mare dei dubbi che ci divorano, abbiamo comunque anche delle piccole ma coriacee certezze: anzitutto che il documentario è molto più considerato, usato, stimato nel nostro Paese di quanto non lo fosse 10 anni fa (ogni allusione al decennale del *Premio Bizzarri* è decisamente voluta).

Nel decennio che ci ha portato alla fine del secolo, il dilagare della fiction – quella che inventa le storie ma anche quella, ben più potente, che inventa la Storia – ha prodotto come antidoto istantaneo un disperato bisogno di realtà. Voglia di ribattere al palcoscenico televisivo alimentato a fiction di variegata fattura, relegando al limbo gli accadimenti reali. Prende il via un nuovo policentrismo informativo che genera una nuova passione per il documento, per la documentazione. Ognuno custodisce un pezzo di memoria, ognuno tiene a mente un'ipotesi. In difesa della realtà.

Così, dieci anni dopo le peripezie di Peter Arnett, sono arrivate le incursioni di telecamerine e della rete in luoghi come Piazza Alimonda; qualche secolo dopo Belgrado che si sbriciola in diretta, come le Torri Gemelle, come i tanti morti di una guerra a piacere, come la statua di Saddam Hussein, sono arrivati schiere di filmaker, televisioni di strada e soprattutto la rete, che collega tutti a tutto.

Con il suo corpo martoriato, come quello di John Kennedy, il povero Carlo Giuliani, entra nei cuori di un'intera generazione. Il filmino di Zapruder qui si amplifica, diviene mille film, con la stessa voglia, inutile, di non dimenticare per non far archiviare (cosa che invece puntualmente accade).

Già: l'odore (ed il dolore) della polvere da sparo. Ecco qualcosa che tragicamente accomuna decenni diversi. Si, perché per parlare dell'anno appena trascorso di documentarismo dobbiamo comunque partire da *Bowling for Columbine* di Michael Moore, Premio Oscar soprattutto per la tenacia con la quale conduce le sue campagne sociali attraverso film di grande impatto (a chi vi dice che il documentario è un genere noioso, fate vedere l'epilogo del film di Moore, quando il regista va a stanare l'imperturbabile – ma fino a un certo punto – divo Charlton Heston, leader dell'America che si arma!). Il documentarista Michael Moore, prima ancora dell'Oscar, nel concorso ufficiale di Cannes: non succedeva da 46 anni per una non fiction. Moore, che con *Roger and Me* e *Canadian Bacon* aveva già rivelato forte intolleranza contro le scelte politico-sociali del suo Paese, con *Bowling for Columbine* firma la sua opera più difficile e coraggiosa. Tutto comincia proprio a Columbine dove due ragazzi, nel '99, uccisero a colpi d' arma da fuoco 13 persone nella loro scuola. Moore investiga sulla paranoia collettiva dei cittadini americani, si chiede da dove venga il loro folle desiderio di possedere pistole e fucili. Non trova spiegazioni ma inchioda venditori e associazioni pro-armi da fuoco alle loro responsabilità.

Esplorazioni di realtà diverse ma altrettanto interessanti sono arrivate anche da altre opere: come in *Essere e avere* di Nicholas Philibert che per un anno ha filmato una *classe unica* (bambini di diverse età e un solo insegnante) di un Paesino della campagna francese. Esistono ancora, un po' ovunque in Francia, delle classi così, che riuniscono intorno ad un unico maestro, tutti i bambini dello stesso villaggio, dall'asilo alla quinta elementare. È in una di queste classi, nell'Alvernia, che è stato girato questo piccolo ma toccante film. Gli ha fatto eco, da qualche schermo italiano *Pesci combattenti* (Daniele Di Biasio e Andrea D'Ambrosio), altra scuola, altra classe, incentrato sui ragazzi e sulle ragazze "difficili" di Napoli, che la scuola cerca disperatamente di attrarre a sé .

Ma è stato anche l'anno di *Cose di questo mondo* (Orso d'Oro al Festival di Berlino 2003), l'ultimo film dell'autore di Michael Winterbottom (*Benvenuti a Sarajevo*), interpretato da attori non professionisti, girato rigorosamente con telecamera digitale a mano, racconta – tra fiction e documentario – la straziante odissea del piccolo Jamal e del giovane Enayat, due profughi pakistani disposti a tutto pur di vivere il sogno di una vita dignitosa a Londra, nel dorato Occidente che continua ad attirare persone con il miraggio di un futuro migliore.

Con *L'anima di un uomo* Wim Wenders, dopo *Buena Vista Social Club*, si muove tra fiction, filmati di repertorio (con tanto di ritrovamento di autentici filmati amatoriali) e riprese *on the stage*, il tutto per ricostruire nel modo più affascinante ed affettuoso possibile i tre bluesmen che hanno segnato la sua giovinezza. Tre vite fatte di tanta musica e di tanta disperata indigenza.



Da sinistra: Amedeo Vagnoni (Segreteria della Rassegna) e Enzo Lavagnini (Comitato Scientifico).

Citiamo almeno, senza poterci dilungare, *Il mio viaggio in Italia* di Martin Scorsese, *Il popolo migratore* di Jacques Perrin, *Fellini, il gran bugiardo* sul maestro riminese, di Damien Pettigrew. Diversi tra loro, ma tutti molto interessanti .

Se la sala cinematografica si apre, con molta prudenza, e concede credito al documentario, la tv, pubblica o no, gli lascia invece sempre meno spazio e risorse.

Si salva la "riserva indiana" di "C'era una volta" su Rai 3, nella quale abbiamo potuto vedere di recente un bel reportage di Silvestro Montanaro sulle luci e le ombre della Cuba contemporanea.

Nel resto della programmazione imperversano i programmi di montaggio che l'immenso magazzino Rai alimenta. Alcuni pregevoli (la serie de *La grande storia in prima serata*, ad esempio), altri solo riproposizioni nel vecchio stile "tagli" e "frattaglie". È evidente invece che ci può essere uso e uso del repertorio: per inciso, si veda in *Good Bye Lenin*, quanto può essere evocativo, esilarante, commovente il repertorio ufficiale del blocco sovietico in tema di "conquista dello spazio".

Concludiamo così come abbiamo cominciato, con l'esperienza, purtroppo terminata, di Tele+. Raccontava Fabrizio Grosoli, responsabile per i documentari della struttura televisiva: "All'inizio ne trasmettevamo uno al mese, poi il gradimento del pubblico ci ha spinto a creare un appuntamento fisso il martedì sera. Per il 70% sono prodotti internazionali, ma il resto viene da indipendenti italiani, che spesso finanziamo col preacquisto dei diritti". Così è successo con *Alice in Paradiso*, su Radio Alice di Bologna, con la regia di Guido Chiesa o con il ritratto di Fernanda Pivano (*A Farewell to Beat*), o con la storia del cabaret a Milano.

Ed ora? Che ne sarà di questa testarda esperienza? Dubbi e domande si affastellano, mentre, contro tutto, il documentario continua ad aumentare il suo pubblico di affezionatissimi e curiosi spettatori; un pubblico che evidentemente c' è, contro tutto e tutti, e che qualcuno, prima o poi, dovrà pur considerare nel giusto modo. Anche in Italia.

LAVORARE NON STANCA

di Fabrizio Pesiri

6 luglio. Sono le nove di sera. Sede della Fondazione Libero Bizzarri, in pieno centro. Scendo a prendere una birra. Per raggiungere il bar devo risalire controcorrente la marea dei turisti che andrà ad invadere l'isola pedonale della città. Torno su. Nel lettore cd del pc ascolto in modo (eccessivamente) reiterato *Tu non dici mai niente* di Leo Ferrè. Devo ricordare di dire ad Italo che il 14 luglio, giorno di inaugurazione del *Bizzarri*, è il decimo anniversario della morte di Ferrè, potrebbe dire due parole anche perché a San Benedetto c' è un bellissimo Festival intitolato proprio a Ferrè. Calendario alla mano. Il programma è fatto… però, se fosse venuto Giordana e se si fosse potuto dare ospitalità a tutti i selezionati… eppure Giordana, dopo settimane e settimane di pedinamento aveva detto di si, ma ieri Flavia Schiavi di *Punto e Virgola*, invece, mi ha detto di no. Non indago. Giordana è un "signore" e lo dimostra. Preme su Lo Nigro della Zerol che stava facendo mille questioni per darci la copia de *La meglio gioventù* (nelle Marche stanno facendo girare solo tre copie e pretendono dall'esercente una programmazione piuttosto lunga… siamo a San Benedetto del Tronto, non a Torino, e forse proprio questo è il problema), e riesce a strappare la promessa che il film sarà al *Bizzarri*. È grande anche Flavia, contatta subito Alessio Boni e Jasmine Trinca (due degli interpreti del film). Alessio dice di si, Jasmine ha un esame all'università in quei giorni… non sa. In bocca al lupo!

Mentre ascolto di scimpanzÈ di ghiaccio (tenerissimo quello di Ferrè) penso al doc di Mario Sesti *L'ultima sequenza,* distribuito dal Luce e già annunciato. Quelli di Via Tuscolana ci hanno ripensato, dicono: "Purtroppo siamo costretti a declinare il vostro invito per stringenti impegni promozionali precedentemente assunti che ci obbligano a limitare le proiezioni in pubblico… certi della vostra comprensione…", no! Non comprendo. Per il film di Piavoli non avevano questi "stringenti impegni"? Eppure per darcelo è bastato l'ok della produzione (Laura Cafiero, Metafilm)! Piavoli, poi, gentilissimo, in poco più di due ore ha rinviato un viaggio in Corsica per essere a SBT. Straordinario, così come tutto il popolo (concorrenti) del Bizzarri. Stefano Savona, autore di *Un confine di specchi*, non sa ancora se martedì 15 luglio sarà nel Kurdhistan iracheno. Glielo auguro di cuore, vorrà dire che il suo progetto di doc è andato in porto. Quella sera si parlerà di immigrazione ed Italo vorrebbe farlo appunto con il doc di Stefano oltre che con quelli di Costanza Quatriglio e Vincenzo Mancuso. Vincenzo è di Bolzano. Chiede (giustamente) il rimborso per il viaggio, ma noi possiamo offrire solo l'ospitalità per una notte. Viene lo stesso. Costanza è impegnatissima con *L'isola* che a Cannes è andato benissimo. Ma ci sarà anche lei. Non ci sarà invece Alina Marazzi, ha avuto una bambina quaranta giorni fa, e non posso pretendere nulla. Mi aiuta, però, a far quadrato su Giuseppe Piccioni e lo convinciamo (non ci vuole molto) a venire per presentare *Un'ora sola ti vorrei* di cui è produttore. Peppe, oltre ad esserci vicino "geograficamente" (è di Ascoli Piceno), da sempre ci è vicino, come può esserlo solo un amico sincero. Ed anche questa volta è dei nostri.

Gabriella, dalla Sardegna mi chiede quanto è distante SBT da L'Aquila. Lì ha degli amici e si potrebbe far ospitare. Ernst (insieme a Gabriella ha diretto *Disamistade*) è di Amburgo, ma in quei giorni è a Parigi. Si incontreranno al Bizzarri. Potrei continuare parlando di Paolo (Pisanelli), che voleva venire con Don Vitaliano, di un altro Paolo (Simoni) che da anni con la sua Elena segue i Rom con il suo camper e che non avrà problemi a parcheggiarlo sotto il faro di SBT, a due passi dalla multisala e poi di Caterina Klusemann che continua a mandare e-mail, ancora non ci crede che il suo doc è stato selezionato… non sono solo nomi, sono le x della formula del Bizzarri come Ferrè lo è per quella dell'amore (non so se nel senso di incognita) per noi, sicuramente sono la vera soluzione.

È tardi, sono stanco. Domani mattina devo essere in sala di montaggio per il doc sul decennale. Ho preparato le foto, i video, gli articoli dei giornali, i cataloghi, i libri della collana. Italo vorrebbe un doppio album in cui si alternano in senso cronologico sfalsato sequenze tratte dai doc vincitori con sequenze tratte dalle riprese fatte in sala in questi anni. Aggiungerei un bel testo (ben interpretato e non solo letto), che, senza nessuna enfasi celebrativa, sappia parlare della nostra sfida e sappia dire se abbiamo saputo ascoltare il respiro del doc.

Sicuramente siamo stati in grado di dare ai centinaia di doc pervenuti un "alloggio" dignitoso. Non un sottoscala o una cantina umida, ma una bellissima sede con vista sulla valle del Tronto, generosamente offertaci dalla Coop. Durante l'anno ospitiamo scuole di ogni ordine e grado di tutta la provincia, professionisti, studiosi, ricercatori o semplici docfili che, finalmente stanchi e delusi dai palinsesti delle tv generaliste, si lasciano avvolgere dalla luce dei nostri videoproiettori.

La stessa luce che sta per illuminare il nostro decennale. Una luce che non sembra quella illusoria delle stelle smarrite di Ferrè, ma è una luce alimentata dal lavoro quotidiano, silenzioso di persone come Amedeo che consuma l'asfalto di San Benedetto con la sua moto per correre dalla tipografia all'ufficio postale, dal cinema Calabresi (dove si svolge il tutto) al deposito del corriere. Una luce alimentata dal lavoro insostituibile di Dante che con una cura certosina prepara i comunicati stampa ed invade la rete e non solo. Una luce alimentata da una passione che ancora oggi non riesco a spiegarmi, ma c' è ed è quella che, se c' è un problema, bene: risolviamolo.

Una luce che, sono sicuro, farà di SBT qualcosa di diverso da quella sconosciuta località di mare di cui Leo, magistralmente, ci parla.

PRENDERE ESEMPIO DA UNO SCRITTORE FRONT PAGE

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Certe volte vado al buio. Tendo le mani e mi azzardo nel vuoto senza luce. Mi è capitato di recente, pensando ai dieci anni del *Premio Bizzarri* e al documentario, nel leggere una intervista concessa da Gianni Celati ad un quotidiano. Celati è uno scrittore, insegna alla università e ha una idea del cinema. Ha pubblicato *Comiche* (1971), *Finzioni occidentali* (1975, 1986), *La banda dei sospiri* (1976), *Lunario del paradiso* (1978), *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), *Verso la foce* (1988). E ha tradotto molto dall'inglese; vorrei ricordare la versione di *Bartleby lo scrivano* di Melville, libro bello e istruttivo, metafora di tutte le forme di rivolta.

Ciò che ha attratto la mia attenzione, nell'intervista fatta da Celata a *Tuttolibri* della Stampa, è la frase iniziale:

> "C' è un' aura di moralità che avvolge il documentario e che lo pone in antitesi con gli spettacoli del cinema. Il cinema sarebbe la finzione e il documentario sarebbe la realtà e gli infingimenti. Io però non credo che filmando il mondo esterno qualcuno documenti la cosiddetta realtà. Mi mostra delle cose che esistono, ma non per questo evade dalla finzione".

L'interesse per il documentario nasce in Celati per il documentario *Visioni di case che crollano* a cui ha lavorato. Prima di vedere di che si tratta, vorrei sottolineare le parole che riguardano il documentario che non "evade dalla finzione". Se ne dovrebbero ricordare certi documentaristi un po' distratti che continuano a pensare ad una superiorità del doc proprio in relazione al fatto di essere quasi automaticamente una sorta di fotografia della realtà. Se ne dovrebbero ricordare anche alcuni giovani documentaristi che si lasciano affascinare troppo facilmente dai fatti, dalle cronache, dai personaggi, e che a causa di ciò non si accorgono di riprodurre non tanto la realtà o addirittura le verità su fatti, cronache e personaggi quanto una loro riproduzione, spesso piatta, mediocre, ripetitiva.

Tutti costoro dovrebbero meditare sulle affermazioni di Celati, ad esempio, sulle seguenti: "Una macchina da presa porta con sé tutto un modo di immaginare il mondo, e trasforma ogni cosa osservata. Ogni tipo di inquadratura è già un tipo di finzione immaginativa o di messa in scena. Dunque, alla fine tra film e documentario forse non c' è molta differenza nei modi di manipolazione delle immagini, ma c' è differenza di sorveglianza dei confini del fittizio".

Ecco un altro punto importante: i confini del fittizio. Molti documentari che sono arrivati in dieci anni al *Premio Bizzarri* – e sono migliaia e migliaia – dimostrano che la sorveglianza sui confini dei fittizio esiste poco o non esiste, eppure il problema è fondamentale. Serve un autore di genio per risolverlo e purtroppo gli autori di genio si contano sulle dita di una mano.

Celati ha affrontato la soluzione di questo problema, partendo da queste parole: "Nel cinema ufficiale la dimensione del fittizio è intoccabile, un tabù professionale, tutto deve essere finto; il che vuol dire che non c' è posto per imprevisti, per l'apertura a situazioni esterne, contingenti o qualsiasi. E questa mi pare l'essenza del documentario: l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa una dimensione esterna dell'inconscio".

Ecco, un altro punto essenziale: l'imprevisto. L'esperienza di selezionatore e di giurato per festival di ogni tipo, ovviamente compreso il nostro a San Benedetto, mi ha insegnato che la riscossa del documentario avvenuta in questi ultimi anni ha rischiato di essere eclissata dalla insufficiente capacità degli autori di cercare e di raccontare l'imprevisto. La tv generalista – regno delle immagini, nonostante le sue varie crisi che aumentano col tempo – continua ad essere direttamente o indirettamente una fonte di ispirazione inquinata dall'abitudine e spesso dal conformismo. Direttamente perché impone un modo di individuare e di presentare i fatti, attraverso i tg e gli approfondimenti (spesso teorici). Indirettamente perché resta comunque un obbligatorio riferimento di mercato, anche se esistono le tv tematiche satellitari. Voglio dire che l'imprevisto muore, faccio un esempio, di fronte alla influenza della tv generalista sul tema delle migrazioni contemporanee dai Paesi poveri ai Paesi ricchi. Pochi, pochissimi autori sembrano in grado di dedicarsi a darne conto con un atteggiamento aperto appunto all'imprevisto e cioè ad un verifica seria, concreta, disponibile sul campo della ricerca filmata. Il più delle volte non c' è soluzione di continuità fra un documentario o un reportage della tv generalista e un documentario che vorrebbe essere indipendente, capace di scoprire qualcosa e soprattutto di disporsi a raccogliere l'imprevisto.

Celati suggerisce una sua idea: "Bisogna fare dei documentari imprevedibili come i sogni. Imprevedibili non solo per gli spettatori, ma anche e soprattutto per chi li fa. Bisogna restare del tutto spiazzati…"

È chiaro che lo scrittore-autore di *Visioni di case che crollano*



Fotogramma dal documentario
"Visioni di case che crollano" di Gianni Celati

(cinque anni di lavoro sulle case in rovina prevalentemente nell'Italia del Nord) parla di imprevedibilità dei sogni come richiamo ad una disponibilità totale e persino inconsapevole di fronte a quanto s'intende documentare. Pone la necessità di un non calcolo, di una non troppo vincolante premeditazione.

Sono perfettamente d'accordo. Non ho visto ancora *Visioni di case che crollano* ma adesso, qui, mi preme di sottolineare i principi teorici che Celati propone senza presunzione e senza farne snodi obbligatori. Anzi. Mi pare proprio di poter dire che il suo invito a guardare il mondo mettendosi in "ascolto" con la macchina da presa, la telecamera, i microfoni e quanto fa parte dell'equipaggiamento leggero del documentarista d'oggi, contenga qualcosa di più che un ricordo della classicità del documentarismo cinematografico. Penso che i grandi maestri, pur preparandosi meticolosamente, andassero a caccia del mondo con il proposito di farsi sorprendere e di farsi affascinare dall'imprevisto. Ogni loro opera era, ed è, la realizzazione di un sogno vecchio come il cinema: usare una tecnica di riproduzione per andare al di là di una semplice fotografia dell'esistente.

Bene. Concludo sull'onda di questo ritorno alle origini, per così dire. *Il Premio Libero Bizzarri*, oltre a ratificare autori validi e opere altrettanto notevoli, ha avuto ai miei occhi il pregio di sottoporre a tutti la fatica di questa forma di cinema e di comunicazione moderna visibile soprattutto nell'intento di trasformarsi: ovvero, passare dalla condizione di testimone in nome della tecnica alla creazione di fonti nuove, diverse, particolari. In questo, il documentario è essenziale, e cioè se diventa un cacciatore di imprevisti, imprevisti che entrano o possono entrare nella storia. È la sfida che vive nel *Bizzarri*.

11ª EDIZIONE

2004

NOVEMBRE 2004

11

€ 3,00

il giornale del
CINEMA e del
DOCUMENTARIO

11ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI

SAN BENEDETTO DEL TRONTO
9~13 NOVEMBRE 2004



LO SGUARDO DI MICHELANGELO





TRIBUTE



SIAMO TUTTI IN PERICOLO
Maurizio Carrassi

LEO FERRÈ IN ITALIA
Maria Teresa De Vito



IL PIANETA DELLE GUERRE

LA MEMORIA DEL SACCHEGGIO
Fernando Solanas

GUERRA
Pippo Delbono



LA PRIMAVERA DEI MOVIMENTI
Wolfgang Achtner



DOC IN CONCORSO



CINEDOC

COME INGUAIAMMO IL CINEMA ITALIANO
Daniele Ciprì
Franco Maresco

LIBERO BIZZARRI

UN PENSIERO DI OGGI

Emilio Piervincenzi

I REPORTER DI GUERRA CHE NON SI VEDONO

E quando le telecamere, o le cineprese, non ci sono o non ci sono ancora, come si documenta una strage terroristica, un evento terrificante della natura, il gesto di un folle?

Quando lo scenario da raccontare è lontano e occorre tempo per arrivare, come si informano le persone?

Nei giornali, soprattutto, almeno fino a quando i giornali avevano la primazia della notizia, prima che quell'oggetto che tenete nel taschino o nella borsa ne prendesse sia pure sommariamente e volgarmente il posto e ne occupasse la funzione, c'erano *i reporter delle guerre che non si vedono*. Chi sono costoro? Chi scrive è uno di loro.

Perché si può andare al fronte, embeddati, vedere e scrivere e riportare.

Mestiere difficile e affascinante e appagante al tempo stesso. Lo abbiamo fatto in molti.

Ti fa sentire unico, come se quello che scrivi fosse una verità scolpita nella pietra e destinata ai posteri che sicuramente non dimenticheranno il tuo nome, la tua firma soprattutto.

Io sono stato in Somalia, in Iraq, in Arabia Saudita quando l'Arabia Saudita era veramente una prigione della mente e dei corpi.

Ho scritto. Ho raccontato.

C'era la mia firma sopra quei reportage pubblicati in bella mostra dal mio giornale, *la Repubblica*. Emilio Piervincenzi.

Eppure, se mi chiedeste quale è la storia più importante che ho raccontato, in quell'anno 2004, risponderei che è una storia, anzi due storie, che non ho visto con i miei occhi, due eventi dove io non c'ero.

Già, perché dovete sapere che esistono tanti giornalisti, di qualità assoluta, che le guerre le vivono dietro una scrivania e un computer.

Un mestiere forse anche più difficile, perché non hai nulla davanti agli occhi da raccontare, ma devi immaginare e cercare ovunque e riandare indietro nel tempo e nella memoria per costruire una storia.

Alle 15 circa di un giorno di festa, anzi di festa doppia visto che era Santo Stefano ed era anche domenica, chi scrive aveva la responsabilità della sezione Esteri di Repubblica.

Giornata fiacca, anche se in quel 2004 di giornate fiacche, per noi degli esteri, ve ne erano state ben poche.

A tre anni dall'll settembre il mondo ancora bruciava.

Cinicamente, perché dovete sapere che il cinismo è una delle migliori qualità del giornalismo, qualità che ti consente di non avere scrupoli nel raccontare ovviamente la verità, si sperava che accadesse qualcosa.

Nessuno però avrebbe mai potuto immaginare che quel qualcosa fosse un terremoto in mare: durata otto minuti, magnitudo 9,l, energia sprigionata un milione e mezzo superiore alle due atomiche di Hiroshima e Nagasaki, un intero oceano devastato, effetti registrati fino a 4.500 chilometri di distanza dall'epicentro.

In pratica, 270mila morti, il 25 per cento bambini.

Ora io ero seduto alla mia scrivania, davanti al computer. La domenica di Santo Stefano del 2004. Quando, intorno alle 18, l'agenzia Reuters batte poche righe: parla di un presunto maremoto registrato nei pressi di Sumatra, di possibili grandi onde.

Per la prima volta nella mia vita sbatto contro la parola tsunami.

Ecco, fermiamoci un attimo a quell'attimo.

Nulla vediamo di quanto è accaduto, nulla di quanto sta accadendo.

Lo vedremo, certo, ma non ora.

Adesso, per essere informati, abbiamo a disposizione solo il reporter della scrivania. Avete solo me. La mia capacità di attivare la macchina organizzativa, di scovare il corrispondente o il collaboratore che gravita in quell'area, avere la fortuna di un amico che magari ci sta trascorrendo le vacanze. Cercate occhi, che non ci sono.

Dunque avete solo i miei, di occhi e il lavoro comincia.

Tsunami, che cos'è?

Chiamate il sismologo, fatevi spiegare.

Telefonate alla Farnesina, voglio sapere se ci sono italiani coinvolti.

Guardate la Cnn, non la mollate un attimo.

Poi la televisione cinese, loro stanno da quelle parti.

Intanto chiamo il disegnatore, perché se non ci arriva uno straccio di foto o un fermo immagine tv, qualcosa devo metterla sul giornale.

Squilla il telefono, è Bultrini, il nostro corrispondente dall'India.

Gli dico: molla tutto e prendi qualsiasi cosa che riesca a condurti il più vicino possibile alla Thailandia, nella zona calda.

Il tempo passa, le notizie diventano sempre più spaventose, ma non c'è un'immagine.

Decidiamo di dare dieci o dodici pagine a questa tragedia che di umano ha ben poco.

Il giorno seguente, il 27 dicembre del 2004, usciamo con questo titolo: "Apocalisse in Asia, 12mila morti".

Sotto al titolo una delle poche foto arrivate – e il giornale lo chiudemmo passata l'una di notte - un uomo che tiene un bambino morto in braccio, dietro di loro solo macerie.

Tutto qui: 12 mila morti. Ma alla fine del macabro conteggio saranno 270mila...

Eccomi alla seconda storia, egualmente terrificante anche se non così spettacolare.

Ossezia del nord, Caucaso, più esattamente Beslan, primo

IL PREMIO BIZZARRI SUL DOCUMENTARIO ITALIANO

UNA SVOLTA E UN PROGRAMMA DI LAVORO

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Undici anni si sono compiuti da quando venne fondato e avviato il *Premio Bizzarri*. Si era nel 1993, dunque nell'altro secolo ma non certo in un tempo così lontano. Il Premio nasceva dalla volontà di rendere omaggio a un conterraneo nato a Montalto Marche che aveva lasciato un proprio segno nell'ambito del cinema documentario italiano – appunto Libero Bizzarri – traendo stimolo dalla sua creatività e dal suo impegno per tornare a riflettere civilmente, da cittadini e da appassionati del documentario, su un genere che sembrava allora dimenticato e appariva essere ormai quasi un retaggio del passato, per glorioso o lodevole che fosse.

Così evidentemente non era, come si vide e si capì nelle rassegne che dal 1993 si sono susseguite sino a quella ultima del decennale, nel 2003. Venne invece pian piano emergendo tutto un universo da portare alla luce piuttosto che da scoprire o riscoprire: un lavoro e un'attività praticati su tutto il territorio nazionale, dal Nord al Sud, dai centri ufficiali agli ateliers e studi privati alle scuole, cui occorreva offrire una visibilità ed un riconoscimento.

Non è passato molto tempo. Da allora, altri organizzatori e operatori culturali del cinema si sono incamminati sulla strada di un recupero quantomeno di attenzione e considerazione, che ci sembrò all'inizio della nostra avventura essenziale e anzi imprescindibile. Ma non c'è dubbio che la Rassegna del Documentario di San Benedetto del Tronto abbia conquistato da noi in Italia – e poi saldamente e meritatamente mantenuto – un posto di primissimo piano. Il manipolo di persone che la fondarono e che la vollero – quelli che giungevano da altre città, in molti casi dalla Capitale; specialmente quelli che operavano nella città e nel territorio circostante, provinciale e regionale – hanno avuto dunque ragione.

Quell'intuizione e quella volontà erano giuste. AncorchÈ esse poi dovessero passare attraverso mille difficoltà sperimentando su sé anche incomprensioni e diffidenze, che adesso, dopo tanto lavoro fatto e promosso, si spera ampiamente superate. Così, giunti all'undicesima edizione, l'ambizione è di imboccare ulteriori e nuovi percorsi di riflessione e di conoscenza senza naturalmente rinunziare a quanto si è venuto costruendo. Rinnovandosi e definendo magari diversi obiettivi e prospettive nondimeno nella continuità. Superando le molte strettoie e i condizionamenti, ma anche in una certa misura orizzonti ora troppo ristretti ora troppo larghi e indistinti, a segno di capire e definire meglio le prospettive che ci riguardano.

Nel frattempo da quel fatidico 1993, anche in una qualche notevole parte per l'apporto dato dal nostro Premio e dalla nostra Rassegna, oltre che per l'incidenza di tutte le numerose attività condotte nel corso dell'anno in conseguenza e continuazione della manifestazione ufficiale ma soprattutto in conformità allo statuto della Fondazione, la salute del documentario appare di molto migliorata, in Italia e nel mondo, anche a uno sguardo e riscontro superficiali.

Parecchi i segnali che in tal senso ci giungono e che è ben agevole segnalare. Abbiamo sollecitazioni e intraprese internazionali, dalla rassegna ad esempio attualmente in corso a Parigi sui legami tra architettura e cinema documentario sino alla programmazione di canali televisivi specializzati come il franco-tedesco Artè e il nostro Planete. Molte anche le iniziative in Italia: ondeggianti tra i tanti incontri convegnistici e seminariali (ci piace segnalare quello promosso dalla Fice a Ravenna) e i veri e propri meetings dei cineasti specializzati nel settore, tipo gli Stati Generali del Documentario a Bologna, per porre all'ordine del giorno le questioni cruciali per la stessa loro sopravvivenza e comunque per la crescita.

Il fatto nuovo è non solo che i principali festival – da Cannes a Venezia a Berlino, da Locarno a San Sebastiano – ospitino nel concorso film documentari assegnando loro persino premi importanti e addirittura la Palma d'Oro. Ma che quei documentari arrivino al pubblico delle sale ordinarie divenendo persino campioni d'incasso, come da noi (e negli Stati Uniti e in molti Paesi europei) è accaduto per *Fahrenheit 9/ll* dell'estrosissimo e incazzatissimo Michael Moore.

Insomma, qualcosa sembra essere cambiato. Qualcosa che ci porta a immaginare e a sperare il meglio. Qualcosa che è più di uno spiraglio, nel quale comunque intendiamo collocarci anche noi del *Premio Bizzarri*. Nell'idea di allargare quello spiraglio e nella piena consapevolezza che all'interno delle società complesse e plurali in cui siamo entrati a livello planetario, il documentario sia un'arma e uno strumento formidabile per capire e approfondire le nostre radici, la nostra identità. Per orientarci in un panorama sociale e antropologico che riguarda le nostre persone e il nostro immaginario.

In questo quadro l'allargamento al territorio e al mondo della scuola in una maniera massiccia e ramificata più di quanto non sia avvenuto in passato, fornisce l'indicazione che tutt'accanto al progetto c'è bisogno di relazioni, di luoghi d'incontro e di creazione, di strumenti culturali e critici, di una libertà della mente che coinvolga in primo luogo i giovani. Quelli delle scuole primarie e secondarie – nelle quali l'insegnamento del cinema è stato portato da generosi sperimentatori e innovatori (ad esempio nella nostra regione con risultati straordinari). Gli studenti anche ovviamente delle università. E in questo senso l'accordo avviato con l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", più in particolare con la Facoltà di Sociologia (Corso di laurea in Scienze dell'Informazione e dello Spettacolo), ci pare pronubo di ottime prospettive. Indicativo di un futuro che riguarderà anche noi del *Bizzarri* e il destino stesso della nostra Rassegna. Anche questo significa saper guardare oltre le contingenze non lasciandosi sfiancare dalle pratiche dei poteri e dalla mera occasionalità.

I REPORTER DI GUERRA

DAL DOCUMENTARIO AL REPORTAGE IN DIGITALE

di Claudio Speranza
Telecinereporter, inviato speciale TG1 RAI

Parlare oggi di documentario di guerra è come parlare di qualcosa che appartiene al passato. Gli operatori dell'Istituto Luce, i precursori dei cine - reporter, hanno vissuto un' altra realtà. Le guerre si combattevano su un fronte prestabilito dove i cineoperatori, aiutati da più assistenti, venivano aggregati all' esercito combattente. Gli operatori avevano tutto il tempo per comporre l'inquadratura, l'angolazione giusta e posizionarsi nella condizione di luce più adatta.

A volte venivano raggiunti anche dal regista. Come ricorda Enzo Biagi in un intervista, "il mio primo servizio lo devo a Ettore Bernabei" ma soprattutto ad un bravo cineoperatore. All'epoca il giornalista non aveva nessuna esperienza televisiva e ne parlava con Sergio Zavoli per farsi consigliare un bravo regista. Zavoli gli suggerì di scegliere soprattutto un cineoperatore di grande esperienza. Venne così assegnato al primo servizio di Biagi uno degli operatori più esperti che poi farà parte del gruppo storico di "Tv?": uno "straordinario Franco Lazzaretti patriarca degli operatori". (E. Biagi, intervista di D. Tagliafico, *Il ragazzo dai capelli bianchi,* Tg2 Dossier, 4 agosto 2000).

I primi cinegiornali che riportano le immagini di guerra sono prodotti da operatori americani durante la Guerra Civile in Messico. La Guerra di Spagna dal 1936 al 1938 industrializza il meccanismo del reportage tanto che quindici troupe cinematografiche con più di cento operatori e seicento collaboratori diversi vengono dislocati nelle vicinanze del fronte.

Nella Seconda Guerra Mondiale, ad esempio, viene affidata ai Marines la riconquista delle isole del Pacifico e per l'occasione viene creato un reparto di soldati-operatori. Durante la Guerra del Vietnam cambia la pressione esercitata dal governo sui reportage di guerra. Dal 1970 al 1973 i telegiornali americani riempiono le loro news con immagini crude di corpi deturpati e cadaveri che mostrano il realismo della guerra. (P. Sorlin, *Immagini in movimento: guerra, cinema e televisione,* in P. Ortoleva, C. Ottaviano, *Guerra e mass media,* Napoli, Liguori, 1994, pp.229-242). In Italia nell'ambito della produzione televisiva non vanno dimenticati i servizi di "TV?" degli anni '60 e '70. Erano veri e propri documentari con il commento di giornalisti come Sergio Zavoli. Oggi le guerre si susseguono senza fine, non esiste più un fronte unico, ogni luogo può essere teatro di guerra. Il 90% dei caduti sono ormai civili inermi. Il cinereporter è dunque solo, non è sempre accompagnato dai militari e deve pensare in modo autonomo alla documentazione dei fatti e alla propria incolumità.

Il documentario bellico attuale, confrontandolo con quello di un tempo, è notevolmente cambiato. La ragione principale non è da attribuire solamente alle nuove tecnologie della ripresa video-magnetica ma anche alla velocizzazione dei tempi della guerra moderna e le nuove leggi del mercato dell'informazione che non consentono più di realizzare un vero documentario sui campi di battaglia.

Dopo il black-out del post-Vietnam, nel 1980 - con il conflitto in Afghanistan - si iniziano a realizzare con mezzi elettronici reportage capaci di emozionare e turbare la pubblica opinione. La guerra diventa sempre più subdola e pericolosa e modifica di conseguenza il linguaggio per immagini. Oggi, quando ci si trova al centro di un combattimento, si riprendono interi piani sequenza senza neppure curare la composizione dell' inquadratura, pertanto spesso non si guarda neppure nella *loupe* della macchina da presa, una bestemmia per noi cresciuti nel mistero della pellicola cinematografica.

Una delle mie ultime esperienze di guerra l'ho vissuta nell'*Intifada* 2002, ad Hebron in Cis Giordania, tra sassaiole, lacrimogeni e proiettili. Tra questi crocevia ho sempre dato priorità alla notizia, alla verità dei fatti, senza mai fermare la registrazione della mia telecamera. Ho pensato più al contenuto che alla forma e l'uso dei campi lunghi è risultato fondamentale per privilegiare il racconto dell'azione. Mi è anche capitato di andare a cercare un particolare significativo della battaglia, incurante dei pericoli che avrei potuto incontrare, per riprendere i fatti come sono realmente accaduti. Purtroppo non sempre è possibile stare al centro dell' azione perché viene proibito l'accesso, sotto la minaccia delle armi, ad alcuni luoghi di probabili scontri.

Chi lavora in redazione o in saletta di montaggio molte volte non ha la conoscenza del teatro di guerra e di quanto sia difficile muoversi in questi luoghi.

Talvolta il capo redattore al desk pretende inutilmente delle immagini ricercate che sono impossibili da realizzare in condizioni difficili. Molti colleghi non sanno cosa vuoi dire trovarsi al centro di una guerriglia. Praticamente bisogna proteggersi dai lacrimogeni con un fazzoletto bagnato sulla bocca, gli usuali occhialini da nuoto non servono più e si è costretti spesso a spremere un limone sugli occhi. È terribile, ma si spera sempre che serva a qualcosa!

Le pietre, le molotov e i proiettili di gomma con l'anima di metallo possono colpirti ad ogni istante. Ci si può proteggere in molti modi, ad esempio facendo scudo con un cassonetto della spazzatura dal quale si fa sporgere la telecamera per inquadrare i combattimenti. Nonostante tutte queste difficoltà si cerca sempre la miglior composizione dell'inquadratura.

Il primo conflitto in Iraq trasforma il racconto dei conflitti bellici, quando la guerra-spettacolo cede allo spettacolo della guerra. Viene falsamente definita da molti "la prima guerra televisiva" dove non si sono mai visti i soldati americani morti in combattimento come nel Vietnam, ma ci sono solo radiocronache televisive di un giornalista trincerato in albergo. Lo spettacolo del campo di battaglia, viene presentato dalla CNN. come uno "show" che trasforma il reporter Peter Arnett in una star mondiale.

Oggi viviamo nell'era della trasmissione satellitare e delle connessioni broadband di Internet che facilitano la trasmissione

di cronache e reportage televisivi. I blog si sostituiscono spesso ai reportage tradizionali e talvolta sono accompagnati da immagini molto crude. I telefoni cellulari hanno inoltre rivoluzionato il modo di lavorare dei reporter in guerra. Ora è possibile con un telefonino satellitare ed una piccola e maneggevole telecamera digitale trasmettere in tempo reale immagini dal fronte.

La vita del reporter è stata egregiamente raccontata nel 1975 da Michelangelo Antonioni nel suo film *Professione reporter,* splendidamente fotografato da Luciano Tovoli. Pochi registi hanno avuto però l'idea di raccontare la professione del *cinereporter di guerra,* un testimone di massacri e di orrori che non usa la penna ma le immagini. I media italiani si ricordano di chiamare "giornalista" il *"povero"* cineoperatore soltanto quando muore sul campo.

L'obiettivo del cinereporter deve trovarsi sempre dove si sviluppa il fatto di cronaca, il dovere di informare con obiettività su tutti i fatti successi è la prima regola morale di chi fa questo mestiere.

Spesso si usano degli accorgimenti per salvarsi la vita, delle regole che si imparano solo con l'esperienza. Si resta lontani per quanto si può dal tiro delle artiglierie, dal mirino di un cecchino e si cammina rigorosamente sulle orme di chi è appena passato per tenersi lontano dalle mine. A volte, di questi orribili ordigni, ne ho visti alcuni grandi come scatolette di lucido da scarpe ma in grado di strappare un piede, in casi meno fortunati ci si può lasciare la pelle.

I cameramen, i fotoreporters fanno la guerra, i media fanno lo spettacolo della guerra. Farne un film di riflessione sarebbe interessante, parola di un testimone che con la telecamera è stato per anni sulla linea di fuoco.



Claudio Speranza

NASCE MEDIA ED EDUCAZIONE

DOCUMENTARE PER NON DIMENTICARE

di Maria Pia Silla
Presidente della Fondazione Libero Bizzarri

La Rassegna "Media ed Educazione", riservata ad Università, Accademie, Scuole, Agenzie di formazione ha iniziato il suo percorso.

La Fondazione Bizzarri, la Mediateca Picena con il patrocinio della Regione Marche, della Provincia di Ascoli Piceno, del Comune di San Benedetto del Tronto, dell'Università Politecnica delle Marche "Giorgio Fuà" Facoltà di Economia Corso di laurea in Economia, Mercati e Gestione d'Impresa sede di San Benedetto del Tronto, dell'Università di Urbino "Carlo Bo" Facoltà di Sociologia Corso di laurea in Scienze della Comunicazione, dell'IRRE Marche, della Mediateca delle Marche si propongono, con l'istituzione della Rassegna, di dare impulso all'utilizzazione del linguaggio cinematografico e dei processi evolutivi dei sistemi di comunicazione per immagini, nella didattica.

Sono stati presentati lavori di ricerca-azione nell'utilizzazione di nuovi linguaggi e di nuovi sistemi di comunicazione, realizzati da Università, Accademie, Scuole.

La comunicazione attraverso le immagini è divenuta un elemento costante nella società contemporanea e sono ormai numerose le scuole in cui sono attivi laboratori di ideazione e realizzazione di prodotti audiovisivi di varia tipologia e con varie finalità.

Non è tuttavia del tutto acquisita la consapevolezza delle potenzialità del mezzo audiovisivo come strumento di espressione creativa e critica. Da questo la necessità di rendere esplicite le competenze e le conoscenze legate alla progettazione e alla realizzazione di prodotti audiovisivi e di incentivare e valorizzare la produzione delle scuole.

Una fitta rete di media permea ormai la vita quotidiana di ciascuno di noi e i ragazzi in particolare manifestano grande interesse e facilità di approccio con le nuove tecnologie della comunicazione. I dati sull'ascolto televisivo sono illuminanti in proposito.

Se prima la scuola trasmetteva l'80% delle informazioni che giungevano agli studenti e il restante 20% lo trasmettevano i media, oggi questo rapporto si è invertito.

Questo ovviamente non è ininfluente sul piano didattico. Infatti gli insegnanti si trovano di fronte a difficoltà di non poco conto perché questo cambiamento di prospettiva fa sì che gli studenti abbiano una vasta quantità di informazioni non organizzate. Sono immersi in una sorta di "rumore di informazione" entro il quale pensano, il più delle volte a torto, di sapere già molto di ciò che i docenti insegnano. Questo fa sì che i livelli di attenzione calino in fretta e gli insegnanti si sentano frustrati nei loro sforzi.

La scuola, pertanto, più che ostinarsi a trasmettere informazioni, dovrebbe prendere atto di avere perduto questo monopolio per concentrare i suoi sforzi ad organizzare criticamente il patrimonio di conoscenze che gli studenti possiedono in modo caotico ed informe.

Rispetto ai nuovi linguaggi e ai nuovi media la scuola spesso non è adeguatamente aggiornata.

Non si intende con questo che l'insegnante debba convertirsi ad un bieco tecnologismo, che sarebbe per altri versi sterile, ma piuttosto che rifletta sulle nuove opportunità che gli sono offerte per poterle usare come amplificatori e facilitatori dei messaggi formativi, che sono e devono rimanere propri della scuola.

Le esigenze avvertite dagli insegnanti sono da un lato quelle di conoscere e appropriarsi dei diversi linguaggi di comunicazione, dall'altra quella di disporre di risorse e strumenti con i quali sostanziare percorsi educativi specifici.

L'insegnante diventa un "organizzatore" di conoscenze multimediali e fornisce una serie di strumenti interpretativi che consentono di entrare attivamente nei meccanismi del linguaggio audiovisivo. Infatti, l'area semantica e operativa dell'utilizzazione dei processi evolutivi dei sistemi di comunicazione per immagini comprende un complesso e articolato sistema di azioni tale da superare il solo livello di promozione della cultura audiovisiva per arrivare ad un intervento efficace sui meccanismi di uso e fruizione della cultura audiovisiva stessa.

L'ulteriore finalità che la Rassegna si propone è quella di avvicinare i giovani al documentarismo, affinchè approfondiscano la conoscenza di questa straordinaria forma di comunicazione, che porta ad una percezione attiva e non ad una passiva ricezione di ciò che si osserva o che, attraverso le immagini, si vuole esprimere.

Il modo di vivere frenetico della civiltà post-moderna ci impone una fruizione fugace e quanto mai superficiale della realtà; il documentario, che per sua natura "indaga" sui fatti, sugli eventi, sulle persone, induce all'analisi dei particolari, fissa momenti significativi, pone in risalto aspetti che, a prima vista, possono sembrare irrilevanti.

Il documentario è una creativa forma di espressione che non solo costituisce la parte essenziale del linguaggio cinematografico, ma svolge una funzione educativa, induce alla riflessione e alla riscoperta di certi valori, di certe tradizioni, di certi sentimenti, che arricchiscono l'animo umano e contribuiscono in modo determinante alla crescita culturale degli individui e quindi della società.

settembre 2004, è il primo giorno di scuola e alla scuola numero l – non ha un nome, quella scuola – per tradizione ci sono insegnanti, alunni e genitori, più di mille persone.

È il giorno della conoscenza, una vecchia tradizione caucasica.

Forse ricorderete che cosa avvenne: il commando ceceno guidato da Samil Basaev assaltò la scuola, vi rinchiuse genitori, bambini e insegnanti, dopo tre giorni intervennero le forze speciali russe: 334 gli ostaggi uccisi, in tutto i morti furono 386, molti dei quali bambini.

Anche in questo caso non si sapeva nulla, non si poteva vedere nulla.

Arrivavano solo notizie frammentate, ma si capiva che la situazione era grave.

Due anni prima c'era stata la strage del teatro Dubrovka a Mosca e sempre i ceceni ne erano stati i protagonisti.

Dunque c'era da aspettarsi il peggio. Si tampona come si può. Ricordate?

È il 2004 e il signor Zuckerberg inventa Facebook solo in quell'anno...

Siamo praticamente ancora senza occhi sul mondo. Dovete accontentarvi del reporter che la guerra ve la racconta ogni giorno da dietro una scrivania. Dovete accontentarvi di me.

Poi le immagini arriveranno, documentari bellissimi e coinvolgenti, nulla da dire, ma arriveranno solo POI.

Intanto, che facciamo?

Il giornale esce bene, con tutte le notizie che il nostro ufficio di Mosca riesce a cogliere sul campo. Ma il colpo vero lo dobbiamo tutto al nostro corrispondente da Mosca, Giampaolo Visetti, un uomo mite e colto del tutto distante dalla mitologia del reporter di guerra, con l'elmetto calcato come un Borsalino, la sigaretta accesa in bocca, la cenere che cade a terra, magari una borraccia militare a tracolla.

No, Visetti è di un'altra pasta, ma è lui e solo lui, che il 2 settembre riesce ad arrivare a Beslan.

Per 24 ore i suoi occhi sono i nostri occhi, i vostri occhi.

La fotografia di quel che accade, di quel che è accaduto e che accadrà, per 24 ore ancora, prima che arrivino tutti gli altri, è lui a scattarla.

Abbiamo difficoltà di trasmissione, ma non importa.

Parlami, Giampaolo, gli faccio.

Dimmi tutto quello che vedi, ogni dettaglio, ogni filo d'erba sporco di sangue e le armi che armi sono? E come sono vestiti?

Parlami, Giampaolo, che io prendo appunti. Ricordati che sei gli occhi del mondo in questo momento...

Emilio Piervincenzi
Giornalista, Scrittore

12ª EDIZIONE

2005

OTTOBRE 2005

12

LIBERO

12ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI
4~8 OTTOBRE 2005

SAN BENEDETTO DEL TRONTO Auditorium - Cinema Calabresi
GROTTAMMARE Sala Kursaal
ASCOLI PICENO Libreria Rinascita

MANOEL DE OLIVEIRA

Premio Internazionale alla Carriera per il Documentario



RETROSPETTIVA DOC



MICHELANGELO ANTONIONI

Premio Nazionale alla Carriera per il Documentario



RETROSPETTIVA DOC



MICHELANGELO VISTO DA ENRICA



JAPAN

EUROPEAN UNION 2005

ANNO DELL'AMICIZIA FRA I CITTADINI GIAPPONESI E DELL'UNIONE EUROPEA

PIER PAOLO PASOLINI



ALBERTO LATTUADA





ITALIA DOC

MEDIA E EDUCAZIONE

I CONTENITORI VUOTI DEL PAESAGGIO URBANO

PANORAMICA

LABORATORIO DEL DOCUMENTARIO





PREMIO LIBERO BIZZARRI

PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO A ITALO MORETTI E AL PROGRAMMA "REPORT" (RAI TRE)

BIZZARRI

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

UN PENSIERO DI OGGI

Piero Valesio

ANTONIONI.
QUANDO CINEMA E MUSICA DIVENTANO INSIEME UN SOLO COLORE

Quando, nel 1970, le strade di Michelangelo Antonioni e di Roger Waters si incrociarono, fu all'insegna del colore.

Colore declinato in immagini musica, silenzi e spazi.

Nel cinema di Antonioni , al centro dei saggi pubblicati nell'annata 2005 del catalogo Libero Bizzarri, tutto è colore anche quando non c' è.

Eppure, quando il Maestro si cimentò per la prima volta con questa opzione espressiva nel 1964 con Deserto Rosso, il colore fu talmente anomalo da nascondersi a tratti all'occhio dello spettatore, da celarsi spesso in quella caligine senza luce che chi è nato, come Antonioni, a Ferrara o comunque nei pressi del grande Fiume, il Po, ben conosce.

Si trattava allora di dare una musica alla musica, degli spazi in Zabriskie Point e Antonioni contattò Waters e Gilmour cioè i Pink Floyd, i quali erano a un passaggio chiave della loro esperienza estetica: reduci da *Ummagumma*, un disco doppio, apice della loro psichedelia che in Italia (e chissà che anche questo non sia stato un elemento decisivo) fu amato più che nel resto del mondo, stavano per decidere che quell'epoca era finita e il campo più prossimo dove trovare fortuna sarebbe stato il progressive.

Forse fu per questo motivo, per l'incertezza che contraddistingueva quel momento che i brani inviati ad Antonioni da Waters&Gilmour non lo soddisfecero.

Alla fine in quella colonna sonora restarono solo tre brani perché Zabriskie non poteva fare a meno dei Floyd e il gruppo mai più avrebbe avuto l'opportunità di calare se stesso in un'esperienza tale da far diventare linguaggio cinematografico la loro musica.

Le esperienze successive musical-cinematografiche del gruppo (primo fra tutti il Live in una Pompei deserta – altra accezione antonioniana) sono figlie di quei tre brani.

Non fu un caso che a quella creazione straordinaria sia stato chiamato il gruppo che più di ogni altro è stato leader di una *musica colorata* che poi sarebbe diventata anche preda dello show business di concerti e video clip molti anni dopo.

Tutto il cinema di Antonioni è spazio e colore, parole più che dialoghi e assenze di parole, silenzi.

A ben vedere egli ha intuito prima di chiunque altro non solo i malesseri e le contraddizioni della società postindustriale; ma anche la ridondanza di parole, suoni e falsi colori che avrebbero invaso un'epoca, la nostra, che lui non ha vissuto, ma della quale forse, col silenzio coatto cui la malattia lo costrinse negli ultimi anni di vita, aveva già dato segno di avvertire l'avvento: e con quel silenzio aveva dato segno di respingerla e rifiutarla.

Piero Valesio
Giornalista
Scrittore

PAROLE IN LIBERTÀ

di Tonino Guerra su Michelangelo Antonioni raccolte da Rita Giannini *

Michelangelo Antonioni è sempre stato per me il regista dell'immobilità. Immobilità del pensiero che voleva legare alle sue immagini e immobilità delle immagini. Nelle sue opere già la prima inquadratura contiene il film. Per fare un paragone pensando a Federico Fellini, questi invece ti dà l'impressione che si muovano anche i personaggi che sono fermi. Mi pare che tutti i movimenti, gli elementi di novità siano dentro i film di Antonioni in tutti i sensi: sia per quanto riguarda la luce, sia per quanto riguarda le inquadrature, i piani sequenza suoi che sono stati studiati in tutto il mondo, e anche il suo uso del colore. Basti pensare al *Deserto rosso* (Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia 1964, il primo film in cui usa in modo del tutto originale il colore), che ebbe un successo strepitoso. Segnò una data nella storia delle ricerche espressive sul colore nel cinema. Nel Dopoguerra - con questi grandissimi registi, da Roberto Rossellini a Vittorio De Sica a Luchino Visconti, che coll'impronta del film neorealista avevano mostrato un nuovo rinascimento italiano - Michelangelo Antonioni è l'unico a buttare gli occhi sulla borghesia, è l'unico che mostra delle donne eleganti e raffinate con degli scialli bianchi stupendi. Cioè c' è in lui una voglia di abbellire il mondo ma in modo profondo - il suo non era soltanto un gioco estetico, esteriore. C' è il desiderio di raccontare l'universo dei valori e delle passioni attraverso la percezione dello sguardo, una sua nuovissima e particolarissima percezione. Sicuramente può considerarsi uno dei più grandi registi del mondo.

UNA NEBBIA CHIARA CHIARA

Michelangelo, ogni tanto
siamo ancora insieme sul barcone
che scivolava sulle correnti dell'Amu Daria
e noi aprivamo coi denti
i semi neri dei girasoli.
Stavamo in mezzo a corde, bidoni,
fagotti di zingare ammucchiate
davanti a un sidecar rosa
e intanto i marinai con pertiche lunghe
ci tenevano lontano dalle secche di sabbia.
Seduti sul bordo della barca
senza sapere dove ci portava,
guardavamo la striscia d'acqua
del fiume che laggiù, in fondo, si perdeva
dentro i veli di una nebbia chiara chiara
così da farti pensare
che il viaggio finiva a Ferrara.

Tonino Guerra



• La conversazione ha avuto luogo una mattina del mese di agosto 2005 nella casa del maestro Tonino Guerra a Pennabilli. Rita Giannini, giornalista e scrittrice, è biografa del maestro e collabora alla sua attività artistica.

GUARDARE PER LUI È COME UNA PREGHIERA

di Enrica Fico Antonioni
Regista

Abbiamo fatto molti viaggi Michelangelo ed io. I viaggi ci hanno sempre guarito.

Estraniarsi, andare a vivere in luoghi sconosciuti ci ha sempre portato così lontano da noi stessi che poi il ritorno a casa a ritrovarsi, svuotati di sé , ma ricchi di esperienza, era sempre confortante.

I viaggi erano molto lontani, oggi sono molto più vicini a casa. Andare a S. Pietro in Vincoli con Michelangelo a visitare la Tomba di Giulio II è ogni volta un viaggio. Ho visto Michelangelo davanti alla figura del Mosé completamente estraniato, come nel deserto africano. Ho sempre pensato che questa fosse la sua forza, guardare con occhi puliti, di quel suo bel verde chiaro, senza filtri.

Lo sguardo di Michelangelo si posa lieve sulla figura del Mosé ed è capace di avere tutto il peso della memoria di ciò che nella sua vita ha visto, vissuto, imparato.

Guardare per lui può essere intenso come una preghiera.

Ora poi che il suo passo e i suoi gesti sono accompagnati da un grande silenzio, stargli accanto quando è assorto a guardare incute una profonda quiete, un rispetto reverente per il suo peregrinare.

Il nostro primo viaggio insieme è stato in Cina, nel 1972, per il suo film documentario *Chung Kuo*, Cina. Quando siamo tornati a casa e abbiamo visto il materiale girato mi sono accorta che quasi tutto quello che Michelangelo aveva visto mi era sfuggito, non avevo visto tutti quei colori, tutte quelle sfumature di azzurro nei vestiti maoisti, quei sorrisi timidi delle ragazze, quella luce polverosa. Davanti al suo schermo ho fatto un altro viaggio.

Oggi ho la fortuna di stargli accanto ancora una volta, mentre prepara il suo film a S. Pietro in Vincoli. Aspetto in silenzio che ci regali il suo sguardo.



Michelangelo Antonioni, Enrica Fico e Carlo Di Carlo al Bizzarri 2005

ANTONIONI «ATTORE» PER LA MOGLIE

di Maria Pia Fusco
Giornalista

Una mano macchiata dai segni del tempo, eppure ferma e decisa, traccia su un foglio bianco una linea nera, che si spinge verso l'alto delineando morbide curve spezzate da improvvise punte acute, torna verso il basso con un percorso incessante di ellissi, cerchi, forme geometriche reinventate. È la mano sinistra di Michelangelo Antonioni, l'immagine con cui comincia il documentario. Con *Michelangelo* girato nel corso di circa un anno dalla moglie Enrica, che lo ha anche prodotto con Rubino Rubini e montato con Giovanni Oppedisano. Con *Michelangelo*, che sarà presentato domani sera a Roma, all'Auditorium della Conciliazione, ad inaugurazione del secondo Festival di Palazzo Venezia dedicato al documentario d'arte - sarà replicato ogni sera per tutta la durata della manifestazione, fino al 5 giugno - accompagna lo sviluppo del quadro fino all'opera compiuta.

A riempire le forme di colori è un'assistente, obbedendo alle indicazioni perentorie di Antonioni, al quale la difficoltà di parlare non impedisce di imporre testardamente la sua volontà. Con i suoi "No!", "Sì", "Bene", "Mamma mia", è lui che sceglie la tonalità e l'intensità di un colore, spesso mischiandone diversi, a volte con accostamenti imprevedibili e azzardati, un viola accanto ad un rosso violento, un'audacia che, dice Enrica Antonioni, "appartiene ai vecchi che seguono il loro percorso personale, senza timore dei giudizi". Il risultato è un gioco di colori gioioso e astratto, ma fissando la tela, si possono identificare strani animali, uccelli esotici, forme umane contorte, case, oggetti, alberi, fiori di un qualche paradiso della fantasia.

L'antico impegno di Antonioni con la pittura - cominciato negli anni '70 con successo, con serie famose, tra le quali quella delle "Montagne incantate" - è riemerso quattro anni fa per impazienza. "Aveva finito *Eros* e non sopportava l'attesa dell'uscita che per varie ragioni si è prolungata nel tempo, doveva fare qualcosa e ha ripreso i colori. All'inizio gli facevo da assistente io, ma quando è diventato un impegno vero ho chiesto l'aiuto di un paio di allieve dell'Accademia. Ci vuole molta pazienza, Michelangelo ha una grande energia, sa benissimo quello che vuole e non si stanca mai, ormai ha dipinto circa 300 quadri. All'inizio erano piccole tele, poi sempre più grandi", dice Enrica.

È stata sua l'idea di raccontarlo al lavoro: "Michelangelo è contento, ama mostrarsi, e anche se ho girato stando da una parte, senza interferire, era consapevole di essere ripreso". Alle immagini di Antonioni che dipinge si alternano frammenti di vita, l'omaggio di Cannes 2004, dove fu presentato *Lo sguardo di Michelangelo*, momenti della giornata nella casa di Trevi, la festa dei 92 anni compiuti il 29 settembre dell'anno scorso tra amici, musica, balli e la gioia del cibo. E viaggi soprattutto. C' è anche un insolito Antonioni ad un'allegra tavolata di campagna, tra gente semplice e rumorosa, lontana dalla borghesia che il regista ama raccontare. "Quella è la mia famiglia e la mia terra, Cavi di Lavagna, è una festa del 25 aprile, mio padre era partigiano. Michelangelo l'ha accettata volentieri", dice Enrica Antonioni.

Soprattutto ci sono viaggi. "Viaggiamo molto, gli piace, ma non sono mai viaggi di vacanza, per lui è sempre come una ricerca di luoghi, di colori. Spesso vuole ritrovare i set dove ha girato, anche a Roma. Lo porto a San Pietro in Vincoli dove voleva ambientare l'episodio della suora che poi ha girato a Aix en Provence, nei luoghi di Identificazione di una donna, di *L'eclissi*, vuole tornare all'Isola Tiberina che è stato un set per Monica Vitti che aspetta Ferzetti in *L'avventura*.

Il film è ricco di citazioni dal cinema di Antonioni, anche nella colonna sonora, in cui tra l'altro c' è Caterina Caselli che con gli Avion Travel canta *Insieme a te non ci sto più*, e Peppe Servillo interprete di *Cosa sai di me* di Paolo Conte. Le luci, le inquadrature, i colori annebbiati, tutto ricorda il cinema del maestro, perché , dice la regista

> "ho cercato di rispettare i suoi ritmi, i suoi tempi, quelli del suo cinema e della vita. E tutto quello che so del cinema l'ho imparato da lui, per me il cinema è Antonioni. È stato un lavoro faticoso, in particolare nel montaggio, avevo 60 ore di girato e a volte è doloroso rinunciare a una sequenza. Volevo un ritratto di Antonioni oggi, spero di esserci riuscita".

(*La Repubblica*, 25 maggio 2005)

MICHELANGELO GUARDA MICHELANGELO

di Carlo Di Carlo
Regista

Nel nostro rapporto con le cose
quale si è costituito attraverso la
visione e ordinato nelle figure della
rappresentazione, qualcosa scivola,
passa, si trasmette di piano in piano,
per essere sempre eliso
in qualche misura.
Ecco ciò che si chiama lo sguardo.
Jacques Lacan

"Credo che nessun altro papa o principe si rispecchi in maniera così immediata e suggestiva in un'opera d'arte come Giulio II. E questo papa è stranamente ancora più presente nel Mosé che non nel suo ritratto. Naturalmente il Mosé non è un ritratto, ma un' evocazione archetipica della sua personalità e della sua fede. E dopo il restauro lo vediamo come non era visibile per secoli, pulita e senza danni, come se fosse stata realizzata nei nostri giorni". È quanto ha detto il grande storico dell'arte e studioso di Michelangelo, Christoph L. Frommel che dal restauro ha tratto alcune grandi intuizioni.

Il Mosé di Michelangelo Buonarroti, uno dei capolavori della scultura di tutti i tempi, è stato restituito alla sua purezza abbagliante, pronta a trasmettere la sua fascinazione e a trasportarci con tutto il suo vigore e con tutta la sua ambiguità "in una terra promessa dove la religione si libera dagli abusi e dalle superstizioni per diventare pura spiritualità, quasi a significare l'incarnazione dell'aspettativa di un approdo", come ha scritto il responsabile del restauro Antonio Forcellino.

Come spinta da un fascio di luce che illumina il pavimento della chiesa di San Pietro in Vincoli, si staglia in controluce tra le colonne una figura che si avvicina alla tomba di Giulio II.

È un visitatore d'eccezione: Michelangelo Antonioni.

Le pupille strabiche di Mosé non guardano il visitatore, ma il visitatore questa volta riesce a penetrare il suo sguardo perché "tutti i registi hanno in comune l'abitudine di tenere un occhio aperto al di dentro e uno al di fuori di loro: a un certo momento le due visioni si avvicinano e, come due immagini che si mettono a fuoco, si sovrappongono. È da questo accordo tra occhio e cervello, tra occhio e istinto, tra occhio e coscienza che viene la spinta a *far vedere*".

Questo concetto, Antonioni lo espresse nel 1964. Ora, durante le riprese, davanti al Mosé , mi è parso che in lui abbiano preso corpo e vigore, con un'inconscia consapevolezza, le tre virtù che secondo Roland Barthes (in una celebre lettera immaginaria che gli indirizzò a Bologna, in occasione di un Premio) costituiscono l'artista e cioè *la vigilanza, la saggezza* e la più paradossale di tutte, *la fragilità*.

Usando la *sottigliezza* come sostanza del *vedere*, il suo sguardo si spinge sempre più lontano, lasciando *la strada del senso* sempre aperta.

Di fronte alla forza del Mosé , forse cogliendo subito la sua *terribilità* e la luce che emana e sprigiona e che colpisce, Antonioni ha deciso di mettersi in gioco, di autorappresentarsi (per la prima volta, lui così schivo e riservato).

Autorappresentarsi per rappresentare questo incontro, per trovarsi di fronte a questa grandezza con tutto se stesso, per cercare i tanti sguardi possibili e anche impossibili del Mosé , e donarci , col suo occhio, la bellezza restituita allo splendore della sua enigmaticità, lui giovane di '90due anni di fronte al cinquecentenne Mosé .

Guardare e ri-guardare, cercare di capire nel silenzio, forse identificandosi inconsciamente al rapimento che colse Freud per "l'ambiguità dell'immagine che non riusciamo a controllare e che ci inchioda obbligandoci a guardarla e riguardarla".

Ecco dunque iniziare nel film un percorso-racconto di luci e di ombre, di echi e di risonanze, di rifrazioni, di spazi larghi e di spazi stretti, di interstizi per arrivare a quella *sottigliezza del senso* che è la cifra stilistica di Antonioni.

La vibrata sofferenza impressa al volto del papa e la sua dolente umanità… la macchina da presa che accarezza la veste di Giulio



Il che sta svegliandosi dalla morte… la tomba nella sua struttura spaziale… insomma tutto il suo virtuosismo tecnico senza precedenti …

L'inclinazione dello sguardo di Antonioni incontra l'ambiguità percettiva della figura del Mosé , penetra nelle pieghe più riposte della scultura, captando quella sensazione di inquietudine, di indeterminatezza, o meglio di inafferrabilità (Frommel) che la statua comunica: non esiste nessun punto di vista dal quale si può "contenere" con esattezza l'intera figura e poi l'indescrivibile padronanza della tecnica, la spazialità complessa e addirittura l'azzardo nel processo compositivo che forza l'attitudine naturale del corpo. (Forcellino)

La grande intuizione e l' istinto visivo di Antonioni gli suggeriscono che l'unico modo che ha di penetrare il Mosé è di leggerlo da molto vicino per coglierne il virtuosismo espressivo. Privilegiando il primi e primissimi piani, muovendosi talora con lievi movimenti striscianti e allargando l'occhio solo quando è necessario restituire la percezione architettonica della tomba di Giulio II o di coglierne la struttura spaziale oppure di avvicinarsi alla figura del papa o di esprimere la felicità e la beatitudine delle due figure femminili, *La vita contemplativa* e *La vita attiva*.

E così, la mano di Antonioni sfiora il Mosé per scoprirne, proprio attraverso la tattilità, i dettagli più riposti: il drappeggio che crea la tridimensionalità interna della statua, le masse compatte, le severe volute, la potenza dei volumi, le creste delle pieghe tra le gambe…

La cifra espressiva del film si completa col silenzio che domina questo confronto e da una luce discreta e mai invasiva che lo attraversa, il cui autore (Maurizio dell'Orco) riesce a calibrare e dosare con sapienza in un giuoco di pieni e di vuoti, di bianchi e di neri assoluti, come se la fonte fosse la luce di quella finestra in alto a destra, che ai tempi di Michelangelo era aperta.

GENTE DEL PO

LO SGUARDO ANTROPOLOGICO DI MICHELANGELO ANTONIONI

di Teresa Biondi

Regia	Michelangelo Antonioni
Fotografia	Piero Portalupi
Musica	Mario Labroca
Montaggio	C. A. Chiesa
Produzione	Artisti Associati per la Icet, Milano
Durata	9'

Tra il 1943 e il 1950 Michelangelo Antonioni realizza sette documentari tra i quali il suo primo film *Gente del Po*, girato nel 1943 durante la guerra, interrotto e poi ultimato nel 1947 con il solo 30% di materiale rimasto indenne alle vicissitudini produttive del periodo bellico. Ma l'idea del film è ancora precedente alla realizzazione delle riprese e risale al 1939 quando sul numero 68 di *Cinema* appare un articolo di Antonioni intitolato "Per un film sul Po" dove è espressa l'idea dell'opera esplicata e illustrata da nove fotografie scattate dall'autore, quale progetto di film di finzione o documentario su un protagonista particolare: il fiume Po. *Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folklore, cioè un'accozzaglia di elementi esteriori e decorativi, destasse l'interesse, ma lo spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici; nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bensì l'intelligenza*. Nelle fotografie è già presente il gusto estetico per il racconto del reale e per la rappresentazione dell'uomo immerso nel paesaggio attraverso le immagini e i tagli della messa in quadro del cinema documentario e di fiction di Michelangelo Antonioni. Lo spazio fotografico è composto da un paesaggio costituito fatto da una geometria ad incastro perfetta ritagliata dalle canne, dalle reti, dai barconi, dove l'uomo appare come fagocitato e inglobato dal paesaggio che lo contiene e che lo ha generato: – "i figli del Po, che da esso non hanno saputo staccarsi malgrado la lotta e la sofferenza, quasi ordine naturale delle cose", commenta la didascalia di Antonioni –.

Quando nel 1943 – dopo la Laurea in Economia e Commercio, una breve parentesi come allievo di regia al Centro Sperimentale di Cinematografia dove realizza uno short, il tentativo riuscito di evitare il fronte e l'esperienza francese come aiuto regia di Marcel Carnè per *Les visiteurs du soir* – Antonioni realizza le riprese di *Gente del Po* grazie all' "illuminato" dirigente della sezione documentari dell'Istituto Luce Minoccheri, il quale vede nel materiale proposto da Antonioni una crudezza ed una capacità di narrare il reale, allo stesso tempo forte e rigenerativa dal punto di vista dell'estetica della rappresentazione filmica. Il film prende avvio da un'azione che muove l'intero film, il percorso lungo il fiume di un barcone, ed è suddiviso in tre parti che rispettivamente narrano il fiume come mezzo di trasporto, il paesaggio e l'ambiente quali inglobanti, la piena del fiume e la minaccia della tempesta. Il Po e l'uomo strettamente legati da un tacito accordo naturale di lotta e sopravvivenza umana vera. Il film, montato dopo quasi quattro anni dalle riprese, risente della perdita di gran parte del materiale e appare a tratti frammentario, uniformato da un montaggio "libero" e sperimentale che cerca di dare all'opera un forma lineare e semplice, realizzando un linguaggio filmico che parla attraverso l'analogia e lo scontro visivo - formale dei piani e dei campi.

Michelangelo Antonioni nasce a Ferrara e il Po appartiene alla sua vita o meglio come egli stesso afferma nella Prefazione a *Sei Film*: "[…] Il Po di Volano appartiene al paesaggio della mia infanzia. Il Po a quello della mia giovinezza. Gli uomini che passavano sull'argine trascinando i barconi con una fune a passo lento, cadenzato, e più tardi gli stessi barconi trascinati in convoglio da un rimorchiatore, con le donne intendete a cucinare, gli uomini al timone, le galline, i panni stesi, vere case ambulanti, commoventi." In queste parole di Antonioni è racchiusa la forza dei sentimenti dell'uomo - autore che riflette e guarda se stesso quale essere naturale affidato alla sopravvivenza, e riflettendo sulla condizione umana e sulla vita e l'esistenza dell'uomo immersa nel suo stato ambiente o paesaggio naturale, del quale l'uomo è figlio e parte istituzionalizzante insieme.

Il rapporto di Antonioni con il paesaggio della sua infanzia e le immagini cinematografiche di esso, scaturisce da una profonda presa di coscienza che riguarda la capacità figurativa del cinema di congelare e preservare la realtà viva in uno stato di cose sempre viventi al di là del tempo e dello spazio, così come sono e come sono state, catturate dall'obiettivo della macchina da presa e intrappolate nella pellicola. "[…] Erano immagini di un mondo del quale prendevo coscienza a poco a poco. Accadeva questo: quel paesaggio che fino ad allora era stato un paesaggio di cose, fermo e solitario, l'acqua fangosa e piena di gorghi, i filari di pioppi che si perdevano nella nebbia, l' isola Bianca in mezzo al fiume a Pontelagoscuro che rompeva la corrente in due, quel paesaggio si muoveva, si popolava di persone, e si rinvigoriva. Le stesse cose reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì".

Lo sguardo sul mondo di Antonioni, che inizia con *Gente del Po* per proseguire il suo sviluppo attraverso le operea cinematografiche seguenti, è un'attenta analisi di riflessione sull'uomo quale prodotto della natura e dello spazio-tempo in cui esso vive, osservato e documentato attraverso l'immagine filmica che ne restituisce un quadro vivente in grado di svelare storie, particolari, misteri, emozioni, e punti di vista nuovi mai indagati prima. L'uomo con le sue profondità e con le sue sofferenze, in preda al tentativo di vivere negli spazi del mondo messi a sua disposizione. Tutta l'opera di Antonioni, a partire da *Gente del Po* è permeata dalla rappresentazione dell'adattamento umano alla vita e al sociale del nuovo mondo, e in particolare modo è proprio assunto della modernità cinematografica la creazione di un nuovo mondo messo in scena attraverso il viaggiare o errare dei personaggi in spazi spesso indefiniti, alla ricerca di qualcosa, di significati, della stessa personalità. Nella nuova società l'uomo per sopravvivere deve adattarsi ed uniformarsi all'ambiente trovandone le pieghe giuste dove adagiarsi e collocarsi per non essere fagocitato dalla crescente perdita dell'identità con cui si identifica questo processo di cambiamento sociale ed epocale che porterà ben presto, dal Dopoguerra in poi, dritti al Boom Economico e all'imposizione della "modernità e del consumismo". Il cinema diventa strumento di conoscenza diretta della realtà, inteso in senso non descrittivo, ma al contrario come strumento esplicativo e analitico del vivere dell'uomo immerso nel suo mondo di appartenenza al suo ambiente. Il binomio individuo-ambiente o meglio individuo - società, fa da sfondo alle rappresentazioni filmiche che daranno vita al Neorealismo, al quale Antonioni dichiara di appartenere fin dall'inizio, allo scopo di ricercare e spiegare la realtà: " […] Questa è la mia sola presunzione: di aver imboccato da solo la strada del Neorealismo. Eravamo nel 1943. Visconti girava *Ossessione* sulle rive del Po, a pochi chilometri di distanza io giravo il mio primo documentario". Mette in scena la realtà di un mondo, quello dei barconi che solcano il fiume carichi di uomini che trascinano con loro tutta la loro esistenza vissuta a stretto contatto con l'acqua, il fango, la natura impervia e difficile, la vita scomoda e umida dei "navigatori del Po". Afferma Antonioni in un'intervista per la televisione nel 1978: " Nessuno nel documentario si era occupato di gente umile, di povera gente. Sotto il Fascismo era assolutamente proibito. Questo sguardo sui navigatori del Po, soprattutto sugli abitanti di questi villaggi che stavano alle foci del Po e che venivano continuamente inondati dalle alte maree e dalle tempeste, era una materia proibita dal Fascismo e quindi il fatto che io l'avessi affrontata era già di per sé abbastanza importante, e proprio preludeva a quello che fu poi tutto il movimento neorealista italiano" . Al centro del documentario è quindi l'uomo vivente di fronte al suo ambiente e a se stesso, l'uomo vero, non simulato attraverso la recitazione, quello che vive la sua vita indipendentemente dall'esistenza del cinema e dell'arte, quello reale che non utilizza trucco ma al contrario mostra attraverso le pieghe del suo viso e la fatica del corpo i lati oscuri e nascosti della sua esistenza. Tutto è autentico e originale nel film di Antonioni che avvia la sua cinematografia e rappresenta il chiaro sintomo di un'arte in evoluzione con i tempi, con la storia e con il pensiero moderno, costruttore delle basi di una nuova stagione cinematografica detta Neorealismo, la quale ha rappresentato il concime del Cinema Moderno, specchio fedele del pensiero e del disagio dell'uomo contemporaneo moderno in preda alla perdita della personalità e alla disfatta delle ideologie, che Antonioni racconterà nelle opere successive con attenta analisi e lucida psicoanalisi della condizione dell'uomo in quegli anni.



L'AMOROSA MENZOGNA

di Manuela Gieri
Docente, critica cinematografica

Sul *Corriere Padano* del 21 gennaio 1937 appare un breve intervento scritto dall'allora ventiquattrenne Michelangelo Antonioni (era nato infatti il 29 settembre del 1912 a Ferrara) intitolato *Documentari*. Il testo è stato ripubblicato recentemente nel volume curato da Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi con il titolo *Sul cinema* (Marsilio, 2004). In quel piccolo saggio, che anticipa ulteriori pronunciamenti fatti sull'argomento in anni successivi, Antonioni entra direttamente nella polemica sull'artisticità del documentario, e di fatto del cinema nella sua interezza, quella stessa polemica che aveva infiammato le pagine delle riviste nei primi anni di vita del nuovo mezzo. Così facendo Antonioni si attesta in difesa di un tipo di cinematografo, il documentario appunto, che lui vede ingiustamente sacrificato nel panorama italiano, ed esprime parere sostanzialmente contrario all'introduzione di qualsivoglia elemento narrativo o soggetto nel cinema documentario poiché giudica "tale ibridismo" ben più dannoso della pesantezza che si imputa essere caratteristica del genere (*Sul cinema*, '66). È significativo che Antonioni, pur non negando l'importanza e l'utilità di introdurre elementi di artificialità per rafforzare il senso generale di realtà, condanni qui decisamente l'introduzione della trama nel cinema documentario, poiché , come egli afferma, "il documentario non è fantasia, non è creazione, ma è rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali. Nel documentario ogni sogno dello schermo è infranto. La macchina gioca solo con la vita" (*Sul cinema*, '67).

È proprio questa idea, infatti, della macchina da presa che gioca con la vita, nonchè questa concezione che vede nel documentario non un momento di sprigionamento della fantasia ma bensì un momento rappresentativo e interpretativo che tende alla valorizzazione del reale, proprio queste idee, dunque, sono il principio fondante ed il senso ultimo di un suo piccolo documentario del 1949, *L'amorosa menzogna*. Realizzato in piena atmosfera neorealista, esso già prefigura a livello contenutistico e formale quelle che saranno le strategie di tutto il cinema di Michelangelo Antonioni, e cioè da un lato il melodramma e le sue molteplici declinazioni, e dall'altro la sperimentazione audiovisiva che tende allo smascheramento dei meccanismi della finzione nonchè di quelli dell'iperrealismo. Come si scoprirà durante la visione, *L' amorosa menzogna* è il titolo di un bel melodrammone da fotoromanzo di cui si segurà la gestazione nel suo farsi, pedinando le persone che in esso divengono personaggi fuori e dentro alla vita. In questo slittamento voluto tra il dentro e il fuori si definisce da un lato "la storia" del film; questo piccolo testo di dieci minuti fatto in anni non sospetti, e cioè quelli dell'immediato Dopoguerra, ruota attorno a una storia che si fa documentazione dei piccoli cedimenti, delle piccole debolezze di quella che si andava profilando come una classe emergente, la borghesia, in cerca di facili illusioni e sogni evanescenti che si consolidarono negli anni del miracolo economico. Dall'altro questo brevissimo film documentario, quasi un preziosismo che vede la partecipazione di personalità importanti della storia del cinema italiano del Dopoguerra, quali Francesco Maselli come assistente alla regia e Giovanni Fusco come autore della colonna sonora, frequenta quelle strategie metadiscorsive tese allo smascheramento dell'irrealtà del realismo, e, per meglio dire, dell'iperrealismo, che diventeranno di lì a breve la marca stilistica di tanti dei lungometraggi di Michelangelo Antonioni, ed in particolare qui di un film come *Blow Up* (1967). *L'amorosa menzogna* inizia con le immagini in esterno di uomini che caricano freneticamente pacchi di riviste su un camion. La voce narrante ci informa – facendone un lungo elenco che va da *Bolero* a *Grand Hotel*, da *Luna Park* a *Incanto e Sogno* – che si tratta di giornali a fumetti prodotti in due milioni di copie settimanali che hanno circa cinque milioni di lettori, "Lettori umili per la maggior parte, che hanno in questi periodici uno svago a buon mercato, una specie di cinematografo tascabile, e anche un consigliere sentimentale". Queste parole scorrono sulle immagini di una città italiana dell'immediato Dopoguerra – probabilmente Roma, ma una Roma non cartolinesca e dunque senza riferimenti immediatamente riconoscibili – che Antonioni già ci consegna in una monografia urbana segnata da strade quasi deserte, palazzi che, isolati, non riempiono l'immagine ma sottolineano la propria solitudine, il proprio isolamento nonchè da figure umane sparute che attraversano obliquamente quell'immagine; è questa quell'iconografia urbana che diverrà caratteristica di tanti suoi lungometraggi e che non può non ricordare allo spettatore film quali *Il grido*, ma forse ancor di più *L'eclisse* ed il suo enigmatico finale. "Un tempo si leggeva *Il ventre di Parigi* o *I Miserabili*. Oggi è di moda il fotoromanzo", dice la voce narrante, come *L'amorosa menzogna*, appunto, che fa di persone quali Sergio Raimondi, meccanico, e Anna Vita dei personaggi fuori dalla vita – nelle cinque o seicento fotografie che fanno una storia da fotoromanzo, sempre precedute da bozzetti a lapis – ma anche dentro la vita vera, quando Raimondi ad esempio gira per strade consuete ed è ormai null'altro che soggetto creato, forse già "divo" di un Dio minore. Muovendo dunque da un rapido escursus documentario delle letture dei soggetti di una Italia fisicamente e moralmente impoverita dalla guerra, il film viene anche a tracciare lo sviluppo di un vero e proprio genere di "letteratura visiva" che tanto segnò la cultura popolare italiana negli anni della ricostruzione e che venne ad incapsulare e rappresentare i sogni di fuga dalla realtà di uomini, ma soprattutto donne, offrendo contemporaneamente un quadro abbastanza veritiero della situazione se non economica e sociale almeno morale e psicologica di un segmento della società ben preciso ed abbastanza espanso, la borghesia appunto, e cioè quell'ambito sociale, ma anche umano e psicologico che ad

Antonioni fu sempre più vicino e più consono. È forse fuorviante dunque pensare a questo breve documento sull'evoluzione del linguaggio cinematografico personalissimo di Michelangelo Antonioni come all'antefatto di un film da lui mai realizzato, e cioè quello *Sceicco bianco* che il produttore voleva sì per lui ma che andò invece a segnare l'esordio alla regia di Federico Fellini nel 1952. È fuorviante farlo poiché , se è vero che entrambi i filmati ci offrono uno spaccato del mondo del fotoromanzo e del suo pubblico, l'intenzionalità e la motivazione sono diverse come diverse sono le personalità e le progettualità dei due registi coinvolti. Sembra invece più utile considerare *L'amorosa menzogna*, piccolo documentario quasi dimenticato fra altri ben più noti quali *Gente del Po* del 1943 e *Nettezza urbana* del 1948, ma che precede soltanto di un anno il suo primo lungometraggio, *Cronaca di un amore*, come una piccola officina di quelle strategie testuali e tematiche che verranno a caratterizzare tutto il cinema di Michelangelo Antonioni, e che si chiude con un quasi profetico "Ogni epoca ha i suoi eroi. La nostra ha gli eroi a fumetti".



SUPERSTIZIONE

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Regia	Michelangelo Antonioni
Fotografia	Giovanni Ventimiglia
Musica	Giovanni Fusco
Commento	Gerardo Guerrieri
Voce	Mario Pisu
Produzione	Icet, Milano
Durata	9'



A tutta prima si deve registrare una qualche difficoltà nel collocare *Superstizione* all'interno della filmografia di Antonioni. Si è ovviamente lontani dalle tematiche dei lungometraggi – quel malessere dei sentimenti che si sarebbe poi fatto vedere in *Cronaca di un amore* – come dalla intensità paesaggistica di *Gente del Po* o di altre prove. Non che *Superstizione* non possieda un proprio ritmo e proprie ragioni. Ma sono quelle di uno sguardo e un'intelligenza per un verso attirati da una materia altra da sé , lontana e inconsueta; per altro verso impegnati a registrarla fenomenicamente, documentaristicamente, con una sorta di oggettività che non include partecipazione o adesione, ma forse nemmeno – come potrebbe sembrare - un giudizio troppo critico o negativo.

Tuttavia è più che evidente come uno sguardo come quello di Antonioni orientato sulle prime avvisaglie della modernità nel nostro Paese si ritrovi se non perplesso e ironizzante sicuramente un po' straniato nel delineare – sin da quel gatto nero che emblematicamente attraversa una via nella prima inquadratura e poi nella successiva costeggia un muro – le occorrenze di una mentalità e una pratica in quei tardi anni '40 largamente diffuse tra le persone comuni e non. Ma allora, dopo la guerra, al momento della ricostruzione, appunto quelle pratiche e quelle credenze potevano essere ritenute un retaggio del passato. Tant'è che l'ambientazione scelta in *Superstizione* è per così dire provinciale e rurale (in una location centro-marchigiana definita in ragione di una apparente arretratezza).

Il paradosso, se si vuole, è che allora come oggi le consuetudini e ritualità magiche erano forse più diffuse nelle grandi città – valga per il cinema l'esempio della santona nel capo d'opera di De Sica e Zavattini, *Ladri di biciclette* – e assai più nel Meridione che non nella nostra provincia o nell'Italia centrale. Malgrado ciò nei piccoli luoghi e nei territori di campagna sopravvivevano abitudini prettamente legate a vecchi riti forse d'origine pagana, con le tipiche

fatture e anche controfatture e gli animali atramente utilizzati allo scopo (in *Superstizione* un rospo è messo a morte e una vipera gettata sulle braci dalla stessa vecchia che l'ha colpita al capo).

Antonioni tutto pone in evidenza e circoscrive visivamente – in una sfilata di piani che vedono in azione perlopiù donne - ma senza un giudizio esplicito o ideologico, senza apertamente respingere quel mondo. Il suo movimento descrittivo registra bensì comportamenti e quelle incredibili storie in un campionario di esempi e casi che è anche colorito e grottesco: "Se qualcuno ti vuol male fagli una fattura. Coi suoi capelli lega un rospo e lascialo morire. Morirà anche lui"; "La cenere spargila sulla porta della sua casa o buttagliela dietro". E ancora: "Guarirà con un sorso di pipì anche la vecchia nonna artritica".

Ma il tono scelto non è mai outrÈ invece modulandosi su un certo understatement. Con il risultato di un stile e di una modalità di definizione di immagini e sequenze in una forma per così dire straniata e particolare - nelle scelte di montaggio, ma anche nella banda sonora di Giovanni Fusco, oscillante tra un vago accenno al Dies Irae e uno stralunato fischiettio musicale -, forma che rileva più che la negatività l'anacronistica sopravvivenza di quella materia e quelle convinzioni.

Insomma, *Superstizione* segue il dettame neo-realista di una perlustrazione della realtà (come sarebbe stato suggerito nei materiali e reportages pubblicati in maniera militante su "Cinema"). Ma poi ecco che la messa in immagini prende inevitabilmente le distanze da quel mondo, rendendolo riconoscibile nell'esteriorità ma irriconoscibile in una sua sostanza. L'Italia d'allora era ovviamente anche questo: ma un conto era affrontare il fenomeno con un supporto e un inquadramento storico-sociale (e negli autori più sofisticati anche antropologico, con rimandi magari a Ernesto De Martino). Altra cosa era sguarnirlo di ogni alibi culturale e invece osservarlo e descriverlo nella sua rilevanza oggettiva ed esterna, nella sua primitiva nudità.

Questo fa Antonioni. Ma è l'uguale modo con cui egli filma il mondo dei fotoromanzi, ne *L'amorosa menzogna*, o va a interessarsi a drammi d'amore declinanti in tragedia con l'episodio di *Tentato suicidio* per *L'amore in città*. Anche in questi casi descrive meticolosamente ambienti e persone, senza adesione emotiva ma sempre con un forte impegno culturale. Con rigore, come si è sempre scritto: con un rigore della ragione e dello sguardo.

Certo, nell'Italia popolare e rurale di mezzo secolo fa gli episodi descritti in *Superstizione* sono tutt'altro che inverosimili. Il punto è però che essi entrano nell'occhio della camera di Antonioni, entrano cioè in una rappresentazione o pensiero della realtà che si orienta verso il futuro, che sta di già nella trasformazione. Anche per queste ragioni il solo operaio che il regista abbia mai filmato, l'Aldo de *Il grido*, è pieno di problemi esistenziali e interiori: è insomma già psicologicamente un operaio di un mondo industriale e per certi aspetti persino post-industriale, spossessato della propria individualità e delle proprie radici. E forse, in *Superstizione,* solo nel morto del piano finale cogliamo un tratto di umana compassione da parte dell'autore.

Tuttavia non esiste in esso un vero rapporto del regista con la gente che filma, "personae" e caratteri di quel dato proscenio e mondo. Ciononostante l'opera ha il pregio di far capire cosa sia per l'autore ferrarese un documentario: un processo di registrazione di avvenimenti culturali, sociali e anche paesaggistici o visivi, svolto in modo fenomenologico (da cui ciò che forse impropriamente potrebbe dirsi distacco o freddezza).

La puntualità materiale e emotiva dello sguardo della cinepresa incontra insomma una materia che entra in un processo stilistico e descrittivo, all'interno del quale riconosciamo evidentemente l'Italia del tempo, ma anche percepiamo il punto di vista soggettivo di Antonioni, razionale ma al tempo stesso problematico ed inquieto, cogliendo infine l'itinerario intellettuale ed espressivo di una visione che nasce non da un concetto o una tesi, ma invece da un elemento esterno rilevato concretamente.



KUMBHA MELA

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Produzione Enrica Fico Antonioni
Durata 18'

Kumbha Mela – uscito nel 1989, ma girato dodici anni prima, nel 1977 – esplicita l'attenzione di Antonioni per l'antropologia sociale e visuale del Terzo Mondo, ma nell'ottica di una sua estrema varietà e imprevedibilità. O almeno di una irremissibile differenza rispetto alle nostre condizioni e possibilità percettive. Si tratta di un'attenzione per così dire al contrario, come fu nel caso di Alberto Moravia e di molti altri intellettuali europei: che parte dal riscontro delle alienazioni del mondo cosiddetto civilizzato, per tentarne la cancellazione, o almeno la riduzione, nel seno della realtà lontana; ma che poi si conclude circolarmente su un ritorno al punto di partenza. Il che nel cinema antonioniano era stato esplicitato dal piano de *L'eclisse* in cui Vittoria (Monica Vitti) si trucca e veste da indigena africana abbandonandosi alla vertigine di una danza tribale, senza tuttavia uscire dal cerchio delle proprie revulsioni e angosce.

Un'uguale tensione a una qualche alterità potrebbe cogliersi nella gestualità e nell'erotismo della sequenza nella "Death Valley" in *Zabriskie Point,* e altrettanto, benchè in modo diverso, nello sguardo sulla nuova Cina di Mao nel contestato e contradditorio *Chung Kuo, Cina,* il cui limite è non tanto di non aver capito la Repubblica Cinese, come sentenziò Dario Fo, ma di averla bensì guardata con un occhio troppo indulgente e incantato (come invece non era accaduto dodici anni prima a Carlo Lizzani con *La muraglia cinese*; ma allora, nel 1958, non c'era di mezzo la Rivoluzione Culturale con la portata ideologica che conosciamo).

Nel caso del documentario sul *Kumbha Mela*, considerata in India la più importante solennità religiosa scandita su un passo dodecennale, la mdp di Antonioni scorre su centinaia e centinaia di volti e corpi. Situando elettivamente la propria location in quel punto dove la congiunzione del Gange con i fiumi Jamuna e Saraswati risulta essere, nell'animo dei fedeli, l'occasione per portare ad evidenza un Assoluto rappresentato dalla gente e dal luogo stesso.

I milioni di persone che si riversano dentro il letto del Gange, che non essendo in piena può raccogliere folle immense, come appunto nel caso di questa festa di gennaio e febbraio, vivono intensamente il senso di una realtà interiore che non è rappresentabile con il logos occidentale. Di questo Antonioni è ben consapevole. Ma non per questo il suo occhio rinunzia a scrutare e a interrogare quella realtà. Anzi, più esattamente, fissa i volti in cui essa è incarnata, appigliandosi al valore fenomenologico di una visione che solo mostra senza la pretesa di illuminazioni essenziali e risolutive.

L'impressione che suscita *Kumbha Mela* è così una sorta d'indeterminazione, come di qualcosa che risalti plasticamente di fronte



ai nostri sguardi ma che in continuazione poi ci sfugga. La stessa impressione di *Ritorno a Lisca Bianca*, del 1983, la cui incompiutezza marchia maggiormente il senso di un'evidenza segreta e mai manifestabile a fondo.

L'accalcarsi delle masse in *Kumbha Mela* potrebbe nondimeno rievocare certi scorci di *Vulcano*, o *Stromboli*, due altri brevi documentari del regista emiliano - ma per associazione ricorda anche la sequenza conclusiva di *Viaggio in Italia*, opera che non a caso anticipa l'Antonioni più maturo. L'occhio della camera, quando incidentalmente e distrattamente, quando invece con sapienza mirata, può infatti essere letto e anche avvicinato a quello degli ospiti stranieri nel film di Rossellini di fronte all'enclave napoletana.

Ma ancora una volta il pieno delle immagini e delle presenze contrasta dialetticamente – anche se si tratta di una dialettica *à l'envers* che contesta e brucia le proprie basi – con il vuoto se non di senso e tensione, certo di definizione culturale e sociale dell'universo indiano. E ancora, pur nel limite di un documentario di esigue dimensioni, Antonioni persegue una propria ricerca e un proprio discorso espressivo, che l'hanno portato ad essere uno degli artisti cruciali della nostra contemporaneità.

FOTOROMANZA

di Manuela Gieri
Docente, critica cinematografica

Soggetto e sceneggiatura	M. Antonioni
Direttore della fotografia	Luciano Tovoli
Interprete	Gianna Nannini
Produzione	M. La Pira

"Questo amore è una camera a gas / è un palazzo che brucia in città / questo amore è una lama sottile / è una scena al rallentatore". Impigliata negli ondeggiamenti e nei movimenti rockettari della cantante anticorrente e trasgressiva, Gianna Nannini si lascia comunque andare all'effusione sentimentale, a una sorta di "love song" che vorrebbe essere dura, refrattaria alle convenzioni, e all'incontrario riesce trepida e scoperta. "Questo amore è una rissa sul ring", continua però *Fotoromanza*, il pezzo musicale trasposto in video-clip con l'ausilio, nientedimeno, di Michelangelo Antonioni. Cioè del più avanzato e sperimentale regista della nostra cinematografia a cavallo tra anni '50 ed anni '80.

Non sarà stato soltanto per il carattere un po' melenso e sentimentaleggiante della canzone che Antonioni disse, a cose fatte, che la rockstar non era poi così moderna come egli s'attendeva, o pensava che fosse. Forse negli anni '80 la mise e le pose "casual-rock" della cantante senese potevano anche apparire aggressive, e comunque risultavano di parecchio ambigue e inusuali (nulla comunque al confronto delle vesti lacerate e sbrindellate e dei falsetti rochi di un'altra divina del rockettismo nostrano, Loredana Bertè). Fatto sta che in scena – e sotto lo sguardo vigile della macchina di Antonioni, del suo occhio – Nannini non è che appaia impacciata, ma non è comunque nemmeno granchÈ performativa.

Ancora dovevano arrivare i video-clip dove tutto veniva fatto – per forza e effetto di montaggio, di luci e soluzioni speciali – dalla tecnica e dal computer. Lei comunque rese pan per focaccia, dichiarando (pare) che Antonioni l'aveva delusa: nemmanco lui era poi così moderno come si diceva. Invece, il regista ferrarese fu modernissimo con *Fotoromanza*. Ovviamente bisogna intendersi sulla modernità, sul concetto di contemporaneità: non confondendola col fracasso, con la distruzione forzata dei codici, con le invenzioni speciali e esteriori che colpiscono l'immaginazione dei *minus habentes* e che però avrebbero preso piede negli anni sopraggiunti di seguito.

Antonioni sviluppa all'opposto un discorso visivo e ritmico, in breve filmico, spingendo le strutture visive del cinema moderno sul versante dell'applicazione musicale. Il lavoro sottile e di sovrana maestria messo a punto con *Blow-up* o con *Zabriskie Point*, funzionale a una linea alta di elaborazione, si sarebbe potuto anche conformare a modulazioni più mirate e circoscritte, divenire funzionale a qualcosa di preciso che era esterno all'obiettivo formale – qui la vendita di dischi, la divulgazione del brano attraverso un'immagine – ma che poteva alla fine essere ricompreso in quello. Per questo *Fotoromanza* vive all'interno dell'orizzonte di pensiero antonioniano, nel senso che spinge l'acceleratore sulle linee prospettate e sperimentate, ma non ne infrange le regole di armonia e collegatamente di disarmonia, di esattezza e precisione matematica ma anche di una loro infrazione e esplosione, come del resto era avvenuto in film anteriori, a partire da *L'avventura* sino a *Zabriskie Point*.

In questo senso il video-clip, pur dato l'ostacolo Nannini, o dato il limite frapposto materialmente dalla cantante, è ammirevole. Disforme dall'antecedente cinema antonioniano ma non così scostato da apparire altra cosa. Ancora, per dirla in termini culturali, nell'universo della modernità e non invece in quello del riciclaggio post-moderno.

Per chiudere, potremmo avanzare un'ipotesi (che tuttavia svalutiamo o almeno consideriamo criticamente prima di esporne i termini): e cioè che l'avvio di *Fotoromanza*, con quella strofa che dice "Se la sera non esci / ti prepari un panino / mentre guardi la Tv. / Anche tu", configurasse una convergenza con gli universi interiori di solitudine che Antonioni aveva esplorato nei propri film. Nondimeno le parole della canzone sono troppo banali per essere realmente in grado di catturare l'attenzione di una persona colta quale Antonioni. Perciò traslocherei il discorso congetturando di una curiosità e di un interesse del grande regista nei rispetti della vitalità elementare, ruvida ma diretta e efficace della nostra rockstar, nell'idea forse di tradurne l'appariscenza, o l'apparire fenomenologico, nelle cerchiature sensibili del suo obiettivo. Ma nuovamente, diciamolo, non c'è proporzione tra la Nannini e Antonioni.

Onde una costruzione per così metaoggettuale, che trascende la propria materia e i personaggi percependone già a priori la fragilità e la vacuità, affidandosi invece al ritmo, alle pulsioni profonde, e confidando sullo sguardo della cinepresa che, come avviene con Eros, può persino fare a meno del profilmico o quantomeno saperne prescindere, giacchè si mette alla volta di altri orizzonti. Tutto ciò in una sorta di spoliazione degli elementi di superficie che punta invece sulla cristallizzazione o epifania di una visione di specie sensibile e intellettuale, dietro cui può però aprirsi l'universo bianco del senso, o per meglio dire di un senso che non ritrova il suo centro.

MANOEL DE OLIVEIRA CONSEGNA A MICHELANGELO ANTONIONI IL PREMIO ALLA CARRIERA PER IL DOCUMENTARIO



SU MANOEL DE OLIVEIRA

di Agustina Bessa-Luís
Scrittrice

Non si presenta una persona che non si possa rappresentare. Io mi trovo nell'ingrata situazione di dover parlare di uno del quale si parla molto. Alcuni diranno che sono pretenziosa, altri aggiungeranno di certo che sono troppo audace. L'invidia, che si mescola a tutto, anche al più sincero amore, dirà che, se è vero che ho talento, non ho però il diritto di farlo valere in materia di cinema e di colui che è maestro nel realizzarlo, e di andare a indagarne gli effetti e la funzione propria. La funzione propria del cinema è di suscitare passioni. Altre arti sono più misurate per via della meditazione. Ma tutto ciò che è visivo arriva subito al cuore delle persone e le fa commuovere e sognare.

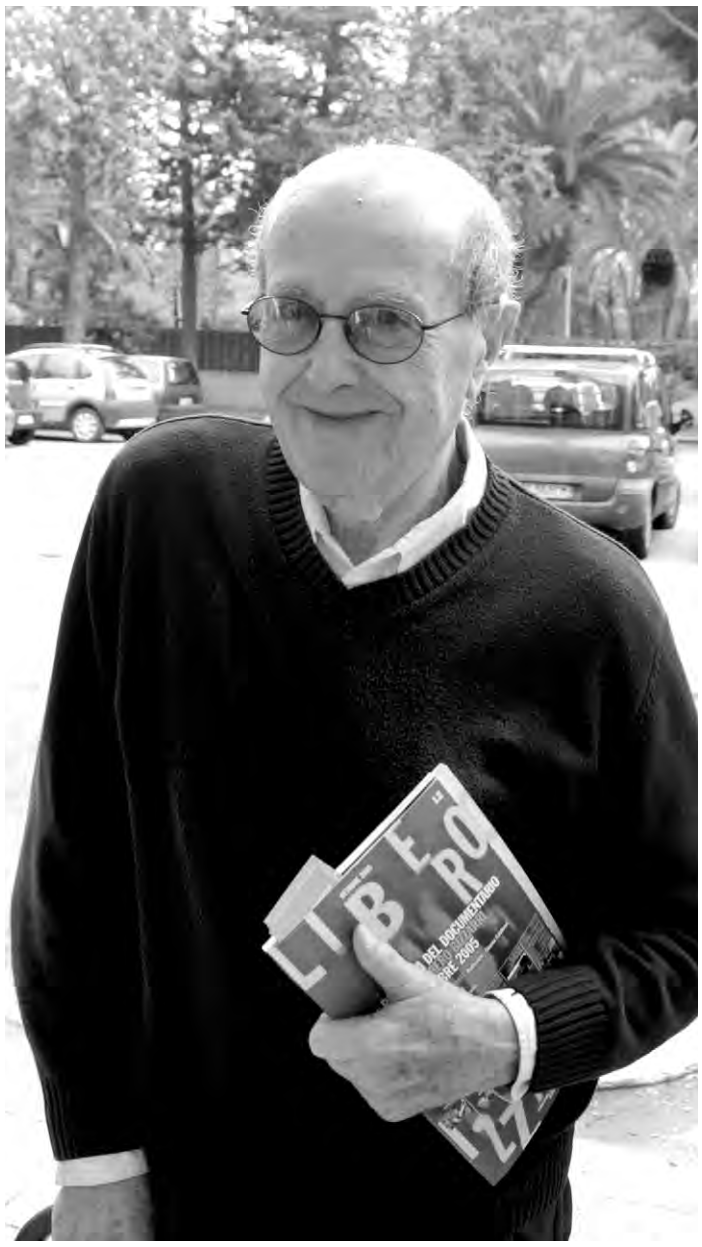
Manoel de Oliveira è un visionario. Il suo lato oscuro sconcerta; il suo lato grave si converte in humor per non farsi scoprire. Io metto Manoel de Oliveira al fianco dei poeti tradizionali della nostra "saudade"; uno fu Bernardim Ribeiro, un altro il cavalier Francisco Manuel de Melo. Dirò perché . Perché c' è in tutti loro una risoluta volontà di fare opera propria, piuttosto che voce del mondo.

E fare, delle storie fatali, peregrine fantasie. La morte di Fanny Owen, per esempio, ha lo stesso carattere di solitudine che si trova nella morte di Ana Arfet nei luoghi ancora sconosciuti dell'Isola di Madeira. Il disgraziato amante che lì la condusse per disgraziata avventura, s'abbraccia ai piedi di lei già fredda di morte. E anche Francisca lascia scoprire nel piede scalzo, messo a nudo dal lenzuolo mortuario, il limite estremo della disillusione. E la "saudade" si colloca dove la vita ha fine.

Diceva José Règio che la vita di un artista è incanalata nel verso delle sue intuizioni. C' è una pre - esperienza intima nella seduzione delle grandi catastrofi sentimentali. C' è, nel genio, una volontà di espiazione che lo fa oscillare fra il grottesco e il patetico. Ciò è ben evidente in Manoel de Oliveira il quale, al culmine di una verità, lascia che essa sia intercettata dal gusto della menzogna. "Ah! Il gusto di mentire con la verità in mano!". È un verso di Règio, che fino ad oggi non è stato compreso. Non so se José Règio abbia avuto un ruolo primario nella formazione di Manoel de Oliveira. "Il gusto di fare della pena altrui la propria pena", come egli dice, è quel che si chiama il dono e la razza dell'artista. Sta in Camões, sta nel peregrino D. Francisco Manuel de Melo; sta in Dostoevskij più che in qualsiasi altro autore. Sta in Manoel de Oliveira, ed è questo che bisogna capire nella sua opera. Bisogna capire? Non so se intendendo le cose le riduciamo a una cultura libresca e nient'altro. Io rubo le parole a Règio quando dico, come lui diceva, "che la mia stima per un bravo scrittore non è molto diversa da quella che provo per un buon operaio, un buon falegname". Io ho visto un falegname nella sua cattedrale di falegnameria, circondato da legno di ciliegio come se stesse in un tempio – e ne sono rimasta colpita.

Allo stesso modo ammiro un poeta non accademico e un Manoel de Oliveira a cui poco o nulla interessa la carriera. Nessun artista – io arrivo a dire nessuna persona – si deve spiegare troppo.

Questo contribuisce soltanto a far sì che le domande giungano a valanga, e che il concerto musicale della parola ne risulti un po' spento e rattristato. Perché la tristezza nasce dal fatto di essere interrotti, è ben noto che è così. I commenti sull'opera di un grande artista non sono altro che vanitose maniere di interromperlo. Ho detto.



I DOCUMENTARI DI MANOEL DE OLIVEIRA

UN PELLEGRINAGGIO ARTISTICO DI MANOEL DE OLIVEIRA ALLA RICERCA DELLE RADICI COMUNI

di Aniello Angelo Avella
Docente universitario, scrittore

La prestigiosa presenza di Manoel De Oliveira nei cinefestival di più Paesi, dove gli sono stati conferiti premi di grande rilievo, insieme ad un Leone d'Oro alla carriera alla Mostra di Venezia – mentre quest' anno ha continuato a essere presente alla manifestazione del Lido con *Lo Specchio magico* – non può far passare in secondo piano la sua attività di documentarista, che gli aprì subito, nel 1930, con sicuro merito, la strada alla regia e gli dette una giusta notorietà internazionale.

Nato ad Oporto nel 1908, Manuel De Oliveira aveva già acquistato, a 22 anni, la stima dei cosiddetti cineasti di avanguardia con *Douro faina fluvial*. È un mediometraggio a 35 mm. di 520 metri che descrive la vita e le attività attorno al fiume portoghese, il lavoro degli uomini sulle barche e a riva. Nel volume *Aniki Bobo* di Alves Costa è scritto nell'introduzione: "È uno dei rari film lusitani senza concessioni, senza cartoline postali, senza falso pittoresco; un'opera con tutta la forza della realtà, colta con sincerità, senza distorsioni nè ritocchi; la moderna poesia del ferro e dell'acciaio, la tonalità delle ore, la felicità e la miseria dell'essere umano, compagno di qualsiasi essere vivente nella lotta per il pane quotidiano".

A *Douro faina fluvial* fecero seguito due brevi documentari, *Miramar* e *Praia das rosas*, un altro sguardo verso la propria terra e *Ja se fabrican automovies en Portugal* (dove si riflette la passione per i motori del regista).

Ma non contano che in parte, nella sua carriera cinematografica. Ad essi avrebbe dovuto aggiungersi *Gigantes do Douro*, finanziato dall'Istituto del Vino di Oporto, progettato, ma non realizzato. Nel 1941-42, dopo *Famaliçao*, documentario su una località portoghese, dirige su un tema di Rodriguez de Freitas *Aniki-Bobo*, interpretato da ragazzi e realizzato all'aperto e di fragile intrigo: una storia d'amore fra adolescenti in una scuola arcaico-poetica.

Aniki-Bobo è la formula che nei giochi infantili designa guardie e ladri: formula magica per il loro gergo, chiave per penetrare nell'universo giovanile.

Successivamente De Oliveira progettò *Angelica*, ma non riuscì a realizzarlo.

Ci vollero alcuni anni prima di poter girare *O pintor e a cidade* (Il pittore e la città – Mostra del documentario, Venezia 1956). Seguì *O Pao* (*Il Pane*, 1956), documentario a colori come il precedente, dedicato al lavoro umano nel ciclo del frumento: nascita, raccolto, panificazione, distribuzione e consumo, fino al ritorno del grano alla terra, per l'inizio di un nuovo ciclo.

Seguiranno i film di questo numero uno del cinema portoghese, ispirato e solitario, di produzione indipendente: *Acto da primavera* (1962), *A Caça* (1964), *As pinturas do meu Irmao Julio,* (1965).

In *As pinturas*, nei disegni di Julio Maria Reis Pereira, pittore e poeta, torna l'interesse del cineasta per le arti figurative, come in *O pintor e a cidade* e nell'incompiuto *Pedro e Ines*.

Lo spunto è dato da un gruppo di disegno: la serie Poeta. Sono le immagini di un ricordo: le pitture che il poeta, assente dal suo Paese natale, Vila do Conde, attribuisce a suo fratello Giulio, conservate nella vecchia casa dove sono nati.

Si tratta di pitture che esprimono piacere sensuale, sofferenze, delirio, ossessioni, inquietudini: del pittore come dell'autore stesso del film. *A Caça* (la caccia) è un corto violento e aggressivo, ironico, buñueliano, dove si intrecciano realtà e simbolo.

E veniamo ad *Acto da primavera*, che ricordo particolarmente perché l'autore fu da me stesso invitato a partecipare nel 1962, a Siena, al primo Festival internazionale del Film sul Folclore, dove risultò vincitore. Gli Actos portoghesi corrispondono ai misteri francesi, inglesi, spagnoli, italiani, del Medioevo. *Acto da primavera* è la ripresa, a colori, di una sacra rappresentazione popolare, vista nella vita presente, nella cornice di un villaggio remoto del nord portoghese, Curala (Chaves), nel vivo della sua preparazione ed effettuazione, per la iniziativa della gente del luogo, e con le reazioni e conseguenze che suscita nel pubblico locale, determinate non soltanto dal dramma della Passione di Cristo, quanto anche dal dramma che coinvolge tutta la nostra epoca. Il testo consiste in un adattamento popolare del *Auto da Morte* e *Paixao de Nosso Senior Jesus Cristo*, del Padre Francesco Vaz da Guimaraes (1559). La rappresentazione si svolge nei giorni di Pasqua in "luoghi deputati" che i paesani chiamano "palacios" (palazzi). Una volta ultimati i preparativi, i "palazzi" sono montati su carri trainati da buoi e sistemati all'aperto. Accorrono allo spettacolo uomini e donne dei Paesi vicini e qualche turista.

Dall'alto di una tribuna costruita in piena campagna il "Presentatore" – il vecchio Simeone – si rivolge alla folla ed illustra le varie fasi della sacra rappresentazione.

Entra quindi in scena Gesù, e il Mistero della Passione – conosciuto anche con il nome di Mistero della Primavera, perché recitato a Pasqua – ha inizio. La rappresentazione si effettua da secoli con gli stessi criteri. Il testo resta in un portoghese arcaico. I costumi sono "arrangiati" dalla iniziativa degli attori contadini. I luoghi deputati delle scene sono disposti gli uni distanti dagli altri e preparati in modo rozzo, anche se spontaneo. Costumi e scene hanno una riacquistata ingenuità. Ed ecco il diavolo, col suo sorriso sinistro, abbagliato come un "bluoson noir".

Ecco l'angelo con la sua aureola. Le battute sono dette cantando, come nel ruscello di Montepulciano. Non ci sono attori protagonisti o secondari, salvo il Cristo, ed un popolano osserva: "Io sono importante, perché tutti nella Passione sono importanti".

Attraverso la Sacra rappresentazione la Passione viene raccontata con l'intento di mettere in rilievo i sentimenti originali. Non è

scopo di Oliveira far notare gli anacronismi o il pittoresco dell'Acto: non è sua cura sottolinearli, anche se ovviamente non li ignora. Il film è realizzato con grande dignità artistica, che non lo avvicina soltanto al *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini (però realizzato nel 1963), ma anche a certe opere di Buñuel. La stessa umanità di Carvalha fa pensare, quando appare un uomo larva, a *Las Hurdes* (Terre san pain).

L'opera corrisponde pienamente ai postulati essenziali che devono presiedere a un film sul folclore, che non può guardare prioritariamente all'interesse pittoresco delle tradizioni registrate, ma piuttosto al valore scientifico della presentazione. De Oliveira vi aggiunge qualcosa di proprio: un giudizio, una analogia, un richiamo. E questo, alla fine del film, è il significato del "fungo atomico" che viene accanto all'oscuramento dell'universo, per la morte del Cristo Crocefisso. Ed a questo punto il Cristo si identifica – ancora una volta – con tutti gli uomini, compresi quelli del nostro secolo, testimoni delle ultime sciagure della terra.

Acto da primavera è il primo lungometraggio in cui, nel corpus di un documentario, Oliveiras introduce elementi di finzione. Sarà in *O pasado e o presente* (il passato e il presente), dopo altri tentativi di cortometraggio (lo sperimentale *A Caça*, i documentari sul tema della città, così caro all'avanguardia futurista, su Lisbona, Oporto e Nice… a proposito di Jean Vigo) che affronterà definitivamente il film a soggetto, di normale durata con attori.

O pasado e o presente, del 1971, vede la nascita della Tetralogia *dos Amores frustrados* che trova la sua continuazione in *Benildeou a Virgen Mae*, ambiguo e profondo, dal clima magico e ossessivo, *Amor de perdiçao* (1978) e *Francesca* (1981), tragedie borghesi dell'amore avvilito e deluso, realizzate con stile raffinato. E poco dopo (1982) produce un film particolare: *A visita – Memoria e confessoes*, una specie di cineautobiografia e insieme di riflessione su se stesso, ma parlando di un Manoel che non è "Io", bensì, "altro" che sta di fronte a lui. "Parlo di un'altra persona – dice – di un doppio, perché siamo incapaci di vedere se stessi riflessi in uno specchio".

A Venezia, nel 1991, De Oliveira presenta *A Divina Commedia* (insignito del Leone d'Argento e l'anno successivo avrà il Leone d'Oro alla carriera); no un film ispirato a Dante ma certamente un omaggio al Poeta. È un'opera filosofica, piena di spiritualità, che affronta il problema dell'aldilà e, prima, della vita, situata come in un altare di sacrificio. Sopra all'ara c' è il Paradiso e sotto l'Inferno: nel mezzo c' è l'altare della Terra che De Oliveira colloca in un manicomio, luogo neutro come il Purgatorio, dove possono convivere sofferenza, saggezza, poesia e follia.

"La nostra vita – mi spiegava in uno dei nostri incontri – è centrata sul sacrificio. Una volta tocca agli spagnoli, agli ebrei, agli inglesi, agli iracheni, ora agli jugoslavi. La mia *Divina Commedia* descrive, attraverso gli innumerevoli episodi, incontri e personaggi, questo sacrificio. È Divina perché vi si dibattono i grandi tempi del bene e del male, del peccato e del dolore, del delitto e del castigo, in una casa di salute dove i pazienti sono liberi di incarnare i personaggi in cui si identificano".

La vita, in questa dissertazione etico – religiosa, è vista in modo plurivalente, con diversi punti di vista, tanto che mi fa venire in mente la sentenza di un drammaturgo spagnolo del *Siglo de Oro*: "En este mundo trahidor – no hay ni verdad ni mentira – todo es segui el color – del cristal de que se mira"….

La costruzione del film non è a trama ma si presenta come riflessione storica – così lui l'ha definita – che in apparenza non ha niente a che vedere con Dante: ma è dantesca nello spezzettamento dell'azione, nelle stazioni, per la dicotomia tra bene e male, tra peccato e santità. Si svolge ai nostri giorni e nella casa di cura scelta a luogo dell'azione: i pazienti sono figure bibliche, o storiche, o personaggi letterari. Si credono Adamo, Eva, Lazzaro, Marta, Maria, l'Anticristo e il Profeta salvatore del mondo, oppure rispondono ai nomi di Raskolnikov e Karamazov.



Premio Libero Bizzarri 2005 al Maestro del documentario Manoel de Oliveira

Pazzo è anche il primario dell'ospedale che risolve a suo modo il dibattito ideologico e morale impiccandosi. La facondia di De Oliveira distingue le opere della avanzata maturità. In *Amor de petrdiçao* domina la parola. *Soulier de satin* (*la scarpina di raso*, 1985) porta in sette ore la pièce di Paul Claudel e in *A Divina Commedia* l'autore indulge alla teatralità, mentre *Francisca* brilla anche per la bellezza dei dialoghi. Poi arrivano il buñueliano *Misteri del Convento* (1993), un film di ossessioni, profanazioni e perversità – dispiegate anche nella citata *Tetralogia* -, in cui il momento critico di una coppia resta irrisolto, rimandando al nulla tutto l'edificio del film; e *Party* (1994), con altre meditazioni sulla vita di coppia e sui misteri che uniscono e dividono l'uomo e la donna. Le sue riflessioni confermano che siamo di fronte a un artefice del film filosofico, affascinato dal mistero della vita. Considera il cinema un'arte indefinibile perché anche la vita è indefinibile. La memoria stimola la vita e l'immaginazione: conserva e seleziona, proprio come un film.

In *Lisbon story* (1994) di Wim Wenders partecipa anche Manoel De Oliveira, improvvisando con spirito pantomimico un omaggio personale a Charlie Chaplin. E ricorda la prima apparizione nel cinema di De Oliveira, come attore, alla fine negli anni '20 nel film *Fatima milagrosa* (Fatima miracolosa) di Rino Lupo, un italiano che creò ad Oporto una scuola di recitazione nella quale fece i primi passi Manoel de Oliveira.

IL PORTOGALLO E IL MEDITERRANEO

di Mario Verdone
Critico cinematografico

Il *Filme Falado* (2003) di Manoel de Oliveira, il Maestro portoghese insignito del titolo di Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana e universalmente riconosciuto come uno dei massimi rappresentanti di quell'arte cinematografica di cui è stato fra i padri fondatori, costituisce un esempio paradigmatico dei legami ancestrali fra la cultura portoghese e il Mediterraneo: come scrive Bernardo Bertolucci a proposito del grande cineasta, la sua "atlantica gioia di vivere" viene da lontano e va lontanissimo, "da ovest verso est" (Buisel, 2002), dall'Oceano al "Mare di Mezzo" e oltre.

La destinazione finale del viaggio in nave intrapreso da una giovane professoressa di storia dell' Università di Lisbona, accompagnata dalla sua curiosissima bambina, dovrebbe essere l'India, che aveva rappresentato durante il Rinascimento il sogno dorato dei navigatori portoghesi e di tutta Europa. In quell'epoca, della quale la storiografia e la letteratura hanno tramandato una rappresentazione in gran parte improntata alla magniloquenza dell'epopea, la navigazione aveva seguito le rotte oceaniche; nel racconto di de Oliveira, invece, il percorso si snoda a tappe fra alcuni dei principali porti del Mediterraneo, in una specie di ideale rovesciamento delle prospettive in cui passato e presente possono essere visti come proiezione del futuro, alla maniera di Borges. La narrazione filmica del viaggio è intessuta di simboli che accostano mito e storia, realtà e immaginazione; il "sentimento" della scoperta è ricreato attraverso le vicende dei personaggi che, nella molteplicità delle loro esperienze, scrivono un immaginario diario collettivo di bordo carico di allusioni, echi e presentimenti dell'incontro con l'inatteso, lo sconosciuto, nel desiderio di realizzare il passaggio verso l'Altrove.

Strutturato secondo una tripartizione dialettica (il viaggio didascalico nelle città mediterranee, la conversazione serale a bordo al tavolo del comandante, l'inatteso finale tragico), il *Filme Falado* rappresenta una sorta di processo hegeliano di tesi - antitesi - sintesi, come è stato osservato anche da Marco Luceri nel suo articolo *Parole, parole, parole* (www.drammaturgia.it, 3 settembre 2003).

Elemento dominante è la parola. Le lingue parlate dai protagonisti (portoghese, francese, italiano, greco, inglese) sono assunte come elemento fondante della civiltà occidentale fin dalle sue origini; la parola è il presupposto dell'unità etnica e culturale dei popoli europei, senza dimenticare l'apporto straordinario della civiltà araba.

L'espressione "cinema di parola", usata da Andrè Tèchinè nei Cahiers du Cinèma a proposito di Godard (n. 189, aprile 1967), è stata ripresa da João BÈnard da Costa in un suo intervento sul film *Acto da Primavera*, che de Oliveira aveva realizzato nel 1963. L'intellettuale, Presidente della "Cinemateca Portuguesa", arrivò a individuare in quel film una anticipazione delle teorie di Pasolini sul "cinema-poesia": il regista diventerebbe "produttore di effetti scenici" e l'immagine si porrebbe come "pre-testo del testo che lascia vedere, della parola acquisita" (Seabra, 1988: 82). In altri termini, le parole insieme ai suoni e ai colori creano quella sorta di magia attraverso la quale il pensiero è trasmesso rappresentandolo in modo astratto e visivo allo stesso tempo.

Il valore altissimo della parola, intesa quasi come Verbo, è uno dei fondamenti della poetica di de Oliveira. In questo modo si esprime la "religiosità" del suo cinema che, attraverso la ri-creazione artistica del reale profanato dalla violenza dello sguardo (in questo caso mediante l'occhio della cinepresa), tende alla ricostituzione e restituzione dell'immagine del sacro, nel senso attribuito da Roger Caillois a questo termine.

Moralità e ironia, a loro volta, richiamano il grande modello di António Vieira, al quale il regista si è ispirato in numerose occasioni, giocando, come faceva nei suoi sermoni l'oratore barocco, fra i poli dell'illusione e della realtà, dell'utopia e del disincanto.

Nel *Filme Falado* lo spirito di Vieira aleggia in maniera evidente. La cena al tavolo del comandante, dove ciascuno parla la sua lingua e tutti si comprendono, potrebbe essere vista come la trasposizione cinematografica del sermone in cui l' "imperatore della lingua portoghese" (così recita la celebre definizione di Fernando Pessoa) ricorda che lo Spirito Santo fece entrare le lingue nelle teste degli Apostoli per laurearli "doutores do mundo".

Confluenze, dissonanze, somiglianze, intersezioni linguistiche di varia natura realizzano il sogno dell'incontro fra diversi. La stessa nave, terra di nessuno dove tutti sono stranieri, rende tutti uguali nella differenza. Manoel de Oliveira, nella scia di António Vieira, ci dà una straordinaria lezione di mentalità "interculturale" (Clanet, 1993): assumendo l'universo del Mediterraneo nelle sue articolazioni etniche, religiose, linguistiche come un "oggetto-sistema"

(Morin, 1993), esso vede esaltato il suo enorme potenziale di valori umanistici nei processi di reciprocità e interazione che da sempre lo hanno caratterizzato, anche in relazione ad altri "sistemi" coi quali la storia passata e presente lo hanno messo in contatto.

In questo contesto, la parola si rapporta naturalmente con l'utopia, come recita il titolo di un altro importante film di de Oliveira: *Palavra e Utopia* (2000), non a caso incentrato su Vieira ricostruito attraverso i suoi sermoni, libri, lettere. Sviluppando l'intreccio narrativo nel rapporto fra elementi mistici e politici, il regista basa la sua ri-creazione artistica esclusivamente sul testo, usando la parola per ricostituire e restituire l'immagine "sacra" della realtà sottoposta alla "profanazione" della storia. Il dualismo forse insanabile fra illusione e mondo reale, evidenziato dal regista portoghese nella figura di António Vieira, fa pensare all'ossimoro indicato da Claudio Magris in suo celebre libro come "una contraddizione che l'intelletto non può risolvere e che solo la poesia può esprimere e custodire" (Magris 1999: 13).

Durante l'"ultima cena" del *Filme Falado*, che precede l'inattesa conclusione, il termine utopia sta al centro dei giochi verbali intrecciati dai protagonisti. La canzone interpretata dall'attrice greca nella sua lingua traduce in musica il sogno di un luogo beato dove tutto è pace e l'uomo vive sereno nel suo Eden. Subito dopo, avviene il brusco rovesciamento: il Paradiso si frantuma nell'Apocalisse dell'esplosione e delle fiamme.

Sappiamo quanta importanza de Oliveira ha sempre attribuito alla musica come modulazione dell'espressione verbale. Già nel 1988, presentando il suo lungometraggio *Os Canibais*: aveva detto: "A palavra, mesmo que seja só declamada, È já de si musical. A palavra cantada È apenas o acentuar desse seu lado forte e potencial..... Assim o teatro, a ópera e o cinema são afins e vão de mão dada com a palavra que lhes È comum" (1988: 117).

Non sembra arbitrario, a questo punto, ricordare le riflessioni di Ernst Bloch sul rapporto fra musica e utopia all'interno del suo sistema di pensiero di ispirazione marxista (1918 e 1954 -1959) e, da un altro versante, sulla relazione di "somiglianza" e di "contiguità" fra musica e mito di cui parla Claude Lèvi-Strauss (1978).

L'utopia disincantata di de Oliveira, come direbbe Claudio Magris, rivela la natura dialettica e dualistica della sua creazione artistica. In questo senso si può intendere meglio anche il retaggio di latinità di cui tutta la sua opera è un vero e proprio monumento, celebrato dal "Trofeo Latino" concessogli dall'Unione Latina nel 2002.

Le ripetute citazioni virgiliane disseminate nel *Filme Falado* inducono a qualche riflessione sulla mitologia sottesa alla narrazione. Qui, l'Ulisse mitico fondatore di Lisbona torna indietro, verso oriente, e sembrerebbe incrociare le peripezie di Enea che naviga in direzione del Lazio. Si ripropone quindi la vecchia questione della differente maniera di pensare dei Latini rispetto ai Greci: questi, secondo un consolidato luogo comune, pensavano "miticamente", quelli, invece, "praticamente". È noto che studi recenti hanno messo in discussione questo stereotipo sottolineando la complessità del mondo spirituale dei Latini e i suoi collegamenti con le avanzatissime culture dell'Egeo.

Ci sarebbe stata addirittura, nella protostoria, una sorta di "anteprima" della civiltà mediterranea "di cui i reperti provenienti dall'Egeo e rinvenuti ormai anche nel Lazio costituiscono la tangibile testimonianza ma non l'unica essenza" (Carandini, 1997: 249).

Tempo e spazio erano, per i Latini, improntati a una logica ambigua , ellittica, ciclica, in cui inizio e fine coincidono. Nella *coincidentia oppositorum* e nel principio di non - contraddizione, del quale la divinità di Giano Bifronte è la rappresentazione primaria, il ritorno di Ulisse evocato nel film di de Oliveira costituisce il passaggio attraverso la mitica porta bifronte: una rinnovata versione, dunque, del suo *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997).

Mari e fiumi, fatti della sostanza primordiale che nel ciclo naturale della trasformazione realizza l'eterno ritorno, sono gli elementi indifferenziati del mito fondatore della civiltà latina. "Amare il mare è amare l'anima di tutti i fiumi che riversano negli oceani le gioie e le pene dei popoli che essi bagnano", ha scritto il Maestro portoghese in un testo dedicato alla sua città, Oporto, e al suo fiume, il Douro, aggiungendo che le acque "scorrono nel tempo, per greti e per alvei e per spazi storici di popoli di differenti razze, abiti e costumi, uniti tuttavia dalla stessa radice umana che li affratella, ci affratella e ci rende uguali" (de Oliveira, 1999: 53).

Il passaggio dal fiume al mare, attraversamento allegorico della porta di Giano, è - nell'esperienza artistica e intellettuale del portoghese de Oliveira - qualcosa di simile al transito acherontico di un altro importante navigatore della letteratura e del pensiero europei (Claudio Magris, del resto già menzionato in questo testo), il quale parte dall'universo acquatico e culturale della Mitteleuropa e del Danubio per poi spingersi in mare aperto col suo *Ulisse di Itaca e altrove* (1982), e quindi ancora più lontano, verso *Un altro mare* (1991).

Le acque dell'intellettuale torinese di nascita e triestino di adozione sono popolate da irresistibili sirene lusitane. Il pescatore/Ulisse de *Il Conde* (1993) va infatti a eseguire il suo ingrato compito di raccogliere i corpi di annegati nei fiumi Douro e Tâmega, da cui trae spunto per pensieri e digressioni su tutti i tipi di frontiere della cultura occidentale.

La "marginalità" intesa nella prospettiva di un Magris o di un de Oliveira, entrambi autori "di frontiera", manda in frantumi i vecchi concetti di "centro e periferia". Il tempo e lo spazio si liberano della rigidità del continuo irreversibile e si riappropriano della ricchezza ambigua che lega origine e fine.

L'ultima pagina di *Danubio* (1990), in cui è descritto lo sfociare del fiume nel Mar Nero, si apre con una metafora cinematografica ("Dopo tremila chilometri di pellicola ci si alza e ci si allontana un momento dalla sala…") e si conclude con una citazione nel dialetto di un poeta "marginale", Biagio Marin, di Grado: "Ma il canale scorre lieve, tranquillo e sicuro nel mare, non è più canale, limite, Regulation, bensì fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani di tutto il globo, e alle creature delle loro profondità. Fa che la morte mia, Signor – dice un verso di Marin – la sia comò 'l scôre de un fiume in t'el mar grando".

L'ultima immagine del *Filme Falado* corrisponde, secondo la logica degli opposti, all'incipit del mattino nebbioso quando la nave lascia il porto di Lisbona e la professoressa racconta a sua figlia la storia e il mito di D. Sebastiano, del "Quinto Impero".

Forse il giovane re, "Desejado", "Encoberto", è morto davvero e per sempre, pare voglia intendere de Oliveira, il quale ha poi ripreso l'argomento nel film *O Quinto ImpÈrio, Ontem como Hoje,* basato su una pièce di José RÈgio.

Oppure quelle fiamme, quel boato fragoroso, potrebbero essere un richiamo forte, dettato dalla tragicità del momento storico in cui viviamo, alla necessità di far tacere i clamori, le urla, le prevaricazioni, di riflettere ascoltando la voce del mare per riappropriarci della capacità di parlare e, nella fruttuosa dialettica del dialogo, tornare a concepire nuove "utopie disincantate".

ALBERTO LATTUADA
I CORPI E GLI INGANNI
IL MACIGNO E LA NUVOLA

di Vittorio Giacci
Critico cinematografico

" La realtà è d'ordine spirituale e dunque
l'uomo deve guardarsi dagli inganni che, troppo facilmente,
sotto specie di "documento", lo possono trascinare all'errore".
Alberto Lattuada

Che il regista più "corporeo" e "sensuale" del nostro cinema definisca la realtà come "spirituale" e che, dunque, l'uomo debba necessariamente guardarsi dagli "inganni" del "documento", può sembrare affermazione avventata. È invece, come sempre accade agli autori che, in via indiretta ed in forma trasversale ci chiariscono nel modo più sincero possibile la loro poetica, la definizione più trasparente della cifra stilistica di un cinema colto, sensibile, letterario, pittorico, che proprio nei corpi e negli inganni libera la spiritualità del Reale, sguardo iper-Reale che diventa più vero del vero, dunque più vicino alla Verità senza la perentorietà equivoca ed autoritaria della arbitraria identificazione e coincidenza con essa. È proprio nell'ambiguità dei corpi e degli inganni (da quelli dell'amore a quelli della violenza), che Lattuada respinge invece il ricatto del Reale e lo sublima in una poesia libera e inventiva che colpisce come un macigno e accarezza come una nuvola.

È stato il più profondo studioso di Lattuada, Giuseppe Turroni, a chiamare così il suo cinema e a definire l'autore come il più americano dei nostri registi per quel procedere globale che tiene conto di una cultura più vasta di quella specificamente filmica. Diceva infatti Turroni che un grande autore americano non è solo cinema ma anche letteratura, pittura, musica e definiva la figurazione pittorica nel cinema "meccanica dell'anima", secondo la quale il mestiere si fa vita, il linguaggio si fa spirito, la forma si fa sostanza.

Lattuada, aderendo a questa scelta estetica e praticandola nel concreto di una prassi fotografica, architettonica, letteraria e musicale, oltre che filmica, opta per una traiettoria meno convenzionale e dunque più solitaria, in una dimensione estetica formale e classica spesso fraintesa come calligrafica, quando invece era elegante e significante, distaccata ed assoluta. Un percorso iniziato fin dalla gioventù nella città dove è nato, Milano, il 13 novembre 1914, figlio di un musicista, direttore d'orchestra e compositore, quando, insieme ad altri giovani (Alberto Mondatori, Mario Monicelli, Enzo Paci, Remo Cantoni) polemizzava, da inquieto studente del Liceo "Berchet", con Marinetti e il movimento futurista sulle pagine della rivista *Camminare* e poi, iscrittosi alla facoltà di architettura al Politecnico, fondando ed animando nel 1938, insieme con Ernesto Treccani, la rivista di "fronda" *Correnti* (a cui collaborarono, tra gli altri, Giaime Pintor, Eugenio Montale, Carlo Bo, Gillo Dorfles, Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Salvatore Quasimodo), per le cui edizioni pubblicò un libro di fotografie, *Occhio quadrato*; e poi ancora scrivendo di cinema su *Tempo illustrato* e di architettura su *Domus*; fondando nel 1938, insieme a Gianni Comencini e a Mario Ferrari la Cineteca Italiana; organizzando nel 1940 una importante retrospettiva cinematografica alla Triennale; entrando infine direttamente nel cinema nel 1941 come sceneggiatore ed aiuto-regista di *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati e nel 1942 di *Sissignora* di Ferdinando Maria Poggioli, iniziando in tal modo una prolifica attività registica coronata, negli anni '90, con la presidenza dell'Istituto Luce.

Duro come un macigno quando serve per denunciare i disastri ed crimini della guerra (*La Tempesta*, *Fraulein Doktor*), le reti sottili e inquietanti della delinquenza e del delitto (*Delitto di Giovanni Episcopo*, *Il Bandito*, *Mafioso*, *L'imprevisto*), i lati oscuri e grotteschi dell'eros (*Giacomo l'idealista*, *La lupa*, *Venga a prendere il caffè da noi*, *Le farò da padre*, *La Cicala*) o le perversioni dell'ipocrisia (*Senza pietà*, *il cappotto*, *La spiaggia*, *Lettere di una novizia*, *La Mandragola*, *Anna*, *Cuore di cane*) lieve come una nuvola quando ci parla dei sentimenti e delle inquietudini dell'adolescenza e dei tabù dell'amore (*La freccia nel fianco*, *Guendalina*, *I dolci inganni, Così come sei*, *Bianco, rosso e...*, *Oh Serafino!*), il suo cinema, sorta di "resistenza passiva" nei confronti del Contenuto per affrontare in prospettiva il discorso sullo Stile, (così lo definisce Edoardo Bruno nel suo libro sull'autore, *La proposta ambigua*), si incarna in un ideale formale dove il pre-testo narrativo, scelto, ritrovato, adattato, riscritto dalle pagine della cultura letteraria della nostra epoca (Gogol, Verga, D'Annunzio, Piovene, Brancati, Landolfi, Bulgakov, Chiara, Bacchelli, Puskin, De Marchi, Zuccoli) o del soggetto originale arretra per dar spazio e significato al solo elemento unificante di tanto eclettismo delle fonti, l'essere segno e sogno della trascendenza e dell'allontanamento cosciente dall'io, forma che si fa struttura, luce che si fa colore, corpo narrante di corpi recitanti, esibiti, trasgrediti e trasgressivi, corpi - scandalo duplicati nel piacere estatico e sinuoso di un racconto che li fa essere belli e spirituali. Nel cinema di Lattuda, corpo fantasmatico di corpi/spirito, non vi sono personaggi interpretati, ma attori che prendono il posto degli interpreti e che dunque esibiscono se stessi. E come Ophuls non chiedeva a Martine Carol di intrepretare Lola Montes ma a Lola di essere Carol, Lattuada chiede ad Angela di essere Del Poggio, a Anna di essere Mangano, a Guendalina di essere Sassard, a Francesca di essere

Spaak e a Serafina di essere Di Lazzaro. E tra i corpi dello scandalo e la rivelazione degli spiriti Lattuada non dimentica la rivolta morale dell'autore nel suo essere visione del mondo.

Nel suo cinema senza inganno, infatti, vi è forse più denuncia sociale, più battaglia contro l'ipocrisia, più lotta contro il malessere e l'ingiustizia di tanto cinema "impegnato". Ciò che lo fa essere altro, e diventare "quell'obiettivo più audace che dà la parte indiscreta della realtà", è lo sguardo limpido e crepuscolare, filmico e metafilmico, visione di violenza e di grazia, di asprezza e bellezza, di macigni e di nuvole, di corpi e di inganni. La realtà è di ordine spirituale ("la grazia sottile e spirituale del corpo") e Lattuada l'ha descritta attraversando Corpo e Desiderio, Ironia e Creazione, Bellezza e Idea. Come un saggio che pensa, come un poeta che inventa.

Pierre Kast e Jean-Pierre LÈaud, in una memorabile serata romana degli anni '80 trascorsa a parlare di cinema e di amore, lo avevano cooptato di diritto, per la sua raffinatezza intellettuale e la sua indubitabile cinefilia, nella grande famiglia che vent'anni prima, aveva dato vita alla *Nouvelle Vague*.

Ora che Alberto ci ha lasciato, al cinema italiano - e a tutti coloro che lo amano - mancheranno le sue nuvole e mancheranno i suoi macigni. Mancherà il saggio e mancherà il poeta.



IL MULINO DEL PO. OLTRE IL NEOREALISMO?

di Vittorio Giacci
Critico cinematografico

Una esperienza preziosa, per me, quella vissuta come aiuto regista accanto ad Alberto Lattuada per la lavorazione de *Il Mulino del Po*. Un film in costume, ma realizzato con l'esperienza di Lattuada, ma anche mia, delle pratiche neorealiste. Luoghi e ambienti dal vero, e attori – per i ruoli minori – presi 'dalla stradÀ, come si diceva allora, e sapientemente armonizzati dalla regia con i professionisti: Carla Del Poggio, Jacques Sernas, Luigi Pavese. Anche io appaio in un piccolo ruolo: quello dell'ufficiale che tenta di reprimere lo sciopero dei braccianti.

Già il viaggio per arrivare da Roma alle rive del Po era stato una straordinaria avventura. Si era nel giugno del 1948, e per raggiungere l'Italia del Nord, il percorso della Cassia, con l'impennata del Passo di Radicofani sarebbe stato impraticabile per la "Topolino" di Lattuada, carica di qualche valigia (il camion della Produzione trasportava il bagaglio un po' di tutti) e di quattro persone: Lattuada alla guida, Carla accanto a lui, e dietro, appollaiati e contorti, io e la mia futura moglie Edith. Ma allora anche macchine di cilindrata superiore seguivano abitualmente il percorso della Via Flaminia, che portava al Nord seguendo la costa Adriatica.

Qualsiasi percorso era comunque ostacolato o rallentato dalle rovine della guerra, e dai primi lavori di ricostruzione. Fu un viaggio, insomma di circa venti ore.

Durante la preparazione e la lavorazione soggiornammo a Mantova, per una serie di motivi logistici, e ricordo, prima delle riprese, le lunghe ricerche per reclutare le comparse, e selezionarne alcune per i piccoli ruoli. Da Mantova a Piacenza, da Guastalla a Gualtieri a Suzzara. E ricordo – era già fine giugno, e il caldo era, quell'anno, terribile – la sofferenza degli attori in quei costumi d'epoca così pesanti, e l'instancabile lavoro del truccatore e dei suoi assistenti per detergere il sudore dai volti dei protagonisti e delle comparse. Ho parlato della esperienza di Lattuada – e anche mia (avevo alle spalle il set de *Il sole sorge ancora* e di *Caccia tragica* e *Germania anno zero*) nelle "pratiche neorealiste". Ma era, la nostra, una pura metodologia di lavoro, o qualcosa di più?

Non voglio qui allargare il discorso al tema più generale dell'identità stessa del movimento neorealista. Da decenni insisto sugli aspetti di rivoluzione formale, oltre che di contenuti, del movimento, relegando nell'aneddotica le tante motivazioni contingenti che certamente ne aiutarono la nascita: i pochi mezzi a disposizione, la mancanza di teatri di posa ecc. Ma è certo che la data di certe riflessioni più approfondite sul Neorealismo paiono ancora riferirsi all'irruzione, nel panorama del nostro cinema dei primi anni '50, di film come *Senso*, *Cronache di poveri amanti* o *La strada*. Soltanto allora si parlò di "passaggio dal Neorealismo al realismo", di nascita del "personaggio tipico", e su un versante opposto, di distacco dal contesto sociale del "naturalismo" ecc. Sollecitato dalla Fondazione Bizzarri a ricordare il Lattuada del *Mulino del Po*, a riflettere su quel film e all'esperienza vissuta da me su quel set, sono andato a rovistare tra i miei scritti di quella stagione, e in uno di questi – steso a caldo per *Bis*, un settimanale dell'epoca, subito dopo le riprese del film – ho colto alcuni accenti che mi hanno sorpreso, e che forse possono indurre a retrodatare quella presa di coscienza del limite del naturalismo e del "verismo" che sono stati finora legati alla stagione di *Senso*. I primi anni '50, insomma. Ne cito alcuni brani.

"Ho vissuto abbastanza da vicino l'esperienza decisiva della nostra rinascita cinematografica da *Il sole sorge ancora* a *Caccia tragica* a *Germania anno zero*, per sentire che *Il Mulino del Po* – questo film in costume che si svolge quasi tutto all'aperto, senza un solo ambiente ricostruito, con un gran numero di attori improvvisati – è un film nuovo, un film che costituisce un passo avanti del nostro cinema… un invito a guardare non solo il nostro presente, ma anche il nostro passato, con sincerità e realismo…

Le masse che vi lavorano rivivono momenti delle stesse passioni brucianti d'oggi. Le donne, nella scena dello "sciopero", hanno eseguito l'azione con una foga che ricorda certa cronaca odierna…"

Anche *Il Mulino del Po*, insomma è un film che giunge a tempo, nel momento in cui una certa monotonia del film cronachistico, tutto "vero", e le nuove formule del tema "realistico ad ogni costo", rischiano di stancare il pubblico. In un momento in cui si attendono parole e verità maggiormente lievitate e maturate. Più a fondo anche del western, del film americano che narra le gesta dei pionieri, vuol andare Lattuada, sforzandosi di ritrovare negli avvenimenti del passato le radici di passioni e sentimenti comuni agli uomini di oggi, di sottolineare certi elementi costanti negli esseri di epoche anche diverse. Nell'impostazione tecnica, Lattuada tende a profilare il movimento della macchina, e l'inquadratura, sulla grandiosità del paesaggio e dei fatti, al respiro ampio ed epico del contenuto. Vogliamo provare a vedere, oggi, il film in questa ottica? Può essere stata, la mia, una forzatura (con dentro l'eco del "tipico" lukácsiano che allora cominciava a farsi strada nella critica non solo cinematografica). O non forse la registrazione di effettiva volontà di Lattuada di indicare quei traguardi nuovi verso i quali si stavano orientando gli altri grandi del cinema italiano e che certamente sarebbero diventati più chiari negli anni '50, e con tanta varietà di toni e di accenti?

DOCUMENTARIO E SCUOLA. VERSO UN'EMPATIA CINETICA

di Assunta Tavernise
Docente

Non pochi, anche sul territorio regionale, i luoghi deputati ai videoconcorsi per le scuole: esperienze di vaglia e tradizione, che hanno nel tempo contribuito a diffondere una cultura dell'audiovisivo fondata sul lavoro diretto sulle immagini e con le immagini. "Doc e Scuola", sezione educational della Rassegna del Documentario - *Premio Libero Bizzarri*, indubitabilmente si inserisce in tale solco, mirando al contempo a trovare, in primis nel rapporto con la rassegna madre, distinzione e differenziazione da analoghe prassi di mostra e di confronto.

Trattasi intanto esplicitamente di "cinema documentario": non esaurendosi con ciò alcuna categorizzazione del rapporto realtà/finzione nelle arti visuali e performative nè circoscrivendosi in ciò alcuna modalità univoca e propria, "filmica", di referenzialità antropologica, storica o sociale. Pur tuttavia si rappresenta e si dà, per ciò, una scelta e un'opzione: quella di un cinema che tenta, prioritariamente, di affinare i mezzi culturali di una percezione sensibile: di sé in relazione ad altro, e all'altro.

Posizioni e pratiche che possono apparire distanti dalla scuola: dalle sue posizioni e dalle sue pratiche.
Ma solo al primo sguardo: la scuola del tempo presente è infatti culturalmente vocata al decentramento: dunque alla partecipazione, al dialogo, alla mediazione, alla negoziazione, all'interpretazione, alla soggettività e all'intersoggettività.

Il decentramento culturale che sommuove la scuola, legando in inestricabile connubio migrazioni e tecnologie, narrazione e visualità, viene ponendo in relazione altra rispetto al passato chi parla e chi ascolta, spostando l'asse comunicativo e passando con decisione dai ruoli alle persone: all'io reale, sensibile e senziente di ciascuno, e di tutti: del docente e del discente, del singolo e della comunità. Passaggio ad un nuovo, pedagogico e didattico, ancora incerto e labile che, questo invece è certo – e certezza, convincimento che viene facendosi in molti – si sostanzia e si nutre di ibridazioni e contaminazioni, antropologiche e tecnologiche insieme. La scuola trova linfa, viene trovandola, in discipline, ambiti, settori di ricerca, campi di studio un tempo sideralmente lontani: remoti per logiche e per filiazioni, e soprattutto per idee del tempo e delle appartenenze: tra tutto, quella predominanza del presente che però necessita di genealogie per fondare il futuro, e di esplorazione del passato per vivere l'oggi. Le cliffordiane "radici e strade": monito e consiglio, specchio del re, per restare in un orizzonte scopico, per un'idea di scuola che davvero intenda volgere se stessa al cambiamento, trovando in sé , e alimentandole, le energie mutazionali. E come in verità accade: al di là delle intenzioni dei legislatori, oltre le modellizzazioni dei pedagogisti, nel lavoro profondo, continuo, senza pari prezioso degli insegnanti a scuola. Vera ricerca - azione: intendendo con ciò quel paradigma partecipativo del "fare" ricerca che chiama a sé , riconnettendoli, agire e sapere, sapere e agire, riorientando l'uno e l'altro, attendendo dall'uno con l'altro cambiamento teorico e pratico. Nella teoria, appunto, e nella prassi: come anche nella messe, forse non sempre matura ma certo sempre ricca, dei prodotti (e delle processualità) presentati da tante scuole di ogni ordine e grado per il Concorso "Mediaeducazione" esemplarmente si dimostra.

E si mostra: innanzitutto che la scuola è capace di farsi soggetto attivo nell'esplorazione dei territori della comunicazione visuale, rendendosi consapevole e partecipe dei processi di trasformazione dei linguaggi e delle tecnologie, generatori a loro volta di profonde mutazioni culturali; e che presso di essa forte e diffusa è la "volontà di sapere" sui linguaggi performativi e multimediali, sul cinema quale matrice generativa dell'audiovisione, sulle trasformazioni in atto nelle tipologie comunicative, espressive e narrative dell'universo mass-mediatico, e viceversa sulle trasformazioni antropologiche, culturali, estetiche da esse innescate.

Di qui le proposte di formazione, passanti per azioni di confronto e di cambio/scambio e innervate dalle preziose occasioni d'incontri con maestri e capi d'opera del cinema, di quel cinema trascorso dall' "idea documentaria" quale trattamento insieme figurale, poetico ed etico della realtà, dell'attuale prima edizione di "Doc e Scuola" (a seguito dell'esplorazione pilota dello scorso anno): per dare sostegno e vigore ad atteggiamenti di studio, conoscenza e riflessione sulle potenzialità comunicative ed espressive dei linguaggi in cui si esplica la cultura visuale e degli strumenti e dei mezzi che contribuiscono al suo sempre più complesso articolarsi, nell'intento di locupletare il flusso dinamico tra ricerca teorica metodologica e applicativa, che solo, ad avviso di chi scrive, può consentire quel passaggio dalla conoscenza alla consapevolezza, essenziale per chi operi nella scuola con i linguaggi visuali e della multimedialità, e nel contempo favorire una sorta di passaggio inverso, che dal fare operativo muova al sapere teorico, riconoscendo così con pienezza alla scuola il suo statuto di laboratorio primario di cultura. Promuovendo infine, in un caso come nell'altro, una rinnovata "pedagogia dello spirito critico", fondata del pari sulla spettatorialità attiva e sulla sperimentazione diretta dei saperi da parte delle giovani generazioni.

LA COSTRUZIONE DI STORIE

LE TECNOLOGIE EDUCATIVE E L'APPRENDIMENTO MEDIANTE LA NARRAZIONE

di Assunta Tavernise
Docente

Nel mondo della scuola l'operazione d'inserimento delle tecnologie educative è un processo in atto: visualizzazione di software (per esempio enciclopedie multimediali), ricerche su Internet e, anche se in modo settoriale, nuove procedure per creare moduli di studio autonomi ed interattivi nel Web, per nuovi tipi di compiti o piccoli gruppi di discussione. In una messa in opera degli strumenti tecnologici troppo lenta rispetto alla velocità degli attuali sviluppi, il supporto all'apprendimento dato dalla visione e dalla costruzione di storie risulta in evoluzione. Per quanto riguarda la visione, l'educazione al linguaggio audiovisivo interessa da un lato l'acquisizione degli aspetti percepibili della realtà (si pensi alla funzione informativa su materie scolastiche come la storia o alla conoscenza della diversità di altre culture) e dall'altro le modalità ed i comportamenti di chi osserva. L'arricchente discussione di gruppo sui contenuti e sull'"esperienza" emozionale del film si tramuta infatti nel riconoscimento/interpretazione di caratteri e relazioni che descrivono la narrazione ed in una maggiore padronanza di espressione. Lo scambio sul linguaggio filmico come tramite tra reale ed immaginario contribuisce inoltre all'acquisizione di una coscienza critica da parte dell'allievo, che diviene in grado di fruire consapevolmente delle immagini e dunque di non subirle.

Per quanto riguarda la costruzione di storie, grande successo ha il cinema (documentari e cortometraggi) che viene scritto, girato, montato dagli studenti a scuola ed "esce" dall'aula per partecipare a rassegne, concorsi e festival. Tale strategia didattica fa riferimento alla teoria costruttivista, in base alla quale la conoscenza è attivamente costruita dall'individuo, con un docente mediatore, in un processo di costruzione di rappresentazioni più o meno corrette e funzionali del mondo con cui si interagisce (Papert, 1984), e agli studi sul "pensiero narrativo" come principale modalità di costruzione della realtà mediante attribuzione di senso e strumento privilegiato di categorizzazione ed organizzazione delle esperienze (Bruner, 1996; Smorti, 1994). In tale prospettiva la narrazione, guidando la riflessione per la scomposizione e l'analisi dei problemi, migliora notevolmente le strategie di problem solving e risulta ideale da promuovere in ambienti educativi tecnologici mediante l'utilizzo di software per la costruzione di storie: "la conoscenza è esperienza, l'intelligenza è uso dell'esperienza, la creazione è il raccontare storie e la memoria è memoria di storie" (Schank,1990).

La tecnologia di alcuni software educativi è stata così applicata allo sviluppo di "micromondi" virtuali, in cui è possibile la costruzione di numerosi ambienti per la simulazione e dare facilmente origine a regole per la caratterizzazione del comportamento dei personaggi. In quest'ottica la specificità del computer non è quella di macchina per comunicare e integrare codici, ovvero della multimedialità, ma di macchina per simulare ambienti d'apprendimento in cui i discenti progettano e imparano le teorie sul mondo con cui interagiscono e prendono coscienza dei propri errori. Ciò possiede non solo notevoli implicazioni educative, ma anche divulgative e d'intrattenimento: la possibilità di costruire e visitare ambienti non fisicamente presenti e di interagire con visualizzazioni artificiali è anche alla base della tecnologia dei giochi di gestione, che ha amplificato le possibilità di contatto e di coinvolgimento dell'utente e che è alla portata di un vastissimo pubblico (Tavernise, Gabriele, Bertacchini, 2005).

I programmi TAIL-SPIN (Meehan, 1977) e PAM (Wilensky, 1981) hanno incorporato nella narrazione la nozione di "scopo" dei personaggi ed i vari mezzi per il raggiungimento dell'obiettivo, mentre nel sistema SAM per la comprensione di narrazioni Cullingford (1981) ha utilizzato copioni per "catturare" la nozione di situazioni stereotipate e di contesto. Più recentemente, Dautenhahn (1998) ha fatto riferimento allo sviluppo di software o agenti robotici come narratori/ascoltatori di storie ed alla creazione di agenti attraverso cui costruire storie radicate nell'esperienza dell'agente e non imposte dall'uomo. Con Microworlds Logo i bambini giocano con micromondi dagli effetti grafici piacevoli, disegni divertenti, effetti sonori e musicali (Bilotta, 1999); con Stagecast Creator2 (creato da Allen Cypher) gli allievi sono in grado di creare le loro simulazioni, i loro modelli interattivi e le loro storie e con Agentsheets (sviluppato da Alexander Repenning) apprendono interagendo direttamente con i contenuti, attivando processi di progettazione in mondi popolati da agenti; con Cocoa si può scandagliare il Web per costruire una storia interattiva sempre in evoluzione, progettata e realizzata interamente dall'utente; con Toon Talk (sviluppato da Ken Kahn) si può costruire il mondo che si desidera con l'aiuto di un carattere animato, Marty il marziano, che funge da guida. Bilotta e Pantano (2000) hanno presentato un costruttore di mondi artificiali denominato Living World Builder, che permette la costruzione di numerosi ambienti per la simulazione e che facilita la comprensione dei diversi modelli scientifici utilizzati nei software di vita artificiale. Bertacchini, Bilotta e Servidio hanno inoltre promosso studi sulla creazione di agenti intelligenti per la realizzazione di storie da utilizzare come strumenti didattici, ambienti ludici, presentazioni on line, da supporto nella ricerca di informazioni; in particolare hanno focalizzato l'attenzione sulla progettazione di interfacce - utente da destinare alla realizzazione di ambienti di apprendimento interattivi con caratteri animati mediante il software Visual Agent Editor.

Non si può dunque non tenere conto delle possibili applicazioni, e soprattutto dell'efficacia, delle tecnologie educative per l'apprendimento mediante la narrazione, anche se allo stesso tempo non si può negare l'esistenza di diverse ragioni per la mancanza di un loro massiccio utilizzo. Il futuro della tecnologia educativa è, come afferma Cypher, "insegnare tecniche di pensiero di ordine superiore e stimolare la creatività" per realizzare "la società della conoscenza", obiettivo rilevato come prioritario dalla Commissione Europea.

13ª EDIZIONE

2006

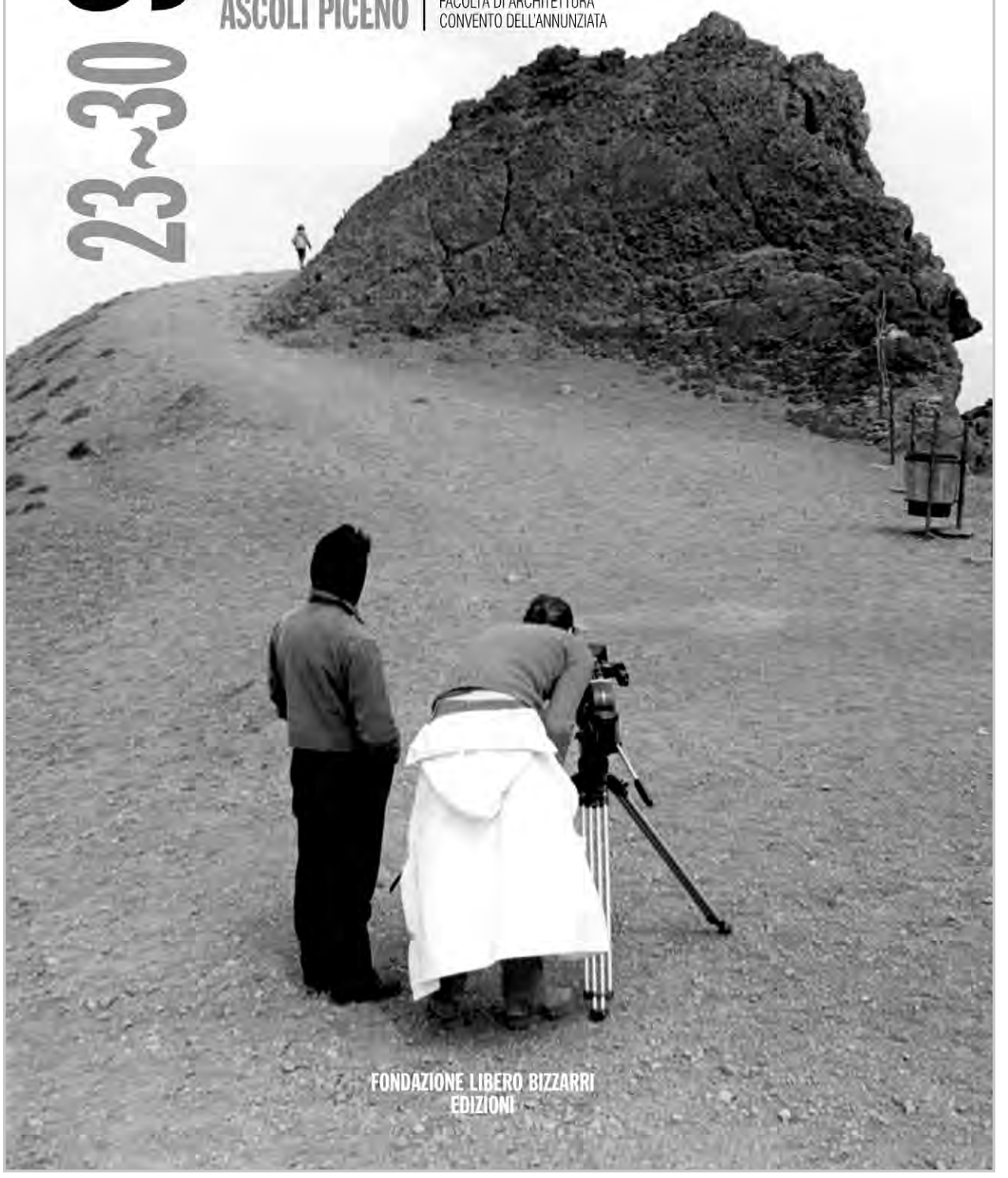
23~30 SETTEMBRE '06

13ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO

PREMIO LIBERO BIZZARRI

SAN BENEDETTO DEL TRONTO | AUDITORIUM CINEMA CALABRESI
PALAZZINA AZZURRA

ASCOLI PICENO | FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
CONVENTO DELL'ANNUNZIATA



FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

CARLO LIZZANI
IL REALISMO
E IL DOCUMENTARIO

di Bianca Maria Marchetti
Critica cinematografica

Il documentario è l'espressione di un atto interpretativo, di un punto di vista, di una selezione e di una ricerca. Atto interpretativo in grado di far acquistare al termine realismo una nuova significazione che, lontano da ogni connotazione meramente riproduttiva, ne sottolinei il valore creativo sempre legato ad un contesto storico.

Carlo Lizzani si muove su questa linea: la sua idea di realismo, maturata all'interno del progetto neorealista attento al "farsi" e al "mutare" della storia, è "…quella visione cinematografica che sia o si sforzi di essere studio e interpretazione poetica della realtà che ci circonda, nella profondità e complessità dei suoi conflitti e delle sue contraddizioni". Afferma Lizzani: "Eravamo contro una concezione del Neorealismo ridotto solamente alla osservazione della cronaca […] Bisognava vedere nei dettagli della realtà quotidiana la storia che passa, e non solamente la cronaca". Il Neorealismo doveva diventare realismo.

E ancora si palesa in lui un approccio rosselliniano alla realtà: rendere sullo schermo, attraverso l'immagine, gli avvenimenti con essenzialità, utilizzare l'immagine come specchio della realtà attraverso una lente trasparente e rivelatrice.

Nella sua poetica d'autore infatti Lizzani prediligerà il fatto, l'evento storico, il documento reale, il personaggio interprete e voce della storia. Il cinema documentario ha così avuto una parte rilevante nella sua vita professionale. Nella sua opera l'attività documentaristica è essa stessa, primariamente, una indagine sulla realtà, un tentativo di "svelare" il senso profondo delle cose, di coglierne il significato.

Ai documentari Lizzani si dedica già fin dagli anni '40 girando il primo film nel Sud d'Italia, poi attraversando in lungo e in largo la Cina, da Pechino alla Mongolia, dal Sinkiang al Tibet e a Shanghai, nel 1957, per il primo film occidentale sulla Cina Popolare, *La Muraglia Cinese*.

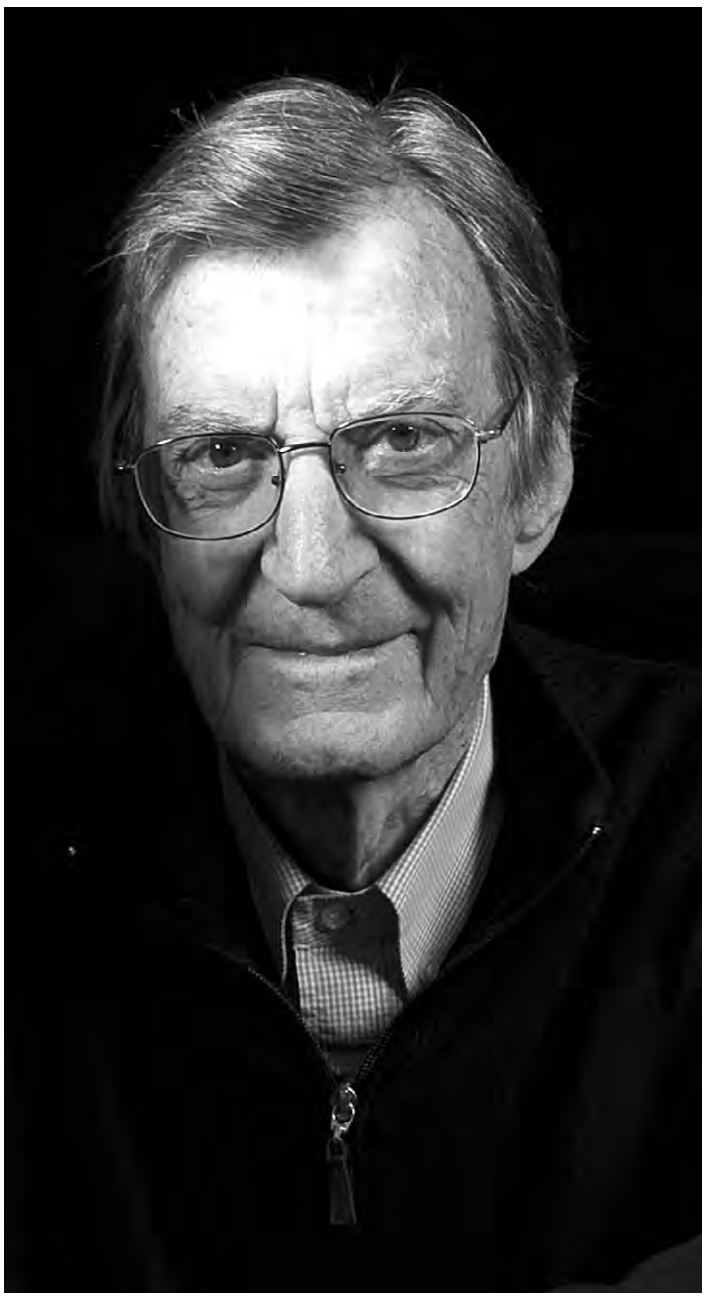
Poi, nel 1971- '72, tra guerra e Dopoguerra, in India, Giappone, Thailandia, Corea, Nepal, realizza un programma di sei ore: *Facce dell'Asia che cambia*, ed è poi in Africa, nel 1976, per girare un film sulla liberazione dell'Angola e sullo spettacolare processo ai mercenari bianchi, dopo la rivoluzione e la vittoria di Agostino Leto.

"Insomma", scrive Lizzani, "ho sempre trovato il modo, attraverso un giornale, un film, un programma televisivo, di essere presente nei punti caldi della terra, o là dove la lava cominciava appena a raffreddarsi".

La produzione documentaristica diventa, al pari del suo cinema di finzione, la sua "coscienza" del cinema , il suo "sguardo" sulla realtà e sull'uomo.

I suoi documentari non sono stati, come spesso accade, l'esercizio e prova di un autore in vista di un racconto elaborato, ma un vero e proprio microcosmo poetico. Essi tracciano l'itinerario di una maturazione narrativa e insieme dispongono in campo scenari, figure, atmosfere e costanti per le opere che Lizzani avrebbe realizzato nell'arco di quasi cinquant'anni.

E comunque, tutto il cinema di Lizzani sviluppa una riflessione sul rapporto tra realtà e rappresentazione. Affrontare, perciò, i più importanti momenti della sua carriera di documentarista significa anche capire gli orientamenti e le caratteristiche che avrebbe poi assunto il lavoro del cineasta nel confronto con la storia e con la realtà.



FACCE DELL'ASIA CHE CAMBIA / AFRICA NERA AFRICA ROSSA

di Bianca Maria Marchetti
Critica cinematografica

Cineasta nel confronto con la storia e con la realtà.

Facce dell'Asia che cambia è un lungo documentario televisivo girato fra il 1970 e il 1972, attraverso il Giappone, la Corea del Sud, il Vietnam, la Cambogia, il Laos, la Thailandia e l'India: civiltà intatte, immobili da migliaia di anni, con le loro masse sterminate, le loro estensioni enormi e il loro isolamento. In questo lavoro Lizzani mette a confronto l'Oriente e l'Occidente, due grandi famiglie umane che hanno costruito la loro identità seguendo diverse linee di sviluppo.

Il primo è un universo compatto, dalle forti tradizioni immutate nel tempo; l'altro rapido nella crescita ma anche nella decadenza, dai grandi progressi scientifici ma in perpetuo contrasto con la natura, nel tentativo di dominarla e trasformarla.

La macchina da presa è di nuovo là dove avvengono e precipitano gli eventi, dove si verificano terremoti di coscienza, dove si spazzano via le ideologie, nello sforzo di capire, seguendo un percorso storico che è quello della conoscenza.

Ad un certo punto la lancetta segna il Sud: l'Africa, l'Angola. "Il lavoro mi ha sempre portato dappertutto e anche per l'Africa ho aspettato […] un motivo che me ne schiudesse le porte", "organizzare e girare un documentario sulla liberazione del Paese e sul processo dei mercenari bianchi accusati di stragi e sabotaggi dopo la ritirata dei portoghesi". Così si esprimeva Lizzani a proposito del film *Africa Nera Africa Rossa*, girato nel 1976 per la Rai. Prendendo spunto dal processo contro i mercenari, il regista si propone di svolgere un' indagine sugli anni della lotta e sull'opera di ricostruzione del Paese. Quel processo è del resto un "fatto" sintomatico della fine di un'epoca, di un mondo: di lì ha inizio la storia contemporanea dell'Angola. E nello stesso tempo è una lezione di storia: uno studio sulla nascita di una nazione dalla resistenza e dalla lotta, che inizia col guardare da vicino il problema dei mercenari, per poi allargare lo sguardo al contesto angolano in generale.

Un documentario su una rivoluzione, su un Paese che comincia a vivere la propria indipendenza e nel farlo si scontra con le potenze occidentali. Insomma, "questo non è un film. È una 'spedizionè, un viaggio in una rivoluzione".



Maria Pia Silla, Massimo Sani e Carlo Lizzani

LA MURAGLIA CINESE

di Riccardo Bernini

L'iniziativa di realizzare un film documentario in Cina nasce nel dicembre del 1955, quando un produttore italiano comunica a Lizzani la straordinaria idea: percorrere con la macchina da presa l'enorme Paese asiatico, ancora poco conosciuto ed entrare in contatto con popoli e forme di vita lontani dalla loro esperienza. Dopo molte incertezze e difficoltà, mesi di contatti e di colloqui, finalmente si approda ad un pre-contratto tra lo Studio Centrale Documentario di Pechino e l'Astra Cinematografica Associata con Leonardo Bonzi, che tra le altre cose, prevedeva l'elaborazione del soggetto-traccia del film.

Due anni intensi ed impegnativi, fra il 1956 e il 1958, quelli che Lizzani trascorrerà nel Paese asiatico per portare a termine il suo non facile obiettivo. Dei vari momenti annoterà in un diario le idee, le riflessioni, le delusioni che non mancheranno durante la realizzazione del film. Già la definizione della linea da seguire per l'impostazione e lo sviluppo del film è portatrice di problemi: le autorità cinesi temono, per una sorta di orgoglio antico, che ne possa scaturire un'immagine distorta e che al mondo Occidentale venga presentato un quadro doloroso del popolo cinese.

Ma ha commentato Lizzani: "Più toccante sarà l'immagine della Cina antica (...) più legittimamente potrò inserire nel film pagine epiche del presente. È una questione estetica, di equilibrio, non solo politica". Così, senza pretendere di dare un quadro completo dello sterminato Paese, nè giudizi totalizzanti e approssimativi, il regista romano sa cogliere aspetti significativi della società di un Paese che si trasforma nell'obiettivo di creare "un prodotto culturale utile all'intesa fra gli uomini". Nel documentario sulla Cina Lizzani concentra il suo interesse sulla storia millenaria del Paese e sulla operosità antica degli uomini, sulla loro umanità, sulle loro tradizioni. Il lavoro è una delle componenti essenziali dell'universo poetico del regista: esso, nelle varie parti del film, è di volta in volta inteso come emancipazione, lotta per la sopravvivenza, sfida della natura. Un montaggio a volte serrato, incalzante, "a pezzi brevi", fortemente ritmato, permette di dare allo spettatore un'idea di quanto la realtà del Paese sia varia, complessa, mutevole.

La realtà della Cina viene intesa nella sua complessità e nel suo movimento continuo. Le inquadrature panoramiche che aprono il film sull'immenso territorio cinese danno immediatamente l'idea di uno sguardo che ispeziona lo spazio aperto ed evidenziano il taglio documentaristico ed esplorativo del film.

La macchina da presa si muove in modo attivo, partecipa ma non interviene direttamente, introduce lo spettatore nella città dal fascino eterno: Hong Kong, il fiume, il porto mentre la voce fuori campo accompagna la narrazione. Poi con movimento rapido e fluente viene contrapposta l'immagine della città moderna al dettaglio di strumenti antichi e di abili mani che suonano: il vecchio e il nuovo, l'antico e il moderno sono, fin dalle prime sequenze



la chiave di lettura di un percorso filmico che lega al suo interno spazi senza fine e un tempo eterno. Ciò che emerge in questo film "documento" è la grande attenzione per l'uomo che possiamo definire centro della sua riflessione poetica di cineasta; da un punto di vista stilistico, i singoli episodi sono legati da una centralità ritmica, da un movimento coinvolgente al fine di far emergere costantemente l'importanza della persona e del suo agire, della sua volontà tesa verso un fine preciso.

C' è da dire che l'influenza del Neorealismo è evidente, il rigore stilistico dell'esperienza neorealista e rosselliniana rimane nella sinteticità delle inquadrature, ma possiamo altresì affermare, che movimento e ritmo del montaggio si ispirano al cinema sovietico. Il film, uscito nel 1958 ottenne dalla critica importanti riconoscimenti: il Primo Premio al Festival di Bruxelles, il Foemina ed anche il Nastro d'Argento per la particolare cura della fotografia.

TRACCE DI VISCONTI (E NON SOLO)

APPUNTI SUL DOCUMENTARIO DI CARLO LIZZANI

di Riccardo Bernini

Carlo Lizzani è un regista molto versatile, ha frequentato davvero tutti i generi esperiti dal cinema. Occorre premettere che la fantascienza rappresenta una deriva del cinema e quando è toccata dal cinema di pensiero smette di essere fantascienza (questo per dire che al genere si può anche non soccombere). Fatta questa necessaria precisazione il nostro autore è anche stato regista - come oggi si dice - di genere. Poco da aggiungere tranne il fatto che Lizzani è regista di grande sensibilità, amato da chi scrive anche per le sue poderose incursioni appunto nei vari ambiti tematici e stili. Lizzani rileva una cosa stupenda nel suo film su Luchino Visconti: anche il grande maestro esordisce nel lungometraggio con un film di genere. *Ossessione* è tratto da un romanzo dichiaratamente noir: *Il Postino suona sempre due volte*. Come narra il documentario lizzaniano - trascurando i motivi della frattura Visconti - Renoir - il maestro francese aveva lasciato un trattamento del libro di Cain.

Capiamo che Visconti è un magnifico innovatore ed il documentario ce lo mostra con cura ed è proprio grazie a questa sua forza innovatrice che si comprende perfettamente il senso rivoluzionario che avrebbe avuto il suo film in quegli anni di falsi trionfalismi. Lizzani ci fa capire ad esempio i motivi che spinsero Fassbinder o Jarman ad individuare in Visconti il *deus ex machina* di quella che poi sarebbe stata la loro estetica. Lizzani non parla direttamente degli eredi di Visconti ma è facile capire - osservando la multiforme carriera dell'autore: teatro, lirica, cinema - che la contemporaneità gli deve moltissimo.

Luchino Visconti ha toccato veramente tutti i nervi scoperti e sotterranei dell'animo umano. Non si tratta di quel cineasta mondano e borghese che alcuni, in un modo ozioso e subdolo, vogliono ancora gabellarci. Uno degli elementi che vanno apprezzati nel film di Lizzani è l'attenzione al lavoro teatrale del regista. Chi conosce solamente l'opera cinematografica non può farsi una idea esatta della portata innovatrice del regista di *Senso*.

Alcuni giovani critici non riescono a guardare oltre il Visconti dal sapore decadente che tutti vogliono ricordare. Ma certo Thomas Mann non aveva visto in Luchino un autore decadente, aveva invece compreso la sua capacità di cogliere quello che Hegel chiama "Spirito". Lizzani ha il grande pregio di accuratezza, attenzione ed esattezza nei dati ma quando deve decidere su quali opere viscontiane porre l'accento trascura *Lo Straniero* e *Vaghe Stelle dell'Orsa*. Il documentario ha un linguaggio piano, di cristallina chiarezza e questa chiarezza permette a chi non conosce il cinema di Visconti di potervi entrare (anche se in fondo si aderisce alla lettura classica che viene fatta da conoscitori e interpreti).

I momenti più pregnanti del film sono rappresentati dalle letture tutte personali delle opere e delle vicende viscontiane, che, ahimÈ, solo a volte Lizzani si concede. Egli è correttissimo ed è forse questa la ragione della sua aderenza ad una solida interpretazione critica. Definire cosa sia documentario è assai arduo. A volte il lavoro lizzaniano ricorda la struttura di un docu-dramma. Non viene fuori, con la necessaria forza, il rapporto di Visconti con l'arte, lo cogliamo solo a tratti e forse questo è dovuto alle scelte che è stato necessario fare nell'arco di una durata limitata. Certamente si trova una schiacciante preponderanza dell'attività teatrale e questo ha certo un grandissimo interesse poiché aiuta lo spettatore medio a capire meglio l'animo viscontiano. Certo dal documento capiamo come Luchino Visconti sia un regista-autore totale come fosse un narratore, è per questo che risulta diverso e indigesto a certa critica cinefila. Una delle cose molto belle di questo film di Lizzani è l'uso delle interviste: i collaboratori e gli attori mostrano il loro amore incondizionato per l'autore ed anche il fascino che Visconti emanava inevitabilmente.

Il documentario di Lizzani dimostra che Visconti non è solo autore e fautore di una estetica teutonica. Egli, con *La terra trema*, con *Bellissima*, con *Rocco e i suoi fratelli*, sviluppa una sensibilità nuova verso un sociale che ha quelle sfumature locali e sentimentali che potrebbero essere vicine a Pasolini.

In conclusione bisogna ricordare che Visconti rappresenta una delle più vere e profonde rivoluzioni epistemologiche del linguaggio nelle arti visive. Di certo Lizzani mostra come egli prenda intenzionalmente su di sé la contraddizione di una fede laica contrapposta agli ideali di una nobiltà, quasi favolistica e conservatrice, che lo hanno formato in gioventù. Visconti, come Leopardi, prende su di sé tutte le contraddizioni umane per fonderle nell'opera cinematografica. Alla fine, attraverso D'Annunzio, avverrà la riconciliazione col passato. Vita e opera sono uno.

ROBERTO ROSSELLINI DI CARLO LIZZANI

di Riccardo Bernini

Roberto Rossellini è un cineasta amatissimo in ogni senso: da un lato gli addetti ai lavori l'adorano e lo osannano, i registi e i cinefili vedono in lui una via, dall'altro le donne della sua vita lo hanno idolatrato e ancora lo amano senza condizioni. Ma chi è Rossellini? Lizzani, autore di numerosi profili di storia del cinema, cineasta lui stesso, osserva da vicino la figura del grande regista: all'apparenza un medio-borghese romano molto istintivo ma certamente non coltissimo, un romano col desiderio di giocare con la lanterna magica. La prima cosa che Lizzani pone in evidenza con chiarezza è la voracità di Rossellini nei confronti di qualsiasi genere delle umane lettere. Anche *Roma città aperta* non è nato dall'istinto; anzi, ogni opera rosselliniana è stata frutto - riuscito o meno che fosse - di lunga meditazione. Contrariamente a quanto avvenuto nel profilo di Visconti, qui Lizzani è più rilassato, maggiormente inserito. Indiscutibilmente più vicino a Rossellini, svolge un lavoro di profondo scandaglio critico che nel Visconti restava discontinuo proprio per quello che credo essere un timore reverenziale che, al contrario, egli non sente verso il maestro romano.

Visconti non era solo neorealista e quindi la sua lettura critica è composta. Rossellini nasce e muore neorealista. Lizzani dimostra come il suo portato innovativo fosse costituito dallo slittamento tra i generi e nel modo di affrontarli volgendone il contenuto grammaticale. Ma l'anima rosselliniana, come quella lizzaniana, è neorealista. Rossellini è un regista non riconciliato che ha bisogno di fare lezione, anche se poi dà vita a veri capolavori come Paisà o come il sorprendente e assoluto *Germania anno zero*.

A Rossellini si deve in qualche modo l'invenzione della Nouvelle Vague prima che essa prendesse consapevolezza di sé . Piano piano entriamo dentro Rossellini capendo come egli fosse veramente regista-personaggio. L'interesse del documentario di Lizzani non sta tanto nella filmografia rosselliniana, quanto nello statuto etico che, costantemente, caratterizza l'essere cineasta dell'autore. Opere come *Viaggio in Italia*, poco amato in patria, ma decisivo per la vita stessa della *Nouvelle Vague*, mostrano la forza di questo suo essere etico: la scoperta dello scheletro durante gli scavi è una metafora del cominciamento hegeliano (nella mente di Rossellini comincia un'epoca). Ci viene spiegato benissimo, anche attraverso Truffaut, come le fasi artistiche di Rossellini siano ben chiare.

Ad un certo punto infatti Lizzani compie la scelta di raccontare anche l'avvicinamento di Rossellini al sacro: *Francesco giullare di Dio*, *Giovanna d'Arco al rogo* e *India*. Rossellini insegue un discorso coerente e passa a scandagliare la Storia come dimensione che occorre recuperare in senso dialettico. La sua importanza sta nella capacità di capire l'interazione tra le varie epoche. Egli continua costantemente ad inseguire un filo rosso che ha un carattere etico - cristiano. Il Messia altro non è che un prolungamento di Socrate. Chi scrive è certamente più attratto dalle ultime fasi della carriera rosselliniana (*Messia* a parte che, lo ribadiamo, è un film non riconciliato, che non rappresenta in vero la fine del discorso estetico di Rossellini).

Carlo Lizzani spiega come Rossellini abbia finito con l'essere preso dall'ansia di divulgare la Gaia Scienza. Marx e il suo film sul materialismo restano sulla carta ma, come dice giustamente Isabella Rossellini, occorre guardare il cinema di Rossellini in senso cronologico. Solo così potrà essere compresa quella tensione idealistica che pervade tutto il suo cinema.



Roberto Rossellini, Jean Aurer, Gillo Pontecorvo, Ermanno Olmi, Francois Truffaut, Piero Faggioni, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Luigi di Gianni.

ROBERTO ROSSELLINI. IL LINGUAGGIO DELLE IDEE

di Mirco Ballabene

Ripercorrere le tappe artistiche della carriera di Roberto Rossellini significa, tra le tante altre cose, ricostruire una storia del rapporto che questo grande maestro del cinema italiano ebbe prima di tutto con uno specifico linguaggio, quello, appunto, cinematografico. Un rapporto, e lo si nota anche dando una rapida scorsa alle dichiarazioni del regista, che si configura spesso come conflitto, come problema espressivo subordinato a qualcosa di esterno al mezzo stesso. Rossellini lottò, si potrebbe dire, contro la sintassi del cinema perché ne rifiutava l'aspetto spettacolare, il formalismo, l'espressione artistica che non fosse finalizzata al chiarimento della verità delle cose. Infatti, la poesia che premeva al regista nato a Roma l'8 maggio esattamente di cento anni fa, era soltanto quella insita nella realtà, quella, cioè, rappresa nella miriade di piccoli gesti che ogni giorno si ripetono e che accomunano tutta l'umanità, dai grandi personaggi della Storia con la S maiuscola agli umili figuranti del teatro del mondo. Dunque, paradossalmente, Rossellini utilizzò un certo tipo di linguaggio, quello cinematografico, nel tentativo continuo di superarlo o, quantomeno, di ricavarne una forma, si potrebbe dire, al grado zero, il meno possibile sovrapposto al fluire della vita, spogliato, cioè, degli infingimenti retorici e degli elementi di suggestione che, secondo lo stesso regista romano, ottenevano come unico risultato quello di distogliere lo spettatore dall'evidenza delle "cose" rappresentate. Egli voleva "dire" e basta, e si preoccupava solo che le sue idee arrivassero il più chiaramente possibile allo spettatore. Un'ansia di comunicazione tale che non si fermava di fronte all'evenienza di violare le regole codificate del linguaggio cinematografico e che, di conseguenza, gli conferiva lo statuto di sperimentatore e innovatore delle tecniche.

La prima ribellione avvenne con l'opera che gli valse la nomea di padre del Neorealismo, *Roma città aperta* del 1945. Una ribellione che significò, allo stesso tempo, una liberazione per un mezzo artistico che, fino a quel momento, era rimasto confinato negli angusti e asfittici spazi dei teatri di posa. Il cinema scendeva nelle strade, entrava negli androni dei palazzi, nelle piccole e sudice stanze da letto del popolino romano, e lo faceva secondo una consapevole scelta estetica, non solo per carenza di mezzi economici. La cinepresa di Rossellini spiava i personaggi, i loro gesti, le loro espressioni, e la realtà si creava sotto il curioso sguardo dell'obiettivo. Illuminante, a tal proposito, ricordare il metodo di lavoro del regista romano, basato per lo più sull'improvvisazione e sul rifiuto della sceneggiatura di tipo tradizionale. Dunque la cinepresa insegue i fatti cercando di coglierne l'essenza, l'unico obiettivo posto è l'espressione artistica della verità, una verità che già esiste nei fatti stessi e che, in definitiva, non ha bisogno di essere creata dall'esterno, a tavolino.

A contatto con la potenza drammatica che gli elementi della vita quotidiana hanno in sé , il linguaggio del cinema si trova in continuo difetto e ciò si traduce in un suo svilimento, ravvisabile ad esempio negli scompensi narrativi o nei bruschi raccordi, fino ad arrivare alla sua negazione attraverso i frequenti inserti documentaristici, tutti elementi questi precipui del linguaggio rosselliniano. Si capisce, quindi, come il cinema occupi una posizione subordinata rispetto all'espressione della realtà e quanto l'interesse primo del regista romano sia rappresentato dalla chiarezza delle idee che attraverso una determinata storia si vogliono esprimere. Se, infatti, è la cinepresa a inseguire la realtà, quest'ultima è comunque frutto di una precisa scelta del regista, perché nel suo giudizio essa ha in sé lo svolgimento di quelle idee che si intendono esprimere.

> La libertà dell'immagine si identifica anche come il naturale prodotto dell'insofferenza per le ortodossie e le ideologie che, a detta dello stesso Rossellini, ingabbiano la vita vera e consegnano la nostra esistenza alla perpetuazione di uno sterile "culto dei morti".

Sono dunque proprio la ricchezza e la complessità dell'esistenza degli esseri umani a profilare un'epica della quotidianità in cui le lotte e le esperienze di ogni giorno assumono il carattere eroico di un cammino verso una liberazione che solo dal basso può compiersi. Il regista romano scopre nella libertà di scelta dell'individuo "il centro e il motore di tutto", l'unica possibilità di rivoluzione che possa darsi.

Di qui la sua definizione del Neorealismo come "posizione morale" e non politica, e quella coralità che, soprattutto nella "trilogia della guerra antifascista" - *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Germania anno zero* (1948) - permette di ampliare il discorso da una situazione storica e geografica specifica ad una condizione esistenziale a più ampio respiro, coralità che perderà importanza nelle opere successive fino a ridursi allo psicologismo dei film della cosiddetta "trilogia della solitudine" - *Stromboli, terra di Dio* (1949), *Europa '51* (1952), *Viaggio in Italia* (1953). Anche in queste opere, comunque, nonostante i fatti si organizzino e si sviluppino attorno ad un unico personaggio al centro della scena, l'osservazione e l'analisi dei suoi comportamenti rivelano sempre una condizione esistenziale generale, non limitandosi dunque al ritratto bozzettistico di vezzi e momenti privati. Alla luce delle considerazioni fatte

finora, non stupisce sapere che ad un certo punto della sua carriera Rossellini deciderà di abbracciare direttamente l'idea di un cinema didattico. Infatti la sua forte tensione morale e umanitaria, lo conduce ad una concezione di progresso che si identifica con una divulgazione e un approfondimento della conoscenza del mondo e delle idee che gli esseri umani vi avevano prodotto. Dunque l'arte doveva porsi al servizio dell'umanità e, in quanto tale, farsi mezzo di comunicazione rivolto a tutti, giungere allo sviluppo di un nuovo linguaggio che fosse in grado di coltivare quel seme rivoluzionario presente in ogni essere umano e da cui solamente poteva giungere la liberazione. Ecco allora opere come *Viva l'Italia* realizzato nel 1960 e il pur discutibile *Vanina Vanini* del 1961, che rispettivamente narrano l'impresa dei Mille e l'azione dei carbonari nella Roma papalina.

È interessante notare come l'intento didattico venga perseguito con la ripresa della poetica neorealista applicata, questa volta, ad eventi di storia passata. In questo senso viene dato molto spazio alla rappresentazione degli ambienti, degli atti quotidiani, proprio nel tentativo di suscitare nel pubblico un'impressione di autenticità per quanto riguarda tempi ormai lontani e distanti, al di là di ogni formalismo o estetismo. La volontà di agire più efficacemente sulle masse porterà Rossellini ad abbandonare definitivamente il cinema (le ultime opere sono *Anima nera* del 1962 e, dello stesso anno, *Illibatezza*, episodio incluso nel film antologico *Rogopag – Laviamoci il cervello*) per la televisione, il mezzo di certo più adatto all'intento divulgativo che egli si proponeva di perseguire. Numerose le opere televisive del regista romano. Per citarne solo alcune: *L'Età del Ferro* (1964), *La prise du pouvoir par Louis XIV* (1966), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1967), *Atti degli Apostoli* (1968), *Socrate* (1970), *Pascal* (1971), *L'età di Cosimo* (1973), *Cartesius* (1974), *Il Messia* (1975) - le quali, anche senza proporsi di raggiungere peculiari esiti artistici, si caratterizzano per una notevole sperimentazione e commistione linguistica: da scene originali drammatizzate a materiale di repertorio tratto dai cinegiornali, da frammenti di film di finzione propri e altrui a documentari industriali e pubblicitari. Rossellini morì il 3 giugno del 1977 mentre stava preparando una monografia televisiva dedicata a Marx.

Il regista aveva scelto di affrontare un tale personaggio storico "per evitare una guerra mondiale", come ricorda Daniel Toscan du Plantier, suo collaboratore già nella realizzazione de *Il Messia*, in una testimonianza apparsa sul numero di *Alias* del 13 maggio 2006.

Egli intendeva restituire al "borghese" Karl Marx la sua dimensione umana, affinchè si smettesse di utilizzare etichette come "marxismo" e "antimarxismo" per giustificare una guerra tra il blocco occidentale e quello orientale e fosse chiaro quanto una tale soluzione si situava lontano dalle originali aspirazioni del filosofo tedesco. Andava compiuta una "rivoluzione semantica", diceva Rossellini, a riprova del grande valore di azione morale e civile che egli attribuiva all'arte, al linguaggio e all'umanità, unica e reale fonte di rivoluzione.



Dal set di "Stromboli, terra di Dio"

PAESE SERA, 16 SETTEMBRE 1973

UN VERO UOMO

IL COMPLETO DELL'INTERVISTA CONCESSA DAL PRESIDENTE DEL CILE A ROBERTO ROSSELLINI...

Nella primavera del '71 Allende aveva promosso l'operazione che si chiamava *verdad*, l'operazione verità. Aveva invitato personalità da tutte le parti del mondo perché si recassero a Santiago a vedere e toccare con mano l'autentica realtà cilena e il tentativo democratico di sviluppo socialista in Cile. Mio figlio Renzo, in quell'occasione, andò laggiù e io lo pregai di farsi latore di una mia preghiera: avrei amato incontrare Allende e avere un'intervista con lui. Allende mi fece sapere che sarebbe stato lieto di incontrarmi e così i primi di maggio andai in Cile. I miei incontri con lui si sono sempre svolti nella sua casa privata. Egli abitava in via Tommaso Moro e, una sera a cena, gli ho parlato di Tommaso Moro l'utopista, gli ho parlato dell'idea generale di utopia. Allende era molto interessato, conosceva Tommaso Moro, ma non ne aveva letto tutte le opere, non ci aveva ripensato su. Chiamò uno del suoi segretari e gli chiese di prendere tutto quello che si trovava su Tommaso Moro. Gli premeva approfondire, sapere cosa avesse realmente detto l'autore di *Utopia*.

Era un uomo così, intellettualmente curioso e mai pago. Si sentiva benissimo che questo non era affatto un atteggiamento di civetteria, ma anzi l'affermazione di tutto quanto stava a fondamento del suo pensiero e del suo modo di vedere l'umanità: l'uomo conta per la sua intelligenza, per la sua capacità di intendere, per la sua capacità di essere assolutamente cosciente: di lì il tentativo di uscire dalle passioni. Prendiamo per esempio il suo modo di vestire: egli era sempre molto curato, portava belle cravatte e belle camicie. Quel che si dice un uomo ben assestato. Secondo me, è logico che il modo di vestire finisca per far trasparire quella che è la passione diun uomo: un uomo si veste da rivoluzionario, da conservatore, da raffinato, cioè si camuffa. In Allende il modo di restare legato ai dettami di una moda assolutamente tradizionale rappresentava la cancellazione della fantasia per esprimere invece tutto ciò che c' è e più ci può essere di razionale.

Alle pareti della sua camera da pranzo, per esempio, teneva due piccoli quadri di Matta, che è il pittore cileno ben noto in tutto il mondo, un pittore che dipinge nel suo modo le interiora, le vesciche, le budella, le reni e cose di questo genere. Gli ho chiesto di Matta: Matta non gli piaceva. Gli piacevano altri pittori cileni. Aveva difatti altri quadri ed erano quadri estremamente composti, estremamente realistici, nei quali l'atmosfera, persino la trasparenza dell'aria del Paese erano accuratamente annotate. Cioè anche dai suoi gusti emergevano la sua idea e le sue radici socialiste. In questo particolare, mi trovo facilmente in accordo con Allende, perché io capisco, per esempio, Palizzi e non riesco a intendere, per scendere ad un altro esempio, Mirò.

Con Allende ho conosciuto alcuni dei suoi collaboratori. Essi appartenevano proprio a quel tipo di uomini che sì comprende subito che sono un pochino differenti da quelli che s'incontrano normalmente. Avevano tutti quanti questo aspetto, che ho detto, di borghesi. magari di piccoli borghesi normalissimi e tutti erano poi, invece, nei fatti, animati da una grande passione, da un grande ideale.

Io personalmente non credo affatto alle tesi del suicidio di Allende perché egli era uomo troppo cosciente dei suoi doveri e delle speranze ch'erano riposte in lui. Egli sapeva benissimo – io ne sono convinto - che per poter arrivare all'affermazione delle proprie idee bisogna spingersi a tutti gli estremi dell'eroismo, compresa la morte violenta. L'ipotesi del suicidio è con ciò stesso da scartarsi. D'altra parte, la versione dei militari desta immediatamente una quantità di sospetti. Il suicidio implicitamente può suggerire l'impressione che Allende si sia sentito in colpa ed invece era uomo che ha lottato fino all'ultimo secondo con la consapevolezza di essere non già in colpa, ma di svolgere un ruolo di grande importanza umana. E credo ancora che chi sostiene la tesi del suicidio voglia dire con ciò che l'eventuale successione diAllende si apre in un altro modo. Suicidarsi significa rinunciare; essere morto ammazzato significa qualcosa di ben diverso, cioè essere sparito in un incidente, talchÈ l'eredità del movimento di Allende dovrebbe essere ripresa dalle persone, a cui la Costituzione attribuisce questa funzione successoria. Si tratta di sospetti che si sentono da lontano, anche in mancanza di informazioni precise.

Mi sembra che un giorno, parlando e distinguendo tra furberia e intelligenza - si fa sempre una gran confusione a questo proposito: si dice che un uomo furbo è molto intelligente, mentre il furbo non ha niente a che vedere con l'intelligenza - chiesi ad Allende se sapeva perché Sisifo era stato condannato a portare quell'enorme masso che si sa in cima al monte dopo di che il masso ricrollava a valle. Andavo io sostenendo che la condanna di Sisifo era venuta dagli dèi perché Sisifo era per l'appunto uno scaltro. Condannare Sisifo equivaleva a condannare la scaltrezza. Con la scaltrezza non si costruisce niente; si costruisce provvisoriamente, ci si crea delle illusioni, poi tutto ricrolla a valle. Davanti a queste mie idee, Allende sorrideva. Egli con la sua azione dimostrava di essere dall'altra parte e di voler agire in maniera che con l'esempio gli uomini potessero sviluppare la propria capacità di pensare e di discernere, cioè di essere coscienti e intelligenti.

Roberto Rossellini

IL TESTO DELL'INTERVISTA

Allende

Appartengo a una famiglia che è stata per molti anni nella vita pubblica. Per esempio, mio padre e i miei zii furono militanti nel partito radicale, quando il partito radicale era un partito di

avanguardia. Occorre ricordare che questo partito nacque con le armi in pugno, lottando contro la reazione conservatrice. Mio nonno, il dottor Allende Padín, fu senatore radicale, vicepresidente del Senato e fondò la prima scuola laica del Cile nel secolo scorso. A quell'epoca fu anche serenissimo Gran Maestro dell'Ordine Massonico, che era cosa più pericolosa che essere oggi militante del partito comunista. Ben presto, nonostante che appartenessi a una famiglia della media borghesia, lasciai la provincia, Valparaiso, e venni a studiare medicina a Santiago. Gli studenti di medicina, a quell'epoca, si trovavano nelle posizioni più avanzate. Io non mancai, per questo, all'obbligo di essere un buon studente. Ci riunivamo per discutere i problemi sociali, per leggere Marx, Engels, i teorici del marxismo. Laureato in medicina, potei misurare qual era la realtà del medico in confronto all'esistenza dell'immensa maggioranza dei clienti.

Ma prima vorrei ricordare, qui, che io non avevo frequentato la Università cercando ansiosamente un titolo per guadagnarmi da vivere. Militai sempre nei settori studenteschi che lottavano per la riforma, fui espulso dall'Università, e arrestato, e fui giudicato, prima ancora di diventare medico, da tre Corti Marziali; fui liberato, mandato come delegato nel nord del Cile, e poi, come le dicevo poco fa, cominciai a Valparaiso la mia carriera professionale. Con molte difficoltà, perché nonostante fossi stato un buon studente, e mi fossi laureato con un'elevata qualificazione - a pieni voti - mi presentai, per esempio, a quattro concorsi (ero l'unico concorrente, quindi non c'erano alternative), ma questi concorsi restarono vacanti. Perché ? Per la mia vita studentesca.

A Valparaiso, dovetti lavorare duramente, come medico, nell'unico incarico che mi fu dato di scegliere: assistente in anatomia patologica. Con queste mani ho fatto millecinquecento autopsie, so che cosa vuol dire amare la vita e so quali sono le cause della morte. Perciò, a Valparaiso, terminato il mio lavoro di medico mi dedicai a organizzare il partito socialista. Io sono il fondatore del partito socialista a Valparaiso. Voglio dire che mi sembra di aver mantenuto, da quando ero studente a oggi, una linea, un atteggiamento e una coerenza. Un socialista, non poteva stare su altra barricata che quella dove sono stato io, tutta la mia vita.

Rossellini

Colpisce, qui in Cile, vedere quale enorme margine di libertà Lei lascia all'opposizione. Basta guardare la stampa per rendersene conto. Quasi tutti i mezzi di informazione dell'opinione pubblica, cioè non solo la stampa ma anche la radio, sono precisamente nelle mani del cosiddetto establishment. Durante la campagna elettorale Lei non disponeva in modo diretto nemmeno della Televisione. Quali mezzi, allora, avete usato ed usate ora per far sentire la vostra voce e muovere l'elettorato? Si direbbe che si possono vincere le elezioni senza la propaganda...

Allende

In primo luogo vorrei ricordarLe, signor Rossellini, che come militante di un partito popolare io sono sempre stato legato alle lotte del popolo; e le lotte del popolo in Cile sono state molto dure, per molti anni. No, non si può considerare soltanto quest'ultima campagna. Io sono stato candidato quattro volte: nel '51, per mostrare, per aprire, per far capire che esisteva una strada diversa da quella che era stata scelta anche dal partito socialista, al quale io appartenevo, fui espulso per non avere accettato tale linea.

Espulso dal partito socialista entrai in contatto con un partito comunista che stava nell'illegalità e così nacque l'embrione di quella che è oggi l'Unità Popolare: l'intesa socialista - comunista: un piccolo gruppo socialista che io rappresentavo e i comunisti che stavano nell'illegalità. Nel '51, percorsi tutto il Cile senza nessuna illusione elettorale, ma per dire al popolo che la grande possibilità consisteva nell'unità fra partiti della classe operaia e partiti della piccola borghesia. La forza diquesta idea, nata nel '51, si manifestò già in maniera poderosa nello anno '58. Nel '58 io persi le elezioni per trentamila voti. Nel '64, avremmo vinto, se ci fossero stati tre candidati. Ma il candidato della destra, che era radicale, praticamente si ritirò, e restammo il signor Frei ed io e la destra appoggiò Frei. Con questo voglio sottolineare che per tanti anni io ho avuto un dialogo costante e permanente con il popolo attraverso i partiti popolari: e in quest'ultima campagna, organizzando i comitati dell'Unità Popolare, in ogni fabbrica, nei quartieri, nelle strade, dappertutto abbiamo formato comitati: scuole, licei, industrie, ospedali. Questi sono stati il veicolo, i contatti, del pensiero dell'Unità Popolare con il popolo. Ecco perché , nonostante che i mezzi di informazione siano tanto ristretti, come ha osservato lei, abbiamo potuto arrivare a questa vittoria, di oggi. Potremmo usare, qui, un'espressione non politica, ma chiara: il raccolto della vittoria è la semina di molti anni. Oggi, dal governo, pensiamo di utilizzare anche mezzi che sono superiori, come la radio o la televisione, ma al tempo stesso vogliamo conservare il contatto di un permanente dialogo col popolo. Le posso fare un esempio, per spiegare questo: la settimana scorsa, il lunedì, ho parlato al giovani nella prima Convenzione della Gioventù di Unità Popolare, il martedì ho parlato alla CEPAL; alla CEPAL ho fatto un discorso per esporre la posizione del Cile, ribadendo ancora una volta la differenza che esiste fra i Paesi industriali e i Paesi in via di sviluppo. Quello stesso giorno ho dovuto poi rivolgere la parola anche ai nuovi medici, i laureati di quest'anno; e il giorno seguente ho tenuto una lezione magistrale (il titolo non corrisponde a quello che è in effetti, ma si chiama così…), una lezione magistrale all' Università Tecnica Statale; il giorno dopo, riunione con la guarnigione di Santiago con i duemila rappresentanti dell'esercito, dal Comandante in capo alle delegazioni delle Caserme: comandanti, ufficiali, sottufficiali e truppa. E il giorno seguente, ancora, che era il l° maggio, ho dovuto parlare dalla tribuna... Lei stava qui?

Rossellini

L'ho letto nei giornali...

Allende

Dunque Lei vede che il dialogo con il popolo, con i settori più ampi del popolo, l'ho sempre tenuto aperto; del resto, sempre nel corso di questa settimana, ho avuto incontri con dirigenti contadini e con dirigenti sindacali di una delle compagnie che sono state nazionalizzate. Questo è stato, non dirò la fatica ma il lavoro svolto; e poi, anche i partiti mantengono contatti con le masse attraverso le loro organizzazioni. Inoltre continuano a funzionare i comitati di Unità Popolare. Alcuni con un'attività seria, altri un po' vegetando. Ma in fondo la nostra grande possibilità è precisamente quella di riattivare questi comitati e far sì che i partiti non perdano il contatto con la massa.

Io non penso che lo perderò. La settimana prossima andrò, per esempio, nelle miniere di rame per parlare un po' con i compagni, perché vedano quali sono le loro responsabilità, per indicare che operai impiegati e tecnici cileni hanno il dovere di capire che il salario del Cile è il rame, e che quindi devono produrre di più, lavorare di più, adeguare la tecnica alle loro capacità e alla realtà cilena; perché non c' è dubbio che se noi non aumentiamo la produzione, se non siamo capaci di raggiungere gli obiettivi che ci siamo fissati, per un incremento più o meno di un 26 per cento rispetto all'anno scorso, tutto il nostro bilancio va a rotoli. Lei comprenderà

bene, signor Rossellini, l'importanza che riveste il problema dì elevare la coscienza politica, far capire ai lavoratori come da essi stessi dipenda la rivoluzione, come essi stessi siano il fattore fondamentale della rivoluzione.

Rossellini

Voi tentate una rivoluzione legalitaria in piena osservanza delle regole democratiche, che tanti altri movimenti rivoluzionari disprezzano. In generale per l'opinione pubblica, per l'uomo della strada, quando si dice marxismo, si dice anche dittatura del proletariato. Perché voi siete diversi?

Allende

Penso che, effettivamente, per la opinione comune sia così, ma chi ha letto un poco i teorici del marxismo sa (e io non sono un teorico del marxismo, ma sono un uomo politico che ha appreso nella lotta, senza avere smesso dileggere, perché credo che non possa esserci azione rivoluzionaria senza teoria rivoluzionaria), sa perfettamente che ogni Paese ha la sua realtà. Dinanzi a queste realtà, occorre adoperare la tattica, con un fine strategico definito. Per chiarire: come si intende la rivoluzione da un punto di vista sociologico? Una classe sociale che è minoritaria cessa di tenere nelle proprie mani il potere e la fonte del potere, perché un'altra classe sociale, che è la maggioritaria e che è stata quella politicamente oppressa ed economicamente sfruttata, venga ad assumerlo a sua volta. Io posso dire a lei, in coscienza, che in Cile è accaduto questo: i settori tradizionali della plutocrazia cilena sono stati sconfitti dalla democrazia cristiana nel 1964, e non possiamo paragonare il governo della democrazia cristiana con un governo tradizionale della destra, ma noi abbiamo dichiarato di fronte al Paese che faremo una rivoluzione per vie legali. Noi non abbiamo mai detto che saremo la sinistra del sistema. Abbiamo detto che cambieremo il regime capitalista per aprire la strada al socialismo, perché sappiamo perfettamente che il socialismo non si può imporre con decreti, E quindi, sulla base della realtà cilena in un Paese cioè, dove la coscienza civile ha una determinata forza per tradizione, le forze armate un senso professionale preciso, dove la istituzionalità ha un peso e un contenuto ben definiti (per esempio, il Congresso cileno funziona da più di centoventi anni: calcolate voi quale altro Paese in America Latina e anche in Europa, si può ben dire, ha qualcosa di simile) - ebbene, di fronte a questa realtà cilena l'unica via possibile è quella elettorale. Ora, all'interno di questa realtà e delle leggi della democrazia borghese o della repubblica liberale, noi possiamo cambiare le istituzioni.

Questo lo stabilisce la Costituzione stessa. Per esempio: se sorgessero serie difficoltà con il Congresso, restando nell'ambito delle norme costituzionali potrei presentare un progetto di scioglimento. Il Congresso lo respingerebbe di sicuro. Allora io posso fare appello al popolo, attraverso il plebiscito, il referendum, vuol dire che il Congresso è sciolto. Convocherei le elezioni per un nuovo Congresso e sicuramente, una volta vinto il plebiscito avremmo anche la maggioranza al congresso. Quindi questo congresso detterebbe leggi che il governo popolare vuole dettare.

Rossellini

Nel suo discorso del 1° maggio, Lei ha invocato uno Stato di coscienza popolare perché tutti si rendano conto che il cammino da compiere per il raggiungimento delle mete che vi prefiggete è lungo e duro. E lei ha anche detto di non voler ammettere un'aristocrazia operaia. Vuole riassumere qui, per favore, questo concetto?

Allende

In effetti, ho detto che per garantire il processo rivoluzionario in Cile, è fondamentale che si intensifichi la partecipazione del lavoratore, essenzialmente quella di contadini e operai, a tutti i livelli dello stato. Lei sa, signor Rossellini, che abbiamo creato il consiglio nazionale; a loro volta, dalla base, sono sorti i consigli locali, sezionali, provinciali, e così i contadini - mi riferisco al lavoratori della terra - insieme con i piccoli proprietari e i tecnici dello stato stabiliscono i piani di produzione e inoltre stabiliscono quali sono i terreni agricoli che devono essere espropriati; ovvero, esiste una partecipazione diretta dei contadini, perché sono loro che faranno produrre la terra, perché sono loro che stanno aprendo il solco, perché sono loro che seminano, e infine sono loro che - pur non avendo fatto neppure il primo anno delle elementari - possiedono per dire cosi, l'affetto e il legame con la terra e sanno che cosa è la terra. In campo operaio, abbiamo detto che nel settore nazionalizzato - cioè nel settore che chiamiamo del capitale sociale - gli operai parteciperanno direttamente alla direzione delle imprese, insieme con rappresentanti dello Stato. E questo direttorio che rappresenterà gli operai sarà eletto dall'assemblea degli operai stessi. È una cosa diversa dall'organizzazione sindacale, che continuerà a operare, ma non parteciperà alla direzione delle imprese. Qui vi saranno altri lavoratori, eletti in assemblee dilavoratori.

Ora, per esempio, noi avremo il settore del rame nazionalizzato, e lo avremo di certo: gli operai devono capire che il rame è loro, dei lavoratori del rame; ma in quanto essi sono parte del popolo, devono anche capire che gli eccedenti economici che provengono dal rame non li possiamo dedicare esclusivamente ad aumentare stipendi e salari di operai, impiegati e tecnici del rame; semplicemente dobbiamo assegnare loro una parte, che nel caso del rame è minima; il resto dobbiamo utilizzarlo per lo sviluppo economico, affinchè - insieme con i profitti delle altre imprese monopolizzate - si possano creare le risorse necessarie per elevare le condizioni materiali di vita del popolo. Se gli operai del rame non capiscono questo, è grave. Se sciopera una fabbrica di bottoni, il Paese non ha da preoccuparsene; una fabbrica di filati, neppure; ma se sciopera il rame, l'acciaio o il carbone, le conseguenze per il Paese sono molto dure e qui occorre la coscienza dei lavoratori; occorre dire loro che, siccome sono lavoratori che possono esercitare una forte pressione sul. governo, non devono fare uso di questa forza, perché questo è il loro governo, essi stessi sono governo. Ecco il motivo per cui non accettiamo che vi siano lavoratori privilegiati, che vi sia, come ho detto, aristocrazia operaia nel senso delle remunerazioni o del trattamento speciale. Perciò, ho parlato ai lavoratori; da loro - ho detto - dipende il futuro della rivoluzione cilena. Questo è, fondamentalmente, ciò che ho esposto il l° maggio e quello che posso dirle in risposta alla sua domanda.

Rossellini

E adesso vorrei porle ancora una domanda: io ricordo che dopo la Prima Guerra Mondiale, cioè durante gli anni '20, si guardava all'America del Nord e del Sud come a un continente che offriva immense possibilità di benessere ai lavoratori europei e a tutti quelli che erano intraprendenti. A noi italiani, in particolare, che vivevamo in un Paese povero. Noi vi mandavamo dei generi di lusso, cioè le compagnie di canto, l'opera lirica, le compagnie teatrali che venivano qui a raccogliere applausi e denaro in abbondanza. Poi, in pochi anni, in questi ultimi trenta o quarant'anni, tutto è mutato, il Sudamerica si è gravemente impoverito, mentre noi italiani, per esempio, dopo l'ultima guerra mondiale ci siamo arricchiti. Se è giusta questa mia osservazione, come spiega questo vostro fenomeno storico di impoverimento?

Allende

Credo che quanto è accaduto in America Latina sia direttamente legato al processo diconcentrazione capitalista, fondamentalmente nei Paesi industriali. Noi definiamo l'imperialismo come l'estrema fase del capitalismo. È il capitale finanziario dei Paesi industrializzati, che cerca un terreno di investimenti nei Paesi dove si possono ricavare più profitti, ossia più margini di utile. Ora, nella fase iniziale della semi-indipendenza politica, dei nostri popoli, l'Inghilterra fece investimenti; nel caso dei Cile, nel salnitro. Poi, gli Stati Uniti entrarono in concorrenza con l'Inghilterra e cominciarono gli investimenti nordamericani. I Paesi in via di sviluppo sono Paesi che vendono materie prime: vendiamo a poco prezzo e compriamo a caro prezzo. Nell'importare, dobbiamo pagare il salario e lo stipendio dell'operaio e del tecnico nordamericano. Così i rapporti di scambio sono sempre stati dannosi per l'America Latina e per il Cile. Il processo di inflazione fa sì che noi siamo costretti a fornire sempre più materie prime, per importare lo stesso quantitativo di prodotti finiti. Un esempio tra i più semplici: se dovevamo dare, mettiamo, mezza tonnellata di rame per ottenere quattro jeeps, oggi dobbiamo dare due tonnellate, per importare le stesse quattro jeeps. Le cifre non sono esatte, quello che conta è l'esempio. Questa è la realtà del nostro Paese. Per questo, dunque, si fa sempre più grande la distanza che separa i Paesi industriali, intendendo con questo i Paesi capitalisti, dai Paesi in via di sviluppo. Questo è il grande dramma del nostro Paese, a parte il fatto che dal punto divista del rapporto economico-finanziario la situazione per questi Paesi non può essere più difficile. Nell'ultimo decennio è stato più quello che è uscito da questi Paesi dell'America Latina, di quello che è entrato. Ed è stato per pagare crediti, profitti, ammortizzazioni, oltre ai contributi che vengono dati dall'America Latina, per prestiti agli organismi semi- statali o statali e investimenti delle compagnie private. Questo dramma, dunque, è quello che fa si che l'America Latina sia andata impoverendosi sempre più, mentre si consolidava il capitale straniero, fondamentalmente il capitale internazionale, che trae da questi Paesi profitti straordinari in confronto al reddito dei loro stessi Paesi.

Rossellini

Per voi si sta avvicinando la scadenza delle nazionalizzazioni. Quella del rame, principalmente, toccherà gli interessi nordamericani. Come crede che potranno evolversi le relazioni con gli Stati Uniti e quali sono le sue previsioni ?

Allende

Lei ha toccato, signor Rossellini, uno dei problemi più complicati. In realtà noi abbiamo detto e ripetiamo costantemente che quando pretendiamo - e lo otterremo - dinazionalizzare le ricchezze fondamentali del Cile attualmente in mano al capitale straniero, non intendiamo agire contro gli Stati Uniti. Noi sentiamo affetto e rispetto per il popolo degli Stati Uniti, per la sua storia. Credo che i dirigenti politici cileni e latinoamericani conoscano molto bene il pensiero diWashington, di Jefferson e fondamentalmente di Lincoln; inoltre conosciamo i loro scrittori, i loro artisti. Ma la realtà è un'altra: noi abbiamo bisogno soprattutto dell'eccedente della nostra economia, che esce dalle nostre frontiere. Posso, per esempio, dirle che in '60 anni sono usciti dai Cile 9 miliardi e 800 milioni di dollari, e che tutto il capitale sociale del Cile è stato valutato in 10 miliardi di dollari, ossia praticamente un Cile intero è uscito dalle nostre frontiere per andare a rafforzare le grandi imprese; vale a dire che si dà il fatto, incredibile, che Paesi che vanno a mendicare una certa quantità di milioni in prestito sono esportatori di capitale. Ebbene, noi pensiamo che il popolo e il governo nordamericani dovranno comprendere che noi procederemmo nella stessa maniera se i capitali fossero sovietici o giapponesi o francesi o italiani. Che non abbiamo prevenzioni nè contro gli Stati Uniti nè contro il suo popolo.

Noi, per esempio, siamo disposti a firmare un contratto per vendere agli Stati Uniti cento o duecentomila tonnellate di rame, se ne hanno bisogno. Ma il rame deve essere nostro, perché è fondamentale per il Cile. Ora, qual è il fondo del problema? Il problema è che logicamente noi dobbiamo indennizzare, perché non intendiamo appropriarci diqueste ricchezze, ma intendiamo pagare ciò che effettivamente si deve pagare. E dobbiamo studiare caso per caso, sapere quali sono stati gli investimenti iniziali, quali gli apporti effettivi di capitale, quali sono stati i profitti, quali i reinvestimenti degli utili, come sono stati fatti gli ampliamenti sulla base di crediti che pesano sulle compagnie. Le compagnie hanno in questo momento debiti per 670 milioni didollari. Quindi noi non stiamo procedendo a priori in un atteggiamento aggressivo: questo, il Dipartimento diStato nordamericano lo deve capire. C'è un problema, ed è che le compagnie sono coperte da un'assicurazione, contratta con un organismo statale nordamericano.

Quindi, logicamente, gli americani pensano che se per caso non si paga l'indennizzo che le compagnie ritengono corrispondente al valore delle loro imprese, dovrebbe intervenire a pagarlo la compagnia di assicurazione; e allora per pagare questa assicurazione, se l'ammontare è molto elevato debbono chiedere al Congresso di ricorrere all'imposizione di nuove tasse ai cittadini nordamericani. Io penso veramente che dovremmo arrivare a un accordo. Abbiamo raggiunto altri accordi con imprese nordamenicane qui, in Cile. Siamo arrivati a un accordo con la Bethlehem e abbiamo comprato le miniere di ferro che a noi interessavano e non vi è stato nessun conflitto, nessun problema.

Vogliamo trattare, e lo faremo, con le compagnie dei telefoni, per fare un'impresa mista o per nazionalizzarla. Ma stiamo procedendo all'interno della legge e della sovranità del Cile: e chiediamo solo rispetto per l'autodeterminazione dei popoli e per la loro sovranità e riteniamo che non sorgeranno conflitti, perché non abbiamo intenzione di crearne. Ma non è neppure nostra intenzione tenere un atteggiamento di sottomissione o di mendicità. Noi esercitiamo un diritto di Paese sovrano, e procederemo sulla base delle leggi cilene. Inoltre diamo garanzie alle compagnie, perché dev'essere un controllore a stabilire l'ammontare della somma da pagare, e vi è un Tribunale nel quale i rappresentanti della magistratura, vale a dire del potere giudiziario, sono in maggioranza: un tribunale speciale. Quali maggiori garanzie di queste? Io credo che non se ne possano chiedere nè dare di più.

Rossellini

Certo. Il programma del governo democratico cristiano che vi ha preceduto, se ben ricordo, metteva l'accento sulla necessità di compiere una rivoluzione in libertà, di recuperare al Paese le risorse naturali del Cile, e quindi anche di sottrarre il rame al controllo straniero. Essi parlavano di dignità dei poveri, di riforma agraria, di espropriazione di terre; di partecipazione di tutti alla ricostruzione della società cilena, e di vaste riforme. Voi, se non sbaglio, riprendete questi stessi temi. In che cosa vi differenziate da loro?

Allende

La differenza sta fra le parole ed i fatti. La Democrazia Cristiana ha parlato di un regime comunitario, che non ha mai precisato. Noi riteniamo che non vi sia altro che capitalismo e socialismo. Inoltre, io l'ho detto: più che parlare della rivoluzione, bisogna farla. Credo che questa sia la differenza fondamentale tra i democratici cristiani e noi.

Rossellini
Quali sono i vostri rapporti con i cattolici?

Allende
I rapporti del movimento popolare cileno con la Chiesa cattolica sono eccellenti. Ma voglio insistere sulle ragioni che mi spingono ad affermare questo. Per esempio, vorrei darle una dimostrazione dell'atteggiamento nuovo, dei nuovi criteri, non direi solo della tolleranza della Chiesa. In Cile, quando i presidenti assumono il Governo si celebra un *Te Deum*. Tradizionalmente questo Te Deum si celebra - come è naturale - nella Cattedrale metropolitana. Quando il cardinale della Chiesa cilena Raul Silva Enriquez venne a parlare con me, io gli dissi che desideravo che si facesse il *Te Deum*, ma gli chiesi che fosse un Te Deum ecumenico. Non solo egli accettò, ma le delegazioni che vennero ad assistere alla trasmissione dei poteri presidenziali poterono constatare un fatto esemplare: nella Cattedrale metropolitana cattolica erano presenti i dignitari di tutte le Chiese, e ognuno partecipò al *Te Deum* leggendo un brano di una preghiera o della Bibbia. Credo che sia stato uno dei fatti più significativi, per dimostrare l'ampiezza di vedute della Chiesa cattolica cilena, e la sua piena adesione al nuovo pensiero che rompe antiche e tradizionali frontiere. Se lei pensa, poi, alle dichiarazioni del vescovi cileni e che i vescovi latinoamericani riuniti a Medellin hanno pure fatto una dichiarazione nella quale si sottolinea con estrema chiarezza che la Chiesa sta al fianco degli sfruttati e lotta per migliorare le condizioni di vita e di esistenza delle grandi masse popolari latinoamericane, lei potrà, signor Rossellini, comprendere tutta l'importanza di questa nuova realtà. Infine, vorrei farle osservare che è stato certamente un fatto che ha avuto grandi ripercussioni, sul piano nazionale e internazionale la presenza del cardinale della Chiesa cattolica cilena alla manifestazione del primo maggio. E non solo la sua presenza che già era sufficiente, ma il messaggio che è stato letto, dove si diceva, con allusione estremamente chiara, che l'unica cosa che la Chiesa desiderava era che il popolo non dimenticasse che la Chiesa di Cristo era la Chiesa del figlio del falegname.

Per riassumere: lei comprende che per i fatti, per l'atteggiamento della Chiesa, noi nutriamo da sempre il più profondo e illimitato rispetto. Ma ora - come cosa nuova - possiamo sottolineare con profonda letizia che vi è un contatto molto diretto fra la Chiesa, il popolo e il governo del Cile.

Rossellini
Mi sembra che si possa constatare che la tendenza tradizionale dei Paesi latinoamericani è stata quella ditessere principalmente i loro rapporti con gli Stati Uniti, che sono stati la matrice della loro idipendenza. La storia ci dice che l'era coloniale, per voi, è finita dopo la rivoluzione americana del nord e grazie ad essa. L'8 marzo 1822 Monroe, presidente degli Stati Uniti, ha proposto il riconoscimento dell'indipendenza dell'Argentina, Colombia, Cile e Perù. Jefferson allora sentiva che se l'Europa diventava sempre più la terra dei despoti - santa alleanza, colonialismo, eccetera - l'America doveva diventare sempre più la terra della libertà. La dottrina di Monroe, comunicata al Congresso degli Stati Uniti il 2 dicembre 1823, dice tra lo altro che il continente americano tutto, cioè quello del nord, del centro e del sud - grazie alle condizioni libere e indipendenti che ha assunto e che conserva da quel momento in poi, non deve più essere considerato da chicchessia come l'obiettivo di una colonizzazione futura. Mi sembra di intendere che voi cileni, partendo da queste premesse, volete appunto – quali uomini liberi - cominciare ad intessere nuovi rapporti con tutto il mondo. È così?

Allende
In realtà questa è una concezione teorica della dottrina di Monroe. Effettivamente nella lotta di liberazione dei popoli latinoamericani contro il colonialismo spagnolo, si ottenne una semi-indipendenza politica. Ma di fatto la lotta economica cominciò subito con lo scontro fra imperialismo inglese e imperialismo nordamericano. Vi è stato sempre un contrasto di interessi fra il capitale straniero e il nostro sviluppo incipiente. Io non voglio riferirmi alle solenni dichiarazioni ribadite spesso dai liberatori dinanzi alla prepotenza della politica nordamericana. Ma Bolivar, per esempio, diceva: "Gli Stati Uniti vogliono assoggettarci nella miseria, in nome della libertà". E Martí ha detto frasi molto più dure. Non le voglio ripetere, perché in realtà io distinguo fra il popolo nordamericano, i suoi pensatori, e alcuni dei suoi governanti, e l'atteggiamento a volte transitorio di alcuni di essi e la politica del Dipartimento di Stato o gli interessi privati che purtroppo hanno potuto contare sull'appoggio nordamericano.

In realtà, la dottrina Monroe ha consacrato un principio: "L'America agli americani". Ma esso non è stato effettivamente rispettato, perché il Nordamerica ha uno sviluppo economico che non hanno nè il Centro nè il Sudamerica. Pertanto il problema non è risolto sulla base di un'eguaglianza di interessi, di una comunità di interessi. Difendere li principio della "America agli americani" attraverso la dottrina di Monroe ha sempre voluto dire difendere l'America per i nordamericani. Noi accettiamo solo un trattamento di dignità reciproca, un trattamento di uguaglianza di possibilità, con l' America del Nord. Ribadisco che non abbiamo nulla contro il popolo, ma conosciamo bene il dramma del Sud America, che essendo un continente potenzialmente ricco, è un continente povero, fondamentalmente per lo sfruttamento di cui è vittima da parte del capitale privato nordamericano. Noi lottiamo fondamentalmente per un'intesa, per un'integrazione dei Paesi latinoamericani. Riteniamo che sia giusto il cammino indicato dal padri della patria, che sognarono l'unità latinoamericana per poter disporre di una voce continentale di fronte al mondo. Questo, naturalmente, non ci impedisce, signor Rossellini, di guardare non solo con simpatia, ma anche in profondità ciò che significa pure la presenza del pensiero dei Paesi del Terzo Mondo. Potrò dunque sintetizzare il mio pensiero in risposta alla sua domanda dicendo che lottiamo prima di tutto per fare dell'America un autentico continente, nelle sue realizzazioni e per legarci sempre di più ai Paesi del Terzo Mondo. Ed è chiaro che riteniamo che il dialogo è fondamentale. Perché i popoli come il nostro lottano per la pace e non per la guerra. Per la cooperazione economica e non per lo sfruttamento. Per la convivenza sociale e non per l'ingiustizia.

Rossellini
Da tutte queste idee, prima che si articolassero, è nata quell' idea di coesistenza pacifica che in effetti ha portato a nuove confusioni, a nuovi drammi, e che ora tutti sentono il bisogno di superare. Con le imprese lunari, ci siamo visti come siamo, la nostra terra è un vascello che naviga nell'universo, verso delle immense lontananze. Noi uomini siamo l'equipaggio e siamo legati al suo destino. Quindi, qual è il nostro futuro?

Allende
Lei propone il tema, secondo me di che cosa sia capace l'intelligenza dell'uomo. Se l'uomo dei Paesi industrializzati è arrivato, come lo ricorda, alla luna, è perché è stato capace di dominare la natura. Il problema è che se è giusto che l'uomo ponga i piedi sulla luna, è più giusto che i grandi Paesi, per parlare simbolicamente,

mettano piedi sulla terra, e si rendano conto che vi sono milioni di esseri umani che soffrono la fame, che non hanno lavoro, che non hanno cultura.

Ecco perché io penso - dunque - che sia giusto quell'auspicio che ci parla dell'uomo del Ventunesimo secolo, un uomo con una concezione diversa, con un degno livello di valori, un uomo che non sia mosso essenzialmente e fondamentalmente dal denaro, un uomo che pensa che esiste per fortuna una misura diversa nella quale l'intelligenza diventa la grande forza creatrice dell'uomo. Voglio dire che ho fiducia nell'uomo, ma nell'uomo umanizzato, nell'uomo fratello non nell'uomo che vive dello sfruttamento degli altri.



LA FORZA E LA RAGIONE

INTERVISTA A
SALVADOR ALLENDE
DI ROBERTO ROSSELLINI

LUCHINO VISCONTI
DI FRONTE ALLA CRONACA E ALLA STORIA

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Giorni di gloria – come scrisse Carlo Lizzani in "Film d'oggi" del dicembre 1945 – è il primo documento italiano della nostra guerra di Liberazione. Rievoca nella parte iniziale le tragiche giornate del settembre '43 e la nascita sulle montagne delle prime formazioni partigiane. Le azioni di battaglia e di sabotaggio delle Gap si alternano con le stragi e le torture, insieme alle distruzioni inflitte al Paese dai nazisti e dai loro alleati repubblichini. Tutto ciò fa da introduzione alla seconda parte nella quale si racconta l'eccidio delle Fosse Ardeatine (sequenze girate da Marcello Pagliero, uno dei protagonisti di *Roma città aperta* passato alla regia). Nella terza parte troviamo il processo al questore Caruso filmato da Visconti. Dopodiché sopravvengono l'insurrezione armata, gli scioperi del 1945. Poi, le fucilazioni dei gerarchi e dei criminali fascisti, la libertà finalmente raggiunta, le manifestazioni di giubilo nelle città italiane. Gli autori del film, Giuseppe De Santis e Mario Serandrei, si sono avvalsi di Visconti e Pagliero per alcune sequenze aggiunte, mentre il commento è dovuto alla penna di Umberto Calosso e Umberto Barbaro. Nel gruppo degli operatori incontriamo anche Gianni Di Venanzo, il futuro datore di luci di *Salvatore Giuliano* e di *Otto e mezzo*. Ma molti dei tecnici che hanno girato le scene dal vivo (citati nei titoli di testa col solo cognome o con il solo nome) erano autentici partigiani. Visconti, dunque, realizzò soltanto una piccola parte dei materiali complessivi, ma i risultati che egli ottenne apparvero subito memorabili. La forza impressiva delle immagini, presentate nella loro base immediata e nuda, è però tale da rivelare un occhio filmico e uno sguardo straordinari. L'inclinazione a lavorare sulla realtà si fonde con la tendenza a forzare la visione, a connotare esteticamente ed implosivamente il pro-filmico.

Un bianco nero penetrante e drammatico, nel quale si impongono le tinte scure, rende alla perfezione il tono drammatico degli eventi rappresentati. Una folla vociante e agitata preme sulle cancellate e anche le scavalca, per fare ingresso in aula. Il processo vero e proprio a Pietro Caruso viene preceduto dal linciaggio di Carretta, direttore fascista del carcere di Regina Coeli, afferrato per i capelli e sospinto e stretto da un gurgite di folla dolorosa e furente. Donne in gramaglie nere gridano esasperate, quasi erinni vendicative. La violenza di ciò che accade è temperata dal commento (si deplora l'accaduto e si ricorda che alcuni si opposero al linciaggio di un uomo colpevole di crimini e torture ma non ancora giudicato). Ma è soprattutto filtrata, nella sua veemenza, dalla tensione luttuosa della ripresa, dalla forte impronta di uno sguardo che sembra persino predeterminato.

L'erompere della realtà parrebbe quasi incorniciarsi in un processo di drammatizzazione che ascriveremmo a qualcosa che s'accosta alla regia. Quella forza narrativa che un Fassbinder ha in Visconti paragonato al tragico shakespeariano, alla capacità cioè di cogliere la realtà del momento ma anche di assolutizzarla in modo classico, traduce sullo schermo l'agitazione furiosa di quegli istanti e di quelle ore. Donne e uomini discutono animatamente, con cieca veemenza e con l'ansia di far vendetta delle sofferenze patite. La sconvolgente animazione delle immagini fa perciò da prologo al processo vero e proprio intentato a Caruso, già capo della Polizia Fascista, e al suo aiutante Roberto Occhetto.

Protetto da carabinieri schierati a prevenire incidenti, Caruso viene trasportato a Palazzo Corsini. Qui scorrono le immagini dell'insediamento dell'Alta Corte: gli avvocati, il pubblico ministero, poi, in primissimo piano, la maschera fredda e impenetrabile del maggiore imputato e l'irrequieta faccia dell'altro, anche in questo caso immesse e trattate nella contrastata tessitura delle immagini. Poi si ha la lettura della sentenza e la condanna del questore alla pena di morte, dell'altro a trent'anni (e si assiste alla fucilazione di Caruso, del delatore Scarpato e di quel Pietro Koch che guidava gli aguzzini e torturatori fascisti, nella Pensione Jaccarino in cui venne imprigionato lo stesso autore milanese).

Visconti rielabora narrativamente la sua materia e si mette dinanzi ai personaggi cercando di coglierne la realtà psicologica, i pensieri interni. Non c' è più il tono concitato delle sequenze antecedenti. Il questore s'allontana sulle stampelle scortato e aiutato dalle guardie. L'impellenza documentaria diventa nei piani del film forza oscura e irrazionale, ma anche un'immagine della giustizia del popolo italiano. *Appunti su un fatto di cronaca*, primo dei due "articoli" che sotto forma di film componevano il fascicolo n. 2 di *Documento mensile*, prodotto da Ghione e Marco Ferreri (l'altro fu realizzato da Carlo Levi), si ispira all'assassinio della piccola Nannarella Bracci, il cui corpo venne ritrovato al fondo di un pozzo. Per quel fosco e inquieto delitto fu accusato e condannato Lionello Egidi, detto il biondino di Primavalle. L'occhio carico della cinepresa, fortemente caratterizzato e marcante, fissa ossessivo i caseggiati di borgate che assediano (precisa il commento di Vasco Pratolini) l'oro della città di Roma.

I casermoni popolari si stagliano in un loro irreale e anche plastico squallore, ma la accesa accentuazione delle linee prospettiche, il mosso e variato chiaroscuro delle collinette e dei cirri che le sovrastano, quella tensione interna conferente alle immagini una furia implosiva che porta al loro espandersi nel campo visivo (anche nel caso dei dettagli e dei primi piani), provocano come una eruzione interna della materia, un suo protendersi verso una possibile deflagrazione. La linea del cielo è ferma e nitida. I campetti, i montarozzi, gli avvallamenti e le spianate dove s'incontrano e giocano i ragazzini, danno l'impressione di un incavo (tratteggiato materialmente da un pratone che affonda nel terreno). Il cerchio del paesaggio quasi chiude e imprigiona le persone (come avveniva anche in *Ossessione*: del resto l'operatore è lo stesso, Domenico Scala). Il tono di inquietudine, di intima trafelazione, si accentua sulla banda sonora: con il tema acre e metallico scritto per clarinetto basso da Franco Mannino, con il tonfo battuto e ribattuto di una palla su un tamburello, con scaglie e lacerti di suoni, di voci. Il commento di Pratolini, detto da uno speaker dalla voce troppo atteggiata, tempera in parte l'incertezza, il non detto o il solo allu-

so dalle riprese (che avvennero quando ancora erano in corso le indagini). Si umanizza e argomenta la barbarie di quella morte per farsene una ragione: "Dieci lire di castagne per una fame di dodici anni". Si ascolta nel silenzio l'abbaiare di un cane. Ecco il rumore di qualcosa che cade in acqua, il corpo della bambina gettato nel pozzo. E i passi concitati di qualcuno che si allontana. Poi anche i rumori si disperdono, sfuggono alla percezione e affondano in quel vuoto, in quel nulla. In un suo commento al film, Enrico Ghezzi ha ipotizzato che il modo di inquadrare di Visconti suggerisca un punto di vista che può identificarsi con l'assassino (c'è anche il piano di una finestra o una porta appena mossa o toccata). È un suggerimento giusto, che si lega al portato allucinatorio delle immagini. Visconti rende infatti l'interno della scena con l'esterno. Al tutto pieno delle sequenze girate per *Giorni di gloria* – oscure, aggrovigliate, prementi – fa seguito il quasi vuoto di questi *Appunti*. In grado tuttavia di filtrare il disordine interiore, l'ansia, l'atrocità dolorosa (anche dal punto di vista dell'assassino) di questo delitto di pedofilia. L'occhio della camera suppone infatti molti occhi, molti sguardi; allude implicitamente alle tante responsabilità e connivenze. Il non detto, il non ricostruito, lasciano il passo alle tante possibili intuizioni. Prospettando la tesi della responsabilità sociale e dell'indigenza materiale, ma subito sospendendola e stringendola nel groviglio degli istinti naturali. Di *Appunti su un fatto di cronaca* esistevano due versioni (con due distinti montaggi). Quella che ci è rimasta prospetta una durata di cinque minuti. L'altra, di otto minuti, venne appositamente realizzata per la Commissione che aveva il compito di distribuire i premi in denaro del Ministero dello Spettacolo. Oggi è perduta, forse subito eliminata dal regista stesso poiché prodotta per ragioni contingenti. Detta Commissione bocciò molto disonorevolmente il breve film viscontiano (si era negli anni della persecuzione del neo - realismo e degli autori di sinistra). Ma i ventun piani della versione che ci resta sono perfetti: traducono in velocità e in interna concitazione momenti e frammenti irrelati, solo apparentemente statici. Come ha ricordato Vasco Pratolini in una sua testimonianza, Visconti disse: "Facciamo una cronaca, non vedi?". Tale era allora la forza dell'impatto della quotidianità nel cinema italiano. Alla ricerca di Tadzio. "Il volto, pallido e graziosamente chiuso, incorniciato di capelli color miele, il naso diritto, la bocca vezzosa, un'espressione di gentile, divina serietà, ricordava le sculture greche dell'epoca d'oro, e alla pura perfezione della forma univa un fascino così unico e personale, ch'egli credette di non aver mai incontrato, nè in arte nè in natura, nulla di così compiutamente riuscito". In *Morte a Venezia*, nel cuore del terzo capitolo, è questo il passaggio in cui lo scrittore Gustav Aschenbach incontra per la prima volta il giovinetto che avrebbe segnato la sua vita. Come annota Thomas Mann nel medesimo racconto, ogni evoluzione è in fatto un destino. Aschenbach scopre nella realtà - ai suoi occhi inferiore e volgare - quella compiutezza immortale inutilmente ricercata e inseguita con l'arte. Nella sua deriva, finirà per sconfinare nell'indistinzione e nel nulla, ambedue simboli di quella perfezione con la quale si identificava la fisicità dell'adolescente.

Per la figura del protagonista del suo film, Visconti volle e ottenne Dirk Bogarde superando le sue obiezioni sulla decadenza fisica del personaggio. Per il ruolo della madre, scelse un'icona del cinema italiano, Silvana Mangano, nella quale com'era stato per Pasolini egli profilava non troppo velatamente la sua immagine materna. Più difficile l'individuazione del giovinetto che nella propria persona avrebbe dovuto incarnare gli assoluti della idea platonica. Tadzio doveva essere un ragazzo biondo dagli occhi azzurrochiari. Visconti inizia la sua ricognizione a Budapest, città – siamo intorno ai primi anni '70 – ancora memore del passato asburgico. Lì incontra solo giovani bruni con occhi tartari. Il reportage che documenta la ricerca del personaggio manniano, realizzato per la Televisione Italiana, inquadra la capitale ungherese nei suoi aspetti monumentali: la mdp gira attorno al Palazzo del Parlamento scivolando e scorrendo sulle rive del Danubio. A Budapest, segnata sulla banda sonora dagli svolazzi dei valzer straussiani, la sola immagine che infine s'imprime è un'anziana signora volteggiante in un pista di pattinaggio: una "pattinatrice invaghita di sé", recita il commento di Oreste del Buono (forse già immagine interiore del nostro autore sulla strada della maturità).

Il doc che filma la ricerca di Tadzio è insomma di già un resoconto solo esternamente oggettivo: è una sorta di film, o critofilm, nel quale entrano in campo – anche fisicamente nell'inquadratura – la figura del regista milanese e l'ordine delle sue propensioni e linee narrative (molti temi che tuttavia riescono a una identica conclusione, spiega Visconti). Alla ricerca di Tadzio è insomma l'anticipo del film che poi sarebbe stato *Morte a Venezia* nella bellissima, suprema versione definitiva, capo d'opera del cinema e della cultura europea.

La ricerca del personaggio dell'adolescente prosegue a Stoccolma. Sei o sette ragazzini svedesi, chi con il volto ancora infantile e ingenuo, chi già malizioso, si sottopongono al provino. "Marcher très lentement", "Sourire", sguardo verso la cinepresa. Ascoltando sulla colonna del suono i brani del racconto di Mann, lo spettatore si induce a chiedersi se quei ragazzi si accordino alle descrizioni del libro (e più ancora all'idea che Visconti doveva averne). Un grandissimo primo piano, molto vicino al volto, di tre quarti, consacra il giovinetto che poi sarebbe stato il prescelto, Björn Andersen. "Molto bello, molto greco!", commenta il regista.

Il singolare periplo viscontiano prosegue con una visita a Helsinki: ulteriore tappa per chiarire il senso dell'indagine (quale è il metodo che la sorregge? viene chiesto), quasi una prima messa a fuoco delle scene che avrebbero preso corpo nel film, in breve un avantesto di specie proustiana. Inevitabile per quanto fugace la visita a Varsavia, attesa la nazionalità di Tadzio nel racconto di Mann. Guerra e nuovo ordine sociale hanno cambiato tanto la città che le persone. I ragazzi che Visconti visiona sono più vivaci e più pratici, ma rimangono lontani dalla perfezione e dall'enigmaticità di Tadzio, dai suoi capricci come dalla sua natura. Il tentativo è rinvenire l'interprete attraverso l'aspetto esterno (ma, come scrive Thomas Mann, nulla è più strano e più aleatorio del rapporto fra persone che si conoscono solo con gli occhi). Le dinamiche del dentro - fuori presenti in Appunti, prima ancora in *Giorni di gloria* (il tentativo di captare i pensieri e lo stato d'animo dei due criminali condannati), diventa cruciale in *Morte a Venezia*.

Visconti rispetta alla lettera il testo manniano (e di lì del resto, dalla materia che sceglie di portare sullo schermo, si elabora il suo mistero). Ma come sempre gli avviene (da *La terra trema* al *Gattopardo* a *Lo straniero*) lo adatta. La figura di Aschenbach cambia nel film – da scrittore si fa musicista (decalcandosi su Gustav Malher, che del resto era stato il riferimento ispiratore di Mann). L'autore cinematografico la modella sulla sua cultura e sui suoi sentimenti e le sue curiosità. Si mette lui stesso nei panni del personaggio dell'intellettuale e – nella ricerca di Tadzio – si guarda attorno per intravedere qualcuno che gli ricordi l'assoluto della bellezza.

La parte finale del reportage, ambientata a Venezia sintetizza il racconto a venire con la figura del regista in atto di compiere i sopralluoghi. Ecco l'arrivo al Lido (così sarebbe iniziato il film con lo sbarco di Aschenbach-Bogarde). Poi, l'ingresso all'Hôtel des Bains (pur se *la Barcarola* di Jacques Offenbach sta al posto del valzer della *Vedova allegra*). Ecco le perlustrazioni nella città. Il tentativo di capire il Novecento regredendo nel secolo e recuperando il fascino e la decadenza del mondo aristocratico e intellettuale. Si guarda *Alla ricerca di Tadzio* con la mente piena dalle immagini capitali del film che sarebbe venuto dopo. E si capisce come la realtà per Visconti sia proiezione del mondo e dell'uomo, verità che vive oltre la maestria dello stile e della forza e spontaneità della scrittura.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS: REALISMO SENZA FRONTIERA

di José Carlos Monteiro
Critico cinematografico

C' è chi lo ha considerato, al tempo di Rio, *40 Graus,* l'equivalente brasiliano del greco Michael Cacoyannis, dello spagnolo Juan Antonio Bardem e/o dell'indiano Satyajit Ray, considerati i modelli più rappresentativi (nella loro epoca) del cineasta nuovo, umanista, preoccupato di partecipare alla trasformazione del mondo, per mezzo della macchina da presa o dell'azione politica. Per la lucidità critica, per la coscienza professionale e per la coerenza artistica - fattori che hanno caratterizzato la prima fase di Cacoyannis, Bardem e di Ray -, Nelson Pereira dos Santos potrebbe, di fatto, essere indicato come la versione nazionale di quei registi. Soprattutto perché , come loro, è stato precursore di un movimento cinematografico, circa vent'anni fa. La somiglianza, tuttavia, termina qui.

In Brasile, infatti, in un contesto privo di background tecnico-artistico, Nelson Pereira dos Santos ha dovuto svolgere un ruolo molto più ampio di quello di semplice precursore. Fatto che lo allontana dai *metteurs - en - scène* citati e lo avvicina, inequivocabilmente, ai pionieri neorealisti italiani.

Superando gli handicap economici, le contingenze commerciali ed il sabotaggio dei produttori, egli ha costruito pazientemente un'opera con nitide caratteristiche personali, anche se molti dei film da lui realizzati non trasmettono in toto le sue preoccupazioni. L'ardua parabola che ha percorso fino ad ora, riflette, tuttavia, un lungo impegno nel senso di trasferire una posizione teorica (" Voglio mostrare, senza ritocchi, senza mistificazioni, al Brasile ed al mondo, che il nostro popolo esiste") in una prassi cinematografica ("Cercherò di fare film che riflettano e proteggano la tradizione culturale brasiliana"). Con "una creazione sofferta, a volte inabile, ma spoglia di pretese, nella ricerca della verità" - per usare un'espressione di Glauber Rocha.

> Nelson Pereira dos Santos ha intrapreso un' "opera in progresso", sempre alla ricerca di forme nuove per vedere e filmare, più vigorosamente, la nostra realtà.

Soprattutto, esattamente, per filmare la nostra realtà, meta questa che costituisce il vertice della sua filmografia, composta oggi da quasi 10 lungometraggi, da innumerevoli documentari e da vari contributi nell'area del cortometraggio, del montaggio e della produzione.

Prima di Nelson, praticamente, non esisteva realismo nei film brasiliani. Quando nel 1954-'55 - egli debuttò, era in auge la "chanchada" e la realtà carioca e nazionale appariva sullo schermo soltanto sotto il prisma deformante dei "musicarnevaleschi" dell'"Atlantida" e dei melodrammi cosmopoliti della "Vera Cruz". I film considerati "seri" o "realisti", erano drammoni artificiali, come *A Outra Face do Mundo* (J. B. Tanko), *Toda a Vida em Quinze Minutos* (Pereira Dias) o *A Santa de um Louco* (Jiri Dusek). Il giovane debuttante si lanciò allora alla riscoperta del realismo, seguendo strade aperte da Alinor Azevedo (*Moleque Tião,João Ninguem*), da Jorge Ileli e Paulo Vanderley (*Amei um Bicheiro*), *Alex Viany Agulha no Palheiro*). Questo paulista-carioca-fluminense di 41 anni, si impegnò soprattutto nella ricerca di un "linguaggio originale, adattato alla nostra ispirazione artistica ed alla nostra cultura".

I suoi primi tentativi di captare il mood "carioca" presero corpo sotto l'influenza, evidente e confessata, di De Santis, Rossellini, Zavattini e De Sica. Nelson stesso è stato categorico al riguardo: "Senza il Neorealismo non avremmo cominciato, e credo che nessun Paese con l'economia cinematografica debole avrebbe potuto - senza questo precedente - realizzarsi nel cinema". Più tardi, attraverso tappe successive, Nelson Pereira dos Santos si liberò dei modelli europei, costruendo le strutture del suo stile e della sua visione del mondo.

Geografia dell'azione

La carriera di Nelson Pereira dos Santos si divide in quattro fasi distinte, ciascuna composta da due film, dei quali il primo sempre più importante. *Rio, 40 Graus*, per esempio, supera *Rio, Zona Norte*, tanto come proposta estetica - nonostante il suo linguaggio semplice ed il suo lirismo retorico - quanto nella messa a fuoco della realtà (in questo caso, la vita della gente umile delle "favelas" e delle borgate). Lo stesso succede con *Mandacarù Vermelho*, le cui imperfezioni tecniche e la cui ingenuità artistica non lo sminuisce di fronte all'artigianalmente solido *O Boca de Ouro*. Quanto a *Vidas Secas* e *El Justiceiro*, è superfluo qualsiasi parallelo. In ultimo, abbiamo *Fome de Amor* e *Azyllo Muito Louco* che, nonostante abbia il vantaggio del colore e della storia molto buona (tratta dal racconto *L'Alienista*, di Machado de Assis), non supera il confronto. Davanti a questi otto film e, in più, a *Como era Bom* o *Meu Frances*, commedia antropofagica da poco terminata, si impone un'altra osservazione: Nelson si sente più a suo agio in scenari naturali, lavorando con personaggi autentici e situazioni definite, chiare. (*Fome de Amor* rivela, sotto la sua apparente ambiguità ed anarchia, un'equazione drammatica ben precisa). Altro dato significativo: nei suoi primi film, Nelson cercava meramente di documentare gli avvenimenti, di narrare linearmente la storia; nei seguenti, già li abbordava in forma critica, distanziata; attualmente egli cerca di superare questo tipo di messa a fuoco, tendendo ad un cinema "aperto", senza impegni con verità prestabilite.

Lavorando come pioniere nell'area inesplorata del cinema realista, Nelson Pereira dos Santos ha realizzato, in regime cooperativo ed in precarie condizioni materiali, *Rio, 40 Graus*. In questa espe-

rienza, che costituisce oggi un'apertura estremamente importante per il futuro di Cinema Nôvo, egli applicò per la prima volta la lezione insegnata da Glauber Rocha negli anni '60: è possibile fare film fuori dei teatri di posa, soltanto con "una macchina da presa in mano ed una idea in testa". La macchina da presa fu prestata dall'antico INCE (Istituto Nazionale del Cinema Educativo) e l'idea proveniva direttamente dai congressi sul cinema brasiliano, realizzati nel 1952-'53, nei quali si affermava l'uso del cinema come strumento culturale. L'eccessiva ambizione di Nelson, che voleva afferrare in una volta sola la complessa realtà della metropoli "carioca", ridusse *Rio, 40 Graus* ad un pannello un po' superficiale e metaforico della vita di Rio de Janeiro in quell'epoca. Quasi "cinema - verità" negli anni '50, *Rio, Zona Norte* fu pianificato in maniera quasi identica a *Rio, 40 Graus*, e filmato nello stesso dÈcor, pungente ed insolito, del film precedente: la "favela". Le condizioni di lavoro furono, però, molto differenti. La produzione seguiva - questa volta - i metodi normali; gli attori erano professionisti; il tempo di realizzazione fu predeterminato, e l'approach realista si svolgeva in forma più critica. *Rio, Zona Norte* conteneva molti equivoci, la narrativa era sprovvista di ritmo, ed il melodramma inondava lo schermo. Ma il film traspariva autenticità, e non si perdeva nelle sdolcinature o nel lamento eccessivamente sentimentale della realtà, tipico dei compositori popolari. *O Grande Momento*, cronaca di costume che racconta un matrimonio nel Bras (quartiere di São Paulo), diretta da Roberto Santos e prodotta da Nelson, è stata un interregno necessario, in questa curva della sua carriera.

Fase di transizione

Dopo avere studiato i drammi urbani, Nelson Pereira dos Santos passa ad interessarsi dei problemi dell'uomo "nordestino", in una cornice scenografica tragica come la "favela": la "caatinga". Mandacaru Vermelho è stato il risultato di questa (curiosa) avventura, e le condizioni nelle quali fu realizzato appartengono oggi al folclore cinematografico brasiliano.

Istallato a Juazeiro per dirigere *Vidas Secas*, Nelson vide i piani andare all'aria a causa di una piena del fiume São Francisco. La soluzione di emergenza fu scoperta nelle storie di odio e di vendetta tra famiglie, che fanno parte del "romanceiro " locale. Nonostante questo aspetto di produzione improvvisata sotto la spinta della necessità, si tratta di uno spettacolo stimolante, che mostra la realtà del "sertão" in maniera autentica, senza gli esotismi di Lima Barreto (*O Cangaçeiro*) e le mistificazioni di Carlos Coimbra (*Lampião, Rei do Congaço*).

O Boca de Ouro segna il ritorno di Nelson alla geografia dell'asfalto e consiste in una esperienza opaca che ha soltanto dato al cineasta continuità di lavoro. Senza poter conferire notazioni personali ad una trama eccessivamente segnata dalla personalità del suo autore (il teatrologo Nelson Rodrigues). Nelson Pereira dos Santos ha sfruttato al massimo l'aspetto erotico dell'opera. Da ciò risulta che *O Boca de Ouro* è il suo film più incandescente in sensualità, elemento però che non basta ad iniettare maggiori qualità in questa esperienza artigianale.

Riflessione dell'artista

Secondo un critico, *Vidas Secas* significa "un passo fondamentale nella rappresentazione sullo schermo dell'uomo brasiliano, un vero e proprio trattato sulla situazione sociale e morale dell'uomo in Brasile". Adattando "scientificamente" per lo schermo il romanzo di Graciliano Ramos, Nelson mostra con grande potere di sintesi, facendo uso di una narrativa senza digressioni prolisse e senza equilibrismi formali, la vita subumana nel contesto biografico conosciuto come il "poligono della siccità" *Vidas Sêcas* fa uso di pochissimi mezzi tecnici per esprimere la realtà corale e cruenta del Nordeste: l'illuminazione non ha bisogno dei "riflessi", usando la luce bruciante del sole "nordestino"; la musica amalgama il lamentoso cigolare del carro da buoi con canzoni tipiche; gli interpreti fanno economia di parole e di gesti. Tuttavia, il film ha l'autenticità di un flash fotografico, con il supporto della visione sdrammatizzata e realista di Nelson Pereira dos Santos, che ha trovato nella prosa secca e fenomenologica di Graciliano un veicolo funzionale per il suo cinema umanista e critico. Di fronte ai personaggi ed agli scenari dei suoi film, Nelson ha sempre denotato un'attitudine di compassione e di partecipazione. Ma in *El Justicero,* commedia di costume realizzata quattro anni dopo *Vidas Secas*, il suo modo di vedere è spietatamente critico, spassionato, feroce. Forse per il fatto di sentirsi dislocato nell'ambiente superficialmente inconseguente della Zona Sud, Nelson non è riuscito a satirizzare o a vivere in maniera convincente le avventure della gioventù di Ipanema. Lo scenario è quello che avrebbe scelto per il suo *Rio, Zona Sul,* se lo avesse realizzato. La sua attitudine, però, è differente: il carattere di "prodotto su ordinazione" è sin troppo ovvio.

Su ordinazione, ma affrontato da un altro punto di vista, è anche *Fome de Amor*, sconcertante "opera aperta", nella quale i contributi inventivi sono più incisivi che in qualunque altro film del regista. La narrativa, apparentemente ermetica, rivela un affascinante gioco di intelligenza e di sensibilità, le situazioni (ispirate ad un libro di Guilherme de Figueiredo) mostrano in trance personaggi archetipi di una società in decomposizione: due coppie che si amano e si odiano, giungendo, infine, all'autodistruzione. Nelson Pereira dos Santos dimostra raramente dell'odio per queste figure in crisi, preferendo descrivere il loro itinerario in un'isola allegorica e tropicale, con immagini di estrema lucidezza e simpatia. Nell'opinione di Nelson, l'essenziale nel trattamento di *Fome de Amo*r non è tanto la critica, quanto il superamento dei suoi eccessi. Questo cambiamento di attitudine del regista, così come il suo nuovo tipo di approach del reale, mostra che la sua opera può procurare ancora molte sorprese e che è ben lungi dall'essere imprigionata da una definizione attinente appena alle sue fasi precedenti. E ugualmente *Azyllo Muito Louco* centra la sua visione del mondo in una favola, in un'allegoria. E *Como Bom* o *Meu Frances* sembra mettere in evidenza nuove preoccupazioni dell'autore di *Vidas Sêcas*, in un linguaggio più aperto e vigoroso.

È assegnato a Nelson Pereira Dos Santos il Premio Bizzarri Internazionale alla Carriera per il Documentario.



I ragazzi del Bizzarri



Davide Sassoli, Massimo Rossi Presidente della Provincia di Ascoli Piceno consegnano a Gianni Minà il Premio Bizzarri per il "Giornalismo televisivo"



Roberto Morrione Premio Bizzarri per il Programma Televisivo Rai News 24



Enzo Eusebi Bizzarri per il Design
Premia il Sottosegretario Pietro Colonnella



Enzo Grandinetti Presidente della giuria del Concorso Mediaeducazione



Davide Sassoli, Teresa De Sio interprete del documentario "Craj" di Davide Marengo - Premio Bizzarri Italia DOC

14ª EDIZIONE

2007

14ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO

PREMIO LIBERO BIZZARRI

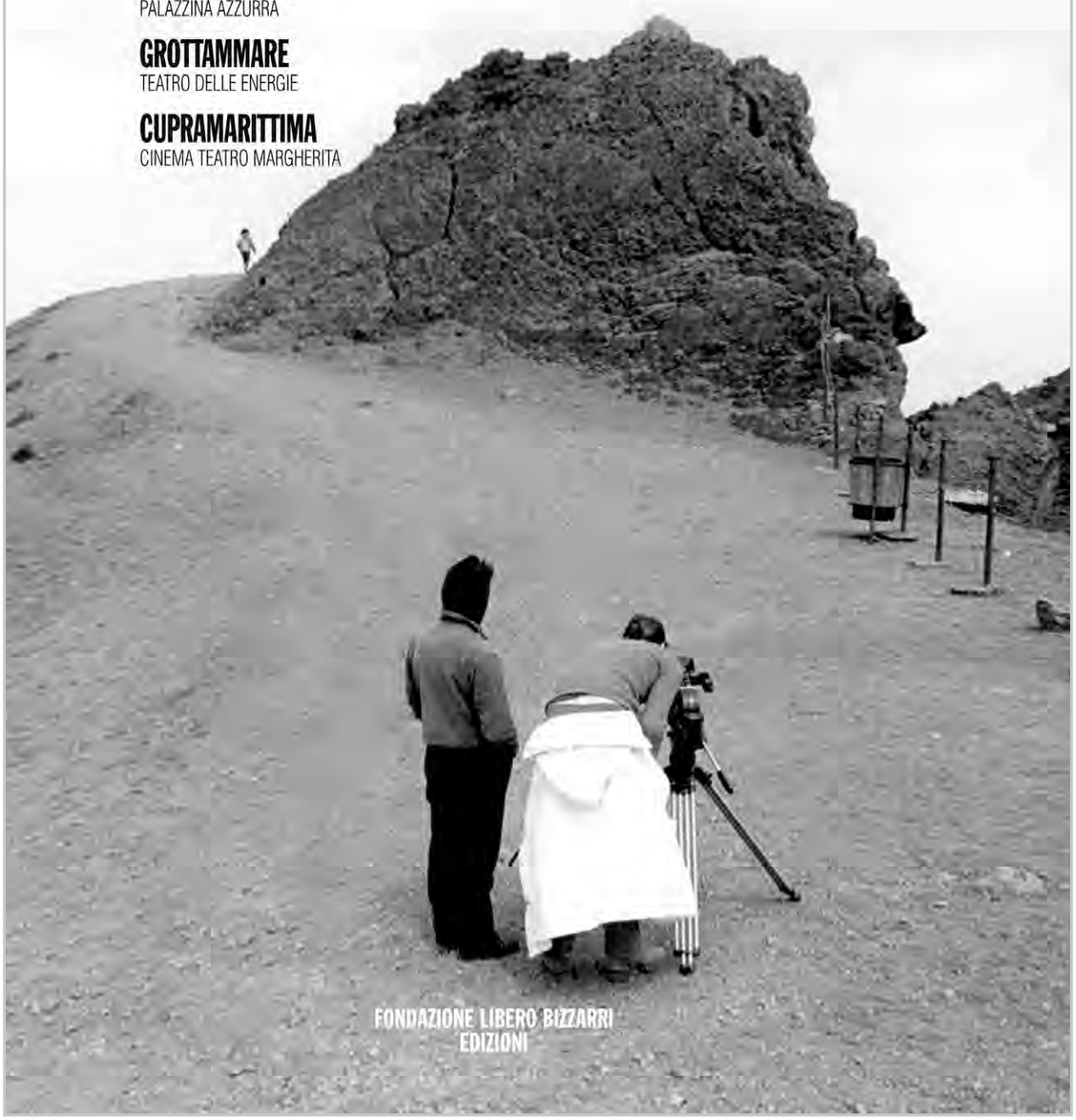
21~29 SETTEMBRE '07

l'Eclisse

SAN BENEDETTO DEL TRONTO
AUDITORIUM
ISTITUTO ALBERGHIERO
PALAZZINA AZZURRA

GROTTAMMARE
TEATRO DELLE ENERGIE

CUPRAMARITTIMA
CINEMA TEATRO MARGHERITA



FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

RICORDO DI MICHELANGELO ANTONIONI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Michelangelo Antonioni ha vissuto in una quasi totale solitudine (se si esclude la vicinanza della sua compagna, Enrica Fico, che l'ha seguito anche con lo sguardo duttile del documentario, e la presenza costante di alcuni amici) gli ultimi anni della sua carriera e della sua stessa esistenza. In un'epoca di mediocrità e di ordinaria appariscenza, la sua presenza – persino il suo stesso permanere in vita – provocavano un nemmeno troppo dissimulato fastidio. Oggi che il cinema – perduto il legame con l'arte, con la società, persino con lo spettacolo – è divenuto una macchina priva d'anima, il rigore che ha sempre caratterizzato le sue opere marcava impietosamente la sciatteria e la bruttezza della quasi totalità dei film odierni, non esclusi quelli prediletti dai giovani o quasi giovani critici che da un lato si sono sciolti in un vero brodo di giuggiole per il trash più pacchiano, dall'altro si sono prodotti nel ridimensionamento di film – e anche dei film antonioniani - che hanno impegnato le menti migliori della cultura e dell'estetica negli anni dal 1950 in poi. In un qualche modo, la sua scomparsa – avvenuta contemporaneamente a quella di un altro grande che gli è stato intimamente vicino nell'analisi delle inquietudini interiori, Ingmar Bergman – appare quasi simbolica della nessuna qualità, morale ed estetica, di questi nostri terribili anni. A conferma, la Mostra del Cinema di Venezia ha celebrato l'insulsa mitografia degli spaghetti-western dopo aver magnificato – sotto i vessilli di Quentin Tarantino, musagete della spazzatura e dell'ovvio – gli orrorosi film polizieschi italiani degli anni '70 e '80, volgari nella materia, nei procedimenti narrativi, ideati e girati coi piedi (si pensi a cosa sarebbe accaduto se invece de *L'avventura* o di *Blow-up*, de *La dolce vita* oppure del *Gattopardo*, la fama e la fortuna anche commerciale del cinema italiano fossero state affidate a quelle sgangherate pellicole).

All'opposto per Antonioni il cinema doveva configurare qualcosa di imperituro ed importante nell'intelligenza e nelle emozioni umane. La costruzione della bellezza, postulante la forma ma per niente da confondere con il formalismo e l'estetismo, significava conoscenza, criticità, interrogazione del presente, viaggio intriso di visioni alla volta di possibili approdi (e in questo senso aveva ragione Alain Robbe-Grillet a rilevare che un cinema che inseguiva incessantemente nuovi sensi fosse stato chiuso dalla critica e dagli spettatori dentro il "senso" preordinato dell'incomunicabilità). Non era scritto da nessuna parte che un film per esistere dovesse pareggiare i propri conti con la spettacolarità, nè tanto meno scadere al livello della pura rozzezza (formale tanto quanto di pensiero). Sono posizioni che la produzione cinematografica di Antonioni ha condiviso con la teoresi e l'estetica filosofico-letteraria dei fervidi anni '60 -'70 del secolo passato. Senza nulla perdere della specificità cinematografica, ma invece fondendosi e contaminandosi con altri ambiti espressivi, dalla pittura alla musica alla fotografia. In questo palesando un magistero che superava gli ambiti stretti di un film per stare a pieno diritto nel quadro della modernità estetica del Novecento. Antonioni insomma non è stato solo un grande regista, ma uno degli autori maggiormente rappresentativi dell'arte e della cultura del nostro tempo grazie al cinema ma al di là dei suoi steccati.

Così – non certo per mero caso – egli ha potuto essere uno dei maestri del documentario: un maestro e un autore già prima di approdare al lungometraggio con *Cronaca di un amore*, ma anche dopo aver realizzato capolavori della levatura de *Il grido* o di *Professione reporter*. In questo senso l'ultimo grande film antonioniano è il mirabile e commovente *Lo sguardo di Michelangelo,* un documentario in cui la comunicazione e la creatività procedono attraverso la visività e il tatto (che erano i modi consententi ad Antonioni di esprimersi negli ultimi anni, accanto alla matericità del colore e alla linearità fantastica dei disegni e del collage). In più il documentario stimolava l'invenzione nel rapporto critico e creativo con la realtà. È una posizione che il *Premio Libero Bizzarri* ha colto sin dal suo avvio, ospitando il grande regista e comunque rivisitando i suoi documentari, da *Gente del Po* a *L'amorosa menzogna* alla serie del 1992 comprendente *Noto-Mandorli-Vulcano-Stromboli-Carnevale*. Sino al premio che abbiamo voluto conferirgli due anni fa dedicato a un Maestro del Documentario italiano, premio condiviso con Manoel de Oliveira il quale invece lo ottenne per l'ambito straniero.

Adesso Michelangelo Antonioni non c'è più. Ci rimangono per fortuna i suoi film (compresi ovviamente i documentari), nella consapevolezza tuttavia che una stagione del nostro cinema e della nostra cultura si è chiusa per sempre con la sua scomparsa.

È un passato – quello del neo - realismo, degli anni '60 -'70, di autori che portavano i nomi di Rossellini, De Sica, Zavattini, Visconti, Fellini, Pasolini – verso cui si prova un grande rimpianto. Di Antonioni ricordiamo e ricorderemo la gentilezza, l'urbanità, la discrezione e l'intelligenza, e quella sua straordinaria disponibilità al dialogo che l' ha portato anche al *Libero Bizzarri*, a San Benedetto.

A lui intendiamo dedicare l'edizione di quest'anno del nostro festival.

Ciao, Michelangelo, da parte di tutti noi. E grazie.

MICHELANGELO ANTONIONI E LA MISTICA DELLE IMMAGINI

di Mirco Ballabene

"Il valore del cinema di Michelangelo Antonioni è tutto in quello che non è, perché per approssimarsi alla verità, a quel dato insito nella realtà che è impossibile da cogliere, ci si può muovere solo nella sfera di ciò che non si dice e di ciò che non appare. Così il grande portato dell'opera del regista ferrarese, a mio parere, risiede proprio nella capacità di esprimere l'indicibile, senza, ovviamente, chiarirlo in alcun modo, perché egli non è filosofo, nè tanto meno sociologo, ma unicamente artista. Ed è lo sguardo di un vero artista il filtro attraverso cui la realtà si (dis)organizza per mezzo del cinema, lo sguardo di colui che crede fermamente nelle capacità conoscitive dello stile, della forma, di colui che è legato visceralmente alle immagini" - così dice il personaggio del regista in *Al di là delle nuvole* (1993) interpretato da John Malkovich - e che ascolta il proprio istinto affidandosi alle contingenze dell'improvvisazione sul campo. A questo proposito, a dispetto di un formalismo e un intellettualismo di cui spesso Antonioni è stato accusato e che farebbero presupporre un approccio cerebrale e rigido al materiale narrativo e filmico, è noto il fastidio che egli provava per le cosiddette "sceneggiature di ferro", individuando i limiti connessi ad una pratica, quella della stesura, appunto, della sceneggiatura, che si risolveva, secondo le parole dello stesso regista emiliano, nel "dare parole a eventi che le rifiutano". E appare ovvio, quindi, che per esprimere l'indicibile le parole possano risultare un ostacolo e non sarà un caso che le cadute di stile nei film di Antonioni, quando presenti, si trovano spesso più nei dialoghi che nelle immagini.

Tutto ciò, io credo, può dar ragione di quella tendenza a un cinema astratto, a un cinema costruito sulle linee geometriche e sui movimenti arbitrari, su tutto quello che non dovrebbe apparire ma che, per la sua presenza, diventa esso stesso comunicazione, e della più profonda.

Ora, se la questione sembrerebbe giocarsi tutta sul dato formale e in quella coscienza del mezzo in cui Antonioni pare riporre tutte le sue possibilità di significazione, allora, più che al protagonista di *Blow-up* (1967), almeno nella riflessione teorica egli andrebbe paragonato all'amico pittore, un uomo consapevole, cioè, della densità dell'immagine, la quale, se è arte, contiene sempre più di quello che mostra ad un primo sguardo, un qualcosa che "viene fuori da solo", come dice il personaggio nel film, un procedimento che è simile al "trovare la chiave in un libro giallo". Dunque, la ricerca della verità si pone come una vera e propria indagine investigativa volta a "percepire" le risonanze del reale dentro e fuori di noi. Ciò appartiene ad una necessità di vedere che si declina sotto i principi della sincerità e della coerenza, nell'inevitabilità del regista e, direi io, dell'artista tout court, di essere legato al proprio tempo. Una sincerità, questa, che sembra ancora più labile nel momento in cui ci si affida al mezzo cinematografico, il quale, secondo Antonioni, si presta alla menzogna con una certa facilità: egli stesso, infatti, affermerà che "la maggior parte dei registi mente". Ma per giungere alla "vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai", parole sempre del regista di Ferrara, è ovvio che si danno delle crisi nel rapporto con l'apparenza, e qui interviene l'identificazione con il fotografo Thomas, l'altro polo delle questioni connesse allo scandaglio, quello della difficoltà della scoperta e, soprattutto, della sua ritenzione. A questo proposito sembra significativo il fatto che il protagonista venga derubato delle foto che aveva lasciato appese al muro senza averle nascoste in un luogo sicuro e che, in un secondo momento, perda anche il cadavere nel parco, sviato dai suoi intenti in una notte mondana e "viziosa", e restando, alla fine, con una pallina da tennis inesistente in mano, forse un vuoto che allude ad una sconfitta, una delle tante, verrebbe da dire, che l'artista deve essere pronto ad affrontare. Il Nostro, quindi, sembrerebbe suggerirci che l'arte, se è sincera, richiede dedizione e si muove sempre fra realtà e apparenza, verità e illusione, e, in questo senso, *Blow-up* è il film dei rischi che questo gioco comporta ed è lo stesso Antonioni a confermarcelo: "la crisi del personaggio del film è stata un po' anche la mia".

È un'impostazione generale, questa, i cui tratti si possono riscontrare già dalla prima opera, il documentario *Gente del Po* (1943/'47). Infatti qui il regista ferrarese utilizza la cinepresa come uno strumento che interviene attivamente su ciò che racchiude nell'obiettivo e lo fa con inquadrature che spesso partono da particolari (la prua della barca) o ampie vedute (il paesaggio fluviale), e poi si appuntano sugli esseri umani, quasi che fossero questi ultimi ad attirare su di sé l'attenzione o, meglio, costituissero il polo di una dialettica che vede come termine oppositivo qualsiasi altra cosa al di fuori di essi. Di già, in effetti, intuiamo, pensando anche all'opera futura, quel tentativo di costruire un discorso per immagini mettendo in relazione le cose fra loro e facendo pochissimo affidamento sulla parola; ma anche, si può cogliere, quel modo di disporre i corpi su un paesaggio, facendoli apparire piccoli e come immersi nel resto, una cifra stilistica, questa, che tornerà, per citare solo alcuni titoli, in film come *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) e *Il deserto rosso* (1964). In questo senso sono illuminanti le parole dello stesso Antonioni, il quale riferendosi a *Gente del Po* disse: "Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte di lì".

Con i cortometraggi successivi, poi, il regista mostra già, in parte, i suoi temi d'interesse. Ad esempio con *Nettezza Urbana* (1948) l'attenzione viene rivolta alla marginalità, non tanto intesa nella sua emergenza politica, quanto come esposizione di ciò che c'è ma non si vede (così i netturbini vengono presentati con riferimento alla vita cittadina); oppure con *L'amorosa menzogna* (1949), in cui si indaga il mondo dei fumetti e dei fotoromanzi, annunciando già quell'interesse verso il rapporto di coppia e le sue finzioni. In seguito arriveranno i lungometraggi, quelli considerati della prima fase, come *Cronaca di un amore* (1950), *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (1953), *Tentato*

suicidio (episodio di *Amore in città*, 1953), e il coinvolgente *Le amiche* (1955), pellicole in cui il regista resta legato a schemi di racconto più tradizionali e psicologistici, ma in cui la ricerca stilistica non si placa. Si pensi solo al celebre piano-sequenza di *Cronaca di un amore*.

La svolta, però, si avrà con *Il grido* (1957), in cui la psicologia inizierà a cedere il passo ai comportamenti e ai fatti, e la dilatazione del racconto prenderà sempre più piede. In effetti la scomposizione delle storie attraverso lo sguardo decentrato e, per questo, penetrante, della cinepresa, diventerà una marca stilistica e il mezzo di una ricerca che, in un certo senso, può essere ricondotta a quella di un mistico. Anche se una tale affermazione può sembrare azzardata, ad alimentare una tale suggestione è ancora il personaggio del regista in *Al di là delle nuvole*, palese controfigura del Nostro, il quale all'inizio del film dice: "È al buio che la realtà si illumina, è nel silenzio che arrivano le voci". Tutto l'operare per immagini del "secondo" Antonioni, infatti, sembrerebbe rimandare a una sorta di annullamento del film (e di sé) in una verità misteriosa che può essere colta solo attraverso l'osservazione dell'altro, di ciò che, in condizioni normali, consideriamo non essenziale, perché nel mondo dell'apparenza tutto si confonde e ci distrae. Dunque, il materiale narrativo è sentito anche come ostacolo o, piuttosto, come pretesto per poter esprimere, e non spiegare, la chiave di quel romanzo giallo che è l'esistenza. Una predisposizione, ancora, che avrà una delle sue manifestazioni più palesi nella realizzazione di un'opera come *Il mistero di Oberwald* (1980), in cui la sperimentazione sulle immagini rappresenterà l'unico motivo d'interesse per il regista, confermando egli stesso la pochezza del soggetto e l'affettazione dei dialoghi.

Ma per comprendere appieno l'essenza della visione di Antonioni non si potrà prescindere dal capolavoro ultimo di questo grande maestro scomparso il 31 luglio di quest'anno: *Lo sguardo di Michelangelo* (2004). In questi quindici minuti passati di fronte al Mosé del Buonarroti situato nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, è lo stesso regista ad osservare le linee e le superfici del marmo con uno scavo in profondità che non esita a puntare la propria attenzione su particolari che, per la vicinanza dell'obiettivo, diventano vere e proprie immagini astratte, bianche e profonde. Antonioni spia le pieghe del marmo, gli angoli nascosti, compie zoomate progressive sugli occhi e sui volti del complesso monumentale e parla, più che con l'opera dell'omonimo artista toscano, con le visioni che egli stesso vi coglie, intessendo un dialogo silenzioso fra occhio esteriore e occhio interiore, un dialogo inesausto perché inesauribile, almeno in questa vita.



GRAZIE, BERGMAN

di Riccardo Bernini

Così come tutta la realtà – dopo Hegel - può dirsi idealisticamente hegeliana, tutto il cinema dopo Bergman può dirsi bergmaniano. L'affermazione risulterà per certuni troppo forte: ma non potrà mai darsi un dopo Bergman. Il suo profetico *Dopo la prova* sembra dire già tutto sul declino della settima arte ed è come se dicesse: "dopo di me, il diluvio". Chiaramente Bergman affronta la fine del cinema attraverso la sua arte preferita: il teatro. Peccato non aver potuto vedere *Anna*, seguito, non si sa se incompiuto o mai realizzato, di *Sarabanda*. Bergman non si è mai espresso sull'idea di una "fin du cinèma". Per lui il cinema altro non era che un ritratto severo della vita stessa: la vita non è pietosa e premia spesso con l'insania, tanto che, come ne *Il segno*, da *un beato se ne fanno due*, come suggerisce il titolo originale del film, *De två saliga*, ossia i due beati (abbastanza diretta la derivazione schopenhaueriana che sta dietro tutte le opere tarde del maestro, in cui la malattia mentale è il premio più grande che l'intelletto umano possa ricevere). Il cinema, insegna Bergman, è sempre meno corpo e sempre più pensiero. All'inizio – quando l'immagine si impara – l'occhio segue sempre il corpo ma col tempo e la pazienza si comprende che il corpo ha da essere subordinato e si fa strada l'idea che il regista è un video-recorder che immagazzina e trasmette ma trasmette mediando l'interpretazione. Si può dire che quelle di Bergman sono tra le poche commedie che il cinema abbia mai sperimentato, laddove commedia sta al posto della realtà di tipo rivelato, condannata da sempre in tutto il cinema bergmaniano.

Cos'è allora questo silenzio di Dio? Dio davvero non parla… Il motivo è semplice: Dio non è Spirito e come tale non determina nulla. Si comprende benissimo che Bergman si colloca tra coloro che hanno meglio assimilato la lezione dell'idealismo: ne *L'occhio del Diavolo* sembra più vicino a Kierkegaard ma solamente perché vuole screditare il momento erotico-corporeo identificandolo con Don Giovanni. Invéro quello che lo interessa di più è la caduta del genere umano: i molti non possono essere uno, non potranno mai aspirare all'unità, questo il dramma che sta alla base di tutta la trilogia del *Silenzio di Dio*. FinchÈ gli uomini rincorreranno la rivelazione stando alla finestra resteranno al buio senza poter nemmeno lumeggiare lo spirito.

Bergman capì che la sua operazione era però troppo in anticipo, il pubblico non era pronto a recepire una critica così diretta alla sua indole. Dopo la trilogia, fece credere ad esempio che *A proposito di tutte queste… signore* fosse una pausa rispetto alla tensione generata da un'esperienza così intensa: in realtà *il silenzio di Dio* permane ed è impossibile essere ottimisti. Un film apparentemente meno angosciato non significa insomma un cambiamento radicale. Quando il modello comico è Keaton l'angoscia resta immutata – anche se si sorride non si riesce a ridere perché l'approccio è comico - realistico e non puramente comico, semmai è grottesco ma grottesco è anche *Fellini!* E Fellini non ha mai fatto film comici…

Bergman è un profondo osservatore dell'umanità e sente come il comico abbia contribuito ad annullare il senso del cinema quale cartina di tornasole del reale circostante. Se pensiamo a *Una vampata d'amore* i buffoni sono martiri che parlano dell'impossibilità anche del comico. In filosofia – e questo Bergman lo sapeva – non esistono anche, esiste piuttosto il sistema come coerenza che tocca il tutto sensibile. Ecco, se dovessimo dire come si presenta il cinema di Bergman diremmo che ha le caratteristiche di un vero e proprio sistema che mostra la mancata coerenza del genere umano. Se Kubrick mostrava un'umanità persa tra il fango delle sue miserie, Bergman più radicalmente arriva a mostrare l'Io che si ripiega su se stesso senza trovare una identità, rimanendo una marionetta… Bergman punta l'indice accendendo la realtà, e alla stregua di Antonioni identifica la realtà filmica col magismo creazionistico che vorrebbe il genio una espressione d'eternità divina.

Con *I creatori di immagini*, realizzato interamente in digitale per la televisione svedese, Bergman afferma pienamente l'identità tra regista ed assoluto nella sua intensione a *Spirito del Mondo*. Ecco perché il suo cinema è eterno ed aderente all'intera realtà occidentale. Bergman è stato per il cinema ciò che Hegel è stato per la filosofia. Ora è lecito domandarsi se si possa ancora parlare di cinema o se non sia davvero finito qualcosa…

Comunque, grazie signor Bergman.



Dal film "Sarabanda"

KARIN, IL FRAMMENTO DI SISTEMA

di Riccardo Bernini

Bergman l'ho capito tardi e così è stato anche per Fellini: i mostri sacri sono pieni di senso e fanno troppa luce… Uno mette la mano davanti agli occhi ed ecco che non capisce più niente, poi si fa notte in una stanza d'albergo di Praga e di notte vedi *Il silenzio* in lingua originale ed ecco che qualcosa soffia su di te: sai di aver visto qualcosa che supera lo stato dell'arte cinematografica per innestarsi nell'eternità della contemplazione teoretica… Questo è per chi scrive Ingmar Bergman.

Il volto di Karin, una "video - cosa" di metà anni '80 si presenta come un frammento di 14 minuti nel vasto mare del corpus bergmaniano. Un fatto va tenuto ben presente: il problema dell'identità resta fondamentale nel corso di tutti i lavori del regista svedese.

Allora non è tanto importante scoprire chi è Karin e tanto meno avere un punto di vista specifico su questo lavoro. Tutto Bergman è profondamente radicato all'idea della visione come tempo del rito e in questo forse solo Ozu – nel caso specifico di *Karins ansikte* – gli si può accostare. Il frammento in oggetto è aspaziale e atemporale, le foto che si vedono scorrere non significano nulla ai fini di una datazione temporale del documento ma è questo il bello.

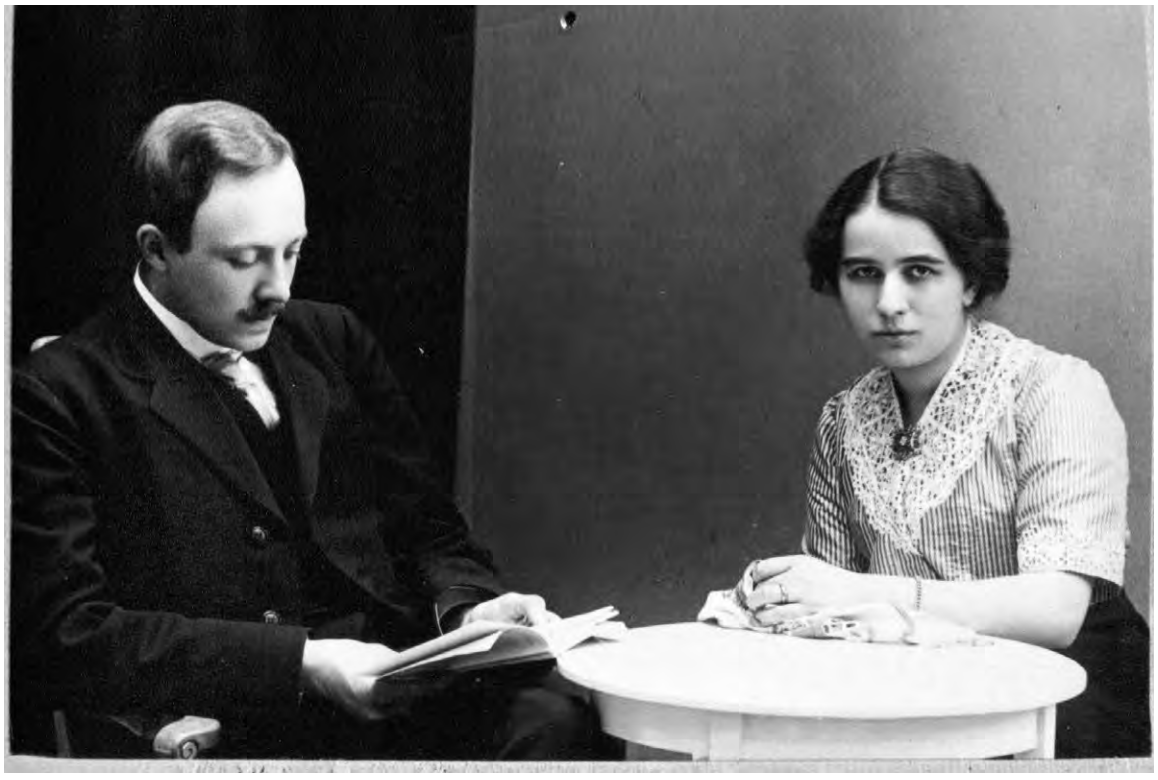
Bergman non opera alcuna distinzione tra cinema e documentario, anzi per lui quel che fa non è nemmeno cinema: la sua opera fa parte di un sistema coerente e rigido che tende a smascherare proprio attraversando la maschera. Karin, chiunque lei sia, ha portato una maschera e quello che interessa l'autore è comprendere gli strati di questa identità.

Il volto è un tema che vive dentro tutti i lavori di Bergman. *Il volto di Karin* rappresenta però un'operazione affatto differente, in questo documento il volto è completamente separato dalla dimensione corporea. Il volto e i volti sono fotografati e non hanno un corrispettivo attoriale: sono concetti, ricordi, spiriti.

Come ho già detto in altre sedi, i lavori di Bergman rappresentano non un corpus filmico ma piuttosto un contributo filosofico fondamentale, una cosa unica in tutta la storia della cultura occidentale. L'importanza di questo piccolo documento consiste nel portare alle estreme conseguenze l'idea che non solo la realtà ma anche la visività è concettuale.

È chiaro che l'affermazione di una realtà concettuale è fortissima per lo spettatore abituato a considerare il cinema e la realtà come entità differenti. L'idea portante è che il mondo viva indipendentemente da noi ma tutta l'opera di Bergman vuole ribaltare questa radicata convinzione.

Se pensiamo a film come *Persona* ci possiamo rendere conto di come non esista uno scollamento tra la realtà mentale e la realtà fisica. Nel frammento di Karin la questione è innegabile poiché la stessa realtà narrata risulta indiretta, procurata, rinvenuta. Ma non è forse questo il documentario?



Da "Il volto di Karin"

BENEDETTE PAROLE DI RINGRAZIAMENTO

PER IL FESTIVAL DEL DOCUMENTARIO DI SAN BENEDETTO DEL TRONTO

di Fernando Birri

Nell'Era della Virtualità la presenza fisica conta relativamente poco. Per questo sappiate giustificare la mia assenza dovuta a precedenti impegni di lavoro che mi portano in altre parti del mondo. Ma comunque – come già ha saputo dirci il maestro Walt Whitman – non siate troppo sicuri che non sia tra voi; cercatemi tra le verdi foglie d'erba che crescono sotto le vostre scarpe e mi troverete.

Niente meglio definisce il carattere di questo premio che oggi il Destino mi concede, che le parole con le quali lo stesso direttore artistico del Festival, il caro amico Gualtiero De Santi, me ne ha comunicato l'attribuzione: "Dirigo da quattro anni il Festival del Documentario di San Benedetto del Tronto - *Premio Libero Bizzarri*.

Da tre anni a questa parte la Fondazione Bizzarri assegna due premi annuali a un maestro italiano e straniero. Quest'anno si vorrebbe darlo a lei (i premiati in precedenza sono stati Manoel de Oliveira e Nelson Pereira dos Santos).

Il festival si svolge nell'ultima settimana di settembre. Sappiamo tuttavia degli impegni da lei già assunti. La mia proposta è che lei venga successivamente a San Benedetto – in una data che definiremo, che lei definirà – per ritirare il Premio (e congiuntamente potremmo organizzarle un omaggio e un seminario di studi all'Università di Urbino "Carlo Bo", dove sono professore ordinario e direttore d'istituto: omaggio che si terrà comunque presso l'Istituto del Cinema diretto a suo tempo da Luigi Chiarini).

Ovviamente nel corso della settimana del festival annunceremo il premio e proietteremo alcune sue opere. Ugualmente nel catalogo figureranno i materiali critici relativi alla sua produzione e personalità.

Mi faccia sapere: saremmo – più che onorati – davvero lieti che lei potesse accettare".

E come non accettare! Stiamo in assai più che una buona compagnia: Bizzarri, Oliveira, Pereira dos Santos, Bo, Chiarini e naturalmente De Santi per primo.

Con queste mie motivazioni voglio concludere, ricordando che all'Atto di Nascita della EICTV (la Scuola Internazionale di Cinema e Televisione che ho fondato a Cuba), scritto e letto da me la sera del 15 dicembre 1986 alla presenza di Fidel Castro, dei compagni cineasti de la Fundaciòn del Nuevo Cine Latinoamericano, di invitati di onore internazionali e del pubblico, quattro anni dopo fece eco il seguente giuramento che chiudeva il ciclo che avevamo aperto in un altro pomeriggio, quello del 15 dicembre 1990, con la consegna dei diplomi di "cineteleastas" alla Prima Promozione.

Per quella grande festa scrissi e lessi l' "Acta de Confirmación", come ho detto, con questo Giuramento Athanasiano davanti alla lanterna magica, "parole come semi in volo per i giovani cineteleasti che oggi esordiscono".

Giuramento Athanasiano

Se un ingegnere costruisce male un ponte, questo ponte cade; se un medico non cura una malattia, il malato muore; se un cineasta, un videoartista, un teleasta, fa un brutto film, un cattivo video, una brutta televisione, apparentemente non succede nulla, non muore nessuno. Tibetani, cabalisti, Jean Cocteau ci hanno invitati a diffidare degli specchi. Io vi dico, diffidate della impunità delle immagini. Perché cosa sono queste immagini audiovisive se non il più effimero degli specchi, il più pericoloso degli specchi, uno specchio capace di riflettere i sogni, capace di evocare nel bianco di uno schermo il mondo intero, facendolo sparire di nuovo in un nulla abbagliante senza nemmeno lasciare frammenti? Vi chiedo occhi, orecchie. Le immagini possono anche uccidere sgretolando le segrete architetture dell'immaginazione, seppellendo neuroni di coscienza sotto macerie di insensibilità, venalità, mediocrità.

Coscienti della loro responsabilità verso il corpo fisico degli uomini, i medici, da centinaia di anni, in momenti come questi, fanno un giuramento di iniziazione nel nome del protomedico della salute Ippocrate. Così stasera vi propongo, per la salute dell'immaginario audiovisuale, questo nuovo giuramento in nome del padre Athanasius Kircher, inventore nel secolo XVII della Lanterna Magica (che nessuno risponda a voce alta, mi basta solo che ognuno lo faccia ascoltando se stesso):

Giurate che non filmerete un solo fotogramma che non sia come il pane fresco, che non impressionerete un solo millimetro di pellicola magnetica che non sia come un'acqua limpida?

Giurate che non rimuoverete i vostri occhi, nè tapperete le vostre orecchie di fronte alla realtà meravigliosa e anche alla realtà orribile delle terre dell'America Latina e dei Caraibi, dell'Africa e dell'Asia, terre di cui siete fatti, e di cui siete inevitabilmente espressione?

Giurate che sarete fedeli a un sentimento irrinunciabile di liberazione della giustizia, della verità, della bellezza, che non retrocederete di fronte alla minaccia dei fantasmi dell'angustia, della solitudine, della pazzia e che sarete fedeli prima che ad altro alla vostra voce interiore?

Se così non farete, che la tigre e l'aquila divorino il fegato dei vostri sogni, che il serpente si attorcigli attorno alla vostra cinepresa, che eserciti di lucciole provochino cortocircuiti e creino interferenze nelle vostre cellule elettriche.

Se così farete, come speriamo, che il colibrì vi protegga blindati nella delicata corazza di un arcobaleno che duri tanto come la vostra vita e più in là ancora, nelle vostre opere.

Fernando Birri, Cuba, 1990
Direttore Fondatore della EICTV, la Scuola Internazionale di Cinema e Televisione soprannominata dei Tre Mondi: America Latina e Caraibi, Africa e Asia.

E nel ricevere onorato questo Premio Libero Bizzarri del Festival del Documentario di San Benedetto del Tronto consegnato a "Una vita per il cinema", tale è anche il giuramento che ho fatto dentro di me.

Roma, I settembre 2007

FLORESTANO VANCINI

di Paolo Micalizzi

Intorno al 1950 vi fu nel documentario italiano una generazione di autori (successiva a quella del periodo 1940 -1950 di cui aveva fatto parte Michelangelo Antonioni, a cui si dovevano importanti stimoli di rinnovamento della produzione del settore) che gli diede impulso e vigore dando prova concreta di capacità e serietà di impegno. Tra il gruppo di documentaristi degli anni '50 un posto di rilievo occupa Florestano Vancini. Al documentarismo Vancini (nato a Ferrara il 24 agosto 1926) vi arrivò dopo una significativa esperienza di giornalista e critico cinematografico. Il suo primo documentario è del 1949, e fino al 1959 ne diresse ben 36, di cui una quindicina su Ferrara e provincia: aspetti inediti della propria città e della vita del Delta del Po e delle lotte di quegli anni. Un documentarismo, quello di Vancini che, come sottolinea Giampaolo Bernagozzi ("Il cinema corto - Il documentario nella vita italiana 1945 -1980", ed. La casa Usher, 1979) fu per qualche anno un punto di coagulo per quanti erano interessati ad un discorso serio sulla produzione e più in generale, sul cinema". Il suo primo documentario è *Amanti senza fortuna* e s'ispirava ad una storia ferrarese, quella di Ugo e Parisina, i due amanti fatti decapitare la notte del 21 maggio 1425 da Nicolò III (di cui erano rispettivamente figliastro e sposa) nei sotterranei della Torre "marchesana" del Castello Estense.

Florestano Vancini racconta (in *L'avventurosa storia del cinema italiano - Raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi-Feltrinelli editore, 1979) che per l'inizio di quest'attività lui e Adolfo Baruffi, co-autore del documentario, si misero in contatto con Michelangelo Antonioni che andarono a trovare a Roma e che fu con loro prodigo di suggerimenti. In effetti Vancini e Baruffi avrebbero voluto esordire con *Delta padano* ma Antonioni consigliò loro di impratichirsi prima e di iniziare con un lavoro più modesto. *Delta padano* racconta ancora Vancini, parlava di una piaga del Nord, di miserie, di degradazione umana, di cui non si amava che si parlasse. Inoltre, era un documentario che usciva dalle norme anche come metraggio (dura, infatti, circa 30 minuti a fronte dei normali 10 -12).

Per tutti questi motivi non gli fu possibile realizzarlo attraverso i normali canali di finanziamento; lo fece qualche anno dopo (1951) con il continuo della Camera del Lavoro di Ferrara. *Delta Padano* descrive le drammatiche condizioni di vita delle popolazioni viventi nel Delta del Po, tra Goro, Gorino e Scardovari. Ebbe problemi per la censura e non circolò liberamente sugli schermi. Un peccato, ebbe a sottolineare O.D.B. (Oreste Del Buono) su *Cinema Nuovo*, n. 4 Gennaio - Febbraio 1953) che aggiunse: "Già per qualcuno la visione della miseria costituisce diffamazione nazionale, non esortazione a riparare, a sanare". Un documentario di impegno civile quindi, come altri della sua filmografia tendenti a sottolineare e denunciare situazioni umane e sociali. Ne citiamo alcuni: *Uomini della palude* (1953) sulla vita tra i pescatori di frodo e delle guardie vallive nelle Valli di Comacchio; *Tre canne un soldo* (1954) ambientato a La Pila, alle foci del Po, e incentrato su centinaia di contadini che annualmente si trasferivano in quel luogo insieme alla famiglia per il lavoro del taglio delle canne: un lavoro pericoloso ma l'unico e sicuro guadagno di tutto un anno; *Vento dell'Adriatico* (1957) sul duro lavoro dei pescatori di San Benedetto del Tronto nel Mare Adriatico; *Teatro minimo* (1957) sulla passione che anima certe persone, che esercitano veri mestieri, a cimentarsi affrontando non pochi sacrifici, nel teatro dilettantesco; *Asfalto* (1957) sulla dura vita dei minatori d'asfalto; *Gli ultimi cantastorie*(1958) con protagonisti quattro cantastorie bolognesi, ultimi narratori di storia ingenue e popolari e di un mestiere che tendeva a scomparire; *Uomini soli* (1959) sulla solitudine degli ospiti di un dormitorio pubblico di Ferrara che vivevano alla giornata tra un espediente e l'altro senza alcun prospettiva.

Documentari che oggi è possibile rivedere perché conservati presso alcune Cineteche, mentre non è possibile rivedere *la Città di Messer Ludovico* (1951) in cui andava alla ricerca di una Ferrara che rappresenta secoli di storia e che aveva mutato d'aspetto. Un'opera cui Vancini si sentiva particolarmente legato e che l'impossibilità di rintracciarla nel 1995, nel suo ricordo, ha voluto rigirare con un taglio moderno dandogli un titolo molto significativo "Ferrara", un omaggio alla città con cui continua ad avere legami profondi. Se la principale attività documentaristica di Florestano Vincini è legata a Ferrara, la Pianura Padana, il Delta del Po, il regista si è mosso comunque in tutta Italia. È andato anche a scoprire la realtà della Sicilia in *Più che Regione* (1952), a ricercare i resti del mondo verghiano *Luoghi e figure di Verga* (1952), a scoprire in *Portatrici di pietre* (1952) la condizione umana dei Paesi della costiera tirrenica dove le donne scendevano dal Paese arroccato sul greto di un fiume asciutto per prendere le pietre e caricarle sui camions, a scoprire la Calabria con *Aria di Sila* (1956), *Calabria sul mare* (1956) e *La grande Selva* (1956).

Un viaggio particolare l'ha compiuto poi nel 1955 lungo il corso finale del Po da Pontelagoscuro, vicino a Ferrara, fino alle foci dove il fiume finisce nell'Adriatico: *Dove il Po scende*, *Traghetti alla foce, Palude operosa, Variazioni a Comacchio* e *Una capanna sulla sabbia*. Cinque documentari ricchi di connotazioni umane. Un'attività documentaristica, quella di Florestano Vancini, che come ebbe a scrivere Ugo Casiraghi(" l'Unità", 29-08-1960) " già indicavano nel giovane regista una sensibilità e una serietà pronta al difficile salto e cioè il passaggio a lungometraggio e soggetto" cosa che nel 1960 con *La lunga notte del '43*, film che venne presentato alla XXI Mostra internazionale del Cinema di Venezia facendo conseguire a Vancini il premio " Opera prima". Un film che fu considerato dalla critica uno dei migliori esordi nel lungometraggio degli ultimi dieci anni e che lo rivelò come uno dei registi più promettenti del cinema italiano. Così come in effetti Florestano Vancini è stato, inserendosi di diritto, per serietà e rigore stilistico, nella storia del cinema italiano.

IL CINEMA CHE SI MOSTRA: MARCO FERRERI

di Riccardo Bernini

Il cinema ha un tempo e uno spazio suoi propri e i grandi cineasti sanno come oltrepassare questi confini. Marco Ferreri è stato indubbiamente un caso anomalo nella storia del cinema: non si può certo dire che egli rappresenti, con il suo lavoro, la società italiana o almeno un modello sociale specifico - la sua efferata e anzi estrema critica investe tutto l'occidente moderno, predato e in preda al capitalismo – ma egli vuol essere un interprete del mondo integrato tra artificio e realtà. Se pensiamo a film come *Marcia nuziale* viene subito in mente come Ferreri operi uno smantellamento del concetto di macho o maschio dominante, che ha l'intimo desiderio di pilotare la coppia secondo i suoi valori.

Ferreri infatti, come Fassbinder, sposta la sua attenzione sulla figura femminile. Uomini e donne rappresentano due mondi che non possono e non riescono ad incontrarsi: un film come *L'ultima donna* rappresenta perfettamente questa situazione, l'uomo infatti non riesce a sentire la donna poiché estremamente concentrato sul proprio sé . L'intero cinema di Ferreri rappresenta comunque l'universo femminile e anche in *Nitrato d'argento*, dove sembrerebbe paradossale, il punto di vista è tutt'affatto femminile.

Quanto all'approccio di un cineasta e autore al mondo del documentario esso non può che risultare documentale, ovvero toccare la dimensione del documento ma anche cadere nella dimensione dialettica del farsi cinema. Ferreri non obbedisce alla lezione più classica del reporter, anzi il documentario è in qualche modo il grande assente nella sua produzione. Laddove il suo sguardo documenta lo fa invece col preciso intento di non essere trasparente ma di necessitarsi esteticamente come cosa del pensiero. Tutto l'estetismo di Ferreri si ritrova nell'idea dell'antitesi. In *Ciao maschio* va ricordata l'antitesi tra l'umano e il primate, il cadavere di un King Kong da cui deriverebbe tutto il genere maschile che vede nella pulsione sessuale e riproduttiva la sua ragione. La donna pare sfuggire a questo istinto primario poiché si è fatta concetto – ma occorre notare che Ferreri offre della donna un'idea tutta dinamica che si colloca necessariamente entro una dualità carne-spirito, ove lo spirito non è anima ma si fa mente e ragione.

L'anima dell'uomo non può trovare salvezza perché è in stretto rapporto con l'idea del contratto fisico e il cinema di Ferreri è da sempre fisico e sbilenco. Già *El cochecito* del 1960, realizzato in Ispagna, presentava quell'umanità difettosa e senza trucco che ha fatto grande tutto il suo cinema successivo.

L'opera di Ferreri appare spietata ma uno sguardo sull'uomo non può essere mai spietato: il regista spiega in ogni suo fotogramma che è l'umanità ad essere dura e non lo sguardo dell'osservatore. Marco Ferreri sentiva una vicinanza profonda con il *modus operandi* bergmaniano dove la realtà è disperata e l'occhio mette a nudo le cose. La realtà è indipendente rispetto a noi, noi siamo piuttosto gli artefici di una sua interpretazione. Il mondo filtrato dall'occhio non dà la sicurezza di una fastosa Hollywood moraleggiante.

Chiaro a quale cinema pensasse il nostro: non occorreva frugare tra le rovine dell'umanità, bastava stare a guardare e tutto si sarebbe mostrato.



LA MASCHERA DI TOTÒ

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

"Parlate, parlate, orsù", sentenzia ironicamente il buon Felice Sciosciamocca de *Il turco napoletano*. Nel tanto discorrere che c'è stato su Totò, sembra legittimo che spunti la domanda se egli non sia stato il più grande attore del secolo testé andato, almeno in ambito italiano; e insieme se non si possa ipotizzare – nel caso delle tante trasmigrazioni linguistiche da lui compiute sull'asse del senso, anzi del plurisenso – un suo preciso apporto non solo all'arte del dire scenico ma anche alla lingua italiana, specificamente nella decostruzione dei linguaggi formali e gergali del nuovo italiano di massa.

Quella di Totò è indubbiamente una maschera parlante, anche se lui avrebbe molto amato girare un film muto. Anzi, più che parlante, agente e demolitoria del valore comune dell'espressione di cui rivela controsensi e automaticità. Recupero il termine "maschera" che ricorre in vari titoli di volumi e saggi sul grande comico e che allude evidentemente alle inevitabili relazioni fra interprete e personaggio. Ma il rapporto tra maschera e volto è anche l'irresistibile battuta di un momento di *Tototarzan*. Totò insomma parla, a prescindere dal richiamo alla cultura del primo Novecento.

Si potrebbe qui aprire il capitolo della paternità di tutte queste frasi, visto che il comico napoletano non figura generalmente nella lista degli sceneggiatori dei suoi film (con qualche eccezione: vedi *Il coraggio*). A parte il fatto che molte di quelle espressioni e gag arrivano pari pari dal grande deposito degli sketches rivistaioli (sui quali pesava ovviamente la presenza degli autori, ad esempio Michele Galdieri, ma nei quali dal '32 al '39 il nostro attore è anche autore e coautore del testo), Totò assume la lingua che gli è presentata con circostanziato sospetto. La costruzione comica ed espressiva passa insomma attraverso un personalissimo filtro e in fatto un istintivo smembramento.

"La civiltà è avere tutto quello che vuoi quando non ti serve", così sempre in *Tototarzan* dove oltre cinquant'anni fa, appena all'alba del miracolo economico, si ditirambeggiava sul nichilismo consumista (quasi anticipando il Pasolini apocalittico di *Scritti corsari* e una criticità chiaramente moderna). Come i grandi attori del suo tempo, Totò usa il copione al modo di una partitura – la comicità era a sua mente prima un fatto di aritmetica e dunque di precisione, poi di ritmo e di musica. Ma mentre ad esempio un Vittorio De Sica o un Eduardo e persino Peppino pensano a un'esecuzione modulata sempre fedele al testo, Totò non riesce ad esprimersi se non scatenando un vertiginoso gioco di alterazioni, dÈcalages e rivoltolamenti intertestuali. Insomma, anche in questo caso rifiuta la lingua convenzionale degli sceneggiatori di mestiere servendosene a proprio uso e consumo.

Il fatto è che le sue espressioni in parte di semicolto e per altra parte di sottoproletario irridono al potere e alle convenzioni, combattendo in una qualche misura – sottolinea il De Mauro nella sua *Storia linguistica dell'Italia unita* – "contro l'aulicità, la tromboneria, la polverosità accademica". Quando legge i foglietti su cui Ennio Flajano annotava all'impronta le battute per *Dov'è la libertà?*, Totò assume un'aria prima seria seria poi sorpresa (non si sa se per vera meraviglia o per reazione). Più avvisatamente e ordinatamente nei riguardi di Pasolini si cala nella semantica inventiva e intellettuale presentatagli dal poeta-regista, in essa liberandosi con creatività e esaltandovi una natura metamorfica. In un film rigorosamente autoriale come *Uccellacci e uccellini*, Pasolini capisce che, se vuol mantenere la poesia e l'espressività di Totò, deve lasciarlo libero. E intuisce che quella lingua da "immigrato meridionale che vive da vent'anni, trent'anni a Roma" (come precisa al riguardo), è una lingua poetica. Lingua nella quale non contano troppo la mimesi dialettale e la satira antiborghese, quanto invece un confidente abbandono – col corpo, con la maschera facciale, con l'istinto napoletano – alle istanze e ai flussi dell'invenzione.

È comunque un fatto che Pasolini scopra la natura lirica di Totò facendocela vedere e stringendo volto e corpo in una definizione compatta. Se Totò è poetico, lo è per il suo modo di apparire: per una sorta di scrittura gestuale che nello spazio dell'inquadratura trascorre dal concreto all'astratto e dalla vita alla morte (che era del resto una delle muse ispiratrici del primo Totò antecinema), scivolando altresì dallo sberleffo alla immediatezza proletaria, dalla cattiveria alla bontà. Totò – osserva Pasolini – è poetico di per sé anche e forse soprattutto in coppia con Ninetto. L'ambito della parola a ispirazione surrealistica è insomma la spuma di una superficie già funzionante e provvida di invenzioni. D'altronde le prime risorse del Totò attor comico investono la mimica e le varie valenze della deambulazione e del movimento. La mobilità mimica lavora sulle rilevanze di un volto lievitante e mutante in continuazione, quasi al limite dell'umano (a volte Totò pare un burattino, ma anche se ci appare una figura comune ha caratteristiche particolari e deformate: è insomma una maschera che ha difficoltà a entrare in un racconto di verosimiglianza e di realtà).

In particolare in lui sono le braccia e le gambe a rivestire una funzione attrattiva. Memore del cinema delle origini e soprattutto impratichitosi nella farsa popolare, Totò si è man mano venuto forgiando un proprio modo di camminare. C'è una forte stilizzazione nel suo incedere, quasi un idioletto di specie formale; ma cogliamo anche le varie articolazioni legate al senso dell'azione, sempre pronte a sottolineare precisi passaggi del testo interpretato (si pensi tra i tantissimi esempi al piano di *Risate di gioia* dove acconciandosi a sgombrar le macerie di fine d'anno dalla strada, per far passare il macchinone yankee, Totò assume ironicamente e anche plasticamente, quasi fosse in un balletto, i movimenti di chi è avvezzo a un tal genere di lavoro; ma si veda anche il memorabile salto sulla gamba non azzoppata ne *La banda degli onesti*; mentre in *Totò e Marcellino* riprende l'eloquentissima dÈmarche di un Charlot).

Ugualmente l'utilizzazione della macchina facciale si trova spinta sino ai limiti dell'astratto, pur sempre nel legame con un universo di bisogni primari e di cose. L'arte del Totò che si muove nell'inquadratura, totalmente occupandola, reca in scena un materiale semantico al di fuori delle comunanze obbligate del racconto, smarcato dalla logica e dal verosimile in funzione di una logica tutta propria al personaggio. Totò sembra non aver bisogno del diegetico, come

non ha bisogno di un personaggio che risulti diverso da se stesso. Il neo - realismo impallidito di *Yvonne la nuit* o *Una di quelle* o quello all'opposto colorato in rosa di *Guardie e ladri* – non invece de *L'Oro di Napoli* e in parte di *Dov'è la libertà?* – obbliga Totò a frenare questa sua natura e in qualche modo a reprimerne gli impulsi.

Ma è soprattutto l'evolvere della commedia italiana verso gli schemi medio - o piccolo borghesi nei secondi anni '50 a spingere l'attore verso una direzione nella quale veniva fondamentalmente sacrificata la sua maschera. Totò supplisce con l'inventiva verbale (si pensi alla celebre scena della lettera) e con il trasporto delle sue mille bravure nelle concertazioni attoriali (con Peppino De Filippo e De Sica, con Aldo Fabrizi, con la grande Magnani, con Tina Pica sia pure nel solo caso di Destinazione Piovarolo, con Gino Cervi, con Ninetto Davoli). Quel magismo vagamente surreale e d'impronta comunque sempre partenopea che nella prima fase della sua carriera si presentava quasi in forma d'angelismo burattinesco, è solo a tratti recuperato in inattesi passaggi e nei picchi surreali del dialogo. "Commissario, si lavicchia", esclama con albeggiante umorismo nel piano della lezione ai ladri nei *Soliti ignoti*. Oramai Totò deve parlare e deve stare al passo col racconto. La maschera deve conformarsi al personaggio. Diversamente da quanto avveniva in precedenza, a cavallo tra anni '40 e '50. Quando, se appena appariva in scena, formalizzava le immagini su una linea di folgorazione comica e attrattiva, cioè a dire di una concentrazione di senso derivante dalla sola sua figura che rendeva ininfluente il montaggio e anche i più normali movimenti della macchina cinematografica. In quest'ottica, quando si sostiene che un Mattoli sarebbe il miglior regista di Totò, si sottolinea piuttosto che può essere una qualità la virtù del tirarsi da parte lasciando agire la sagacia performativa dell'attore. Il punto è che Totò viene da lontano: dal cuore della scena napoletana, dalla rivista, dal varietà. E quando giunge al cinema si comporta un po' come Charlie Chaplin e come Petrolini (pur senza la loro coscienza artistica), idealmente assimilando l'inquadratura alla quinta teatrale. Perciò il pregio dei Mattoli e dei Mastrocinque e dei Bragaglia è di non aver troppo interferito nelle performances e nelle improvvisazioni dell'interprete.

Al contrario il merito di Pasolini è aver capito l'intrinseca qualità popolare della figura e del carattere di Totò, convogliandone movenze e gestualità, ma anche l'indole, in un quadro semantico che recuperava apertamente le prerogative della maschera in termini naturali e poetici. Insomma Pasolini mette in valore il gesto di un Totò creaturale, nella piena memoria del cinema e dello spettacolo classico, dal muto all'avanspettacolo, lasciandolo spaziare dalla grazia neorealista e rosselliniana all'evidenza didascalica e corporea del personaggio.

È il momento più alto della carriera di Totò: preceduto da una sorta di intervallo, o zona grigia, in cui egli è giudicato un sopravissuto di fronte a un cinema dove tutto sembrava esser mutato, e di fronte a un concetto di spettacolo stravolto nelle sue radici e ormai investito da una omologazione al modello anglosassone e americano che avrebbe rapidamente spazzato via la nostra musica e la nostra scena popolare. La tristezza del Totò di quegli anni tra il '55 e il '65, è forse ascrivibile allo sconquasso che precipita sul mondo sin allora conosciuto.

L'incontro con Pasolini è comunque il ritrovamento della maschera ma anche il suo disvelarsi poetico in uno spazio tra il marionettesco (*Che cosa sono le nuvole?*) e certe posture da fumetto (*La terra vista dalla luna*), e nelle articolate e dialettiche connessioni tra l'ometto borghese di *Uccellacci e uccellini* e il sopracceleste fraticello nell'episodio francescano dello stesso film. Tra il particolare e se si guarda bene gli universali del mondo e della vita.

Qui l'originaria disposizione comica e marionettesca incontra finalmente la lettura del nostro tempo. Ma in questo lo sguardo tinto di meraviglie di Totò si affida alla cinepresa tenuta a braccio da Pasolini. Così l'effetto che s'induce dalla esibizione resa in *Uccellacci e uccellini* è palesemente spinto al confronto col presente in uno stampo dove sempre si stempera e veicola la densità intellettuale del regista - scrittore. Alla fine Totò comunica qualcosa che appartiene alla disperazione di un mondo che ha cessato di essere. Appunto, "Esser vivi o esser morti è la stessa cosa" (*La terra vista dalla luna*). Ma insieme sa trasmettere le vibrazioni del suo sguardo di fronte alla vitalità del creato, dietro cui comunque si maschera l'ideologia della morte. Lo sketch di *Che cosa sono le nuvole?* termina con l'uccisione dei due pupi, lo Iago di Totò e l'Otello di Ninetto Davoli, copia poetica per definizione, da usare per un film aggraziato e semplice: per un racconto - apologo picaresco sul tutto e sul niente della vita. Anche per questo desta emozione il fatto che l'ultima battuta cinematografica del principe De Curtis sia quella semplice e assoluta, ma altrettanto profonda, che il suo personaggio – anzi la marionetta che interpreta gettata insieme a quella di Otello in un orribile immondezzaio - dice con le parole della mente e dell'anima. Così a Ninetto che gli chiede cosa siano le nuvole, Totò risponde: "Come che cosa sono, sono le nuvole!". E Ninetto ancora: "E che cosa sono le nuvole?". Totò: "Mah… Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato".



Renato Nicolini e Giacomo Furia oratori al Festival Bizzarri della Lectio Magistralis su Totò.

CHAPLIN THE GREAT

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Autore in toto delle sue opere, Charlie Chaplin ebbe come altri mai la capacità di far avvertire al pubblico il peso della sua personalità in ogni aspetto dei suoi film, dall'interpretazione alla regia, dall'ideazione del soggetto alla musica. Era la sua una straordinaria popolarità, spiegata generalmente con l'universalità della sua arte. Ma stava appunto in questo il vizio ingenito, che portò taluni a relegarlo in soffitta tra le buone inutili cose del passato.

La contemporanea riscoperta di Keaton (giusto risarcimento alla genialità di un altro grande artista) venne utilizzata anche in senso antichapliniano - quasi che dalla limitazione, per non dire sottovalutazione, dell'autore de *Il circo* uscisse rafforzata, non si sa per quale ragione, la personalità busterkeatoniana. Parve ugualmente infondata, e comunque non decisiva l'obiezione che Chaplin avesse derivato spunti, gags, anche momenti di stile, dal cinema contemporaneo: vuoi perché questo era in sé evidente, vuoi soprattutto perché l'interazione tra codice e codice non spiega di per sé la genialità di un autore, non chiarendo il miracolo della sua individualità.

Meno campata per aria (ma è di qui che si entra nel mistero dell'arte di Chaplin) la riserva al linguaggio filmico in senso stretto.

Chaplin interpreta infatti il set in un senso teatrale, un po' *vieux jeu*. La cinepresa è quasi sempre ferma di fronte a lui e ai suoi interpreti, che pure si riservano le più esilaranti movenze. Insomma, un modo quasi ottocentesco di concepire un'arte viceversa dinamica e per definizione moderna.

Anche il montaggio non risulta determinante e semanticamente definiente, come appunto in Keaton (per tacere di un Ejženštein).

Non si sente la camera, non c' è un impiego evidente degli strumenti linguistici che avrebbero fatto del cinema ciò che sarebbe diventato. L'attore, con il suo talento, le sue risorse, il repertorio di scena, prevaleva sul resto.

Dicevamo che è proprio a muovere da tali obiezioni che si può entrare nel mondo chapliniano. Così, l'osservazione sul carattere delle riprese ha bisogno di diverse specificazioni: prima fra tutte, quella essenziale che per provata esperienza di milioni di spettatori tale fissità, ancorchÈ rilevabile a tavolino, non viene per nulla percepita. È vero invece il contrario: una sensazione di colpi di scena incessanti e di molto movimento.

Se ne deve con maggiore appropriatezza concludere che non è il linguaggio del cinema a far difetto nell'opera di Chaplin, quanto, invece, che il suo linguaggio per rendere palpabili i proprio oggetti non ha alcun bisogno di accelerare il pedale su aspetti esteriori e retorici o anche sulla sottolineatura della scrittura. Il linguaggio di Chaplin fa perno sul significato delle immagini e non invece su un qualche meccanismo fine a sé ; e pur quando un simile meccanismo (vedi le comiche) intervenga, esso è preposto a circoscrivere il senso espressivo.

La lingua visiva di Chaplin fa insomma base su una specifica esigenza semaforica. Ciò spiega tra l'altro perché ogni spettatore ricordi perfettamente le sue comiche, mentre quelle degli altri (anche Keaton o Lloyd) sfuggono alla memoria e sfumano nel quadro d'insieme.

Il problema critico è capire come tutto ciò sia possibile. La risposta non è semplice, benchè tutto in Chaplin sembri semplice; e non è solo indagabile a livello stilistico, malgrado che sotto tale rispetto non si abbia purtroppo tanto materiale a disposizione.

Se tuttavia ci poniamo dal punto di vista del pubblico, è agevole rimarcare come ogni spettatore si sia spinto con tutta naturalezza fino all'oggetto ultimo delle intenzioni chapliniane. Non c' è bisogno di spiegare nulla: tutto è evidente e lapidario. Tale evidenza è data non solo dalla bravura di Charlot, ma dall'unità poetica del mondo chapliniano.

Non si tratta di un'unità appiattita sul banale, ma essa è in grado di fare trasparente quanto in altri potrebbe essere reso dalla parola e dall'intellettualizzazione dei materiali.

Lo spessore del senso nei film di Chaplin si costruisce infatti sulla immediata visibilità di elementi, che sono tenuti tra di loro distinti ma che pure si raccolgono in sintesi.

Un primo esempio potrebbe essere quello dello stesso personaggio del vagabondo: un concentrato di marginalità e dandismo, di umanità e cattiveria. È una coerenza che si costruisce sulla complessità del mondo, con le sue improvvise contraddizioni: così la caduta della barriera di classe in *Luci della città*, quando, però, il capitalista è ubriaco; così la dialettica conoscitiva ed interpretativa delle regole della realtà, che spinge Verdoux ad uccidere in nome della famiglia e del lodevole intento di dare amore a tante signore rese infelici dalla vita e dalla solitudine.

Infine, sul piano formale, abbiamo lo straordinario congiungersi di farsa e dramma; o, per metterci dalla parte degli spettatori, di risa e lagrime, in una guisa e con tale intensità mai raggiunte da nessuno nella storia dell'arte.

Chaplin fonde gli opposti, ciò perché vive l'unità della persona: il cuore e la mente (come è detto nel finale, filosofico e umanistico, ma anche affabulante e clownesco, di *Luci della ribalta*); ma cuore e mente non dati aprioristicamente e invece notomizzati e condotti all'evidenza da quella forza poetica che ne filtra il mistero.

Anche in un grande romanziere dell'Ottocento, Charles Dickens, generalmente rubricato tra gli antecedenti di Chaplin, si incontra una perfetta unità tra dramma ed ironia (come ribadito ad esempio da un Claudio Gorlier). Altri legami sono stati sottolineati da coloro che, in varie occasioni, hanno voluto riallacciare l'arte chapliniana ad autori classici (Jean Renoir ha espressamente chiamato in causa Molière per *Monsieur Verdoux*, altri ha ricordato Shakespeare).

Ciò è vero non in senso accademico o strettamente filologico, non per linee tematiche e citazioni non presenti almeno a livello di superficie nei testi filmici: ma in ragione di quell'universalità che il genio inventivo di Charlot manifestamente professa.

20 FEBBRAIO 1979 TELEGRAMMA DI CESARE ZAVATTINI A SERGIO ZAVOLI

di Cesare Zavattini
Regista

Il tam - tam nel silenzio

Le generazioni non si ascoltano - Si muore di blocco intestinale non di blocco del pensiero - Il ricordo di un incontro a Ghibellina - Mi dichiaro unico ottimista dell'universo.

CARO ZAVOLI ricevuto tuo libro intitolato *Tre volte vent'anni* che trasuda riflessioni circa problemi delle generazioni l'ultima sempre rimproverando penultima essere stata abbandonata gradini chiesa senza nessun principio stop. Sulla copertina del volume sono stampate come sulla porta di un tempio due domande gravi stop.

La prima perché un secolo non ha ascoltato tam - tam tre generazioni giovani et la seconda se ciò accadrà quarta volta stop. Mio vecchio et stimato amico messomi barbone profetico rispondo accadrà quinta sesta settima ottava nona volta perché non disponiamo del pensiero essendo senza pensiero come affermo sempre più spesso grossolanamente ma con crescente convinzione preceduto nei secoli da ben altri fusti del ragionamento stop.

Si muore di blocco intestinale ma non di blocco del pensiero. Per anni ci si abitua a vivere senza il medesimo e a indignarsi se qualcuno inavvertitamente osa insinuare impossibile qualsiasi sviluppo poiché la botte dà il pensiero che ha dal quale desumonsi soliti auspici pace deprecazioni guerre et analfabeti stessi stupisconsi, regolarmente rapine borseggi massacri evasioni stupri avvento nuovi filosofi et sperano sistemato ayatollah mondo sarà pacificà inflazione fermà pesce piccolo grosso mangerà stop.

Confidati mia incapacità convincere che siamo tutti coinvolti inesorabile quasi divina stupidità che riconoscere grandezza ogni uomo non mortifica carattere et fiato singolo stop.

Questo est dramma cultura con boccuccia attaccata sempre medesima cannella da cui esce sempre più esile rivoletto mentre il mare est invano alle porte stop. Guarda Sergio cosa di colpo ricordo stop. Quando incontratici circa dieci anni fa sulle rovine notturne ancora fumanti sicula Ghibellina terremotata abbracciatici tra fumi bagliori presenti anche indimenticabile Carlo Levi et Ignazio Buttitta et Maurizio Ferrara stop. Dolore generale avevamo fatto dimenticare che sindaco infelice luogo avevamo pubblicamente chiamato Vincenzo anzichÈ Cesare stop.

Incoraggiavamo dunque con voce continentale vittime vaganti macerie con fraterne battute di mano sulle spalle che sollevavano polvere stop. Io rispettosamente protestavo contro Essere Supremo incazzato che ripetevo esclamazioni progetti idee che poi a letto avrei tappato con qualche pagina libri a te cari et a me meno purtroppo stop. Hai costellato tua presente opera lampi genio Evtuscenko Pasolini Monod Borges et altri ma caro Sergio non solo sono diventato illetterato ma esprimo sprovveduti furori contro qualsiasi lume singolo poiché illumina appena se stesso et acceca il prossimo togliendogli coraggio reale autocritica nostra bestiale tetra situazione cui non basta più esporre come bandiere sentenze indu versi vichinghi inni cantori ciechi et remoti anche se ventilati dal tuo amore sottopagina cristiano stop. Arnato Sergio oggi urlo et dichiararmi unico ottimista universo et aggiornata aureola faccioni pipa sopra tavole rotonde migliaglia ipotesi suggerimenti contraddizioni trattati poemi disarmi preci solidarietà attese messianiche capi splendide insolazioni concordati nosferati lacrimati spostate cifre bilancio dal Militare allo Scolastico anche se non disprezzo intenzione stop. Non scienziati non santi non banchieri non cuochi non lebbrosi hanno mai sospetto che nulla muoverassi se non debelliamo pessimismo che struttura storie dominante relativamente valore effettivo senza precedenti masse stop. Carissimo oggi prendimi come sono abbasso tuoi Rabrindanath aut evangelico Matteo che dice a ciascun giorno sufficiente sua pena mentre urge cambiare almeno la pena stop.

Stammi sentire anche se non lo merito ma lo merito perché ho scoperto in un momento qualsiasi questi anni governativi che la vita ha rotto i coglioni alla vita et habet spregiata peggio che piscio materia grigia di tutti anzichÈ confluirle nel pensiero non pensiero stremato drogato ma sono chiacchere ancor più figlie del pensiero di pochi se non si lotta entro ventiquattro ore per organizzare subito sperimentare spiegare qualcuno partecipi mia immensa gioia poter confermare che stimo tutti sul serio anche se potrebbe capitare che prima di andarmene tradisco qualcuno stop.

No sono certo che non mi date una mano anzi invocate: "Dacci oggi un cretino quotidiano, uno da considerare inferiore a noi, uno". Ebbene non sono in grado di accontentarvi, non c' è neanche un cretino e solo qualcuno come ho affermato nel passato provvisoriamente. Uno che cretino pare ma non lo è. In uno dei "Bollettini" che bazzico devo aver scritto che i giovani si facciano su le maniche per attenuare almeno la loro e la nostra sordità rispetto alla grandezza degli uomini. Ci vogliono dei corsi, cominciarli appena la testina spunta dal ventre materno.

Ci sono molti giovani che girano per l'Italia per darci notizia della grandezza di Dio.

Non discuto, però opino che ne siamo già informati. Più di così non può essere, anzi una parola ancora di più e gli potremmo fare perfino del male. Invece vediamo se riusciamo a reggere davanti al nostro prossimo che sfavilla supremamente, che non è nè maggiore nè minore di noi, ci staremo a disagio in una prima fase, e poi passeremo a vedere le conseguenze. Non vogliamo sapere troppo subito subito. Se non mi fraintendete, scrivo che ci basta anche non saperlo stop. Adesso ti lascio con le tue massime, scappo, sento dei passi affrettati, qualcuno mi insegue.

Tuo Cesare Zavattini.

CLAUSURA

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Il documentario nasce da lontano: dal cinema in primo luogo (da noi con Pier Francesco Pasinetti, con Michelangelo Antonioni), ma anche dalla radio e dal giornalismo, le due fucine di Sergio Zavoli, unificate poi nell'esperienza televisiva. Questo tipo di giornalismo – prima di assumere l'andamento in tono maggiore de *La notte della Repubblica* – si è prodotto e cementato in trasmissioni che tutti abbiamo in mente, come i celeberrimi *Processi alla tappa*. Sempre Zavoli ha raccontato la vita e le passioni degli italiani, con un diario – scritto ma anche visivo – che ha affrontato la storia ufficiale della nazione ma anche quella sotterranea, gli aspetti di facciata – lo sport ad esempio – ma anche quelli nascosti e segreti. Tra questi rientra la prova memorabile di un "reportage interiore" sulle monache di clausura: un dialogo attraverso un'indagine giornalistica e anche critica che compiendo l'infrazione di entrare in un qualche modo oltre mura proibite ai più scendeva in qualche modo dentro l'anima delle religiose separate dal mondo per amore di Dio.

Sono gli anni dell'espansione della Chiesa al di là dei suoi confini tradizionali, oltre l'anatema anticomunista e antioperaio di Pio XII, gli anni del Concilio Vaticano II e della grazia di Papa Giovanni, il quale come è noto seppe raggiungere anche il cuore dei laici (si pensi solo alla bellissima dedica del Vangelo pasoliniano). Con straordinaria sensibilità, Zavoli interroga la vita quotidiana di queste donne recluse per ardore mistico ma anche per amore verso i loro simili; si trova a confronto con una materia che è difficilmente narrabile, un'interiorità che per sua natura appare indicibile: un modo d'essere che fa perno in particolare sulle ragioni femminili del consacrarsi a Dio, solitamente affidate solo alle voci delle grandi testimoni, da Chiara d'Assisi a Teresa de Jesús, meglio nota come Santa Teresa d'Avila, grande scrittrice e Dottore della Chiesa.

Nel suo lavoro sulla clausura, sono invece donne comuni a ritrovarsi al centro dell'indagine. Esse si raccontano sorprese dell'attenzione rivolta loro dall'interlocutore ma anche consapevoli del suo interno stupore, primamente in ragione di quell'aspra autoreclusione, poi per la progressiva scoperta della loro spiritualità. L'indagine di Zavoli – lo abbiamo detto – rimane ancor oggi memorabile per la capacità di aderire con il racconto alle cose, ma anche perché fa sentire (e vedere, e pensare) quel che le bande del suono e della visione non sarebbero mai in grado di registrare. Lo sguardo laico riesce a penetrare nelle pieghe di quelle coscienze giacchè avvertito della umanità della vita, dunque di una sua intima religiosità. La stessa che l'aveva spinto nel dialogo con un partigiano dell'*Armata delle Valli*, nel ravennate, a marcare come la difesa della propria terra volesse anche dire la salvezza di chiese e monasteri (tanto che quel partigiano, dal nome di battaglia di Uragano, avrebbe sottratto a una sicura distruzione Sant'Apollinare in Classe); la stessa che l'avrebbe indotto a riflettere per tanti anni – e ancora oggi – sul destino terreno e trascendente dello spirito conciliare.



Sergio Zavoli

RIFLESSIONI SU UN ALTRO MONDO

di Massimo Consorti
giornalista, scrittore

Nel 1987, *Cane Toads – An Unnatural History* vinse il Festival di Cannes nella sezione documentari. Un fatto come un altro, una delle tante storie di premi e premiati di cui il mondo del cinema si nutre da quando esistono i festival ma, nel caso del lavoro di Mark Lewis, il premio arrivava alla fine di un percorso produttivo che rendeva l'Australia un punto di riferimento nella sperimentazione di nuove tecniche legate allo sviluppo del "prodotto" documentario. Il giovane regista aussie era riuscito a trasformare 46 minuti di 16mm., in una sorta di happenning a cinepresa impazzita, con inquadrature fuori da qualsiasi schema preordinato e mai stilisticamente inappuntabili, come le sequenze di National Geographic insegnano. Riuscì, insomma, a mostrare il mondo intorno, quello del "bush" australiano, dalla stessa base prospettica del rospo gigante Toads, uno dei più incredibili errori biologici dei nostri tempi. Il "centro fisico" di questa libertà espressiva a tutto tondo era (ed è) *Film Australia*, struttura deputata alla realizzazione di documentari e cinema di animazione dell' Australian Film Commission. Curiosa la storia del cinema documentario anglofono, curiosa perché sembra abbia un solo padre, John Grierson che, nel 1938, quando era considerato già il nume tutelare del documentario britannico, se ne andò in Canada per fondare il National Film Board da cui, anni dopo, l'Australia trasse spunto, e non solo, per la creazione dell' Australian Film Commission. E curiosa perché è sempre stata contraddistinta, pur attingendo a fondi statali (come di nomina statale sono i componenti dei consigli di amministrazione), da una libertà assoluta di approccio alle tematiche da affrontare, e alle tecniche di ripresa con cui realizzarle per poi mostrarle al pubblico in una sala cinematografica. Emblematico il caso del filmmaker canadese Yves Dion che con un lavoro approvato, finanziato e distribuito dallo Stato, causò un putiferio tale che gli stessi parlamentari canadesi furono costretti a modificare le leggi in materia di portatori di handicap: nel 1986 le barriere architettoniche vennero definitivamente abbattute anche grazie alla denuncia di un documentarista curioso.

Questo preambolo storico, basato sulla conoscenza di contesti con cui abbiamo avuto la fortuna di interagire fino a collaborarci, è servito essenzialmente a richiamare l'atteggiamento che alcuni Paesi hanno nei confronti di una forma espressiva che, solo in apparenza e immancabilmente anche in Italia, appare senza mercato, senza una vita propria, senza l'opportunità di raccontare fatti e storie se non con interpreti che li rendano comprensibili e accattivanti. Nel caso dell'Australia poi, l'ultima a recepire la lezione di Grierson, la tutela del documentario sembra costituire una sorta di patrimonio nazionale da preservare e, in alcuni casi purtroppo, da "usare". Come spesso accade con gli ultimi arrivati, oltre che prendere il meglio da esperienze consolidate dalla storia, non disdegnano sortite nel peggio, anche se nulla è rapportabile al bailamme delle visioni futuriste del ministro Delle Fave nell'Italia del boom economico, quando furgoni attrezzati con proiettori 35mm., giravano le piazze per mostrare documentari da cui emergeva un'Italia che, dalle nostre parti, era ancora lunga da venire. Gli adulti seguivano con curiosità e ammirazione la costruzione delle fabbriche e dell'Autostrada del Sole, mentre noi più piccoli sognavamo Vercintorige intento a massacrare i Romani prima di esserne massacrato. Si chiamava propaganda, per giunta sguaiata e niente affatto godibile, neppure esteticamente. Indipendentemente dal discorso sull'"uso" che qualche governante birichino può fare dei mezzi di comunicazione, a noi colpì il dispendio di energie che in Canada, come in Australia, venivano profuse per raccontare un Paese, per seguirne da vicino i momenti più importanti e quelli di crisi, per denunciare o per esaltare situazioni che nessun giornale e nessun film sarebbe riuscito a mostrare con la stessa forza e con l'attendibilità di operatori dell'informazione liberi e intellettualmente onesti. E, accanto all'opera di informazione, stimolare l'uso di nuove tecniche, di nuovi linguaggi, di nuove vie da percorrere sapendo che la comunicazione varia a una velocità impressionante e che è preferibile anticiparla piuttosto che prenderne atto e farsene travolgere. Colpiva, insomma, la volontà di precorrere i tempi continuando a narrare situazioni degne di attenzione ma aggiornandole, rendendole sempre più attuali come approccio metodologico e di stile, fino a fotografare il mondo non solo per come era ma per come, di lì a poco, sarebbe diventato.

Volendo fare un paragone con casa nostra, e correndo il rischio di sfiorare una benevolenza molto simile allo sciovinismo francese, potremmo dire che in Italia la RAI, per molti anni, e ancora oggi pur con qualche affanno, si è assunta il ruolo di informare attraverso progetti, immagini e approfondimenti fuori da qualsiasi tentazione di lusinghe da share. È di questi giorni l'annuncio che la televisione pubblica è alla ricerca di giovani documentaristi, un segnale? Prendiamolo per il verso giusto: un tentativo di far sapere che, al di là dell'inseguimento affannoso del vuoto della televisione generalista, qualcosa si sta muovendo. Considerato quasi un mezzo per dilettanti ammalati di protagonismo cinefilo, il documentario è trattato alla stessa stregua di quei prodotti di nicchia che, essendo tali, non catturano l'attenzione della grande massa, non portano voti, non destano interesse sui media alla ricerca di tutt'altro. Cosa dire allora di un festival come il *Bizzarri* che lo pone al centro della propria proposta? Che dovrà scrollarsi di dosso la patina del prodotto d'Èlite? Che dovrà ripensarsi? Che si dovrà attrezzare con *partérre-de-roi* degni dell'opulenza delle feste romane? Che dovrà essere più indulgente con le leggi di mercato, come se Santiago Alvarez o Miguel Littin mentre giravano *Mi hermano Fidel* o *Acta General de Chile*, pensavano alla possibile

distribuzione delle loro opere e ai biglietti venduti?

Però il *Bizzarri* su un paio di questioni dovrà prima o poi ragionare. La prima è che occorre aprirsi profondamente all'esterno, internazionalizzarsi, percorrere vie che conducono a scambi continui con realtà più "ricche" e consolidate, e con strutture disponibili alla elaborazione di progetti comuni da realizzare. Il "numero zero" della Giornata internazionale per il documentario, in programma in questa edizione, è un piccolo passo, una prima intuizione cui dovrà far seguito un lavoro lungo un anno e non finalizzato al "saggio finale", quello che notoriamente lasciamo ai bambini già malati di protagonismo. Il secondo ragionamento, che poi completa il primo, è che il *Bizzarri* dovrà porsi sempre più come momento di studio, approfondimento e visualizzazione delle nuove forme di linguaggio, soprattutto quello giovanile; dovrà "contaminarsi" con tutto ciò che oggi rappresenta la comunicazione, tuffarsi nel quotidiano e carpirne i significati più profondi fino a criticizzarli, fino a creare non fruitori passivi ma protagonisti. Può apparire un assurdo in termini ma mai, come in questo momento, si avverte il bisogno del documentario, dei documentari, del raccontare distruggendo passività. Può sembrare un assurdo ma non lo è, perché nessun'altra forma di comunicazione, come il documentario, riesce a raccontare la vita e i fatti della vita lasciando la parola a chi i fatti li vive e li sente bruciare o accarezzare la propria pelle.

Il mondo del documentario è fatto per chi ha il coraggio di osare, più del cinema, più dei reportage autocensurati, più degli istant-movie di cui i curiosi si nutrono non avendo altro di cui parlare. È un mondo particolare che riesce a penetrare con la forza delle immagini e delle testimonianze, in ambiti in cui qualsiasi altra forma di comunicazione avrebbe difficoltà enormi.

Michael Moore e Frederick Wiseman non sono che due nomi, due momenti, due facce di situazioni limite e, se nel caso di Michael Moore il gusto per la provocazione si fonde con un'idea di libertà che gli States di George W. Bush sembrano aver dimenticato,Wieseman, con i suoi atti di denuncia delle storture sociali che un Paese grande quanto il mondo che domina ha, riesce a mostrare una realtà che gli occhi dei più tendono a non vedere: "Il perfetto americano? – dice Ted Pholemus – è quello alto, con gli occhi chiari, che lavora a Manhattan, ha una casa nel New Jersey e si professa metodista".

Non crediamo che a un americano così strutturato possa interessare se Jormenariz Sanchez muore a dieci anni di leucemia a causa di un sistema che nega l'assistenza sanitaria a chi non ha una assicurazione privata.

A Michael Moore invece importa e lo denuncia con il mezzo a lui più congeniale filmando racconti di storie e facce di protagonisti. Sembrerebbe una fiction qualsiasi se non fosse, purtroppo, desolatamente la realtà. Il documentario, in fondo, non è che questo, un occhio sempre aperto sulle cose del mondo.



Laura Zanacchi (addetto stampa del Festival) e Frederick Wiseman

CHI È IL MATTO? INTERVISTA A SILVANO AGOSTI

di Massimo Consorti
giornalista, scrittore

Sono passati trent'anni dalla legge 180 promossa da Franco Basaglia. Per questa ricorrenza verrà proiettato alla Rassegna il film Matti da slegare, firmato da te, Bellocchio, Rulli e Petraglia.

Che effetto ti fa?

Mi sembra che a proposito di questa benedetta legge si possono fare due considerazioni. La prima è che, come ogni legge o norma costituzionale in questo Paese, non è stata ancora applicata, perlomeno nell'interezza della sua concezione e funzionalità sociale. La seconda considerazione è che la legge, sia pure traballando, ha resistito per trent'anni e neppure i recenti e goffi tentativi di neutralizzarla hanno potuto sopprimerla.

"Matti da slegare" si può definire un "manifesto" contro l'inciviltà e la crudeltà dell'universo manicomiale. Cosa rimane oggi di quella ribellione ai meccanismi oppressivi delle cosiddette "istituzioni chiuse"?

Matti da slegare non è stato, almeno per me, solo un manifesto contro qualcosa o qualcuno, ma è stato soprattutto un manifesto a favore della vita. Oggi più che mai è emersa l'evidenza di quanto gli istituti manicomiali fossero concepiti molto più per opprimere e reprimere qualsiasi aspirazione alla libertà che non per curare o tanto meno guarire il disagio psichico.

Recentemente il tema della follia è ritornato all'attenzione dell'opinione pubblica grazie al successo di una canzone di Simone Cristicchi vincitrice del Festival di Sanremo. Questo significa che la malattia mentale è ancora oggi un tema scottante e in qualche modo non risolto? È ancora un tabù la follia?

Il problema della malattia mentale non può essere risolto a Sanremo, ma lo si può risolvere solo cambiando la struttura stessa della società. Per ora lo si può solo arginare, in attesa che la massima follia, la follia - madre, ovvero insistere a basare un assetto sociale sul profitto e non sul benessere dei cittadini, non venga messo fuori legge, proprio come la Legge Basaglia ha messo fuori legge i manicomi.

Ma secondo te si può distinguere tra follia intesa come creatività e malattia mentale?

La creatività appare come una forma di follia in un territorio sociale che ritiene follia qualsiasi anomalia dell'apparato produttivo. L'attuale assetto sociale si struttura sull'impotenza e quindi combatte con ogni mezzo la magnifica energia che la creatività produce. La malattia mentale è spesso un'ovvia risposta ad un sistema sociale che nega sistematicamente la preziosità dei suoi cittadini e li reprime dando loro l'illusione di essere dei "votanti". In una società capace di dare una risposta quotidiana ai bisogni elementari di ogni essere umano svanirebbero di colpo fenomeni come la prostituzione, l'uso di droghe, il disagio mentale, le innumerevoli malattie fisiche.

Come consideri il documentario nell'ambito della tua attività cinematografica?

Per me il documentario, ma preferirei chiamarlo documento, è una rappresentazione diretta, senza interferenze o intromissioni, di un determinato evento, quindi è qualcosa che documenta ciò che accade. Io ho girato complessivamente una cinquantina di documentari e ricordo in particolare quelli sul '68 come un esempio di documentazione della realtà.

Si può allora dire che la tua concezione del documentario è assimilabile alla teoria zavattiniana del "pedinamento della realtà"?

No, non è la stessa cosa perché il "pedinamento" implica una valutazione, si pedina qualcuno perché si ritiene "sospetto di…". Nel corso degli anni ho perfezionato questo concetto di documento elaborando l'idea di "unità di memoria", che ho messo in atto con i miei allievi. In base all'unità di memoria, ogni singolo allievo si occupa di una particolare fase creativa: così uno gira solo i totali, un altro fa solo i dettagli ed un altro interroga l'evento. Questa unità di memoria riesce a documentare al massimo ciò che accade. Generalmente, invece, il documentario è sempre un intervento "a tesi" sulla realtà, cioè introduce la personalità dell'autore, mette in campo il suo pensiero personale. Io ho sempre tenuto presente i due aspetti del cinema che si incarnano in Lumière e Mèliès: il primo come documentazione di ciò che di fantastico c'è nel reale e Mèliès di ciò che di reale c'è nel fantastico. Per me essi rappresentano due fondamentali correnti filosofiche, che possono avere una corrispondenza da una parte a Eraclito o Parmenide e dall'altra a Zenone. C'è chi dice che documentare la realtà è la cosa più appassionante in assoluto. Ed è vero. E c'è chi invece afferma che il fantastico ha una sua funzione fondamentale. Ed è vero anche questo.

Pensi che il documentario sia il genere cinematografico più adatto per esprimere quel "cinema di poesia" a cui ti sei sempre ispirato?

Ormai il cinema di poesia non esiste più o quasi. La poesia è probabilmente il discorso più eversivo che si possa fare, molto più del discorso politico diretto. Inoltre, la poesia richiede dei tempi che non sono quelli dell'industria. Per l'industria è impossibile produrre poesia, in quanto ha dei tempi e ritmi industriali. Io posso impiegare tre anni per fare un film mentre l'industria ci impiegherebbe tre mesi, per cui è inevitabile che ne scaturisca un aborto o un robot, così come infatti sono i film industriali. Anche il documentario va fatto con i tempi della vita ed un regista deve essere libero di girare come e quando vuole. Per esempio, Piavoli è rimasto due mesi in agguato aspettando una nuvola che passasse davanti a Venere ed infatti questa è una delle inquadrature più belle de *Il pianeta azzurro*. Ma un personaggio come Piavoli, lungi dall'essere proposto come un caposcuola, viene considerato come una spe-

cie di "idiota del villaggio", perché la poesia terrorizza la cultura ufficiale. Basti pensare che ai giovani vengono proposti come poeti Carducci o Manzoni, che hanno scritto i più orrendi aborti poetici che si possano pensare. Quindi, gli apparati culturali – sia scolastici che dell'informazione – non amano la poesia. Esiste un interesse contrastante tra la poesia che tende a risvegliare le coscienze e gli apparati di potere che tendono ad addormentarle.

La minore durata del documentario consente maggiori possibilità di esprimere una libertà creativa a chi lo gira?

La libertà è un sentimento costante, non determinato dal tempo. Un mio film di cinque minuti ritengo che sia il più importante della mia vita. È impossibile definirlo fiction o documentario e però c' è dentro un viscerale ed abissale sentimento poetico. E se mi chiedessero di distruggere tutti i miei film salvandone uno solo io salverei *Frammenti di vita clandestina*, perché in cinque minuti riesce a dire certe cose che bastano per molti anni o per tutta la vita.

In un tempo breve si può dire di più ed in maniera più forte.

Non è necessariamente così. "L'infinito" di Leopardi, che è una delle poesie più perfette che si siano mai scritte, è breve perché riesce ad occuparsi dell'infinito accomunando una serie di termini estremamente semplici che esauriscono il tema che la poesia si propone. *L'infinito* ha una massa ed un peso specifico analogo a quello della *Divina Commedia*, anche se quest'ultima è composta da 99 canti. Però se vengono confrontati dal punto di vista della loro sensibilità poetica, *L'infinito* e la *Divina Commedia* sono su un identico piano. Sono entrambi componimenti poetici di geniale valore. Quindi non si possono dettare delle norme o regole in materia artistica, si può solo dire che in un film breve i possibili disastri sono inferiori.

Pensi che le tecniche del documentario si siano modificate nel corso degli anni e credi in una possibile ripresa produttiva di questo genere?

Sono molti anni che all'"Azzurro Scipioni" proiettiamo documentari e abbiamo anche organizzato vari festival del cortometraggio, ma pochi se ne sono occupati. Vedo un accumulo di quantità, ma non è la quantità che fa un fenomeno, è la sua profondità e qualità. È sbagliato, per esempio, sovvenzionare documentari se sono brutti e nessuno li vede, per cui c' è il rischio di determinare delle ondate di interesse per poi ricadere in un abisso. Bisogna andare a scovare il cinema vero, come faceva Diogene, e portarlo alla luce.



LA SFIDA DEL DOCUMENTARIO
UN NUOVO LABORATORIO RAI

di Stefano Mencherini
Giornalista

da "Il Manifesto" del 5/6/07

"Etica del lavoro di documentaristi", cosa grossa. Che dovrebbe però essere nel cuore, nella mente e nelle azioni di ogni buon narratore per immagini, giornalista o semplice comunicatore che sia. Ne ha scritto con passione e cognizione di causa Giancarlo Bocchi (il Manifesto 31 maggio). Aggiungendo critiche al vetriolo per una realtà, quella di Doc/it, che a suo avviso avrebbe dovuto tutelare la trasparenza e bloccare e criticare la censura della Rai in occasione del tentativo di impedire la messa in onda del documentario della BBC sui preti pedofili e in altre occasioni. Gli ha risposto Alessandro Signetto (il Manifesto, I giugno), rieletto presidente di Doc/it, dicendo che lui stava a Cannes. Beato tra i cinefili mondani.

Personalmente, nei confronti di quella realtà (Doc/it, appunto) non ho mai nutrito grande stima se non altro perché si presentava ai miei occhi come l'ennesima lobby molto chiusa, un po' presuntuosetta e pure "distratta" su temi centrali come la censura di ritorno. Ma il punto ora è un altro, credo.

Cioè tentare di capire quali spazi possano esistere oggi, o si possano aprire, dopo una doverosa e importante assunzione di responsabilità del direttore generale della Rai, Cappon, che di fatto ha incrinato il muro di gomma sul quale rimbalzavano preventivamente proposte e progetti già realizzati, dove realtà scomode e non "politicamente corrette" venivano denunciate attraverso immagini e documenti, ricostruzioni temporali e fatti inediti. Questione non da poco. Anche perché negli ultimi anni le cose non sono andate molto bene in quel che restava del "servizio pubblico", ed il sottoscritto lo ha vissuto anche sulla propria pelle con *Mare nostrum* (un film-inchiesta mai messo in onda integralmente che denunciava le nefandezze di una fetta di chiesa deviata, o quantomeno votata, all'immoralità attraverso la gestione di un Cpt finito successivamente sotto processo e poi dismesso - quello di Lecce -, e la stoltezza di politiche dell'immigrazione che hanno spinto il nostro Paese negli ultimi anni ad alimentare lesioni gravi dei diritti umani e civili dei migranti).

Censura preventiva e autocensura hanno da anni colmato e chiuso definitivamente anche quei pochissimi spazi che, prima dell'ultimo governo di Arcore, si potevano trovare, magari in terza serata, per raccontare spaccati di realtà italiana non piacevoli ma importanti per non perdere la bussola dietro ai balletti e ai balbettii dei salotti dell'informazione catodica della Rai premiati, così dicono, dall'Auditel. Intendiamoci: questa è un'opinione strettamente personale di cui mi assumo ogni responsabilità, anche di fronte alla mia azienda.

Un'azienda alla quale devo molto della mia formazione e della mia crescita professionale. E per la quale non smetterò mai di sognare un futuro più degno, dove possa tornare ad essere la più importante realtà editoriale radiotelevisiva italiana, la più innovativa e la più affidabile, soprattutto per i cittadini che la sostengono anche con i propri denari.

Cos'è accaduto in questi anni probabilmente è sotto gli occhi di tutti: dallo strapotere dei format, al proliferare di prodotti di mediocre qualità, che tutto facevano meno che raccontarci davvero quello che stava accadendo nella sanità (escludendo il buon Iacona), nel mondo degli anziani, sul fronte degli incidenti del lavoro, tra le mafie, nelle nostre scuole e, perché no, anche nelle nostre parrocchie e tra le alte sfere delle gerarchie ecclesiastiche di casa nostra. Questo è accaduto.

E oggi, forse, qualcosa può cambiare dopo l'ok per la messa in onda del documento della BBC.

È qui che adesso bisogna
spendere le migliori energie,
dentro e fuori dalla Rai.
E creare non "speciali" a singhiozzo,
ma una vera e propria programmazione
inserita stabilmente nei palinsesti.
D'inverno come d'estate.

Per questo UniRai (www.unirai.org) una piccola associazione (ma poi neppure tanto piccola, direi giovane, piuttosto) di dipendenti interni e precari dell'area editoriale di ciò che resta del "servizio pubblico", ha chiesto alla società civile e alla politica (se c' è ancora) e ribadirà, quando la Commissione di vigilanza avrà l'accortezza di convocarla, la costituzione di un laboratorio di inchiesta e reportage sociale che possa avere come interlocutori i futuri direttori delle reti, approntando progetti di qualità e di sicuro ascolto (qui c' è pane per i televisionari doc e ora il discorso s'allungherebbe troppo). Un laboratorio che possa lavorare all'interno dei diversi piani editoriali proponendo ai teleutenti prodotti dignitosi e rispettosi della realtà che ci circonda.

Sarebbe un bel segnale, non vetusti e stomachevoli bla bla, soprattutto dopo che si saranno risolte le ennesime *querelles* tra i poteri morenti e quelli nascenti. Con un'azienda che potrebbe riappropriarsi, finalmente, del proprio mandato e sdoganare le grandi professionalità interne di cui dispone e che oggi sottoutilizza o ignora. A scapito della verità dei fatti e della tutela delle professionalità di autori, registi, produttori.

Ma soprattutto del rispetto di chi sta al di là dei teleschermi.

VITTIME DI LAVORO A TEATRO

di Gabriella Gallozzi
Giornalista

Battaglie. C' è chi in fabbrica ha lasciato la pelle, chi un arto mangiato da qualche macchinario.

Storie di morti bianche e vite spezzate raccontate da *Il pane loro*, pièce di Stefano Mencherini in cerca di partner per restare in scena. Il padre di Antonio che "usciva di casa alle sei e mezza della mattina e tornava dopo le otto di sera", alla fine in quella falegnameria c'ha lasciato la pelle. "Mi dispiace" ha detto il padrone , "sono sempre i più bravi a rimetterci". Poi c' è Fabio, lui in fabbrica si è giocato le gambe.

Ed ora va a raccomandarsi a questo o a quell'assessore per un impiego "mi sono fatto accompagnare all'ufficio di collocamento da mio fratello – racconta –. Mi hanno tirato su in tre solo per salire la scalinata. Lo sai come ci si sente in quei momenti? Vorresti sparire dalla faccia della terra oppure avere un mitra e cominciare a fare fuoco all'impazzata" E ancora, Gianni. È lì alla pressa e in un attimo la mano gli resta sotto. Per lui le urla di dolore mentre un suo compagno dà di testa "Ridammi la mano! Ridammi la sua mano! Bastarda! Che te ne fai tu ", grida rivolto alla macchina. Davanti il padrone che inveisce: "oggi ci mancava solo questa! E adesso di nuovo con gli ispettori e i verbali e altre carte e magari anche con i carabinieri! " Storie di morti bianche, di incidenti sul lavoro. Storie di vite "spezzate" comunque. Di quelle che poco spazio trovano sui media, nonostante i tragici numeri che si accavallano quotidianamente. Storie che Stefano Mencherini "giornalista indipendente" come ama definirsi ed autore Rai, ha raccolto dal vivo, nel corso delle sue tante inchieste sociali e ha trasformato in pièce teatrale, *Il pane loro* (edito da Manni). A partire soprattutto dal sostegno dell'Amnil. Associazione mutilati ed invalidi del lavoro che da sempre si batte per la sicurezza dei lavoratori, promuovendo campagne di sensibilizzazione come la più recente *Cortosicuro*: cortometraggi di giovani autori sul tema della sicurezza. Ebbene, nonostante l'attualità della pièce, *Il pane loro* ha avuto, in realtà poche rappresentazioni. La prima e ufficiale è stata al Valle di Roma nel lontano 2001, per la quale hanno dato il loro contributo poeti come Alda Merini, Roberto Roversi, Franco Loi e musicisti come , Francesco di Giacomo Del Banco, Gaetano Curreri degli Stadio. In occasione dei cent'anni della Cgil, poi *Il pane loro* ha ritrovato le scene, a Tolentino (Macerata), grazie ad una associazione di attori non professionisti che l'hanno portata in teatro per più rappresentazioni. Da allora, però, la pièce è rimasta nel cassetto. E non che non sia abituato agli "ostacoli" Stefano Moncherini: il suo *Mare nostrum*, film-denuncia sulle politiche per l'immigrazione dal primo governo Prodi - compresi gli 80 morti affondati dalla Guardia Costiera al largo di Brindisi - fino ai "drammi". Prodotti dalla Bossi - Fini, è tra i documentari più censurati della storia della nostra tv. Per questo comunque ha deciso di non mollare. E come compagno di "battaglia "ha trovato Ulderico Pesce, autore che del teatro civile e di denuncia ha fatto la sua bandiera (*l'Innaffiatore del cervello di Passannante*, *Scorie chimiche*).

Con la sua compagnia "Centro Mediterraneo delle arti " sono pronti a portare a teatro *il Pane loro* a settembre per poi entrare nei cantieri, nelle fabbriche, nelle scuole. Per ora i partner che hanno aderito al progetto sono il sindacato degli edili, la filea Cgil, l'Assessorato al Lavoro della provincia di Roma. Ma per mettere in piedi lo spettacolo mancano ancora 20mila euro, spiega Mencherini.

L'appello, dunque, è pubblico. Mentre l'occasione per vedere, o meglio, ascoltare i testi delle poesie di *Il pane loro*, sarà il 23 luglio al teatro Colosseo di Roma (ore 21) nell'ambito di una serata dedicata alle vittime del lavoro e promossa dalla provincia di Roma.



Intervista durante il Festival a Stefano Mencherini

DESIGN NELLE MARCHE

UN'OCCASIONE DI RIFLESSIONE SUL DESIGN COME FATTORE STRATEGICO DELLO SVILUPPO SOCIO-ECONOMICO ITALIANO

di Umberto Cao e Lucia Pietroni
Architetti

Per il terzo anno consecutivo, la Facoltà di Architettura dell'Università di Camerino ha organizzato e promosso il Concorso per documentari "Città, Architetture, Territori" nell'ambito della XIV Rassegna del Documentario *Premio Libero Bizzarri*. Quest'anno il tema del concorso era: "Made in Italy & Italy in Made. Personaggi, fabbriche ed oggetti del design italiano", con l'obiettivo di "documentare, anche mediante testimonianze, storie reali, visioni critiche, narrazioni visive, le trasformazioni socio-culturali dell'Italia attraverso la storia degli oggetti, dei personaggi, delle imprese che hanno contribuito al successo del design italiano nel mondo e al benessere della vita degli italiani".

I documentari potevano riferirsi a:

l) qualsiasi settore del design italiano e del Made in Italy (abbigliamento, arredamento, oggetti d'uso, prodotti tecnici, macchine utensili, ecc.);

2) qualsiasi fase dello sviluppo e della vita del prodotto, dall'ideazione alla produzione, dalla distribuzione e commercializzazione all'uso;

3) qualsiasi periodo dello sviluppo del design italiano, dagli anni '50 alla contemporaneità.

L'intento era quello di aprire una riflessione sui valori, le specificità, i punti di forza del pensiero creativo e della cultura del "saper fare" che hanno permesso al design italiano di ottenere riconoscimenti internazionali e apprezzamento in tutto il mondo. Gli interessanti documentari, selezionati da una prestigiosa Giuria composta da Luigi Di Gianni, Lorenzo Hendel, Alberto Bassi, Giorgio Di Tullio e Giovanni Guazzo – raccontano e descrivono, attraverso i profili di alcuni progettisti, le storie di alcune imprese, le narrazioni visive di oggetti - simbolo del design italiano (come la vespa e la moka), le caratteristiche del modello socio-economico del "Made in Italy" come una delle ragioni del primato storico dell'Italia nel campo del design a livello internazionale. Ancora oggi, infatti, l'Italia è considerata nel mondo "il Paese del design, della creatività e dello stile". Le motivazioni di questa fama affondano le radici nella storia del Paese, in una tradizione di rapporto stretto con le arti decorative, ma ancor di più in una particolare relazione di collaborazione tra designer e imprenditori, tra cultura del progetto e cultura della produzione, all'interno di un tessuto produttivo caratterizzato da distretti industriali, agglomerazioni di piccole e medie imprese ad alta specializzazione produttiva che lavorano in filiera su uno stesso territorio e che hanno generato condizioni particolari di "progettualità diffusa".

Questo modello produttivo, molto studiato e considerato virtuoso da numerosi economisti internazionali, è però recentemente entrato in crisi, travolto dalle rapide, ed in alcuni casi imprevedibili, trasformazioni economiche e socio-culturali connesse con i processi di globalizzazione (si pensi solo al radicale cambiamento delle economie di quei Paesi che fino a ieri consideravamo in via di sviluppo e che stanno diventando potenze economiche leader , come la Cina e l'India). Il "Made in Italy", oggi, si trova a dover adeguare le proprie specificità ad uno scenario in rapida evoluzione, profondamente diverso dal contesto nel quale le imprese italiane hanno ottenuto rilevanti successi internazionali. In questo momento di crisi, emergono tante domande: la creatività e il design, che hanno rappresentato un importante motore per l'internazionalizzazione dell'industria italiana nel mondo, possono ancora rappresentare fattori di competitività per il "Made in Italy"?. Nell'attuale scenario di globalizzazione, dove l'unica strada economicamente percorribile sembra essere la "delocalizzazione produttiva", ha ancora senso parlare di "Made in Italy" o sarebbe meglio parlare di "Designed in Italy"? Il "saper fare bene le cose" è ancora importante per mantenere una posizione di vantaggio nel mercato globale? In che modo la creatività e il design potranno ancora rappresentare leve per il rilancio competitivo dell'industria italiana in uno scenario sempre più complesso e globalizzato? Quale design, quale innovazione e quale cultura imprenditoriale possono contribuire ad innescare un circolo virtuoso tra locale e globale e a trasformare la crisi in nuove traiettorie di sviluppo ed innovazione? La risposta a questi quesiti non è semplice. Pertanto, oggi più che mai, è necessario e urgente sviluppare una riflessione sul futuro del design italiano e sulla sua capacità di tornare ad essere un fattore strategico per lo sviluppo socio-economico del nostro Paese ed in particolare del territorio marchigiano, caratterizzato da un tessuto produttivo "creativo e operoso" e dalla presenza di numerose aziende design-oriented. Per aprire la riflessione su questi temi, significativi per il Sistema Italia, ed in particolare per il Sistema Marche, la Facoltà di Architettura e il Corso di Laurea in Disegno Industriale e Ambientale dell'Università di Camerino, insieme alla Fondazione Bizzarri e al Consorzio Universitario Piceno, hanno deciso quest'anno di promuovere, insieme al concorso per documentari, una manifestazione articolata di eventi dedicati al design: "Design nelle Marche", organizzata all'interno del ricco palinsesto culturale della XIV Rassegna del Documentario *Premio Libero Bizzarri* e in vista del 2008 - Anno Internazionale del Design. "Design nelle Marche" comprende mostre, proiezioni, incontri e convegni, a cui sono stati invitati a partecipare esperti e ricercatori del settore, designer e imprenditori, con l'obiettivo di proporre un confronto sul ruolo del design in Italia, sui temi nodali del design contemporaneo, sulla cultura progettuale ed industriale delle Marche nel complesso rapporto tra locale e globale. In particolare, l'intera manifestazione - curata e coordinata da Maria Pia Silla, Lucia Pietroni, Stefania Scaradozzi e Massimo Marcelli – intende essere un'occasione di dibattito aperto e di riflessione sulla natura molteplice del design e sulle sue possibili traiettorie di sviluppo nella prospettiva di un'economia basata sulla ricerca e l'innovazione, sulla cultura e la qualità: un'economia in grado di coniugare coesione sociale e competitività e di trarre forza dalla capacità creativa delle comunità e dei territori.

OLTRE LE FRONTIERE. IL CINEMA DI VILLI HERMANN

di Domenico Lucchini
Regista

Di madre malcantonese ma originario della Svizzera tedesca, dove è cresciuto e si è formato prima di recarsi a studiare cinema a Londra, già coinvolto direttamente nell'ambiente del cinema svizzero negli anni del maggior impegno sociale, Hermann giunge in Ticino negli anni '70 (nel decennio precedente svolge il lavoro di grafico, firmando anche alcune mostre) e nel 1974 realizza il mediometraggio *Cerchiamo per subito operai, offriamo...*, un'indagine sulla situazione dei lavoratori pendolari che entrano in Svizzera quotidianamente. Nel 1977 in *San Gottardo*, un film documentario e insieme di finzione è ancora il mondo del lavoro il tema centrale. Coi film seguenti, *Matlosa* (1981) e *Innocenza* (1986) Hermann, appoggiandosi anche alla letteratura ticinese (ambedue i film sono tratti da racconti di scrittori della Svizzera Italiana) indaga su realtà che nel passato si fanno man mano più vicine a noi, fino al suo ultimo film di finzione *Bankomatt*, ambientato nell'attualità del terziario. Un Ticino dunque che per Hermann non fa solo da fondale, ma costituisce materia di indagine e di analisi.

Uno degli elementi dell'indagine e di analisi, che appare una costante del cinema ticinese e che si manifesta sin dagli inizi del cinema svizzero, è l'elemento drammatico e drammaturgico insieme alla "frontiera" che viene riattualizzato per la prima volta da Bruno Soldini con *Storia di confine*. Ma se nei precedenti film girati in Ticino, come il noto *L'ultima speranza* di Leopoldo Lindtberg, la frontiera, pur demarcazione arbitraria aveva la funzione di proteggere un Paese "fortunato", con Soldini il confine diventa gratuita separazione di due popoli etnicamente e culturalmente analoghi, seppur con un passato differente, ricco però di convergenze ideali. Da una parte, cioè, la frontiera come utopia di un incontro, dall'altra, la frontiera come ostacolo difficile da superare.

Questo limite, nella dimensione di una denuncia sociale espressa sulla base di un'indagine organizzata e metodica, viene espressa anche in *Cerchiamo per subito operai, offriamo...* di Villi Hermann. Oggetto di indagine sono i frontalieri pendolari italiani che venivano in Svizzera (dove si recano tuttora senza l'autorizzazione di dimorarvi) a lavorare. L'indagine di Hermann riprendeva l'esperimento di *Siamo italiani* di Seiler offrendo il microfono questa volta, non agli immigrati ma ai pendolari che vengono in Svizzera unicamente per "mano d'opera". Qui la frontiera muta di significato: non costituisce più soltanto il limitare di territorio, ma anche il limite della nostra "cattiva coscienza". E la voce della coscienza è italiana. "L'italiano, ovvero l'immigrato, non è solo l'osservatorio grazie al quale poter scoprire la dimensione segreta e smarrita della realtà svizzera. È, in riassunto, "tutta" la realtà svizzera o perlomeno quella realtà che fa da parametro fondamentale per comprendere il resto".

Il cinema ticinese, almeno nella sua prima fase, attraverso l'analisi della realtà sociale, cerca di raggiungere la Storia; ciò sarà ben evidenziato nel successivo lavoro di Villi Hermann, *San Gottardo*, film che mette a confronto i due avvenimenti del traforo del massiccio del Gottardo: quello del tunnel ferroviario eseguito verso la fine dell'Ottocento (1872-1882) e quello della galleria stradale più lunga del mondo (iniziata nel 1969 e ufficialmente inaugurata il 5 settembre 1980).

Si tratta di uno spaccato di storia svizzera da cui apprendiamo a conoscere gli interessi politici ed economici di coloro che concepirono la costruzione del tunnel, e insieme la lotta degli operai, isolati nei loro cantieri, tenuti distanti dalle decisioni prese dall'alto che si battevano per assicurarsi la loro esistenza. Qui la frontiera, o meglio l'abolizione di una frontiera più geologica o geografica che politica, diventa il pretesto per recuperare quei risvolti tenuti segreti o dimenticati, quei fatti che stanno fra le pieghe della storia, le ragioni più spicciole della storia, per chiarirne la dialettica, per rendere cosciente l'individuo della realtà. L'intenzione è quella di contribuire, come afferma in un illuminante saggio sul giovane cinema svizzero Martin Schaub, affinchè "questo Paese sia capace, pure lui, di avere una storia, anche se talvolta è riuscito, in un modo o nell'altro, a scivolare tra le gocce della storia ripiegando nel suo interno confortevole popolato di riti immutabili".

E ancora una volta protagonista di questo cinema è l'immigrato, lo straniero venuto a vendere la propria mano d'opera in Svizzera, e che d'un colpo, per riprendere un'immagine forte di Frisch ("si sono volute delle braccia ma sono degli uomini che sono venuti") si scopre essere un essere umano. Di più: quest'uomo diventa metaforicamente, per specularità, il ticinese stesso, e ciò sulla base non più di reazioni razionali, ma di una presa di coscienza delle proprie responsabilità. È quanto accade anche al protagonista del *Matlosa*, terzo lungometraggio di Villi Hermann, che non è tuttavia un film di analisi della situazione locale nè tanto meno un film "impegnato" per riprendere una vecchia terminologia, ma che fa compiere al modesto cinema della Svizzera Italiana un moderato salto di qualità e lo fa aprire a nuove prospettive.

Matlosa (il termine deriva dal dialettale "masc'losa", storpiatura del tedesco "heimatlos", "senza patria", per estensione "emarginato") affronta il tema della memoria. Il protagonista di questo film, un po' come i personaggi precedenti di Hermann, i frontalieri, i minatori del Gottardo, è un disadattato.

Personaggio mite e nostalgico, Alfredo, impiegato di banca, subisce da perdente le conseguenze dell'alienazione, perché a sua volta complice o vittima di quel mondo del consumismo in cui è immerso e da cui evade ogni fine settimana, portandosi dietro la famiglia riluttante, per raggiungere la vallata e il Paesello natio nel disperato tentativo di ritrovare nell'infanzia vissuta in un mondo contadino ormai dissolto e snaturato, la propria identità. Alfredo è in fondo un *Matlosa* dei nostri giorni, sprovvisto di identità, una sorta di disadattato privato del proprio territorio, di un luogo in cui realizzarsi e integrarsi e, come il Matlosa che arriva con la sua cassetta "magica" piena di mercerie, girovagando per le valli al di qua e al di là del con-

fine, Alfredo vorrebbe essere nel suo inconsulto atto finale l'allegoria vivente di un'altra dimensione che supera la frontiera, l'annulla anche se deve sottostare alle norme e alle convenzioni sociali.

È questo il concetto di frontiera che i film successivi di Hermann, e anche i documentari degli anni '90, metteranno in evidenza: invece del senso di confine, quello della sua permeabilità, dei suoi continui attraversamenti, della sua incongruenza di istituzione che traccia una linea assurda nella continuità di un tessuto sociale simile ed integrato da tutte e due le parti, solo nominalmente divise. Dopo che i suoi film hanno parlato dei problemi concreti dei "frontalieri" (*Cerchiamo per subito operai, offriamo...*) o delle generazioni di operai che hanno contribuito persino con il sacrificio di vite umane a rendere pervio quel confine (*San Gottardo*) ciò che Hermann sottolineerà è l'andare e non lo stare dei suoi personaggi, accomunati più che dalla cittadinanza, dal dialetto, dalle abitudini di vita, dal bisogno di lavorare, nel profondo, da un'erranza che li porta ad andare oltre il loro luogo d'origine, verso le più vaste possibilità offerte da nuovi orizzonti.

Malgrado Hermann fosse già allora considerato il regista più significativo della Svizzera Italiana si può affermare che il suo cinema non aveva creato nessuna corrente, alcun punto di riferimento.

All'inizio degli anni '80 tuttavia, grazie soprattutto ad un progetto abbozzato nel febbraio del 1978 dall'allora direttore dei programmi della Televisione Svizzera di lingua italiana, atto a promuovere un'efficace e concreta collaborazione tra cinema e televisione, la situazione sembrò migliorare. La televisione che già si era dimostrata disposta in quegli anni a incoraggiare iniziative cinematografiche che andavano al di fuori dei propri confini, a partire dal 1980 produce o coproduce una serie di corto e lungometraggi per agevolare lo sviluppo o meglio la nascita di una nuova cinematografia Svizzero italiana. Alcuni frutti di quell'operazione maturarono quasi subito: come il già citato *Matlosa*.

Ma poi questa lodevole iniziativa, vuoi per la partenza del suo promotore, vuoi per i rimpasti interni a livello di organigrammi e di settori, non venne più perseguita perlomeno in quegli stretti termini di politica di incoraggiamento di una cinematografia svizzera italiana.

Nonostante la presenza nel Cantone di una struttura di peso quale la Televisione della Svizzera Italiana, il nostro cinema appare dunque negli anni '80 a prima vista disorganico, casuale e volontaristico. Tuttavia, malgrado questa ricorrente mancanza di organicità, proprio a partire dalla metà degli anni '80 compare sulla scena una nuova generazione di cineasti non interessata però tendenzialmente a esplorare le tematiche "sociali" legate alla riscoperta di identità della Svizzera Italiana, prerogativa della vecchia generazione.

Ma allora cosa accomuna questi giovani? Quali sono i presupposti del loro operare? "I film sono troppo pochi per trovare una denominazione comune. Lavoro e utilizzo il Ticino perché ci vivo e lo conosco. Ma ciò non mi permette di definirmi rappresentante del cinema ticinese perché il cinema ticinese non esiste" affermano; e ancora: "Il Ticino vi figura come sfondo ma è usato come materia in quanto metafora per illustrare realtà più vaste, che sono più evidenti nella nostra regione perché punto di incontro fra due culture. Non è ancora nato un cinema che esprima la realtà locale, che faccia riflettere i ticinesi sulla loro condizione creando un'identificazione tra realtà e finzione e risvegliando un'identità precisa".

Un'identità che se veramente focalizzabile sarebbe più facile esprimere anche attraverso il cinema. Ma che non essendo definibile viene espressa nella sua consistenza dai giovani che si avvicinano a far cinema più per adesione personale ad un universo culturale vago e indefinito, più prossimo al privato che a un vissuto collettivo. Desertificazione che per lo meno nelle forme tradizionali di identità, appare sempre più come parte e condizione del moderno.

"Nessun altro argomento è stato dibattuto in Svizzera quanto quello dell'assenza di tale identità a livello generale come "identità nazionale" a livello più locale come "identità etnico - culturale", "identità cantonale, identità di valle, di villaggio ecc..". E spesso i dibattiti si risolvono in vere e proprie patetiche "elaborazioni del lutto", di identità irreperibili, perdite smarrite, schiacciate, colonizzate, emarginate".

Ma quale futuro, c'è da chiedersi, sarà riservato al cinema della Svizzera Italiana? Poiché se, rispetto alla prima generazione di cineasti, questi giovani della metà degli anni '80 sono magari riusciti più facilmente a realizzare un primo film, subito si sono scontrati con l'ostacolo di sempre.

Per poter arrivare a realizzare buoni film bisognerebbe lavorare più spesso, non dover aspettare anni. E la prima domanda che sorge spontanea è: a quando il prossimo film? Se un autore come Hermann ha potuto continuare a realizzare film nella Svizzera italiana il problema principale non sembra essere quello di dimorare in Ticino piuttosto che a Ginevra o Zurigo, o di rivendicare una comune specificità, bensì quello della continuità creativa, dell'organizzazione di un circuito di produzione e di distribuzione efficiente. Ma questo è un problema che non vale solo per la nostra dimensione locale, ma che concerne la promozione del cinema su scala nazionale. "Non esistendo un'industria cinematografica in Svizzera il nostro cinema è escluso in partenza dai grandi circuiti commerciali. Per questa ragione il regista è nella maggior parte dei casi anche produttore delle proprie pellicole e deve passare buona parte del suo tempo a cercare i finanziamenti. Lo Stato, la televisione e alcune fondazioni sono le fonti principali. Non dimentichiamo però che i sussidi statali per il cinema non permetterebbero neppure di produrre un film all'anno in un'altra nazione. Il nostro cinema subisce ancora maggiormente il peso di questa situazione essendo un'espressione della minoranza linguistica della Svizzera Italiana". Così si esprimeva 25 anni fa Villi Hermann, il più autorevole fra i nostri registi. Oggi la situazione non appare granchÈ mutata anzi, il dubbio che il fenomeno del giovane cinema svizzero sia giunto al capolinea dopo una stagione fertilissima durata vent'anni è atroce. Non che siano venute meno le tematiche nè che improvvisamente siano mancati i talenti fra i registi, è piuttosto il contesto del cinema internazionale che pone nuove condizioni (…)

(…) Insomma il cinema svizzero è al bivio: o mantenere la sua dimensione o uniformarsi al mercato internazionale. Queste prospettive si riflettono e si ripercuotono anche nella microdimensione del cinema della Svizzera italiana. Povertà di fermenti culturali quindi, povertà di mezzi, e una situazione di indubbia chiusura: queste essenzialmente le ragioni della limitatezza della cinematografia della regione.

Sono questi alcuni dei "limiti" in cui a livello più generale si dibatte il cinema svizzero così ben evocati già nel 1994 sulle pagine del "Cinèbulletin" da Alain Tanner, uno dei più autorevoli registi svizzeri. Tanner in quell'occasione metteva anche in evidenza, in una lettera aperta all'allora Presidente della Commissione federale della cinematografia, i problemi legati alla distribuzione dei film svizzeri (o in generale non americani) nel Paese, sottolineando come l'apertura del mercato avesse portato ad un aumento dell'uniformità dell'offerta a scapito dei più deboli. È questa secondo il regista una delle cause che minacciano da vicino la sopravvivenza del cinema elvetico, insieme alla crescente importanza dell'apparato burocratico che si occupa della settima arte che Tanner non esita a definire "inefficiente e parassitario". Critiche alle commissioni federali d'esperti che giungevano nel contempo anche dall' Associazione Suissimage che riscuote i diritti d'autore sulle opere audiovisive e che fu alla base dell'elaborazione del progetto di incoraggiamento alla produzione basato sul sistema dell'"avances

sur recettes" consistente in prestiti senza interesse rimborsabili ai produttori sulla base degli incassi conseguiti dai film prescelti nelle sale cinematografiche o dalle vendite televisive. Aiuto al cinema legato al successo, denominato "Succès cinèma" che è entrato in vigore per un periodo di prova di cinque anni nel 1997.

"Limiti", amplificati anche dall'esclusione del mondo cinematografico elvetico da quasi tutti i programmi MEDIA della Comunità Europea, a cui il progetto di revisione della Legge sulla cinematografia e l'attuale proposta al Parlamento di un ulteriore credito per la promozione cinematografica, cercano d'ovviare.

"Avanprogetto", che presenta i suoi aspetti più innovativi nello sforzo di aprirsi all'evoluzione delle tecniche e dei modi di fruizione del prodotto cinematografico, nell'introduzione di provvedimenti miranti a premiare il successo di un film e nella ricerca di strumenti atti a garantire la molteplicità dell'offerta cinematografica. Ma il documento presenta anche alcuni limiti (fra questi la mancanza di un'indagine e di una riflessione sui mutamenti che stanno intervenendo nella fruizione del cinema) alcuni dei quali condivisibili, altri invece contraddetti o perlomeno contestati nella forma in cui spesso sono manipolati o evocati semplicisticamente dai media.

È quanto ha fatto recentemente Villi Hermann, con una lettera aperta in risposta a un articolo apparso su un quotidiano ticinese intitolato per l'appunto "I limiti del cinema svizzero". All'accusa di una difficile commercializzazione dei nostri prodotti, Hermann ribadisce alcuni risultati da primato nel box office ottenuti da film recenti (come *Beresina* di Daniel Schmid o *Pane e tulipani* di Silvio Soldini). Così come ricorda il successo, anche qualitativo, dei film documentari "nostrani", riportato in rassegne specifiche di tutto il mondo ma anche nelle sale cinematografiche del Paese, in particolare della svizzera tedesca e francese. Rivendicando l'approccio culturale alla materia a scapito di quello commerciale che invade soprattutto l'industria americana, evoca nel contempo alcune azioni positive di promozione come l'istituzione del premio del Film Svizzero o il ruolo importante che una manifestazione come il Festival di Locarno svolge per la divulgazione della nostra cinematografia. "Credo che il nostro cinema debba parlare di noi e non invitare a scimmiottare quello di Hollywood, realizzato solo per guadagnare, calcolato a tavolino dai cosiddetti "manager audiovisivi" i quali se vedono che non rende sul mercato non viene neanche preso in considerazione... il cinema svizzero si fa perché c' è un gruppuscolo di gente che pensa di aver qualcosa da dire, da comunicare, da scoperchiare, da far vedere (con la complicità di assessori culturali e della nostra televisione)..."

(*) Autore di *Oltre le frontiere. Il cinema di Villi Hermann*, Il Castoro Cinema (2005), da cui è tratto il testo.

"C' è un sacco di gente viva. Ma questa gente non arriverà da nessuna parte, questo è il problema".

Dalla poco rassicurante analisi di Giorgio Canali, la situazione attuale non sembra includere ciò che la musica e tutto ciò che la circonda per lungo tempo ha significato e contemporaneamente celato: la magia. La speranza. Soprattutto la speranza per tutti quei giovani (o anche meno giovani) che hanno passato ore, giorni, spesso anni, rinchiusi in una stanza o in una cantina a chiudere gli occhi, con in mano uno strumento, e fantasticare, immaginare, godere di tutta quella che sarebbe stata, in un futuro vicino o lontano, la loro vita di musica, nella e per la musica.

E tutti con una certezza comune, con una condivisa e meravigliosa visione: che ce l'avrebbero fatta, che quelle immagini così reali si sarebbero "sicuramente" trasformate in qualcosa di più concreto di un volo pindarico, e che al riaprire gli occhi non ci sarebbe più stata la necessità di tornare alla realtà, perche la realtà sarebbe stata differente. Migliore.

Accantonando però la visione strettamente romantica di questa così discutibilmente (secondo alcuni) nobile forma d'arte, e analizzando sadisticamente ciò in cui si è trasformata negli ultimi anni, viene spontaneo chiedersi se la situazione sia realmente così apocalittica come nelle parole di Canali, se si stia avvicinando davvero, insomma, una rivoluzione che sancisce la morte della Musica così come è conosciuta per dare inizio a una totalmente differente concezione dell'intero mondo artistico musicale, che rivoluzionerà tutto da cima a fondo, a partire dalla cantina per arrivare alla distribuzione, e, perché no, anche i sogni.

I tradizionali sogni di gloria, fama e successo, di vivere grazie a ciò che si ama, si stanno sempre più trasformando in sogni tesi a diminuire il livello individuale di frustrazione . Perché l'unica cosa che sembra concedere oggi la Musica a chi veramente la ama e ne fa (o vorrebbe fare) una ragione di vita, sembra una infinita e apparentemente irrimediabile frustrazione. Che con il tempo rischia di trasformarsi definitivamente in disillusione.

Fronte del Rock, il lavoro di Massimo Garlatti-Costa, ci da una valida panoramica di quello che è il mondo della provincia, partendo nel caso specifico da piccoli Paesi del Friuli, per interrogarsi sulla difficoltà di emergere seguendo le proprie passioni, partendo da realtà così piccole e cosi semplicemente estranee e lontane da quello che è il grande mercato del successo.

Ed è soprattutto, senza presunzione di trarre conclusioni, un eccellente spunto di riflessione su cosa effettivamente significhi oggi voler fare musica e credere in essa. Anche e soprattutto se si parte da un piccolo Paese di montagna.

Le storie dei tre gruppi presentati dal regista, ovvero i "Mercenary God", i "Vanilla Resident" e i "Vertigine" di Simone Piva, viaggiano quasi in parallelo, e si delineano fondamentalmente come storie di frustrazione, sudore, rassegnazione, e fallimento. Parola questa che fa paura, di cui nessuno vorrebbe essere il soggetto destinato a farsene fardello, ma che purtroppo è reale.

Storie e persone che alla fine del documentario rimangono dove hanno avuto inizio, in provincia, senza colpi di scena e happy endings. Semplicemente più mature, sudate e rassegnate.

Ma sono anche storie di persone che non mollano, perché non si può dire addio ad una parte di se stessi, e per quanto faccia male conviverci, non è possibile dimenticare e accantonare qualcosa di così forte, che unisce e al tempo stesso da forza.

Dunque tenacia in risposta alla rassegnazione, perseveranza in risposta all'indifferenza.

Essere capaci di "prendere un grosso respiro prima di immergersi" citando le parole di Frankie Hi Nrg, per prepararsi dolorosamente, con i polmoni che scoppiano e che fanno male, ad una eventuale, sognata emersione.

Ma la situazione oggi è molto complessa. A partire da cosa voglia dire la parola "emergere".

È un dato di fatto che il mondo musicale è quasi radicalmente rivoluzionato rispetto a quello che era solo pochi anni fa. Dove emergere, anche in un solo determinato genere o settore, voleva dire dischi venduti, concerti e persone che cantano canzoni scritte da te e che sono parte di te.

Questa condivisione del proprio essere con totali sconosciuti che si identificano nelle "tue" parole e nella tua vita (per rimanere nella visione romantica della Musica), è cambiata, e sta cambiando sempre più.

Come già accennato, si sta arrivando a una nuova alba, si stanno facendo le prove generali e presto illuminerà gli orizzonti di questa arte. O li oscurerà. Apocalittici contro integrati.

In una recente intervista ad un artista italiano molto famoso e apprezzato a livello globale, un aneddoto raccontato può dive-

nire un interessante spunto di riflessione. Raccontava come il suo produttore abbia scherzosamente affermato che se avesse riscosso questo successo dieci anni fa, ora starebbe navigando nell'oro. Cosa che probabilmente farà in ogni caso, ma, e questo è il punto interessante, non grazie ai dischi o ai concerti, ma grazie a tutto ciò che ruota intorno al mondo delle settenote.

Gli aspetti che si potrebbero analizzare sono molteplici, da che cosa vuol dire oggi emergere a come si realizza la moneta con la musica, ai nuovi canali di distribuzione, fino ad arrivare al marketing, che sembra avere in molti casi soppiantato il talento di molti musicisti, spesso tristemente secondario. Si assiste spesso alla creazione di miti o idoli (fortunatamente passeggeri nella maggior parte dei casi) che possono con la massima tranquillità essere definiti "prodotti".

Ben diversi da quello che sono state le meteore dei decenni passati.

Le vecchie meteore erano canzoni o personaggi, le moderne meteore sono semplicemente prodotti che svaniscono poiché non soddisfano più le esigenze del consumatore o perché hanno un difetto di fabbricazione, diciamo creati con macchine a fecondità limitata. Un ciclo produttivo e poi si compra un nuovo macchinario.

Il regista di *Fronte del Rock*, ci porta al MEI, ovvero il Meeting delle Etichette Indipendenti, un ultimo barlume di speranza per migliaia di persone, che ancora qualcosa di vero e di concreto, di selvaggio possa esistere. È il miraggio della musica indipendente, della possibilità per tutti di poter dire qualcosa e di poter avere la propria occasione. Ma la realtà è ben diversa.

Prescindendo dal fatto che è impossibile che tutti abbiano una possibilità e che ovviamente non tutti siano validi (nonostante le buone intenzioni e la passione, degna in ogni caso di stima), questo fenomeno aumenta semplicemente il numero di dischi in circolazione, spesso sfruttando gli stessi musicisti, e diminuisce per una semplice regola matematica dell'inversamente proporzionale, le possibilità di emergere dal sottostrato, dalla sorta di purgatorio musicale che è rappresentato da questo fenomeno. Perché una volta il sogno di tutte le band (o cantanti) era rappresentato dal Disco. Avere le proprie sporche note fino ad un attimo prima imprigionate nella polverosa sala prove, ripulite lustrate e racchiuse in un disco. Ed era il punto di arrivo, la massima ispirazione, il resto sarebbe venuto da sé, quasi come logica conseguenza.

Ma ora che è molto più semplice averlo, un disco, dato che le possibilità sono varie, non ultima la costosa autoproduzione, rappresenta solo il punto di inizio, il primo picchetto nella roccia per raggiungere la vetta dell'Everest.

Più importante del supporto è la promozione, il saper sapientemente farlo arrivare alla gente, al pubblico, a far si che qualcuno lo ascolti. E lo ascolti talmente tanto da farselo piacere.

Importante è che la persona giusta si accorga dell'esistenza di quella creazione e la promuova nel modo migliore e al passo con i tempi.

Una piccola e doverosa citazione (tralasciando quella sulla meritocrazia in questo campo e sui giusti canali, che spesso penalizzano la validità privilegiando altro) va alla vecchia e poco saggia fortuna, ma è ovviamente una tautologia, dal momento che l'argomento della sua utilità e necessità è intoccabile.

La necessità dell'essere al posto giusto al momento giusto non tramonterà mai.

Ma oggi, nel 2008 la tecnologia potrebbe dare una mano a tirare la fortuna dalla propria parte, perché non sempre è necessario essere al posto giusto, o che la persona che potrebbe cambiare la vita di una band sia al posto giusto (nel momento giusto). L'avvento di canali come Youtube, come Myspace, hanno esponenzialmente innalzato le possibilità di essere notati (e di conseguenza esponenzialmente abbassato i meriti da dare alla fortuna), e questi stessi canali pullulano, strabordano di tentativi, più o meno riusciti, di far conoscere la propria musica. Al mondo, ma anche alle persone che hanno i mezzi per rendere concreto il virtuale.

Certo è che la necessità della scintilla, di quella particolarità che può distinguere e far emergere permettendo di respirare di nuovo dopo essersi immersi (nonostante il grosso respiro preso preventivamente) è ineccepibile, bisogna avere una marcia in più. E lottare.

Ma tornando per un momento all' artista potenzialmente miliardario (indietro nel tempo), ciò pone il problema della distribuzione.

Oggi la musica si scarica, i dischi o cd non si comprano più, o sempre meno, la sensazione di tenere in mano il prodotto, la custodia in plastica, il libretto, il cd stesso e metterlo nello stereo è stato rimpiazzato dal più economico (e più illegale) utilizzo di un mouse per riempire librerie musicali molto più ampie di qualunque scaffale da cameretta pieno di dischi.

E da qui la necessità per i musicisti anche arrivati e apprezzati di reinventarsi, di puntare molto sui concerti, sul contatto diretto con il pubblico, su tour infiniti, su apparizioni televisive e sponsorizzazioni.

Paradossale è poi il meccanismo che si inverte per alcuni.

Non è raro assistere a fenomeni che vedono protagonisti artisti arrivati, quasi leggende, che abbandonano case discografiche e contratti da Re Mida, per ottenere più libertà e indipendenza, per dedicarsi a cosa vogliono veramente e addirittura per sperimentare nuove forme di distribuzione e realizzazione di prodotti.

Senza quei fastidiosi vincoli imposti da produttori che sembrano più architetti di palazzi tutti uguali, con l'anima venduta al diavolo rinunciando alla cosa spesso più importante: l'originalità. E anche perche no, il cuore che si mette in quello che si fa.

Non ultimo il caso dei "Radiohead" che, abbandonata la casa discografica, hanno pubblicato il loro ultimo e eccellente album in internet prima che nei negozi, e soprattutto, e qui la rivoluzione, concedendo la possibilità ai fan di acquistarlo al prezzo che si voleva, partendo da un minimo di un cent. Mettendo da parte le polemiche che hanno scatenato, superate ovviamente dagli attestati di stima e di genialità, hanno dato una scossa forte al mondo discografico, che sembra, a detta di molti, destinato a crollare anche per i prezzi dei prodotti che creano non pochi problemi.

Ma questo è un altro discorso. E soprattutto è la causa (o una delle principali) per la quale i supporti stanno cambiando, che ha messo in moto il meccanismo che porterà secondo gli apocalittici alla totale scomparsa del cd nel giro di pochi anni.

Una rivoluzione a trecento '60 gradi che sembra non dovrà lasciare superstiti spazzando via tutto quanto come un feroce tsunami di onde sonore, che mieterà vittime di tutti i tipi, dai supporti, alle case discografiche, alle speranze ai sogni. E nonostante i protagonisti del racconto di Massimo Garlatti - Costa continuino a suonare e a sognare innocentemente, guardando il mondo (musicale) con un sorriso amaro dall'alto delle loro splendide montagne, continueranno a stringere assieme agli strumenti qualcosa che neanche il più violento degli tsunami può portar via: la passione. E l'amore per qualcosa che non ti spezzerà mai il cuore. Di conseguenza, e si percepisce anche dalle parole di Simone Piva nel finale del documentario, "ci si può sentire abbattuti, con la voglia di lasciar perdere, ma poi ci si rialza e anche con le ginocchia sanguinanti si continua a lottare".

E fin quando ci sarà un Simone, dei "Vanilla Resident" o dei "Mercenary God" che lottano, l' entropia musicale rimarrà in sostanziale equilibrio.

In natura qualcosa di nuovo nasce quando qualcosa muore, la Musica fa parte della natura, ed è difficile, molto difficile, uccidere una passione.

BENVENUTO DOCU-TEMA

a cura di Giangi Poli
Redattore scientifico di Quark e Superquark

Importante è l'inserimento nella scuola del linguaggio della cinematografia, dell'inchiesta televisiva e del video come aiuto alla formazione di un metodo generale di ragionamento razionale.

Perché non sostenere e applaudire quegli scarsi insegnanti con una marcia in più che con una vera e propria intuizione artistica inseriscono nei propri metodi didattici (non a caso la didattica è ben definita "l'arte e il metodo dell'insegnamento") l'uso in classe del documentario, dell'inchiesta filmata e in generale di quello che con orrendo termine vagamente spregiativo si dice "l'audiovisivo"?

E che non solamente li utilizzano come sostegno per le loro lezioni o spunto per discussione, ma che li promuovono anche e soprattutto come mezzo per sottolineare finalmente i fondamentali collegamenti fra le loro specifiche materie di insegnamento e la realtà quotidiana?

È una trovata geniale, una strategia brillante per superare lo scarso interesse per qualche materia particolarmente ostica o c'è, sotto, molto di più?

In realtà c'è moltissimo di più e l'introduzione di questi mezzi di lavoro potrebbe portare a risultati assolutamente imprevisti e fortemente qualificanti sia per chi la propone che per gli allievi ai quali viene proposta. C'è infatti, a mio parere, un interessantissimo collegamento fra l'uso della fotografia, e ancor più della ripresa cinematografica o video, e il metodo di ragionamento scientifico che risale a Galileo Galilei. Vediamo quale.

Un risultato molto sgradevole della personale esperienza nel campo della diffusione scientifica, alla quale abbiamo contribuito nel nostro piccolo per almeno quattro decenni con il mezzo televisivo, è una constatazione sconfortante e allarmante: in Italia non esiste praticamente un metodo di ragionamento scientifico. Di qui l'urgenza e l'importanza di stimolare i giovani a ragionare il più possibile in questo modo.

Il ragionamento secondo il metodo scientifico non riguarda affatto, come si potrebbe pensare a prima vista, gli scienziati, ma vale per tutti. È un metodo basato sui fatti e non sulle opinioni e sulle chiacchiere. Serve, oltre a far prendere decisioni razionali, soprattutto a non farsi abbindolare dal primo chiacchierone che passa.

E cosa sarà mai questo metodo scientifico di ragionare valido per tutti? Prendiamo, per esempio, un esperimento. Quando è scientifico? Un esperimento si dice scientifico quando, dopo la pubblicazione dei dati iniziali, può essere ripetuto da tutti nel tempo, e cioè oggi e nel futuro più lontano, e nello spazio, cioè da persone che lavorano in luoghi lontanissimi. Se non c'è questa possibilità di ripetizione non si parla di fatto scientifico, ma di opinioni e spessissimo di chiacchiere.

Lo stesso vale per qualsiasi ragionamento. Se non si basa su fatti concreti e controllabili da chiunque è solamente una opinione personale. E credere ciecamente nelle opinioni degli altri, spesso di quelli che, con le loro scelte, hanno nelle loro mani la nostra economia, o anche la nostra salute, può portare a guai seri. È ovvio che chi parla a vanvera non basandosi su dati certi, inconfutabili e incontrovertibili, può far credere alla gente, per proprio tornaconto, quello che vuole. E in più può farci passare per degli sciocchi creduloni, cosa che può dare qualche fastidio.

Un altro fondamentale aspetto del metodo di ragionamento scientifico impone a chi lo applica di essere sempre pronto a cambiare idea in presenza di nuovi dati provati e riprovati universalmente. È il comportamento seguito da Galileo che mutò radicalmente il suo modo di vedere in presenza di nuovi fatti certi. contestatori di Galileo non cambiavano invece mai idea davanti a nuovi fatti certi, ma anzi li scartavano sistematicamente, cercando e privilegiando solamente i fatti che in qualche modo potevano sostenere le loro idee fisse. Comportamenti come quelli ne troviamo, oggi, purtroppo ancora a bizzeffe, oltreché fra molti nostri uomini politici, anche fra chi si interessa in un modo o nell'altro, per esempio della difesa dell'ambiente, della parità dei diritti fra i sessi, dell'economia, della salute e via dicendo. Con buona pace del metodo di ragionamento scientifico, razionale, basato su fatti inconfutabili, incontrovertibili, che con tutti i nostri pesanti condizionamenti culturali non è riuscito assolutamente a farsi strada. E qui torniamo a noi.

Niente è più inconfutabile, incontrovertibile dell'immagine fotografica fissa e ancor più di quella serie di immagini fisse che costituisce una ripresa fatta con una qualunque telecamerina da pochi soldi.

Vedendo le immagini rubate all'interno di un ospedale scrostato o fatiscente nessuno potrà dire che quell'ospedale è un fiore all'occhiello della sanità pubblica. Vedendo i rifiuti urbani traboccare per le strade nessuno potrà smentire a parole e affermare che in quella città l'Amministrazione funziona perfettamente. Vedendo una camera sovraffollata di lavoratori stranieri nessuno potrà dire che i loro racconti sono tutti inventati. Vedendo la polvere, il fuoco, il fumo e ascoltando i rumori assordanti in presa diretta all'interno di una fonderia nessuno potrà dire che quegli operai se la passano bene. E l'elenco potrebbe continuare all'infinito.

Ecco perché oggi, in televisione, c'è così poco spazio per questo tipo di immagini, per le immagini pure e semplici che non avrebbero nessun bisogno di commento parlato. '50 anni fa, all'inizio, si usavano moltissime immagini con testi scarsi e asciutti. E la RAI "difendeva" gli ascoltatori, o meglio "difendeva " chi la sosteneva, con una fortissima censura fisica delle immagini. Si usavano proprio le forbici. Poi alle immagini vennero fatti seguire i dibattiti. Sempre più lunghi, sullo stesso tema, per annacquare con le chiacchiere la forza dirompente delle immagini stesse. Poi si in-



Giangi Poli durante un laboratorio di Mediaeducazione.

ventarono il conduttore che parla, parla e che spesso nemmeno fa vedere le cose delle quali sta parlando. Così ora la censura, almeno quella fisica, non c' è quasi più. Infatti tutto è chiacchiera, tutto è talk show, come si dice, che è il format evidentemente più gradito perché vi si può dire di tutto senza essere smentiti platealmente dalle immagini.

Di qui la straordinaria e democratica arma che gli insegnanti con la marcia in più mettono, e si spera mettano sempre più, in mano ai loro studenti. Un mezzo unico per aiutare a formare, indipendentemente dalla materia trattata, quello spirito critico che li aiuterà, probabilmente più di ogni altro insegnamento, a districarsi fra i vari imbonitori e venditori di fumo di tutti i tipi che dovranno affrontare nel corso della loro vita. Uno spirito critico che, nel frattempo, potrebbe anche aiutarli, particolare non da poco, a valutare con più attenzione e con più interesse l'impegno e la fatica dei loro insegnanti.

E che dire, scendendo per un momento in un dettaglio del linguaggio del video, delle immense possibilità dell'immagine scelta, al di là della sua inconfutabile verità? Chi usa una telecamera isola con la scelta dell'inquadratura una parte della realtà, quella che interessa lui e non altri in quella stessa circostanza, usando un potere che l'occhio non ha. Crea così un personalissimo modo di sottolineare, di denunciare o semplicemente di comunicare una emozione, un interesse.

La scelta delle inquadrature è inoltre una possibilità unica che la telecamera dÀ all'espressione della fantasia, della creatività e perché no? della maturità dell'autore mentre la eccezionale possibilità di scovare dettagli interessanti, che altrimenti potrebbero andare perduti nella visione generale dell'occhio umano, gli permette di narrare la realtà in un modo molto più personale e coinvolgente.

L'uso sistematico del video (anche di pochi minuti) da presentare o da far realizzare dagli studenti per essere poi discusso fra gli stessi studenti e con gli insegnanti aggiunge quindi veramente arte all' "arte e al metodo dell'insegnamento" vulgo alla didattica. Chi lo sostiene e lo applica si "arrende" in modo intelligente e costruttivo alla realtà nella quale, volenti o nolenti, siamo immersi, o meglio a quelle esigenze della "nuova società " dell'immagine che ha fatto scrivere fiumi preoccupatissimi di inchiostro quando nel '53 la RAI ha iniziato le sue trasmissioni. Una "resa" che "resa" non è, ma semplice e qualche volta difficile applicazione in campo scolastico di quel metodo di ragionamento scientifico che ormai conosciamo, basato sulla accettazione di questa situazione sociale relativamente nuova, ma universalmente riconosciuta. Un esempio lodevole per tutti noi.

15ª EDIZIONE

2008

15ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO

PREMIO LIBERO BIZZARRI

LA STORIA, LE STORIE, I DIRITTI UMANI

10~18 OTTOBRE '08



SAN BENEDETTO DEL TRONTO
AUDITORIUM
TEATRO CONCORDIA
PALAZZINA AZZURRA

GROTTAMMARE
KURSAAL

CUPRAMARITTIMA
CINEMA TEATRO MARGHERITA

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

A CENTO ANNI DALLA NASCITA

ANNA MAGNANI

VITA, AMORI E CARRIERA DI UN'ATTRICE CHE GUARDA DRITTO NEGLI OCCHI

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Una donna che ha molto amato, molto sofferto e si è battuta con impeto per avere un'esistenza piena, secondo vocazione e talento, senza mai tradire coscienza e rigore nel suo mestiere e nelle apparizioni fuori scena. La Magnani viene presentata nel libro sia come personaggio del suo tempo, che incarna settant'anni di storia italiana - il periodo fra le due guerre mondiali, il Ventennio, il Dopoguerra, i "favolosi" anni '60 -, sia come donna di spettacolo, capace di passare dal dramma alla rivista, e viceversa, dal film brillante al cinema neorealista di Rossellini, alle opere di Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, ai programmi radiotelevisivi.

Ma soprattutto Anna è vista come protagonista di un grande film, quello che nasce dall'intreccio tra i fatti di tutti e i suoi personali, una narrazione intensa e ricca di particolari anche inediti. Scrive l'autore: "Anna l'ho conosciuta. Le ho stretto la mano, timidamente, poi mi sono seduto accanto a lei e, guardandola abbassando spesso gli occhi, l'ho sentita parlare di un suo spettacolo, *La lupa* un ritorno al teatro a metà degli anni '60 dopo tanto cinema e tanti primi fra cui l'Oscar.

Era come ascoltare il sonoro di un film che mi scorreva nella memoria, scena per scena, lungo una carriera. Alla fine, avrei voluto riavere quella mano tra le mie per baciarla, gesto galante che già allora facevano pochi o nessuno e, siccome ero molto giovane, arrossivo al solo pensiero di essere fuori moda agli occhi della diva poco divina che avevo appena sfiorata e della piccola folla che ci circondava. Me ne sono sempre pentito.

Come ogni volta che, assalito dall'ansia o dalla timidezza, anche tu, spettatore comune, che conosci e ami Anna, ammutolito per l'ammirazione, non sai dove mettere la testa e le mani di fronte a una persona così, una grande attrice che guarda dritto negli occhi; e capisci che la voglia di esprimere sincerità e stima può persino soffocarti un poco".



A CENTO ANNI DALLA NASCITA
CESARE PAVESE
UN RICORDO O FORSE QUALCOSA IN PIÙ

di Stefano Mencherini
Giornalista

È bello svegliarsi e non farsi illusioni.
Ci si sente liberi e responsabili.
Una forza tremenda è in noi, la libertà.
Si può toccare l'innocenza.
Si è disposti a soffrire.

(*La bella estate*, Cesare Pavese)

Incontrare Pavese è stato come incontrare noi stessi. Una sera d'inverno, la neve che dota il mondo di una sordina ruffiana, un letto appena caldo e tante parole che avevano un inizio: "A quei tempi era sempre festa. Bastava uscire di casa e traversare la strada, per diventare come matte, e tutto era cosí bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravamo ancora che qualcosa succedesse…" Era l'incipit della *Bella estate* e il nostro cervello di dodicenni cresciuti con Tremalnaik e Topolino, non ci consentiva di seguirle con l'attenzione che avrebbero meritato.

Con il tempo e il crescere curiosi, il rapporto con Cesare Pavese diventò quotidiano. *I Dialoghi con Leucò* intervallavano gli studi di latino e matematica e scandivano il tempo delle scoperte: letterarie ed esistenziali. Il mito dello scrittore misogino per necessità, del cultore della letteratura americana impregnato della poetica di Sinclair Lewis e di Walt Whitman fino alla traduzione di Melville e del *Moby Dick,* dello studente del D'Azeglio allievo del professor Monti, dell'antifascista per convinzione nemico di tutte le privazioni fisiche e di pensiero, innamorato perso del concetto di "libertà", ci fece compagnia fino all'attraversamento della nostra coscienza, fino al risveglio dal torpore dell'insegnamento scandito dai tempi ministeriali, fino alla nostra giovinezza, quella in cui essere "pavesiani" dava un tocco di fascino perfino ai nostri brufoli imbarazzanti.

La sua morte inseguita, bramata, voluta, contraddistinta da una frase beffarda e sibillina: *Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi, rappresentò per molti di noi l'inizio di un processo di auto dissoluzione che negli anni ci avrebbe condizionato molto più di quello che allora potessimo immaginare*. Era la "teoria" del vizio assurdo elaborata fin dal liceo, e quella ancora più devastante del mestiere di vivere. Davide Lajolo riuscì perfino a identificarne i motivi, a circoscriverne le cause, ma a noi, alla fine, cosa poteva interessare dei motivi, delle ragioni di un gesto estremo, quando il coraggio di una overdose di barbiturici (si racconta di 16 scatole, ma le testimonianze su questo aspetto divergono), nella desolazione di una camera d'albergo rappresentava più di un mito perché sfociava nella sublimazione della disperazione?

Poco tempo prima Constance lo aveva abbandonato, l'ennesimo abbandono di una vita trascorsa a rincorrere l'amore invece che esserne rincorso. Pavese visse il rapporto con le donne come un dramma assoluto, probabilmente amandone più l'idea che non la fisicità, più la dimensione eterea che non la valenza concreta. Per amore scrisse e lottò, riuscì a innamorarsi mai ricambiato. L'amore rappresentò, sempre, un incubo da cui uscire magari con l'aiuto di una ballerina, di una prostituta o di una contadina compiacente dal seno prosperoso e le labbra tumide. Scrisse *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* e la poesia, e il concetto stesso di poesia cambiò. Constance, nella breve raccolta che Einaudi pubblica ancora con un successo mai interrotto, c' è sempre, in ogni pagina, in ogni riga, in ogni pensiero. Il suo abbandono fu per Pavese la fine di un sogno accarezzato da sempre, fin dal momento in cui si rese conto delle asprezze di una madre mai mamma. Impotente? Ancora oggi se ne discute anche se nel *Mestiere di vivere* qualche accenno c' è e corre lungo il filo impercettibile di una complicità più con se stesso che non con il lettore.

Abbiamo trascorso intere serate, e molte notti, con "Anguilla" e "Nuto". Ancora oggi non sappiamo dire se li abbiamo amati o se fossero solo personaggi più vivi di tante persone che incontravamo quotidianamente. Sappiamo però che *La luna e i falò* ci penetra ancora l'anima come uno stiletto arroventato, come la voglia di fuggire, come la sensazione mai perduta di una gioventù che si è fermata in un albergo di Torino, in una calda sera d'agosto, al culmine di una solitudine diventata insopportabile.

Sono trascorsi 100 anni dalla nascita di Cesare Pavese. Le celebrazioni sono state mille e più di mille. Noi abbiamo pensato di ricordarlo "senza fare troppi pettegolezzi", con un viaggio a ritroso nel tempo, un palcoscenico appena illuminato, una voce e una morte che quando verrà avrà gli occhi di tutte le donne del mondo.

16ª EDIZIONE

2009

16° PREMIO LIBERO BIZZARRI

DOCFILMFEST > ACADEMY INN

SAN BENEDETTO DEL TRONTO 3-11 LUGLIO 2009



FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI EDIZIONI

UN PENSIERO DI OGGI

Francesco Bizzarri

DUE RIGHE SU ‘IL MIO DOCUMENTARIO’ DI CARLO LIZZANI

Scrivo queste righe per ricordare il pensiero di Carlo Lizzani, che nominato nel 2019 presidente della Fondazione Libero Bizzarri aveva espresso in tale occasione il suo Manifesto del ‘Documentario’.

Il Documentario, diceva Lizzani, fa parte della grande famiglia del Cinema e non deve essere visto come un’arte minore, ma come un modo di raccontare le storie piccole e personali o grandi ed universali attraverso le lenti del reale.

In questi ultimi anni il cinema documentario ha vinto premi in festival importanti normalmente riservati alla fiction e ha ottenuto grandi successi di botteghino.

Il Documentario contemporaneo ci racconta il mondo di oggi e apre una porta di conoscenza su quello che sarà il nostro futuro.

La sostenibilità, l’ambiente, le disuguaglianze, la lotta per i diritti della persona, le ingiustizie sociali, sono temi che il cinema documentario affronta attraverso le testimonianze spesso dolorose dei protagonisti.

Il regista le trasforma in cinema, ne fa una catarsi, il montatore (quanto è importante nel documentario!) sceglie da un patrimonio di girato che in alcuni casi si identifica con una vita, per editare un film di 90 minuti, 2 ore, qualche volta di più.

Il Festival è un luogo e un tempo privilegiato per ospitare questa arte e la Fondazione dedicata a Libero Bizzarri lo ha capito precorrendo i tempi.

Alla Fondazione mi lega questa passione e a Libero Bizzarri mi accomuna non solo l’omonimia, ma la volontà di promuovere e di fare conoscere il cinema documentario italiano e internazionale ad un pubblico sempre più ampio e interessato a storie vere.

È per questo che ho fondato nel 2015 Il festival internazionale del documentario Visioni dal Mondo a Milano, giunto questo anno alla quinta edizione.

Visioni dal Mondo vuole fare conoscere ad un pubblico più ampio la vitalità e la creatività del cinema documentario italiano e di giovani registi e produttori indipendenti, farli incontrare con i grandi registi italiani e stranieri, promuovere gli accordi di coproduzione, favorirne la distribuzione e non solo in Italia.

La collaborazione con Rai, soggetto istituzionalmente dedicato alla promozione della cultura, rafforza la possibilità di successo della mission.

Anche l’affacciarsi di nuovi canali di distribuzione quali gli OTT con la fruizione on demand amplia la capacità distributiva e quindi gli spazi di visibilità per questo Genere, ma è sempre il Festival, come ha dimostrato la Fondazione Libero Bizzarri, il palcoscenico privilegiato per proporre tutto quanto c’ è di nuovo: registi, opere prime, anteprime internazionali, temi contemporanei caldi, nuove modalità artistiche e tecniche di produzione.

Carlo Lizzani scrive dei suoi documentari che raccontano l’Africa e di come le cose in quel continente sembrano non poter cambiare, ma è tramite la testimonianza diretta dei suoi popoli raccontata attraverso la lente del cinema documentario che possiamo ricevere messaggi senza filtri, comprendere le loro speranze e paure, avvicinarci.

Lo stesso vale per il racconto dell’Italia con le sue mille culture e tradizioni, con una ricchezza enorme di arte e di pensatori; il tutto incredibilmente concentrato in un fazzoletto di terra se paragonato con i grandi stati della Cina, della Russia, dell’India.

Alle inaugurazioni del mio Festival amo dire che il cinema documentario d’autore è come un colpo di vento che libera il cervello dalle ragnatele dei pregiudizi, è come un pugno di emozioni, è come la rivelazione di una verità.

Onore quindi alla Fondazione Libero Bizzarri, il pioniere e a coloro i quali si sono impegnati a organizzare il Festival, a curare l’Archivio, a celebrare il Documentario.

Auguri a chi ne voglia seguire l’esempio e contribuire al successo di questa bellissima Arte.

W Libero Bizzarri, W il Festival, W il Documentario!!

Francesco Bizzarri
Fondatore e Direttore del
Festival Internazionale del Documentario
Visioni dal mondo, Immagini dalla realtà

FUORI DAL MONDO CON IL CUORE VERSO CASA

MASSIMO CONSORTI INTERVISTA GIUSEPPE PICCIONI

Roma, Libreria del Cinema, 23 giugno 2009. La location è una stanza con tanti libri, tutti di cinema. Ci sono foto alle pareti e manifesti che raccontano storie di cinema, illustrano il cinema e ne esaltano i protagonisti. Siamo a casa, e l'aria è quella di Roma, la Capitale del cinema italiano.

Giuseppe Piccioni ha voglia di parlare e lo fa senza riserve, partendo dai suoi film per arrivare a un ritratto di sé che scava in profondità le sensibilità di un protagonista assoluto del nostro cinema. È l'idea del viaggio permanente che emerge da una serie di considerazioni sul sentirsi provvisorio, dovunque, in qualsiasi parte del mondo ci si trovi. È una intervista che parla del cinema di Giuseppe Piccioni e non solo, parla di Giuseppe Piccioni.

CONSORTI: Hai inserito nella sceneggiatura di *Giulia non esce la sera* "la felicità è la tristezza che fa le capriole", tratta da un autore mozambicano, tu non credi che questa sia una frase che sintetizza parecchi dei tuoi lavori?

PICCIONI: È vero: la felicità è la tristezza che fa le capriole e quindi segna un elemento di vicinanza tra questi due punti che non sono stati d'animo alternativi. A volte mi sembra che nei miei film ci sia questa connotazione. Mi piacerebbe che assomigliassero a certe storie d'amore, un po' tristi con qualche spiraglio qua e là di luce. Non è una componente negativa ma un aspetto molto importante, uno stato d'animo che a volte si accompagna a elementi di disagio di uno sguardo sul mondo, sulla vita degli altri, sulla tua vita. È una frase che mi ha colpito forse perché mi ha fornito un alibi anche dal punto di vista letterario. È di un autore che non conoscevo. Ho pensato di utilizzarla, di rubarla però dichiarandone il furto.

C. Tu dici che la regia è la capacità di avere un rapporto dialettico con gli attori, con i collaboratori, dici anche che non sei un regista con il cappello, la pistola e la frusta sul set ma uno che cerca di fare il gioco di squadra. Nel contempo affermi di snervare chi lavora con te; in cosa consiste lo "snervamento" nei confronti dei tuoi collaboratori?

P. Penso che ci sia anche questo nella biografia ideale, o nel curriculum ideale, di ciò che si richiede a un regista. A volte mi è capitato di tenere delle lezioni agli studenti di cinema e di aver avuto la possibilità di parlare o lavorare con alcuni di loro; la prima qualità che dovrebbe avere un regista è quella di non accontentarsi, di essere esigente, di pretendere molto, certo in un rapporto dialettico con la produzione, con le esigenze sacrosante di cui a volte bisogna tener conto, perché alla fine il budget deve quadrare. Non bisogna avere tutti i vizi del regista, bisogna avere buon senso perché penso che sia richiesto anche quello. Credo che, cosa che dico spesso, la regia consista nella capacità di fare delle scelte; tu fai delle scelte quando riesci a dire dei no. A me capita spesso di farle dopo una serie snervante di no, i miei collaboratori sono a volte un po' provati quando si tratta di cercare un attore, di trovare un ambiente. A volte arriva la costumista con un maglione da provare e mi dice: "Questo mi sembra carino", rispondo quasi sempre "Fammene vedere un altro", e arrivo attraverso un'accumulazione di incertezze, di no, a fare delle scelte. Sono convinto che l' importante sia arrivare alla fine di un film col minor numero di rimpianti e di errori soprattutto sulle scelte fatte.

C. Hai affermato che ascolti i consigli degli altri e che "prendi" quelli che ritieni possano essere coerenti con le idee che esprimi, altri invece li abbandoni. C' è una cosa che mi ha colpito, quando dici "So dove voglio arrivare". Quando inizi un film sai già qual è l'obiettivo finale, quale il progetto e l'interezza del lavoro che stai costruendo, sei già convinto oppure per strada ...

P. Diciamo che "so dove voglio arrivare" è un'espressione forte quando si fa un film, nel senso che si ha una chiarezza rispetto al progetto nelle sue linee generali, però credo, se lo si fa onestamente, che ci sia sempre un tentativo di comprensione, di ricerca verso gli altri. C' è una battuta che dice il personaggio interpretato da Valerio Mastandrea in *Giulia non esce la sera*. Durante un' intervista televisiva gli chiedono cosa pensa uno scrittore e lui dice: "Cerca di capire che libro sta scrivendo". Un po' è anche quello che succede a un regista. Diciamo che il mio è un lavoro che si chiarisce molto anche nel momento in cui lo fai. Dopo una settimana di lavorazione, ad esempio, hai già degli elementi che arricchiscono moltissimo la tua visione del film. Il primo incontro con gli attori, la troupe, le prime riprese, la prima sensazione di qualcosa che puoi correggere. È un lavoro in cui devi spesso correggere la rotta, sai che stai suonando solo su certe note, te ne accorgi girando, ti accorgi che stanno prevalendo alcune cose, c' è un colore che si manifesta in maniera troppo insistita, allora cerchi di apportare delle variazioni, è come una partitura che cerchi di correggere continuamente. La storia del rapporto con i collaboratori è che a me piace spesso parlare del film come del "nostro" film, vedere il film come il risultato del lavoro di molti, come qualcosa in cui confluisce il talento di tante persone. È vero che molto spesso i collaboratori suggeriscono, danno dei consigli ma che poi, chi deve prendere delle decisioni è il regista

e la qualità di un regista è quella di saper accettare i buoni consigli e saper anche rispedire al mittente i cattivi, quelli che in quel momento ritieni non siano utili per la storia che stai raccontando. Questo è ciò che accade in tutte le fasi di lavorazione di un film, nel momento in cui lo scrivi, nel momento in cui fai i sopralluoghi, quando ti capita di lavorare con collaboratori di grande personalità, uno scenografo, un direttore della fotografia, che esprimono un punto di vista forte, personale sulla tua storia, sul film che stai facendo. In qualche caso dicono cose che arricchiscono. L'attore stesso, il montatore o tutti coloro che hanno un certo grado di personalità creativa possono però, anche senza volerlo, mandarti fuori strada. Allora bisogna accettare i buoni consigli e respingere quelli che possono compromettere la direzione che hai voluto dare al tuo lavoro.

C. Parlerei dell'importanza che dai ai dialoghi. Non a caso citi Truffaut non solo come grande regista, ma anche come un personaggio che ha messo nei dialoghi la sua capacità di scrivere cinema. I dialoghi per te, ovviamente, sono importantissimi perché i tuoi sono film di dialoghi. Anche in questo caso durante la lavorazione cambi a seconda di qualche esigenza particolare che ti si pone davanti?

P. A me piace molto scrivere i dialoghi, mi piacciono le parole, mi piace che uno spettatore andando a casa dopo aver visto un film si porti dietro qualche parola. Così come mi piace nelle canzoni. Mi piace il gusto della citazione nel dialogo. Ecco, mi piace che i dialoghi non siano solo funzionali, non servano a portare avanti la storia, non descrivano solo un qualcosa che risponde a una scena di carattere quotidiano, mi piace che i dialoghi siano anche scrittura. Questa è la ragione per cui ammiro Truffaut, perché sento molto il suo rapporto con la scrittura anche nei libri, non solo nei film, anche nel modo in cui lui scrive di cinema. Io ho un difetto, nei dialoghi sono prolisso, quindi giro dialoghi in genere molto più lunghi di come arrivano al montaggio. Poi viene il momento che comincio a tagliarli, cerco di ridurli all'essenziale. Comincio a scriverli in maniera scomposta, in altra parole scrivo delle sequenze del film e qua e là frammenti di dialoghi. Scrivo a penna in un quaderno. Ho fogli sparsi in maniera confusa ma che mi consentono di partecipare direttamente al lavoro di scrittura. Poi arriva il momento in cui ho bisogno di staccarmi dai miei collaboratori, dagli sceneggiatori con cui ho lavorato. Ho bisogno di rivedere tutto il mio lavoro in maniera più personale, di rendere il materiale più compatibile col mondo che voglio raccontare. Infine ritorno a lavorare con gli sceneggiatori per la stesura definitiva.

C. Hai detto che quando giri non ami riprendere la scena da molti punti di vista per poi affidare il tutto al montatore. Secondo me in questo caso non c'è solo una visione artigianale del mondo del cinema, cioè quello che comunque vivi in presa diretta, c'è il compiere la scelta di girare una scena in un modo piuttosto che in un altro per poi non dover ricorrere alle magie del montatore. Lo percepisci immediatamente oppure le sequenze sono pianificate?

P. No. Spesso mi è capitato di fare degli storyboard però mai dell'intero film, solo di qualche sequenza. E mi è capitato di farlo anche la mattina stessa prima di iniziare il lavoro, di avere un'idea abbastanza semplice quasi sbrigativa dei punti di vista, della macchina da presa, di quelli fondamentali, poi cerco di fare delle scelte prima, quando ho la sensazione di come la scena debba essere fatta. Spesso sono gli altri, il direttore della fotografia, la segretaria di edizione che a volte dicono che mi converrebbe "coprirmi". Stanno lì che si spaventano perché pensano che potrei arrivare al montaggio con qualcosa che manca. In qualche caso questi consigli li seguo, però quasi sempre le cose che ho scelto, i punti di vista che ho scelto sono quelli che rimangono nel montaggio finale. Può accadere che una scena mi metta in difficoltà oppure che non so proprio come girarla. Facciamo l'esempio di un ballo: mettermi lì a seguire con un punto di ripresa soltanto diventerebbe noioso allora, in questi casi, mi comporto in modo "vigliacco" e riprendo la scena da molto punti di vista affidandomi più al montaggio che al mio sguardo. Le cene, ad esempio, sono momenti complicatissimi. Le persone sedute a tavola sono cose in cui devi tener sempre presente che rischi di scavalcare il campo e allora bisogna cercare di "coprirsi". Durante questi pranzi ci sono lunghe discussioni, discussioni in cui il direttore della fotografia dice: "No, qui scavalchiamo"; l'edizione: "No, non scavalchiamo allora facciamo così, giriamo di là". Insomma, in questo caso diventa una cosa molto tecnica e si perde la scelta che tu fai dal punto di vista della composizione.

C. Credo di conoscere parzialmente la risposta ma questa domanda te la faccio lo stesso: gireresti un film scritto da altri?

P. Sì, lo girerei. È una cosa che vorrei fare. Non ho mai girato un film scritto da altri. Ho sempre pensato di aver bisogno di essere presente anche con la scrittura, invece ultimamente, non so se per i tempi molto lunghi o per la pigrizia che mi prende, vedo che i miei tempi si stanno dilatando. Non mi sembra giusto che io faccia un film una volta ogni tre anni anche perché poi tutti si aspettano un capolavoro. Tutta questa attesa, per che cosa? Siccome poi è difficile riuscire a fare dei film con le dimensioni produttive, la forza produttiva che potevano avere un tempo, sarebbe più interessante fare film anche piccoli ma più frequenti e allora, qualche volta, mi piacerebbe fare un film tratto da un romanzo o scritto da un'altra persona e credo mi troverei bene perché mi capita spesso, quando faccio delle esercitazioni con i ragazzi del Centro Sperimentale, su cose scritte da loro che stanno per girare, di provare il piacere di discutere sulla messa in scena, sul come una scena debba essere impostata, su quale può essere il punto di vista della macchina, su come usare lo spazio. Ogni volta mi appassiona molto questa possibilità di intervenire nella messa in scena degli altri, quindi penso che prima o poi lo farò e spero di trovare un'occasione giusta: finora non mi è ancora capitata.

C. Partiamo dall'inizio, *Il grande Blek*. C'è la tua città, c'è il tuo contesto, c'è il posto in cui sei nato, cresciuto fino a un certo punto della tua vita. C'è sempre la stazione e c'è un treno che sta per partire. Quanto Yuri c'è o quanto di Giuseppe Piccioni c'è in Yuri?

P. C'è molto di Giuseppe Piccioni in Yuri, nel personaggio di Yuri nel *Grande Blek*, perché è stato il mio primo film, quindi scritto e realizzato con molto entusiasmo, quasi senza censure. Con entusiasmo e anche con ingenuità, con qualche piccola ingenuità sicuramente, peccati veniali di un debutto e di quel bisogno di dire tante cose, troppe come si fa spesso in un'opera prima. Sicuramente c'è anche un'operazione di cosmesi di Giuseppe Piccioni, c'è un personaggio che è una sorta di alter ego, c'è una famiglia che assomiglia in parte a qualcosa che riguarda la mia famiglia, però nello stesso tempo ci sono le piccole invenzioni, un po' romanzesche, che mascherano e in qualche caso nascondono, in qualche caso mostrano altre cose, però non è la "verità". Forse un approccio a una verità più sentimentale che di cronaca. Del *Grande Blek* mi piace ricordare di più l'aspetto meno scritto, la prima parte del film, con i frammenti di scene di ricordi, piuttosto che l'intero intreccio. Un film che ha anche delle cose che faccio fatica a rivedere, mi sembra che ci siano molte cose che non vanno. Il



problema è che un regista quando rivede un film, specie il primo film, è come se si guardasse allo specchio. Rivedendolo anni dopo dici "Mah forse avrei dovuto fare quello piuttosto che quell'altro", però alla fine pensi che è stato un esordio felice, un film condiviso con tante persone che hanno lavorato con me e che poi hanno fatto il cinema in Italia, è stato un esordio per me ma anche per molti altri. Domenico Procacci ad esempio, uno dei più importanti produttori italiani. Gli amici che hanno lavorato con me e poi sono diventati affermati sceneggiatori, registi, direttori della fotografia, montatori. Quella del *Grande Blek* è stata un'esperienza molto forte, non solo per il film ma per i risultati che il film ha avuto. Sono stati importanti anche i riscontri: è stato segnalato, ha ricevuto premi, mi ha permesso insomma di iniziare il mio cammino di regista. Nello stesso tempo è stato il mio primo impatto con un aspetto che avevo sottovalutato e che era la conoscenza della critica cinematografica, una categoria con la quale spesso il mio rapporto non è stato facilissimo. Io non ho mai avuto un atteggiamento *anti - critica*, non sono un *anti intellettuale*, anzi è un aspetto della mia professione che mi interessa molto, però quello con *Il grande Blek* è stato un esordio che ha segnato un rapporto complesso, per non dire complicato

C. Passiamo a *Chiedi la luna*, appare Margherita Buy. È il primo film con lei e racconti una storia con sullo sfondo però altre storie che poi…

P. Posso dire ancora una cosa del *Grande Blek*?

C. Certo.

P. Molti sanno che ho girato quel film nella mia città, nella città dove sono nato, vissuto e nel territorio della mia città, Ascoli Piceno. Ho interessato anche il territorio vicino, ci sono sconfinamenti a San Benedetto del Tronto, e altri luoghi come Offida. La cosa interessante è che ho scelto di girare ad Ascoli per rappresentare una provincia che doveva dare l'idea di un qualsiasi centro storico d'Italia; poteva essere una provincia del Sud come poteva pure essere girato in una provincia del Nord o del Centro. Quello che doveva emergere era l'idea di attesa che si compenetrava nella presenza della storia, dei monumenti, un'idea che non aveva però riscontro nei fatti, quelli importanti, che avvenivano altrove mentre sullo sfondo c'era l'educazione sentimentale di un ragazzo. Ho girato questa storia nella mia città, con mio padre che tutti i giorni si avvicinava al set accompagnato da persone che conoscevo fin da piccolo e che mi si rivolgevano in dialetto. L'aspetto più incredibile è che dovevo fare tutto questo fingendo di non essere più io, fingendo di essere, o perlomeno tentando di far emergere, la mia nuova identità di regista. Attraversavo quegli spazi in maniera diversa da come li avrei percorsi solo qualche mese prima, e questa è stata una prova difficilissima perché si convive, quando si sta nel posto dove sei nato, con tutti quelli che ti hanno visto in un determinato modo. Si convive con un'idea di te che gli altri hanno (e che tu stesso

hai di te), che è in conflitto con l'idea di te che stai cercando di avere e di conquistarti. La crescita comporta sempre un abbandono di quello che eri prima, anche per gli altri, e in questo caso è stato molto interessante soprattutto perché dovevo riuscire a fare il regista nel momento in cui mio padre si faceva bello agli occhi dei suoi amici. I miei fratelli invece, per discrezione non venivano mai, ma li sentivo comunque, c'erano anche loro intorno a questo film. Insieme agli aspetti professionali, artistici, c'erano altri elementi, inquietudini e timori che attraversavano questa esperienza ed è una cosa su cui ancora non ho fatto mente locale. È un film che contiene tanti spunti e tante riflessioni personali, non so se arriverò mai a capirle tutte fino in fondo.

C. Questo è il discorso che facevi all'inizio, e cioè che essendo stata l'opera prima comunque uno cerca di metterci dentro il più possibile, quasi pensando che possa essere anche l'ultima e quindi dici: "Io voglio avere la possibilità di dire tutto quello che ho dentro".

P. È vero, verissimo.

C. Girando per Ascoli Piceno, girando *Il grande Blek,* un conto è la città che hai vissuto come abitante, come ascolano, un conto è esserci tornato da regista, un ruolo che ti permette di guardare il tutto con un occhio diverso. Partendo da questo presupposto, Piazza del Popolo era uguale a come la vivevi tu e a come poi l'hai vissuta da regista?

P. No, perché diciamo che di Piazza del Popolo mancava nel film la quotidianità. Per assurdo certi elementi di quotidianità sono più presenti nei *Delfini* di Maselli, in quello splendido bianco e nero. Invece in quel momento per me era uno scenario quasi astratto, anche la contrapposizione tra le bande giovanili, lo scontro tra fascisti, comunisti ed extraparlamentari di sinistra, quindi la piazza, i luoghi erano più uno scenario astratto, non c'era l'aspetto legato al costume, ma nei miei film quasi mai c' è l'aspetto di costume è una cosa che non faccio, non mi piace e probabilmente non lo so fare. È difficile che i miei film siano testimonianze di un periodo storico, Piazza del Popolo era, di fatto, oltre al luogo splendido che è, il luogo dell'attesa, una specie di sala d'attesa, un'anticamera dell'esistenza vera e propria, il luogo che accompagnava le giornate lunghe dei miei amici con la sensazione che la nostra vita sarebbe stata da qualche altra parte. Poi la vita è sempre da qualche altra parte. Quel luogo si abbandona anche quando rimani perché quel luogo, e quell'attesa e quel sentimento, è il sentimento della gioventù, finisci di frequentarlo anche quando decidi di rimanere perché frequentarlo in quel modo è unico in quel periodo della tua vita, e non può essere altrimenti, così come forse io non sono mai partito del tutto. Lo stare a Roma, che è una città che ti dà l'illusione di vivere transitandoci, tanto che stai sempre in attesa di altre partenze, altre destinazioni, alla fine è una città che ti cattura, che ti fa restare in uno stato di provvisorietà eterna dove non sei mai fino in fondo adulto, mai fino in fondo un professionista. Della provincia ti rimane quello scorcio, quel tentativo di vedere dentro le cose, quello sguardo obliquo che spesso un provinciale ha e che non ama, come nel mio caso, affrontare le cose frontalmente ma da altri punti di vista. Questo è un qualcosa che rimane, come resta la sensazione di non essere mai pienamente in nessun posto.

C. La domanda che voglio farti rispetto a *Chiedi la luna* è proprio questa: sembra quasi che i tuoi personaggi, in questo film e anche in altri, abbiano l'esigenza, alla fine, di un ritorno a casa, cioè sembra che debbano comunque chiudere la loro storia con un ritorno, e che tu, quasi diabolicamente, o non glielo fai avere del tutto oppure lo infarcisci di mille piccole difficoltà. Anche in *Chiedi la luna* Marco e Cristina alla fine tornano a casa, ma non sono più gli stessi, nonostante quella sia la loro casa. Sembra quasi che il tuo concetto di "ritorno a casa" resti sempre perennemente sospeso. È così?

P. Si è vero perché c' è la profondissima sensazione di essersi incamminati, di allontanarsi da casa e però di pensare che l'idea di casa ti manca. È una cosa su cui temo di dire delle banalità perché è un argomento troppo importante, e allora i miei personaggi non riescono quasi mai a trovare la strada di casa, nel senso che è sicuramente presente in loro questo desiderio, non quello di un tornare fisicamente, ma di avere il diritto a un progetto di felicità. Nei vecchi western l'idea di casa era fortissima. Allora erano una specie di roadmovie, iniziavano un viaggio con le mandrie per terminare con la scena del focolare. È nel momento in cui nelle parole, nel dialogo, nell'idea di futuro, nel desiderio di felicità, nell'idea di un progetto, che si esprime l'idea di casa, l'approdo, la sensazione di voler uscire da un mondo convulso, dai falsi problemi, dalle false passioni e di vivere una specie di rapporto diretto, felice e armonico con il mondo circostante. È quell'idea di casa che penso ci sia nelle avventure dei grandi romanzi, nell'Odissea paradossalmente, però non si arriva, non si giunge, non si trova, non si riconosce, anche quando lo si trova non si riconosce, è come se rimanesse sempre un desiderio. I miei finali, molto spesso quando non sono venati di malinconia, sono aperti, anche quando conquistano qualcosa è quello che hanno attraversato con il cuore e non il posto in cui arrivano. Quindi Margherita Buy e Silvio Orlando, il nucleo della loro vicenda è nel loro cercarsi e riconoscersi e vivere in quel percorso, quel momento insieme. Il caso, pure diverso, di *Giulia non esce la sera*, vede due persone che per opposte motivazioni non hanno mai un'idea di casa. Uno è trattenuto, vive in una dimensione familiare ma nello stesso tempo è come se non l'avesse scelta, come se nulla di quello che ha intorno lo riguardasse veramente. L'altra è il contrario perché questa dimensione l'ha perduta nel momento in cui ha compiuto un atto tragico. Il suo destino è quello di non essere in nessun luogo, compreso quella sorta di limbo che è la dimensione della libertà vigilata in cui vive. Il "difetto di fabbrica" dei miei protagonisti è aver perso l'opportunità di vivere come gli altri, di avere le piccole mediocrità, le piccole serenità, le piccole grandi soddisfazioni di una vita normale, quelle per cui uno va avanti, fa delle scelte, ha una famiglia, lavora e ha un minimo di soddisfazioni, di debolezze che però fanno parte del corredo della vita di tutti.

C. In *Giulia non esce la sera* hai aggiunto un elemento molto forte: l'acqua, che diventa quasi catartico rispetto alla storia dei due protagonisti. L'acqua è un elemento simbolo, forse purificante di Valerio e Valeria.

P. In *Giulia non esce la sera* la scelta di un ambiente che è l'acqua, parte da un'esperienza personale: aver frequentato per un lungo periodo una piscina. Questa attività, che non avevo mai fatto con una certa continuità, ho cominciato a percepirla sì come uno sport, ma diverso da tutti gli altri. Quando corri puoi ascoltare musica, parlare con la persona che corre con te, sei in relazione col mondo circostante, nell'acqua, mentre nuoti sei in una dimensione strana, diversa. Un giorno ho parlato con Novella Calligaris che mi diceva che lei quando faceva quelle centinaia di vasche che poteva fare (che poteva permettersi di fare), pensava all'esame che avrebbe dovuto sostenere, non ricordo se l'esame di maturità o un esame universitario. Altri pensano a cose completamente diverse. Qualcuno: "Finisco la vasca n° 25 e inizio la vasca n° 26", però sei con te stesso, sei isolato dagli altri e quindi quella era la dimensione

dell'elemento acqua che mi interessava. Tutti gli elementi, come dici tu catartici oppure simbolici, ho cercato di non approfondirli proprio perché temevo di essere imprigionato in questo tentativo di usare l'acqua in maniera troppo consapevole, troppo mirata. Allora è Valeria Golino che ne riassume il significato: " ..Sono nell'acqua, sto bene..". E poi c'è questo risvolto curioso: nell'acqua anche i corpi sono più belli, anche quelli più diversi, grassi, magri, come se avessero una sorta di risarcimento di qualcosa che nell'acqua trova finalmente la sua dimensione ideale. Sono contento di aver avuto questa esperienza perché ha arricchito da un punto di vista delle possibilità visive, i miei film che negli ultimi tempi erano molto più concentrati su una certa linearità contestuale. Ad un certo punto mi sono quasi imposto di non usare più tanto i carrelli, i dolly, invece in questo film ho ripreso un po' di divertimento anche perché è vero che bisogna divertirsi e forse bisognerebbe pensare anche a far divertire gli spettatori; divertire intendo che ci si può divertire anche con una storia drammatica; divertire significa anche porsi il problema di raccontare una storia personale che però deve rivolgersi a qualcuno che la vede ricavandone piacere, un piacere inteso nel senso più sano del termine.

C. Mi sono divertito a rileggere le critiche dei tuoi film man mano che uscivano, e mi sono imbattuto in quelle di *Condannato a nozze*. Ti va di raccontarmi cosa è successo con quel film?

P. *Condannato a nozze* è una specie di "figlio uscito male", che si tiene nascosto da qualche parte. È stato il frutto di un momento particolare perché venivo da un film che aveva avuto un successo inatteso, anche perché era un piccolo film. Si chiamava *Chiedi la luna*, ed era stato scelto da Biraghi per Venezia. Sapeva che era un film girato per la televisione, girato in quattro settimane; lui lo volle fortemente. Mi ricordo ancora. Venne nella nostra sala all'International Recording a Roma, e lo vide da solo, mi chiese se volevo mandarlo a Venezia. Ci andai, senza nessuna aspettativa, felice di esserci. La mia prima esperienza di Festival era stata quella di Sorrento, dove avevo vinto il Premio De Sica per il cinema italiano, e a Venezia, probabilmente forse perché quella edizione non è che avesse grandissimi film, ci fu una proiezione in Sala grande con alla fine del film un grandissimo applauso. Noi eravamo tutti lì, emozionatissimi; ci fu un grande calore e un grande affetto da parte di tutti e un successo inaspettato nonostante qualche critico lo avesse definito solo "carino". *Condannato a nozze*, una storia che avevo scritto e che avevo fatto leggere a Massimo Troisi con cui avevo avuto un'esperienza di viaggio in Giappone, era un piccolo soggetto ma la sua società di produzione mi aveva chiesto di poter avere un'opzione.

A un certo punto loro esercitarono l'opzione su questa storia che io non è che avessi molta voglia di realizzare, nel senso che mi sembrava una storia che si basava su un spunto abbastanza divertente ma piccolo. Era il racconto di un uomo che alla vigilia del proprio matrimonio era combattuto dal dubbio se avere una sola donna o invece averle tutte. Esprimeva questo desiderio e riusciva a far sì che si avverasse conducendo due esistenze opposte. Però questa idea trovava la sua collocazione naturale in una commedia. Non so perché (credo che in questo abbiano inciso le critiche positive che avevo avuto), ma ho voluto distorcere il destino naturale della storia fino a farne una sorta di favola nera, gotica, grottesca. Nonostante tutto credo che ci siano molte cose interessanti in quel film. A un certo punto ricordo che aveva una versione di tre ore e dieci. Probabilmente qualcosa, nel tentativo di fornirne una versione più appetibile dal punto di vista commerciale, ha danneggiato il film. C'era qualche forzatura di troppo, qualcosa che accadde perché i registi molto spesso combattono battaglie con se stessi e chi ne paga le conseguenze è il film che stanno facendo. *Condannato a nozze* è un film che merita le critiche che ha avuto ma che, forse, erano esagerate. Ero, e sono consapevole che è stata una storia non andata nella giusta direzione.

C. Dopo *Cuori al verde*, *Fuori dal mondo*. Un successo incredibile, visto in tutto il mondo, premi come piovesse…

P. *Fuori dal mondo* è la dimostrazione di quanto sia strano il percorso di un film, e quanto sia difficile dire a tavolino quanto il film che stai scrivendo o stai girando o nel momento in cui esce dal laboratorio la copia campione, sarà un successo. Di un film si dice sempre: "Ho visto il girato ed è bellissimo", di tutti i girati si dice che sono belli. Poi alla prima proiezione si dice: "questo film andrà benissimo", però non lo saprai mai fino a quando non esce in sala. Ricordo che abbiamo scelto di raccontare una storia che, scritte le prime due righe, quando ne parlavo con gli altri o con i produttori, ci guardavano sorpresi. La storia di una suora con tutte le scaramanzie che le storie di suore si portavano appresso. Fu come se avessimo deciso di attraversare un passaggio difficilissimo: raccontare una storia che era quasi votata, nella migliore delle ipotesi, a essere un buon soggetto per una fiction televisiva. Se io dovessi scorrere la sinossi del film mi renderei conto che è quasi banale, che non c'è nulla di eccezionale, invece dentro ci sono tante cose interessanti che riguardano il personaggio di Caterina, di Margherita Buy. Per cui un film che sulla carta rischiava di non avere nessun appeal, ha avuto invece il massimo delle soddisfazioni. Ha vinto David di Donatello, ha partecipato a festival internazionali, è stato venduto in tutto il mondo e questi sono stati fatti che mi hanno obbligato a prendermi più sul serio, cercare di dare un indirizzo più consapevole alla mia carriera, di essere più severo con me stesso nelle scelte che facevo, nei collaboratori, nel rapporto con un produttore che mi ha appoggiato, che credeva in me. Da quel momento il rapporto con un film è cambiato: non era più un fatto casuale, episodico…

C. Di *Fuori dal mondo* hanno parlato tutti e credo che il film meritasse l'attenzione che ha avuto. Quello che mi ha sorpreso è stato lo stile, l'eleganza, la delicatezza con cui ne hai trattato il tema. Sarebbe bastato pochissimo per uscir fuori da un percorso che trattando di una suora, e tutti sappiamo che nel nostro Paese parlare di suore è quasi un tabù, poteva tirarsi addosso critiche infinite. La trattazione che ne è scaturita, invece, è stata realizzata con una classe sopraffina e, da questo film, potrei dire che si è iniziato a vedere lo "stile Piccioni".

P. Credo che quello sia stato un periodo che è coinciso con un momento molto particolare della mia vita. Ricordo che mi ero messo a lavorare con grande serietà su questa storia, avevo deciso di "trattarla" e nulla avrebbe potuto impedirmi di farla. Ci furono molte incertezze, Margherita Buy ad esempio non venne scelta subito, però…C'è stato anche un momento in cui ho pensato che non poteva funzionare. Con Margherita abbiamo fatto delle prove dei costumi per vederla vestita da suora. Siamo andati con la costumista all'Argentario dove era in vacanza. Abbronzatissima. Le abbiamo fatto provare le vesti e in quel momento abbiamo avuto la percezione di come gli spettatori avessero potuto accogliere Margherita sullo schermo abbronzata e vestita da suora, secondo me si sarebbero messi a ridere. In quel momento mi sono detto: "O mio dio che sto facendo, ma questa è una suora?". Però mi sembrava che la storia contenesse molti elementi di novità. Avevo visto altri film sulle suore dove si finiva inevitabilmente o sull'aspetto trasgressivo della suora rock and roll alla *Sister Act*, oppure su quello ancora più trasgressivo della suora almodovariana, oppure

nell'immaginetta tutta santino delle suore del passato del cinema italiano. Questi non erano film che mi avevano soddisfatto. Invece mi è sembrato davvero trasgressivo raccontare una suora come ho fatto, cercando di vedere chi era e dandole una specificità personale, individuale e stare dalla sua parte. Sebbene non fossi credente cercai di capire i suoi sentimenti piuttosto che criticarli, cosa che sarebbe stata abbastanza facile, e farla convivere con elementi del mondo: il personaggio interpretato da Silvio Orlando e il neonato.

C. Cambi coppia e arrivano Luigi Lo Cascio e Sandra Ceccarelli. Una coppia incredibile. Basta un primo piano di Sandra Ceccarelli a riempire lo schermo, il suo viso, a volte mezzo sguardo. Con loro giri *Luce dei miei occhi* e *La vita che vorrei*. Due film diversi l'uno dall'altro. In uno cerchi anche la narrazione del cinema nel cinema. Ma quello che emerge in modo molto forte, a mio parere, è il tuo rapporto con i personaggi femminili dei tuoi film. Sei sempre dalla loro parte. Ne approfondisci i caratteri, ne contorni meglio il profilo. I personaggi delle donne spiccano sempre per la cura che hai nel disegnarli. Ma tutto questo è amore o cos'è?

P. Si, è questo sguardo attento che denota tutto l'amore che ho nei confronti dei miei personaggi femminili. Da bambino mi capitava di vedere i film di quel cineforum naturale che era la televisione, i film del lunedì. Ingrid Bergman, Rita Haywoorth, Ava Gardner, Greta Garbo, Marlene Dietrich. Non a caso nel *Grande Blek* c' è una citazione di Greta Garbo diretta da Cukor, e non è un caso che poi ho girato *La vita che vorrei* che è un omaggio a quel tipo di cinema, all'idea che avevo delle protagoniste di quei film. È vero, nei miei film c' è sempre un'attenzione particolare ai personaggi femminili e c' è sempre una preoccupazione, che non so se è una forma di seduzione o di corteggiamento, particolare nei confronti delle attrici che saranno le protagoniste dei miei lavori. Mi preoccupo molto di dare loro, attraverso i personaggi che interpretano, un'occasione. Spesso nel cinema italiano i personaggi femminili sono un po' decorativi, ausiliari rispetto alla storia. A me invece piace dare molto. Quando scrivo un personaggio femminile deve essere una cosa per cui vale la pena, che ci sia un'attrice che abbia voglia di farlo e che si assuma la responsabilità di dare il suo contributo. Mi piace anche che ci sia un punto di contatto, non di somiglianza, tra l'attrice e il personaggio. Io non credo nell'attore mimetico nè in quello tutto proiettato verso la propria esperienza biografica. Mi piace che ci sia qualcosa di personale in quello che gli attori mettono nei personaggi. E allora cerco negli attori e soprattutto nelle attrici, quel qualcosa che mi appassioni e che poi spero abbia successo. Probabilmente girerò anche film diversi da quelli fatti finora, però questo è uno degli aspetti che continuerò a portare con me.

Sandra e Luigi sono stati degli splendidi compagni d'avventura, e con loro sono nate anche suggestioni, problematiche che mi hanno interessato molto. Con Sandra ancora di più tanto che è poi nato il profilo che le ho dedicato. Sandra Ceccarelli e Margherita Buy vengono da formazioni diverse. Margherita viene dall'Accademia, con un talento rafforzato dall'esperienza scolastica, dall'apprendimento delle tecniche di recitazione. Sandra è un'attrice più istintiva ma entrambe fanno un grande lavoro per entrare nei personaggi. Dai film che ho girato con loro è nata l'idea di fare i due ritratti e poi *La vita che vorrei* e *Luce dei miei occhi* credo siano stati un consolidamento.

E credo che *Luce dei miei occhi* sia stato un film originale rispetto a quelli che parlano di cinema nel cinema perché è la storia di due persone che riescono a dirsi la verità nel regno dell'artificio, su un set, con i costumi, con un linguaggio che è quello dell'800. Quindi è un inciso che ci sia il discorso del cinema nel film, tanto assoluti sono i personaggi che compongono la storia. E poi c' è tutto l'800, con l'amore che è l'amore e che per l'amore si muore anche.





Luigi Maria Perotti, Roberta Peci, Massimo Consorti



Paolo Di Giannantonio, Carlo Delle Piane Premio Bizzarri Anniversary



Un momento della Premiazione



Carlo Delle Piane e Massimo Consorti



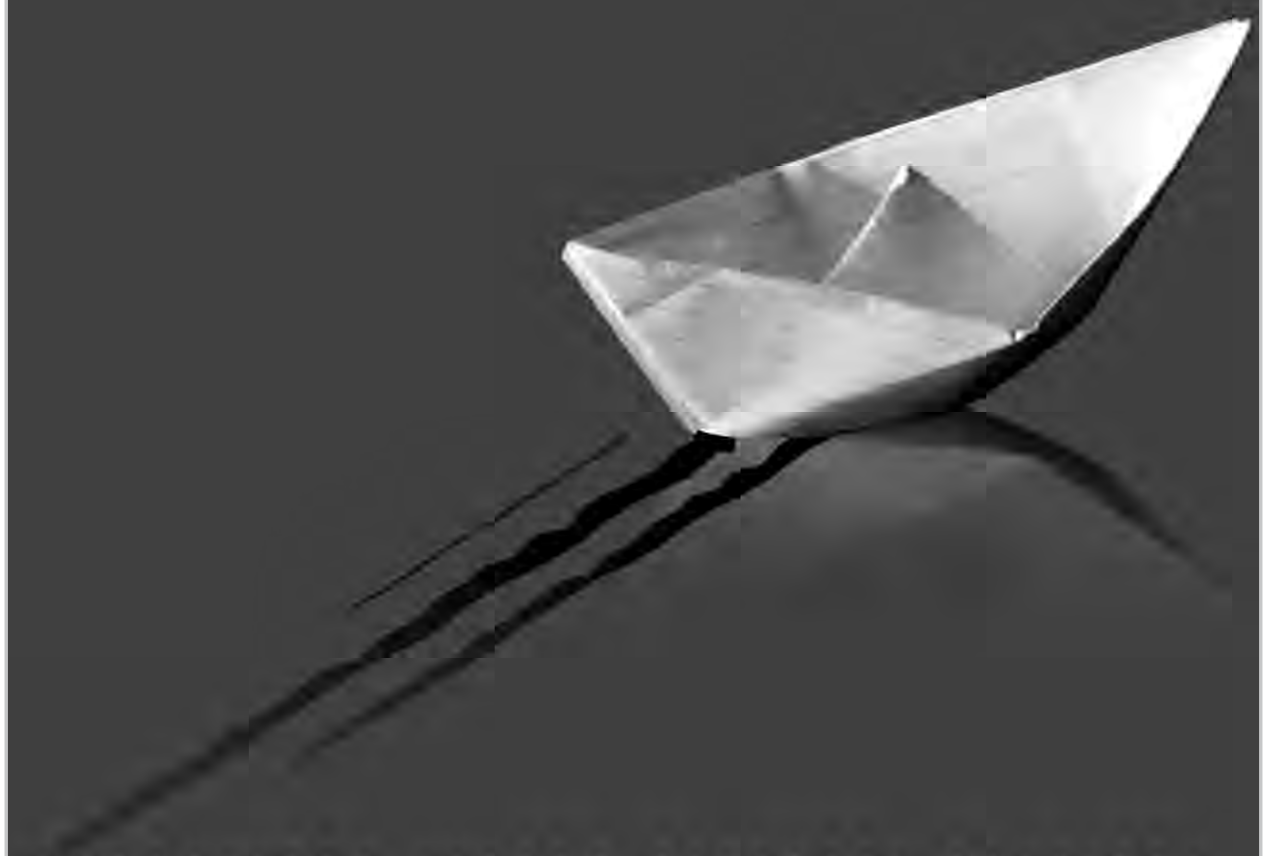
Romano Tamberlich Premio Bizzarri al Giornalismo

17ª EDIZIONE

2010

17° PREMIO LIBERO BIZZARRI
San Benedetto del Tronto

SOS CULTURA > CODICE ROSSO
EDIZIONE 2010



FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI EDIZIONI

UN PENSIERO DI OGGI

Antonella Piperno

ALDA MERINI.
LA POETA CHE RIVIVE IN LUCIA BOSÉ E NEI SOGNI DEI BAMBINI.

Il valore delle coincidenze ce lo ha insegnato Jung e mi è sembrata decisamente da non sottovalutare quella in cui mi sono imbattuta tra un momento magico della Festadel cinema di Roma e, l'indomani, il mio approccio alla lettura dei contributi dell'annata 2010 per la pubblicazione dedicata ai 25 anni della Fondazione Libero Bizzarri, tutti interessantissimi per diverse ragioni.

A colpirmi è stata la fatale sovrapposizione tra i ricordi dell'attrice Lucia Bosé , all'Auditorium per la presentazione di Lucia Bosé , una biografia di Roberto Liberatori e Alda Merini, sono nata il 21 a primavera, il saggio sulla "pazza della porta accanto" come si definiva lei, scritto nel 2010 da Gualtiero De Santi.

A dieci anni dalla morte, il primo novembre del 2009, della "poeta dei Navigli" (come amava farsi chiamare, al maschile), che come scriveva De Santi "conviveva con il delirio e la nostalgia di ciò che non sarebbe mai tornato" colpisce la sorellanza ideale tra le due donne milanesi che hanno scritto un pezzo di storia italiana. "Siamo nate nello stesso anno, il 1931, e nella stessa città, Milano. A dividerci ci ha pensato la vita. Non l'ho mai conosciuta personalmente, ma ho amato moltissimo i suoi versi, vissuti, semplici e straordinari", scrive Bosé sul cd con i versi meriniani da lei tradotti in spagnolo e cantati nel recital "Una piccola ape furibonda" che dal 2010 propone tra Italia e Spagna con Giovanni Nuti, per sedici anni partner professionale della Merini, un sodalizio che la poeta definiva "un matrimonio artistico". Anche Bosé come l'artista del "Sono una piccola ape furibonda, mi piace cambiare di colore, mi piace cambiare di misura" che ha conosciuto emarginazione e manicomio si diverte a giocare con il cromatismo comunicativo dei suoi ormai mitici capelli azzurri intonati, nella serata della Festa del cinema allo spolverino di seta dello stesso colore e impreziositi da eloquenti orecchini con l'autoritratto di un'altra donna che ha lasciato il segno, Frida Kahlo.

Oggi Merini rivive dunque un po' nell'attrice trapiantata in Spagna oltre che nelle celebrazioni e nelle manifestazioni messe in campo per i dieci anni dalla sua morte, dai reading alle mostre e alle fiaccolate poetiche. L'iniziativa più fortemente simbolica è la cerimonia di intitolazione del ponte sul Naviglio Grande vicino alla casa di Ripa di Porta Ticinese in cui la poeta ha vissuto a lungo, e merita attenzione anche *Dio arriverà all'alba* lo spettacolo teatrale di Antonio Nobili che mette in scena non solo la poesia, ma soprattutto il quotidiano dell'ingioiellata frequentatrice del *Costanzo Show*, rappresentata come una donna capricciosa, tagliente, divertente, che prende in giro chi la va a trovare, beve solo Coca - cola e caffè, fuma 40 sigarette al giorno, però sa fare, eccome, poesia. Ma forse l'iniziativa meritevole e che ci riconcilia con il mondo dominato dall'invadenza e dalla crescente brutalità dei social, dove peraltro la Merini si è ritagliata un felice spazio da influencer postuma con 600mila like alla pagina Facebook @ MeriniPoesia llmila follower per l'account Twitter @aldamerini, è l'invito alla poesia", ai bambini delle scuole d'infanzia e primaria di tutta Italia lanciato da Arnaldo Mosca Mondadori con l'associazione Fondo Scuola Italia per celebrare l'anniversario della morte dell'artista. Un invito all'apparenza anacronistico, che prevedeva la scrittura dei versi con carta e penna ma alla quale hanno sorprendentemente risposto seimila bambini. Alle cinque scuole autrici delle poesie più belle andranno una biblioteca di libri di poesia. E questa è davvero una bella notizia. Perché è sicuramente vero - come sosteneva Roberto Baldascino nel 2010 nel suo scritto *Digital native, immigrati digitali* per la Fondazione Libero Bizzarri - che i nativi digitali vivono un cortocircuito comunicativo - educativo in scuole dai sistemi educativi anacronistici e predigitali. Ma i sogni dei bambini possono ancora essere accesi, fortunatamente, dalla poesia.

Antonella Piperno
Giornalista e scrittrice

CORSO SALANI, SOTTO LE PALME

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

All'improvviso mi giunge, nei giorni dell'estate 2010, la notizia della morte di Corso Salani, attore e regista italiano, nato a Firenze. La notizia mi addolora. Lo avevo conosciuto sotto le palme di San Benedetto del Tronto, del corso del *Premio Bizzarri* negli anni in cui ero direttore artistico della rassegna. Lo avevo sentito lodare e lo avevo visto sullo schermo. Ebbi le relative conferme.

Come attore mostrava una bella faccia scavata, occhi illuminati, un corpo sottile. Come regista avevo apprezzato le sue prime opere, film girati a basso costo in 16 mm (che non si usa più), con troupe ridotta, titoli che temo si perdano nel tempo. Erano – da *Voci d'Europa* del 1990 a *Gli occhi stanchi* del 1995, a *Occidente* del 2000 – pellicole molto serie in bilico con eleganza tra sentimenti e visioni. Corso amava il documentario e lo faceva non solo perché costretto dai pochi mezzi disponibili ma come una precisa scelta. Il documentario, vanto del *Premio Bizzarri* che lo rilanciò, è un genere che regge qualsiasi film, anche di fiction, soprattutto quando non si vede. Le sceneggiature, le scene realizzate, i dialoghi hanno gli occhi nelle cantine, nei sottoscala, nelle segrete dei documentari; ed è da là sotto che gli occhi emergono per condizionare lo stile della regia e della recitazione. Il doc è la trama degli sguardi. Salani li sapeva mettere in ordine e farli lievitare. Il doc è l'amore segreto e poi svelato di tutti i registi esploratori che escono dalla molle ricostruzione di storie negli studi, e che vogliono andare per il mondo, il mondo che hanno dentro, e che soprattutto scoprono strada facendo, nel pensare e creare la pellicola che porta in sé un humus fatto di osservazioni.

Di questo parlammo con Corso, lo chiamo volentieri per nome, in una passeggiata sotto le palme di San Benedetto di Tronto. Mi raccontò i suoi metodi, le storie, le avventure, i retroscena dei suoi film. Fu una lezione garbata, le parole non erano certo da cattedra, ed erano suggerite da un pudore che mi parve, e che fu, una delle sue migliori qualità personali e del suo cinema. Basta controllare le fotografie che scattò Adriano Cellini proprio sotto le palme, vicine al mare, o nei pressi: quel pudore affiora nei sorrisi, sorrisi semplici e intelligenti che appaiono, e sono, una grande rivincita di vita. Inattesa rivincita, in quelle immagini, che la sua scomparsa non riesce a cancellare; e che scopriamo con profonda emozione, nel segno delle amicizie create dal cinema, nei legami tra su e giù degli schermi. Ecco l'eredità di frequentazioni e reciproco interesse, nel ricordo di quella passeggiata.

L'"esploratore", documentarista e narratore, Corso torna a rendersi così indimenticabile in persona e nei suoi film da rivedere.



Corso Salani, dietro di lui Carlo Lizzani e Luigi Di Gianni

EPOS, POESIA, DRAMMA POPOLARE NEL CINEMA DI PASQUALE SCIMECA

di Elena Russo

"Il rapporto tra opera letteraria e film deve risolversi nella fedeltà di questo a quella, fedeltà da non intendersi nel senso di pedante e minuziosa trascrizione di un testo ma fedeltà allo spirito, all'idea".

Leonardo Sciascia

I film di Scimeca possiedono un respiro epico che rinvia alle pagine della narrativa siciliana "più nobile" quella, per intenderci, dei Verga e dei Vittorini. Con *Rosso Malpelo* (2007), e oggi, con *I Malavoglia* (2010), il rimando a Verga diventa ancora più esplicito ma, sia nell'uno che nell'altro film, l'autore evita accuratamente di scivolare nel didascalismo e nell'illustrazione, scegliendo di attualizzare e di rendere universale il dramma umano che si consuma nelle pagine dell'autore catanese.

Con *Rosso Malpelo*, attraverso la dura realtà dei *carusi* delle miniere l'autore ha denunciato la pratica dello sfruttamento minorile che continua ancora a oggi a perpetrarsi in molti Paesi del Sud del mondo, con *I Malavoglia*, il regista focalizza invece il racconto sulle storie dei giovani di oggi, traditi da una terra che si dimostra sempre meno generosa nei confronti dei suoi figli e verso gli immigrati che raggiungono in barca le coste della Sicilia, con il loro immenso carico di speranze. Nonostante gli evidenti rimandi alla letteratura, applicare ai film di Scimeca l'etichetta di cinema letterario *tout court* significherebbe, tuttavia, sminuire un complesso magma di riferimenti culturali.

Se *La donzelletta* (1989), opera prima dell'autore siciliano, è incentrato sulle drammatiche conseguenze psicologiche che la generazione dei giovani figli dei contadini emigrati degli anni '60 ha subìto a causa dello sradicamento dalle proprie radici, ne *Il giorno di San Sebastiano* (1993), l'autore è risalito alle origini storiche di quello stesso disagio ricercandole nella Sicilia post-unitaria.

Con *Un sogno perso* (1992) Scimeca ha invece affrontato il tema della grande emigrazione dalle campagne siciliane verso le più importanti realtà industriali del Nord Europa, mentre con *I briganti di Zabut* (1997) ha scandagliato gli anni del Fascismo per individuare le responsabilità storiche del ceto agrario e delle forze dell'ordine sulla nascita del fenomeno del brigantaggio.

La produzione di Scimeca, appare al contempo aperta ad accogliere le seduzioni della tradizione letteraria e le testimonianze della cultura popolare.

Questa fusione di elementi della cultura "alta" con quelli del linguaggio popolare dà origine a un'opera dalle componenti strutturali stratificate che contrastano fortemente con l'apparente semplicità dell'impianto narrativo.

Dietro la naïvitè dello sguardo si cela un continuo gioco evocativo di rimandi ad atmosfere letterarie che vengono rielaborate ed arricchite di nuovi elementi e rese funzionali alla poetica del regista.

Si ha così un paradosso: il cinema di Scimeca, debitore per molti aspetti alla poetica del Verga dei *Malavoglia* e delle *Novelle rusticane* capovolge tuttavia i presupposti ideologici ed estetici su cui è fondata la prospettiva verghiana.

Nel contempo, pur rimanendo l'oggetto di una rappresentazione costruita attraverso lo studio attento delle testimonianze storiche, di una visione ancorata alla realtà dei luoghi, dei volti, alla maniera di Verga, la Sicilia che egli racconta diventa luogo simbolico di una condizione universale e atemporale come nei romanzi di Vittorini o di Consolo.

A Verga si è ispirato Scimeca nel suo progetto di realizzare un proprio ciclo dei vinti in cui il principio unificante fosse quello verghiano della lotta per la sopravvivenza. Ciò si è reso evidente già a partire da *Il Giorno di San Sebastiano* in cui il regista ha evocato uno degli episodi più significativi del movimento contadino isolano che diede vita ai fasci siciliani.

Il desiderio di riscatto morale e materiale dei contadini di Scimeca si infrange sotto i colpi di baionetta delle forze dell'ordine richiamando alla memoria le ingenue e brutali rivendicazioni dei contadini di Bronte nella novella verghiana *Libertà*.

Il popolo di Verga, tuttavia, è una massa informe la cui veemenza a lungo repressa esplode contro le sopraffazioni dei *galantuomini*, ai quali, una volta strappato lo scettro del dominio, si ispira maldestramente nei perversi meccanismi di ridistribuzione del potere.

Nella visione di Scimeca, le lotte contadine, invece, nascono dall'orgogliosa e consapevole difesa di un'identità minacciata. In *Placido Rizzotto* (2000) l'eroico protagonista è un capocontadino che si oppone alla prepotenza mafiosa, che lotta contro le barbare usanze dei gabellotti angheriosi che di buon mattino scendono in piazza a comprare i braccianti agricoli per una giornata di duro lavoro nei campi. Il protagonista incarna l'archetipo dell'eroe alla ricerca della compiutezza e come gli eroi del mito tragico Rizzotto intraprende un processo di perfezione attraverso la rinuncia: la rinuncia alla donna amata, a una vita normale, come prezzo per affermare il proprio ideale: cambiale il destino dei "senza terra" e dei "senza lavoro".

La narrazione, in questo film come nei successivi: *Gli Indesiderabili* (2003) e *La passione di Giosuè l'Ebreo* (2006), riesce a fondere

la cronaca dell'epoca, le testimonianze orali, le inchieste giudiziarie con le suggestioni letterarie, intessendole in una tramatura mitologica densa di riferimenti simbolici che fanno capo alla cultura popolare.

Così, se dalle opere dello scrittore catanese emerge un mondo rurale immobile e tradizionalista, attaccato a una visione arcaica del mondo, il mondo popolare di Scimeca, percosso da sacri furori di rivolta, si rivela, invece, foriero di istanze di rinnovamento sociale.

Verga avrebbe voluto tracciare la fisionomia della vita italiana moderna passando in rassegna tutte le classi, dai ceti popolari alla borghesia di provincia all'aristocrazia, Scimeca dà voce esclusivamente al mondo popolare, per testimoniare il valore etico di un patrimonio culturale che è stato polverizzato dai cataclismi della modernità.

Il *locus amoenus* in cui vivono i contadini di Scimeca, soprattutto nei suoi primi film, è un luogo dell'anima, non un luogo reale, uno spazio che nasce dall'intersezione tra il sogno individuale il mito collettivo e che si delinea al di fuori della coscienza e della storia, per l'amara consapevolezza della sua irrecuperabilità sul terreno della realtà ma proprio da questa irrecuperabilità trae la sua potenza evocativa.

L'afflato nostalgico verso questo sogno di purezza perso ormai per sempre, nasce dalla consapevolezza della dissoluzione di una civiltà i cui valori di solidarietà umana sono stati definitivamente soppiantati dalla miseria spirituale della società dei consumi che ha reso ormai il paesaggio siciliano, (che si tratti di un borgo rurale o di un villaggio di pescatori poco importa) troppo simile a tutte le altre periferie del Sud del mondo.

Il regista invita a riflettere - per usare un'espressione cara allo scrittore Elio Vittorini- "sull'aspirazione al nuovo che c' è nel vecchio, sul senso del nuovo e dell'attuale, presente nel sentimento popolare". In ciò ha avuto un peso considerevole la lezione di Vincenzo Consolo nei cui racconti storici è forte il sentimento della perdita della memoria del passato preindustriale, messo in pericolo da una civiltà che distrugge inesorabilmente ambienti e forme di vita secolari. Come accade nei romanzi dello scrittore di Sant' Agata di Militello - dal cui romanzo *Le pietre di Pantalica Scimeca* ha tratto il primo episodio di *Un sogno perso* intitolato *Filosofiana* - anche nelle opere del regista la Sicilia dell'infanzia, ricostruita sul filo della memorie personali e storiche, diventa luogo idealizzato della nostalgia, ma proprio per questo capace di funzionare come termine di paragone per misurare la violenza del tempo e la profondità di trasformazione che distruggono un mondo ingiusto ma pur carico di valori positivi, per sostituirlo con un mondo non meno ingiusto ma per di più impoverito sul piano umano.

Se la matrice contenutistica dei film di Scimeca, spogliata dei suoi presupposti ideologici è di derivazione verghiana per quel rintracciare il senso della vita nella lotta per l'esistenza, per l'attenzione agli umili e agli sconfitti di quelle lotte, per la scelta prevalente dell'impostazione corale e per la minuziosità con cui viene ricostruita la vita quotidiana delle plebi siciliane, il registro epico con cui Scimeca racconta le sue storie è riconducibile al realismo magico - lirico dei romanzi di Elio Vittorini.

È la Sicilia primordiale evocata da Vittorini in tono fantastico, da apologo, che Scimeca ha voluto testimoniare spesso nei suoi film. Vittorini del resto sembra un autore molto vicino alla sua sensibilità, per quel suo modo di rappresentare il mondo popolare come un mondo autentico, al di fuori della storia e contrapposto alla sua inautenticità.

L'opera di Scimeca è quindi terreno di convergenza di linguaggi eterogenei in cui si fondono, dando vita a una molteplicità di combinazioni, codici letterari narrativi (la matrice verghiana e vittoriniana dell'opera), codici letterari non narrativi (caratteristici della tragedia), codici letterari pre-narrativi, (tipici dell'epica) codici poetici anti-narrativi (l'elemento lirico) e codici pre-letterari (i racconti orali degli antichi cantastorie). Il tutto attraverso un dispiegamento narrativo che non dimentica mai di essere innanzitutto poema visivo.



Premio Bizzarri Cinema 2010
a Pasquale Scimeca

ALDA MERINI, SONO NATA IL 21 A PRIMAVERA

(Sono una piccola ape furibonda.)
Mi piace cambiare di colore.
Mi piace cambiare di misura.

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Alla stregua di altre scrittrici e poetesse contemporanee (ad esempio la belga AmÈlie Nothomb, o l'italiana Patrizia Valduga), Alda Merini è stata un "personaggio" della nostra più recente letteratura – o meglio, si è venuta costruendo una propria immagine a partire da una esperienza cruciale e centrale della vita travagliata e difficile a cui la sorte l'ha destinata. Solo che mentre Nothomb e Valduga hanno scelto di affidarsi all'abbigliamento oppure ad un vestiario sempre allusivo e sempre comunque eccentrico (la prima allargando e illuminando orizzonti orientali-occidentali, con tanto di complicazioni sadico-corporali, l'altra prediligendo vesti lunghe e nere, con insieme guanti cappello e veletta, in un mix calcolatissimo di sacro e profano), Alda Merini ha dilatato il proprio profilo mediatico a partire dai passaggi della sua esistenza e poesia che più colpivano il pubblico: la malattia mentale e il manicomio. Perciò la sua figura – contrariamente a quelle succitate, plateali ed erotiche, quindi in un qualche modo post-moderne – è quella di una donna provata nel fisico e pesantemente segnata dal'età avanzata; una donna che lasciava trapelare al di là delle apparenze – oltre i modi in cui aveva scelto appunto di apparire – conati di sofferenza nullameno congiunti ad estri e stravaganze. Quanto il grande pubblico considera però l'abc della figura di un poeta: sofferenza, emarginazione, vaghezze umorali, uscite inattese e strabilianti, ovviamente follia.

Pertanto il fatto di aver voluto lasciarsi fotografare tutta nuda accettando e anzi perorando (forse dietro compenso) la pubblicazione di quelle immagini sulle pagine di un grande quotidiano milanese, il fatto che amasse arricchire la lettura dei propri versi con anche il racconto di barzellette salaci, o che esibisse in continuazione la sua richiesta di sesso e insomma il suo desiderio del corpo maschile (un amore che pure non le era mancato negli anni bui del ricovero in manicomio) anche in questo costruendosi un'immagine mediatica tuttavia affidata ai ludi e agli studi televisivi non già invece al cinema e al documentario, ha avuto per risultato una parziale cancellazione o almeno trasformazione della propria figura poetica. Nel senso almeno in cui il nucleo autentico della sua ispirazione e produzione si è venuto poco alla volta offuscando e persino intorbidando, in più sfrangiandosi in innumeri rivoli, temi e libri (plaquettes, raccolte e raccoltine, opere d'occasione…). Tutto questo con il pareggiamento (che non poteva non garbarle), di vedersi avvertita e considerata come la poetessa, anzi il poeta, più importante degli ultimi anni e con un costante incremento di vendite, sempre ovviamente nel limite di quanto il mercato e i nostri non affaticati e non solerti lettori concedono alla poesia (il che la faceva essere sempre in difetto di denaro, anche per autentiche e primarie necessità).

Va da sé che poetessa Alda Merini lo fosse davvero: con un proprio mondo autonomo e complesso da trasmettere e con la forza di invenzioni liriche e parole che trasmettevano nitidamente i suoi sentimenti. Il suo limite di autrice rimaneva nondimeno l'eccesso: laddove l'attitudine di fronte a quel suo vissuto avrebbe consigliato un maggior riserbo e insomma una migliore oculatezza nella sua amministrazione, lei tendeva ad accumulare e a espandersi. Buttando su carta canzonieri amorosi trascorsi da deliri e da una sorta di dannunzianesimo di ritorno; pretendendo anche di essere poetessa religiosa, ciò perché spirito e tentazioni della carne dovevano fatalmente convivere (giusto nell'ottica della facile vulgata su ricordata); scivolando verso cerchie culturalmente e politicamente non corrette (ad esempio un premio conferitole da una organizzazione fascista).

Merini non era amica delle donne, che allontanava in quanto nemiche e rivali (in fondo le rubavano gli uomini): ma era tuttavia in grado di sintonizzarsi su una larga tastiera di immagini e sensi femminili anche muovendo da riscontri di cronaca (penso ai versi scritti in morte di Gabriella Ferri; o anche a quelli dedicati a Milva, con la quale per un certo periodo ha mantenuto una collaborazione fornendole testi poi musicati dal giovane Giovanni Nuti). Pativa una marginalità che però non la isolava dall'ambiente letterario. Quando era ancora alle prime armi, aveva raccolto le attenzioni di critici di prima linea. Poi tornata alla vita e alla scrittura dopo la parentesi del manicomio, non le fu concesso di ritrovare la propria famiglia ma venne affettuosamente accettata e aiutata dalla società letteraria milanese.

Il dilemma se si tratti di un'autentica poetessa permane. Certo non è un fenomeno mediatico, ma è anche lei – in questo continuo prodursi e promuoversi, in forza della propria marginalità – un'autrice del post-moderno che appunto il mediatico tiene in considerazione. Le sue immagini – quelle filmate e visibili, o almeno le più visibili e viste – rimangono per il momento affidate a un sistema – televisivo e giornalistico – che ha volgarizzato la sua figura. Il cinema, quello documentario e quello lirico dei film-poema, l'ha appena sfiorata. Così una prima natura, vera e poetica, si è trovata come incapsulata e ingabbiata in una seconda natura e figura. Non sempre i due diversi tratti si sono congiunti in una maniera equilibrata. Ma quando ciò è accaduto, l'effetto è stato straordinario.

Così è difficile cancellare il suo inatteso (per quanto in parte previsto almeno nella serata in cui si realizzò) ingresso sul palcoscenico nello spettacolo-recital con cui Milva presentò al Piccolo Teatro di Milano le canzoni nate sui suoi versi. Lentamente, con qualche fatica, ma anche con callida coscienza della gestualità e delle proprie movenze, Alda Merini venne in scena con il sigaro che eternamente la accompagnava. Avvicinandosi e accomodandosi al pianoforte e come le accadeva spesse volte nella sua abitazione, prendendo a suonare e indi accennando il motivo di *Johnny Guitar* (una canzone della sua giovinezza che era al centro dell'omonimo film di Nicholas Ray). In quell'istante lo spazio reale dell'avvenimento si spostava dalla scena del teatro alle stanze nelle quali lei viveva: in un disordine e abbandono emblematici in cui la poesia conviveva con il delirio e con la nostalgia di ciò che non sarebbe ormai più tornato.

IL NOSTRO TEMPO È ORA: PANORAMICA SUI PROBLEMI

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematografico

Il nostro tempo è ora, non è solo una rassegna rivolta a una fascia di età compresa tra 16 e 30 anni, curata da un gruppo di ragazze e ragazzi in piena libertà. Vuole anche essere un momento di riflessione, di interpretazione, d'analisi sul *nostro tempo ora*. Ed allora conviene partire da qui: forse ciò che manca davvero, nel flusso continuo che è diventata la nostra storia, è proprio l'idea di interpretazione.

Si dovrebbe tornare ad analizzare il nostro tempo partendo proprio da ciò che di solito è l'interpretazione del proprio tempo: lo stato della cultura cinematografica, anzi sarebbe ora di farne uno sull'industria culturale italiana, perché la cultura, nel terzo millennio, è anche un'industria, e anzi una delle maggiori nei Paesi occidentali. Certo è difficile spiegarlo a un ministro come Renato Brunetta, che considera gli artisti, in particolare del cinema, dei parassiti, mangiapane a tradimento. Nessun ministro europeo si sognerebbe di dire un'idiozia del genere. Cultura e turismo, sempre più apparentati, costituiscono oramai il 15 e il 20 per cento del Pil di grandi nazioni come Stati Uniti, Francia o Gran Bretagna. L'Italia negli ultimi 20 anni, da quando si è smesso d'investire sulla cultura, è precipitata dal primo al sesto Paese turistico del pianeta. Se stringiamo la focale sul triangolo giovani - lavoro - arte, le cose smettono di diventare drammatiche e assumono il tono della farsa. Il ministro della funzione pubblica, sempre lui, riferendosi a certi film sulle difficoltà dei giovani alle prese con la mancanza di lavoro o con lavori saltuari o precari, li definisce in senso spregiativo "mitologia del precariato". A suo parere il cinema di fiction, o documentario che sia, fa male a narrare le vicende dei precari, perché così li si considera "classe sociale" quando invece, a sentir lui, la loro condizione è solo una "forma di passaggio" e dunque i film sui precari fanno letteralmente schifo. Non siamo certo nelle condizioni di dire o verificare se le persone in queste condizioni siano o meno una classe sociale, certo è che sono tantissimi i giovani in questa condizione. E per capire ciò non occorrono sondaggi, statistiche o osservatori sui giovani, basta semplicemente guardarsi intorno. Il cinema, in particolare quello documentario, dovrebbe fare questo, cioè guardarsi intorno per raccontare il Paese, essere una lente d'ingrandimento sulle contraddizioni o sulle storture con le quali ci ritroviamo quotidianamente a che fare. E per fare ciò si può ricorrere ad ogni tipo di narrazione filmica, ad ogni tipo di genere cinematografico, dalla commedia al melodramma fino appunto al documentario. Basta che lo si faccia. La fortuna del cinema italiano è che negli ultimi anni questo avviene grazie al documentario: gran parte della cinematografia documentaristica nazionale ha smesso di seguire modelli innocui e per nulla problematici. Questo nuovo approccio all'analisi del reale, alle difficoltà quotidiane dei giovani o delle categorie meno protette, merita, da parte del cinema, una riflessione più ampia e approfondita che parte proprio dalla situazione attuale, che vede molte categorie sociali (i giovani precari, gli sfrattati, gli immigrati, i cassaintegrati, molte delle famiglie che non giungono alla fine del mese) alle prese con una crisi che non ha precedenti.

Questa crisi ha generato un nuovo modello di narrazione dell'arte cinematografica, che per lo più si è liberato dalle dittature del cinema di fiction prediligendo uno sguardo fuori dalle gabbie, dagli schemi preconfezionati dei generi e si è messa a raccontare il reale mediante il documentario, vale a dire mediante l'approccio più libero e diretto.

Ma cerchiamo di ricostruire bene i passaggi di questa analisi per spiegare uno dei fenomeni più importanti e vasti degli ultimi anni che hanno riguardato la fotografia del reale, vale a dire il documentario sociale; e visto che in ambito mondiale, ma anche in ambito italiano, il film di non fiction è la cosa venuta fuori dal cinema con maggior forza, si deve approcciare ad esso con nuovo metodo investigativo.

Crisi economica e crisi del cinema:

I documentari di cui si parla testimoniano la crisi economica, sociale e valoriale da cui sorgono, lavori fortemente voluti dai loro autori, progetti per nulla fiaccati dai tormenti produttivi ma che, al contrario, mantengono una urgenza lancinante di dire e raccontare il Paese reale. In queste narrazioni per di più è presente una carica etica pari solo all'importanza dei nuovi linguaggi che testimoniano come scorra la storia del nostro tempo. E la storia degli ultimi anni racconta che la crisi 2008-2009 è stata "la più profonda della storia economica recente". E fa seguito a due guerre scatenate dall'Occidente nei confronti di due "Stati sovrani" del Medio Oriente dopo l'11 settembre 2001. Si tratta di un decennio che potremmo definire un passaggio epocale, una crisi globale che tutto coinvolge e mette in discussione. Il nostro Paese non ha fatto eccezione, anzi, se è possibile, ha arricchito il campionario di difficoltà globali con le ataviche deficienze che da sempre si riscontrano nella nostra penisola (sfruttamento selvaggio del territorio, malasanità e malavita, differenze economiche tra Nord e Sud). Una situazione che ha determinato un disagio sociale e una insicurezza diffusa la quale ha preteso di essere raccontata fuori dai normali canoni estetici cui eravamo abituati, lontano dai precedenti schemi cinematografici che non reggono l'urto con questa situazione. Se da un lato, dal punto di vista economico e sociale, nel primo decennio del XXI secolo si assiste ad una crisi vera e profonda, dall'altro proprio quello che era stato il meccanismo narrativo per eccellenza del Novecento va in crisi. Una decadenza senza precedenti soffoca la settima arte, la cui causa principale diventa la mancanza di coraggio e l'assoluta dipendenza della sua sopravvivenza da un modello industriale. Il cinema è andato in crisi come nel suo schema produttivo; paradossalmente si salvano alcuni film ma è la struttura interpretava che è saltata: il fatto è che il cinema non è più una finestra sul mondo. Il cinema è in crisi ovunque a causa del capitalismo mediatico, che ha ucciso i generi, omologando i prodotti, realizzando una mutazione del pubblico attraverso le ideologie della spettacolarizzazione a ogni costo. A questo si aggiunga la dittatura

della televisione, che attraverso la società dello spettacolo e la cultura del consenso, ha lasciato uno spazio infimo alla creatività ma anche e soprattutto ad una comunicazione di massa intelligente, che serva ad intrattenere gli spettatori in modo non banale.

Il cinema italiano da questo punto di vista è più in crisi di altri perché sono venuti al pettine i nodi di una corporazione centralista e romana, spesso improduttiva e sprecona, che ha tra le sue colpe maggiori proprio quella di aver affossato il cinema non romano, di essere sempre stata ferocemente antifederalista e che ha costretto e recuperato alle sue norme i registi, gli autori, soprattutto giovani, venuti dalle città e dalle regioni più diverse. In conclusione il cinema come meccanismo narrativo del reale diventa un linguaggio inappropriato data la sua dipendenza con il capitale. I giovani documentaristi cercano, al contrario, nuove strade linguistiche e nuove strategie produttive e comunicative. Una situazione che per molti versi ricorda la nascita del Neorealismo, la corrente letteraria e cinematografica che ha descritto l'Italia degli anni immediatamente seguenti la fine della Seconda Guerra Mondiale nel tentativo di analizzare la contemporanea civiltà italiana e di evidenziarne i difetti, lottando contro il vecchio concetto di cultura "consolatoria". Anche in quel caso il contesto critico sviluppò il nuovo linguaggio le cui caratteristiche essenziali erano l'esigenza di tuffarsi nell'analisi della vita: la guerra, la Resistenza, la fame, la lotta delle masse. Anche oggi il terreno è l'esistente, il reale, ma il linguaggio torna ad essere complesso ed immediato al tempo stesso. È questo il motivo che rende urgente una nuova analisi filmica che parta dalla struttura del suo linguaggio interno e che punti sulla sintassi prima che sui contenuti, tenendo conto che è impossibile scindere completamente l'uno dall'altro.

Realtà o interpretazione della realtà?

Il cinema non ci offre mai la realtà così com'è, ma ci offre dei punti di vista. Non abbiamo mai la realtà fenomenica, così come è accaduta, non sarà mai ricostruita tale e quale. Si deve evitare di cadere nel trabocchetto ideologico materialistico che sostiene che l'immagine in quanto pura e semplice riproduzione della realtà non mente mai. Non possiamo pretendere dal cinema (la) realtà: non si dovrebbe mai reclamare la realtà "immediatamente", dobbiamo sempre ricordarci che un obiettivo frapposto tra l'occhio e ciò che ci sta davanti partorirà sempre un risultato filtrato, drogato, non veritiero. "Anche se filmi la realtà così come appare scegli la prospettiva (la scelta del campo di visione è per l'appunto una scelta) e quindi non potrà mai coincidere con ciò che è realmente la verità davanti alla cinepresa o telecamera". *L'impressione di realtà non è dunque la realtà.* Ciò è il primo punto da cui si deve partire per capire questo nuovo fenomeno. Il cinema gioca su alcuni elementi del linguaggio della realtà ma non ne può riprodurre l'essenza, anzi genera una nuova realtà fatta di concetti, sensazioni, nuova memoria. Ovviamente così proponendosi l'analisi di un film diventa non un'esposizione sistematica ma un pensiero aperto sulla contraddizione, sull'incertezza, su "un ampio ventaglio di libertà".

Tocchiamo il problema più specifico del documentario. Naturalmente rappresentando la realtà in qualche modo la si deforma, anche con una forma di rappresentazione come il cinema che appare assolutamente realistica, sta all'etica di chi racconta proporre resoconti che focalizzino autenticamente l'attenzione su quel lembo di realtà che si intende raccontare.

Il documentario italiano oggi

La stagione 2009/2010 del cinema Italiano si era aperta con *Videocracy*, *Basta apparire* di Eric Gandini e si era chiusa con *Draquila. L'Italia che trema* di Sabina Guzzanti. Non è troppo difficile dedurre che le istanze e le urgenze politiche e sociali italiane sono state affrontate sul grande schermo solo attraverso il documentario declinato nelle sue varie forme di denuncia, reportage, poetico, osservativo, in qualcosa insomma ben lontano e ben diverso dal cinema di finzione, dalla ricostruzione, dalla rielaborazione. Tutto ciò a conferma della difficoltà da parte del cinema di fiction di seguire, mediante l'autorialità cine-nazionale, i problemi quotidiani. Contraddizioni, paradossi di un cinema, come già ampiamente detto, agonizzante che sotto i veri vertici (Bellocchio, Garrone, Sorrentino, Diritti, Moretti, Martone e da ultimo l'eterno Ermanno Olmi che ha abbandonato il cinema di fiction ed è tornato al suo primo amore: il documentario) si perde in territori orizzontali, consolidati, senza mai innalzarsi, autolimitandosi a sguardi privi di prospettiva. Rimanendo a debita distanza dai problemi autentici, dalle vere emozioni e dall'impegno intellettuale, onesto e sincero che da italiani è giusto aspettarsi dal nostro cinema. Il documentario in questo senso predilige un approccio critico, rivela di avere uno sguardo "altro" rispetto alla dilagante omologazione figlia della dittatura del concetto di spettacolarizzazione. Il documentario ci ricorda e ribadisce che il cinema è prima di tutto sguardo politico (termine inteso nel senso più nobile ed alto). Il cinema nasce dalla realtà (sono operai le persone che escono dalla fabbrica Lumiere). In sostanza il documentario, per fortuna, continua a "schierarsi", visto che la televisione, controllata dal potere e legata solo dagli ascolti, non riesce e non può.

La nuova tendenza del cinema documentario è quella di costruire opere che vanno incontro al desiderio del pubblico, di una visione meno passiva, quasi una sfida tra il regista che racconta una realtà scomoda e lo spettatore che prova a seguirlo nello sguardo.

L'estetica del documentario, la critica e i giovani:

Come ampiamente detto, in ambito mondiale, ma anche in ambito italiano, il film di non fiction è la cosa venuta fuori dal cinema, i critici, anche in questo caso non sono stati all'altezza. Un gesto critico da compiere ci sembra quello di una doppia sospensione: schivare da un lato i trionfalismi e l'apologia, e dall'altro la lagna rivendicativa. Se un ruolo possono avere i critici non è certo di megafoni per le rivendicazioni ma di nutrimento e di pungolatori dell'estetica del linguaggio. Sforzarsi ad esempio di capire perché il documentario sembri una delle poche strade degne e praticabili a qualunque giovane cominci a trafficare con le immagini. Oggi è quasi un discrimine: di dieci giovani che si buttano sulle fiction (e specie su quella rischiosissima "palestra" che è diventata il cortometraggio), nove mostrano solo la brama di successo, una divorante brama di ammicco, un'ansia malata di apparire. Tra i documentaristi invece sono tanti quelli mossi da impulsi seri, non solo di voglia di reale, ma anche e soprattutto di ricerca linguistica. Potremmo dire paradossalmente che il cinema di non-fiction è rimasto il luogo migliore in cui praticare un cinema in prima persona, "d'autore", espressione che non ha quasi più senso. Il cinema documentario è oggi, almeno quanto la fiction, luogo di potenti individualità creatrici, di grandi sperimentatori di linguaggio, di osservatori ed inventori. Il documentario è anche un luogo in cui il cinema può procedere reinventandosi, ritrovando una propria memoria e rifondando pragmaticamente dei propri canoni.

Mi piace ricordare in questo senso Alberto Grifi, un precursore della modernità del documentario, quando nel 2000, in quella che viene considerata la rivoluzione del digitale, scriveva: *Al tempo in cui c'era la pellicola esisteva un pensiero nascosto nella testa di ogni cinematografaro pronto a scattare sempre come un incubo ossessivo al momento delle riprese: quando si preme il bottone del motore che fa girare la pellicola, volano via dei biglietti da centomila lire e ci si chiede se quello che si sta filmando vale quei soldi che vengono spesi (…) Questo meccanismo mentale è quello che fa accettare il fatto che*

l'economia costringa la vita che viene filmata in una dimensione che è appunto quella consentita dal denaro. Sarebbe sciocco cercare di negare ciò che affermava Grifi: era l'economia a dettare le leggi della grammatica del film così come noi la conosciamo e la studiamo nelle università. ChecchÈ se ne dica sono le contingenze produttive, in ultimo, a dettare sempre le regole dell'estetica. Giammai viceversa. Al tempo di Grifi costruire un cinema che fosse libero dal ricatto dell'industria significava, quindi, sottomettersi ad un vero e proprio voto di castità assoluta. Significava accettare di doversi accontentare, per realizzare la propria opera, di ciò che non costava niente, permettendo così al regista di diventare senza troppi problemi il produttore di se stesso.

Oggi con la rivoluzione digitale alle spalle si assiste alla cernita di chi aveva iniziato a fare documentario solo perché vi era l'enorme disponibilità dei mezzi produttivi, e chi invece ha sfruttato quella libertà per creare un nuovo linguaggio, nuovi codici che sentono l'urgenza e la necessità di uscire, soprattutto da parte dei giovani.

La sezione sperimentale *Il nostro tempo è ora* (la cui prima edizione si è svolta nel 2005), è uno spazio interamente dedicato ai giovani. Una rassegna nella rassegna rivolta a una fascia di età compresa tra 16 e 30 anni. Non una rassegna guidata dal pilota automatico, remissiva a subire il declino culturale, smarrita nei meandri di una crisi che vuole i giovani soli e solo davanti al computer, ma un sentiero sempre più punto di riferimento per chi ha voglia di scoprire mondi nuovi e decriptare opere più o meno d'arte. Liberi da sciovinismi, salotti, ideologie e pregiudizi, amando tutto ciò che emoziona e apre la testa, (in)seguendo i propri gusti e le proprie passioni, difendendo a spada tratta i registi, gli attori, le rockstar del cuore, non fermandosi mai, con spudorato coraggio e per – dirla con Truffaut – scandalosa giovinezza. Perché sono i giovani la vera ragione del successo. La fame di cultura dei ragazzi italiani, che non assomigliano affatto ai loro grotteschi, grevi, semi analfabeti rappresentanti politici. Sono gli stessi italiani che affollano le mostre di pitture, da Van Gogh agli astrattisti. Gli stessi che su canali Sky, oramai il primo gruppo televisivo per fatturato del Paese, guardano non soltanto la *Champions* ma anche i documentari della *National Geographic* e le serie di storia contemporanea.

Il nostro tempo è ora scommette sull'esistenza di questo pubblico della cultura, ha organizzato incontri non per gli addetti ai lavori e ogni volta ha avuto ragione. Non si pretende che di questi fenomeni parlino i talk show affollati della compagnia di giro fatta di mezze calze della politica, del giornalismo, e dei loro domatori televisivi, tutta gente che non è mai andata più in là del proprio naso. Ed infatti, se fosse stato un po' più lungimirante, il Ministro della Funzione Pubblica non avrebbe fatto quella battuta sul cinema. Abbiamo ricordato il Neorealismo, analogamente ad oggi, nel periodo del Neorealismo sessant'anni fa un giovane sottosegretario, Giulio Andreotti, dichiarava che film come *Ladri di biciclette* e *Roma città aperta* davano un immagine sbagliata del nostro Paese e che "i panni sporchi si lavano in casa".

Fu la peggior battuta della sua carriera politica. Bastava un po' di lungimiranza per non ripeterla, cosa che invece la nostra classe dirigente non ha.

E allora viva il *Libero Bizzarri*, viva i suoi spettatori viva *Il nostro tempo è ora*, viva chi è curioso di tutto ciò che lo circonda.



Giovani filmaker a San Benedetto del Tronto, Città del Documentario

DIGITAL NATIVE
IMMIGRATI DIGITALI

di Roberto Baldascino

Nativi digitali e Immigrati digitali

La locuzione "nativi digitali" è diventata ormai di uso comune non solo nel campo psicologico, sociologico e pedagogico, ma anche nel linguaggio dei media e sta a indicare le generazioni sotto i trent'anni, che hanno vissuto sin dalla nascita in maniera naturale la rivoluzione digitale in tutti i suoi aspetti. La paternità del termine è da attribuire a Marc Prensky, che lo utilizzò per la prima volta in un suo articolo pubblicato nel 2001 nella rivista "On the Horizon". L'articolo in questione, il cui titolo, *Digital Natives, Digital Immigrants*, di per sé estremamente evocativo e significativo, illustra i cambiamenti di tipo cognitivo, comunicativo e comportamentale, prodotti dall'intenso uso e dalla sovraesposizione alle nuove tecnologie, onnipresenti nella vita delle nuove generazioni sin dalla più tenera età.

L'autore mette in risalto come le odierne strutture dei sistemi educativi risultino in realtà anacronistiche, in quanto ferme ancora a un periodo pre-tecnologico e pre-digitale. Esse, non essendo nè progettate, nè aggiornate per poter ospitare e formare con successo le nuove leve di studenti, che hanno caratteristiche personali, interpersonali ed esperienziali del tutto diverse rispetto a chi li ha preceduti, diventano il luogo in cui il conflitto culturale intergenerazionale appare più evidente.

In tale situazione emerge la contraddizione, apparentemente inconciliabile, tra un'offerta educativa tradizionale e una richiesta diversificata e innovativa, che porta con sé problematiche tali da condizionare e limitare i risultati formativi.

L'autore usa la locuzione immigrati digitali, invece, per definire le generazioni più anziane, che solo in un secondo tempo hanno vissuto questi cambiamenti radicali. Gli immigrati digitali hanno un approccio alla tecnologia simile a quello che gli immigrati reali hanno nei confronti della lingua e della cultura di adozione, che devono velocemente imparare. Per entrambi, siano essi reali o virtuali, la lingua che incominciano a parlare è sconosciuta; di qui le difficoltà di comprensione e le goffaggini espressive e di accento, ben percepite dai nativi.

Miglioramento delle performance e modalità d'uso delle tecnologie

Nella ricerca dell'OCSE si mette in evidenza l'emersione tra i ragazzi di un secondo tipo di *'digital dividÈ,* relativo alla qualità e alle modalità nell'uso. Non è sufficiente avere a disposizione il mezzo tecnologico per esserne un utilizzatore efficace e produttivo. Infatti, il secondo tipo di barriera digitale segna una netta linea di demarcazione tra l'utilizzatore evoluto e attivo – che ha sviluppato tecniche, metodologie e competenze di ricerca, di comunicazione, di produzione e di relazione, varie e raffinate – e l'utilizzatore superficiale prettamente passivo, che non è stato in grado di maturare tali strategie e competenze.

Ciò significa che, indipendentemente dalla possibilità di accesso, la seconda categoria è tagliata fuori dagli effettivi e ampi benefici connessi con la rivoluzione digitale e la società dell'informazione. Una compensazione del gap potrebbe avvenire nel momento in cui la scuola ne prenda effettiva coscienza, diventando così il luogo deputato allo sviluppo di tali nuove competenze; tale scelta non deve essere lasciata a livello di una singola disciplina tecnica, ma deve diventare una dimensione globale all'interno del curricolo.

Quale scuola per nativi digitali?

Se in molti adulti, immigrati digitali, esiste una sorta di idiosincrasia, che per alcuni si tramuta in un rifiuto a priori nei confronti della tecnologia, una pari reazione è legittimo aspettarsi anche da parte dei nativi digitali, rispetto alle strutture tradizionali di formazione, nel momento in cui, per diverse ore al giorno, sono costretti in ambienti limitati e poco stimolanti, e dove, il più delle volte, la passività è la dote più richiesta. È evidente che ciò determina un cortocircuito comunicativo-educativo, con un'*escalation* di problemi che oscillano dalla disciplina all'attenzione e che in definitiva influiscono pesantemente sui risultati.

Ma come deve cambiare la scuola? È difficile dirlo con esattezza, anche perché ai cambiamenti continui, dinamici e immediati nelle varie modalità espressive, comunicative ed esperienziali dei discenti digitali, corrisponde una limitatissima capacità di risposta da parte sia delle politiche educative in senso macro, sia nelle scelte educative in senso micro, compiute in autonomia dalle istituzioni scolastiche. Alla fine i tempi lunghi di riadattamento rischiano di produrre risultanze sempre anacronistiche rispetto alle esigenze diversificate e dinamiche che vanno maturandosi negli studenti.

Un ecosistema per imparare

Progettare un ambiente di apprendimento integrato significa intervenire contemporaneamente sui tre livelli, interagenti e in sinergia: fisico, didattico e virtuale. A seconda delle condizioni registrate e degli obiettivi proposti, ognuna entra in gioco con la propria specificità. In un determinato contesto, o durante l'evolversi di particolari situazioni di apprendimento, una di esse può anche svolgere un ruolo predominante e orientativo, ma nondimeno tutte rimangono sempre attive e svolgono in sinergia il ruolo a loro affidato nella progettazione. Un ambiente così integrato risulta per sua natura interattivo, dinamico e *adhocratico*, un ecosistema formativo entro cui i nativi digitali possono riconoscersi, partecipare e comunicare nel modo a loro più congeniale.

Forse la sintesi di questa filosofia, per certi aperti ecosistemica - formativa, è in una frase di Albert Einstein: *Non ho mai tentato di insegnare niente ai miei studenti. Ho solo cercato di creare loro un ambiente in cui potessero imparare.*

CINEMA E REALTÀ: RELAZIONI DINAMICHE TRA FICTION E DOCUMENTARIO

di Elena Russo

Possiamo ritenere inviolabile il confine che separa il film di finzione dal film documentario? Ogni film potrebbe essere considerato un documentario. Anche un film di finzione rimanda al sistema culturale che l'ha prodotto e restituisce in modo fedele l'aspetto fisico dei luoghi e delle persone che vi partecipano. Spingendo fino al paradosso questa affermazione, Bill Nichols, tra i maggiori studiosi contemporanei di documentari sostiene che "in effetti (...) ci sono due tipi di film: i documentari di immaginazione e i documentari di rappresentazione sociale". Nella prima delle due categorie inserisce quei film che comunemente chiamiamo fiction: rappresentazioni del mondo che, dando corpo all'immaginazione, forniscono un'idea di come sogniamo o temiamo che la realtà diventi. Alla seconda categoria ascrive i film che ci parlano di aspetti concreti della realtà sociale in cui viviamo, mostrati da un punto vista diverso da quello a cui siamo abituati e che, per il loro grado di aderenza alla realtà fisica del mondo rappresentato, definisce appartenenti alla non-fiction.

Il dibattito intorno alla natura del documentario non è certo recente ma risale agli anni '20 del Novecento quando si rese necessaria una sistemazione teorica della produzione cinematografica che non traeva ispirazione dal teatro o dalla tradizione narrativa.

Fin dall'inizio gli intellettuali dell'epoca si imbatterono nella difficoltà di circoscriverlo a un genere, di classificarlo sulla base delle modalità espressive e delle finalità comunicative. La posizione dominante secondo cui prerogativa del documentario rispetto alla fiction fosse la riproduzione sullo schermo di dati oggettivi rigorosamente provenienti dal mondo reale appare oggi superata, soprattutto se si dà uno sguardo alla produzione filmica degli ultimi trent'anni che sembra il risultato di un processo di ibridazione tra fiction e documentario. Del resto se si cerca "lo specifico" del documentario nella sua aderenza ai dati della realtà si deve ammettere che anche un film a intreccio ci comunica numerose informazioni che attengono al mondo reale. Per quanto riguarda l'ambientazione storica, infatti, qualsiasi film che non sia stato girato in costume, alcuni anni dopo il suo debutto sullo schermo, diventa una testimonianza veritiera di come gli uomini vivevano, si vestivano, si pettinavano, parlavano, negli anni in cui il film è stato realizzato. Questa osservazione va fatta anche per l'ambientazione geografica; infatti un film basato su un intreccio romanzesco ci fornisce informazioni attendibili sui luoghi reali del set cinematografico.

Uno dei massimi protagonisti del documentarismo mondiale, il regista di origini polacche Dziga Vertov, riteneva che i documentari sono filmati che sembrano mostrare fatti reali e frammenti di vita vissuta colti in fragrante. In effetti l'autore, sperimentò col suo KINO PRAVDA il primo esempio di cinema-verità, mediante una riproduzione oggettiva, neutrale di eventi che (presumibilmente) sarebbero accaduti nello stesso modo anche se non ci fosse stata la cinepresa a filmarli.

Sulla sua stessa lunghezza d'onda appare il grande regista portoghese Manoel de Oliveira quando afferma che il documentario attiene a una realtà che si fa filmare senza che essa si metta in scena per essere filmata. A proposito di uno dei primi filmati dei fratelli Lumiére, *La sortie des Usines Lumiere* egli sostiene che se gli operai non sapevano di essere filmati siamo di fronte al primo esempio di documentario della storia del cinema, se essi invece erano consapevoli di essere filmati, siamo invece all'esordio vero e proprio della fiction cinematografica. A ben guardare la produzione corrente di filmati che lo stesso pubblico istintivamente attribuisce al genere documentaristico, quasi mai troviamo un atteggiamento di tale rigore stilistico. Come classificare allora tutta una serie di prodotti che non possiedono una tale innocenza dello sguardo? L'inquadratura stessa, del resto, presuppone una selezione di immagini da parte del regista che, anche quando si reca in strada per catturare la realtà così com'è, decide su cosa soffermare il suo sguardo, da che punto di vista filmare un evento. Il montaggio poi, condensa in un tempo più breve ciò che nella realtà accade in un arco temporale più ampio. Nonostante la sua vocazione realistica il documentario possiede dunque, connaturati al suo stesso linguaggio, gli strumenti per falsificare la realtà.

Negli Anni '20 il documentarista americano Robert Flaerthy, ritenuto uno dei padri del documentarismo mondiale, sosteneva che spesso bisogna avere il coraggio di "manipolare" un evento per coglierne il vero spirito. In *Nanuk l'eschimese*, Flaerthy ha creato l'impressione che molte scene fossero girate dentro l'igloo di Nanuk mentre in realtà erano state girate en plain air con un igloo gigante come sfondo. Il senso della documentaristica subì successivamente una meritoria opera di sistemazione grazie al regista brasiliano Alberto Cavalcanti, figlio di un matematico di lontana origine italiana. Cavalcanti esordì nella regia nel 1926 realizzando *Rien que les heures*, (*Nient'altro che le ore*) un film sperimentale che descrive una Parigi pulsante di vita, con i suoi ritmi frenetici, le sue violente contraddizioni, i suoi fastosi monumenti, i suoi vicoli, anticipando le più famose sinfonie metropolitane di Dziga Vertov e Walter Ruttmann. Oltre che per la sua intensa attività produttiva, Cavalcanti va ricordato per la sua febbrile ricerca teorica che lo portò a definire in quattordici punti lo status del perfetto documentarista:

- Non trattare temi generali in modo generale. Si può scrivere un articolo sul servizio postale, ma un film sarà migliore se tratterà il destino di una singola lettera;

- Non dimenticare che il documentarismo si basa su tre pilastri: quello sociale, quello poetico, quello tecnico;

- Non prendere sottogamba il soggetto scritto e non far conto sulla fortuna, quando giri. Una volta messo a punto il trattamento, il film in pratica è già fatto. Però al momento delle riprese sii pronto a rifarlo da capo;

- Non affidarti al commento parlato per dare un senso alla tua storia.

Le immagini e la colonna sonora debbono farlo. Un commento sovrabbondante e gratuito riesce solo ad irritare lo spettatore;

- Quando giri non dimenticare che ogni scena fa parte di una sequenza e che ogni sequenza fa parte di un arco narrativo generale. Una bellissima inquadratura, scollegata dal resto, spesso risulta più dannosa che utile;

- Non eccedere nella ricerca di inquadrature originali a tutti i

costi. Angolazioni elaborate possono raffreddare l'emozione;

- Non abusare della rapidità del montaggio fine a se stessa. Un ritmo accelerato può risultare altrettanto manierato di un montaggio disteso;

- Non esagerare con le coperture musicali. Se lo farai lo spettatore finirà con il non ascoltarle;

- Non sovraccaricare il film con gli effetti in sincrono. Suoni e rumori risultano efficaci quando sono impiegati in modo suggestivo e complementare;

- Non affidarti ciecamente agli effetti ottici e non renderli troppo complicati. Dissolvenze e fondu equivalgono ad una punteggiatura: sono le tue virgole e i tuoi punti;

- Non girare troppi dettagli. Conservali per i momenti cruciali. In un film equilibrato essi verranno fuori naturalmente per interna necessità espressiva;

- Non esitare ad entrare nella psicologia dei personaggi e nelle loro reciproche relazioni: gli esseri umani possono essere belli come i più affascinanti animali, come le più intriganti macchine tecnologiche;

- Non devi essere vago quando racconti una storia: il vero tema deve essere espresso chiaramente e con semplicità. Ciò non esclude tuttavia un certo livello di drammatizzazione e ricreazione;

- Non perdere l'opportunità di sperimentare. L'attuale prestigio del documentarismo deriva dal coraggio delle sue sperimentazioni. Senza sperimentazione il documentario perde ogni valore e cessa di esistere.

(CAVALCANTI "O filme documentario",1936, in Carlo Alberto Pianelli L' ABC del documentario p.53-54)

Certo, i documentari non utilizzano un elenco fisso di tecniche, di stili o di formule. Anzi, le opere sperimentali sono proprio quelle che sanno sfidare le convenzioni e forzare i limiti di un genere, fino a modificarli.

L'attualità di queste affermazioni è tuttavia sotto gli occhi di tutti e quel che preme sottolineare è la legittimazione che viene fatta, del prestito di alcuni meccanismi della fiction al genere documentaristico senza che per questo esso perda, agli occhi di Cavalcanti, la sua aderenza alla realtà. La necessità di una sceneggiatura, sebbene non blindata, di una struttura narrativa e di un certo livello di drammatizzazione e ricreazione testimoniano, nella concezione del regista brasiliano, la stretta correlazione (che non vuol dire confusione) tra fiction e documentario.

Il rigore stilistico, l'onestà intellettuale dell'autore costituiscono, dunque, i presupposti indispensabili di un documentario, prima ancora dell'aderenza al vero di ogni sua singola sequenza. Come lo spettatore di un film di finzione attua una sorta di "sospensione dell'incredulità che gli permette di scivolare meglio nella narrazione, così lo spettatore di un documentario compie un atto di fiducia nell'enunciatore - autore. Un patto fruitivo che l'autore stipula col suo pubblico, creando l'illusione che il suo sguardo coincida con quello della macchina da presa. Il patto nasconde però una verità incontrovertibile: la cinepresa sceglie di volta in volta il contenuto dell'inquadratura, lo sguardo dello spettatore è orientato all'interno del quadro, dai meccanismi della costruzione drammatica e dalla meccanica della visione. E' lo spettatore in definitiva, a dover verificare di volta in volta se le affermazioni fatte, se le argomentazioni fornite, sono credibili in relazione alla sua conoscenza del mondo, a decidere se quella rappresentazione del mondo è degna della sua fiducia o meno.

In effetti per meglio cogliere le caratteristiche del documentario è più facile stabilire cosa esso non è. Il documentario non è un film che si basa su intrecci di fantasia e non si avvale di attori professionisti che interpretano personaggi reali. Ma anche questa osservazione lapalissiana risulta largamente incompleta.

Osservando la produzione documentaristica dei nostri giorni si possono empiricamente distinguere livelli diversi di ricomposizione della realtà oggettiva: a un primo livello si pone la parziale manipolazio ne dell'evento scelto, per ottenere, con l'aiuto dei protagonisti, inquadrature e sequenze più efficaci e funzionali alla comprensione dell'evento. Un livello maggiore di manipolazione del reale legittima il regista a convincere i protagonisti di un avvenimento realmente accaduto, a riprodurlo davanti alla cinepresa in un tempo e un luogo diversi e più accattivanti. A un terzo livello si colloca la possibilità di indurre gente presa dalla strada a interpretare situazioni realmente accadute in passato ma che non hanno niente a che vedere con la loro esperienza diretta. A un quarto livello si colloca, infine, la tecnica del pastiche, che consiste nell'inserire all'interno di un'opera prevalentemente documentaristica, uno o più sequenze di finzione. Siamo nell'ambito del docudrama, che ha avuto uno sviluppo interessante nel Regno Unito. Esistono poi i cosiddetti "mockumentary" o pseudo-documentari, filmati che presentano gli elementi linguistici del documentario ma che si rivelano invece come la loro ricostruzione o simulazione. Questa nuova via imboccata dal documentario sembra si stia gradualmente affermando anche in Italia. Film come il recentissimo *Lo zio Sam* e *il sogno bosniaco di Chiara Brambilla*, testimoniano di quanto sia labile ormai il confine tra documentario e fiction. Alternando toni leggeri e amari il film racconta un anno di vita in un villaggio bosniaco dove un uomo d'affari locale sostiene che, nascoste tra le colline del villaggio, vi siano cinque piramidi create da una civiltà scomparsa.

Questa folgorante intuizione cede il posto al sogno a occhi aperti di un'intera comunità: il sogno bosniaco. Molto dell'impatto emotivo e della vena ironica del filmato, dipendono dalla sua abilità di convincerci che stiamo guardando un documentario. Naturalmente è lecito chiedersi se questo tipo di operazioni così filologicamente impure siano rispettose della realtà intima degli eventi raccontati. A questa domanda dovrà essere in grado di rispondere lo spettatore a patto che egli sia messo in condizione di distinguere, (questo non vale per il"mockumentary" la cui forza espressiva ha origine proprio dall'ambiguità semantica) attraverso gli strumenti linguistici a disposizione del cinema, (un backstage che sveli la finzione, per esempio, o due dissolvenze che isolino la sequenza ricostruita) la verità dalla messa in scena.

Ma da cosa nasce l'esigenza di contaminare il reale con l'immaginario o di trovare soluzioni visive che pongano l'accento sull'artificiosità del discorso filmico piuttosto che sulla spontaneità del mezzo cinematografico nel riprodurre fatti reali?

In molti casi dall'impossibilità di trovare materiale documentario su fatti avvenuti nel passato, di cui si hanno scarse testimonianze.

La contaminazione tra dati reali e ricostruzione filmica potrebbe, inoltre, essere determinata dalla necessità di scavare nelle vicende di cronaca ancora avvolte nel buio (pensiamo ad esempio alla simulazione della scena di un omicidio il cui colpevole non sia ancora stato individuato).

Rispetto al film di finzione il documentario ha meno chance per risultare accattivante agli occhi del pubblico. Per avvincere lo spettatore il documentarista si trova davanti due possibilità: puntare su un soggetto insolito e stimolante che consenta un certo grado di identificazione del pubblico, oppure aumentare l'impatto delle soluzioni visive. Quest'ultimo espediente può risultare molto efficace per accrescere la partecipazione emotiva dello spettatore.

In mancanza di un plot romanzesco, questo meccanismo comunicativo accorcia le distanze psicologiche aiutando il pubblico a intuire quale potrebbe essere il suo personale coinvolgimento se si trovasse egli stesso in quella situazione e facilita il processo di identificazione dello spettatore.

Al regista spetta dunque il compito di rielaborare creativamente i dati di partenza per arrivare al di sotto della superficie dei fenomeni e coglierne i meccanismi interni. Allo spettatore rimane da stabilire in che misura quella rappresentazione è rispettosa della verità intima del mondo rappresentato e il grado di autenticità nel legame indicativo tra ciò che vede e ciò che è accaduto realmente davanti alla macchina da presa.



Nuccio Fava Premio Bizzarri per il Giornalismo Televisivo, Fioretta Mari e il Sindaco di San Benedetto Giovanni Gaspari



Nuccio Fava e Michela Occhipinti Primo Premio ItaliaDoc



Luigi Di Gianni



Massimo Consorti, Francesca Romana Vagnoni e Paolo Pisanelli autore del documentario "Ju tarramutu"



Andrea Fioravanti e Caterina Carone Premio Bizzarri "Il nostro tempo è ora" per il documentario "Valentina Postika in attesa di partire"



18ª EDIZIONE

2011

18

PREMIO
LIBERO
BIZZARRI

SAN BENEDETTO DEL TRONTO

CULTURA NONOSTANTE TUTTO

edizione2011

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI EDIZIONI

ALLA RICERCA DI DETTAGLI SPORCHI

di Enzo Eusebi
Codirettore Artistico

L'essenza del redazionale è il desiderio di offrire una struttura per il dibattito attraverso la mia Direzione Artistica per i prossimi anni al fine di contribuire in modo autentico e fattivo al dialogo e alla cooperazione tra i Paesi dell'area mediterranea secondo un calendario di eventi "nomadi" e possibilmente non geo localizzati, eventi che prevedano ogni anno un ciclo di attività di formazione al documentario e al reportage, sulla creazione e produzione audiovisiva di qualità dell'Area.

Vorrei che il progetto quinquennale, promosso dalla Fondazione Libero Bizzarri, avesse come punto di partenza la "restituzione" dell'antagonismo delle nostre vite, il bello ed il brutto, il selvaggio ed il civilizzato, gli aspetti di convenzione e liberazione, l'istituzionale e l'auto organizzato (o auto costruito), la cultura classica e popolare, il pittoresco ed il modernismo, l'uno e l'altro, il design ed il non design, il bene ed il male, il non-luogo ed il luogo, il non-piano ed il piano, ed in breve ciò che qualcuno ha definito "Sporcizia" della nostra modernizzazione.

Ecco quindi che sintetizzo la mission nello slogan *alla ricerca di dettagli sporchi attraverso una cultura progressista della molteplicità.*

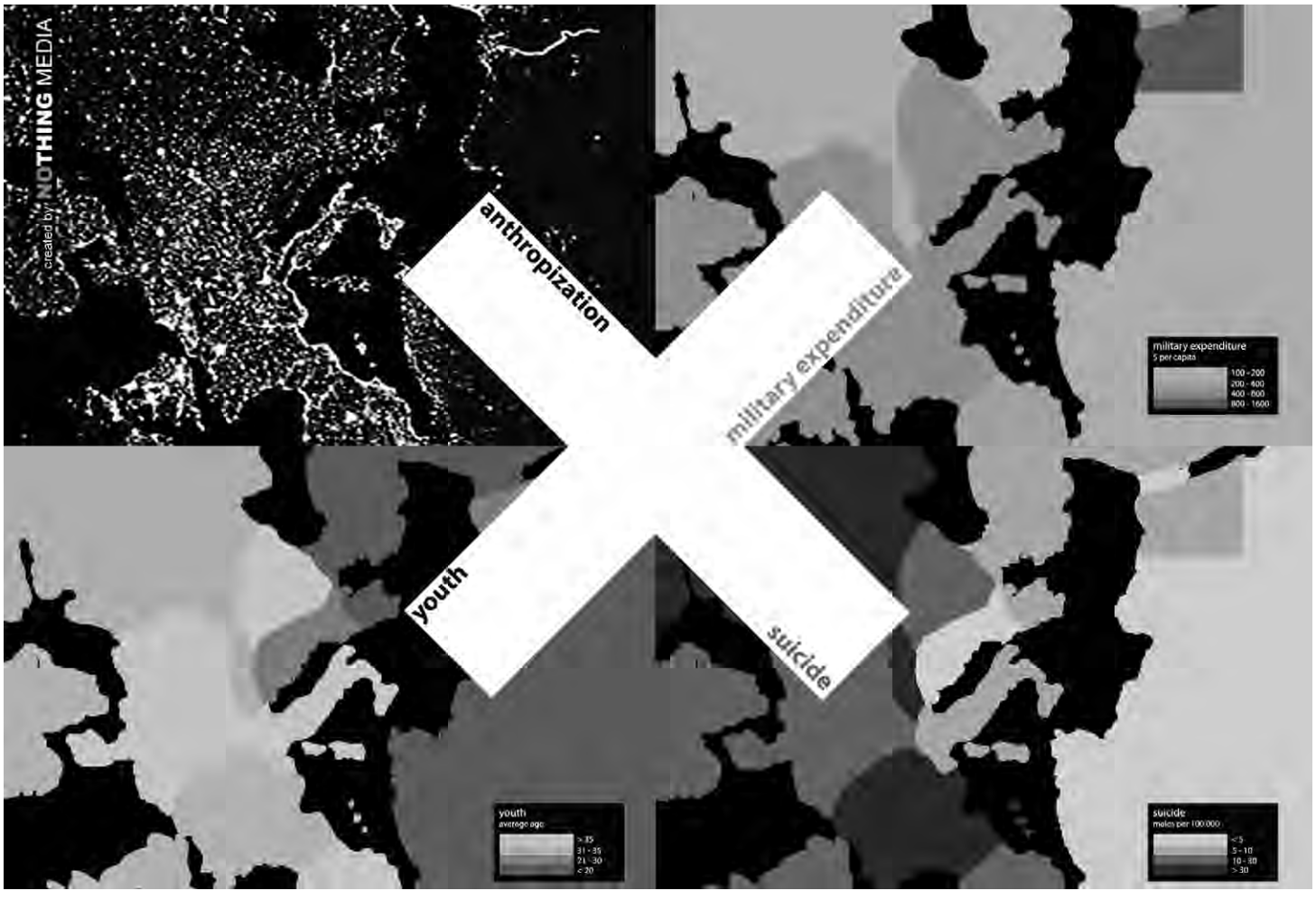
In primo luogo vorrei far emergere come l'organizzazione delle nostre vite è drasticamente cambiata.

Cercherò di evidenziare che il mondo in cui viviamo è fondamentalmente cambiato; ci spostiamo da un modernismo estremo e dialettico ad un mondo pieno di logiche sporche.

Un giorno in aereo scattai una foto al computer che indica la rotta del viaggio; l'Italia era distesa (la rotta transoceanica attraversava i meridiani ed il 16:9 dello schermo non poteva che ottimizzarla cosi, rappresentata lungo il parallelo della rotta transoceanica), l'area mediterranea verticale …

Meditavo su come viene percepita la realtà, anzichÈ per quella che è realmente (errore dell'esperienza)…l'Italia vista cosi non era più uno stivale ma un lembo di terra "attaccata" ad un continente…un istmo.

Perdevo, e proprio nell'anno del 150enario dell'Unità, il senso di appartenenza… a 10.000 m di altezza mi "sentivo" un cittadino "mediterraneo", neanche "europeo", liberandomi anche di tutto ciò che ultimamente comporta esserlo.



Nasce un nuovo territorio, in negativo (ecco il cinema!) con la terra ...l'acqua diventa l'area delle nostre risorse.

In questo spazio le limitazioni convenzionali non possono più funzionare…. il pregiudizio razziale per esempio scompare.

Immaginiamo di esplorare e di seguire il percorso di uno dei tanti "viaggi" che si fermano (per poi ripartire) sulla costa e documentiamo esplorando ad esempio il paesaggio, inteso però come "consumo".

Borges in uno di questi, nel 1984, che lo portò in Egitto e in Marocco, ormai cieco, ed ai margini del Sahara, raccolse da terra un po' di sabbia e dal pugno la fece scivolare così che il vento ne spargesse attorno i granelli. Mentre compiva questo gesto, apparentemente innocuo, infantile e antico insieme, pronunciò quattro semplici parole:. . .*sto modificando il paesaggio*.

Documentare l'antropizzazione (la parola deriva dal greco *ànthrōpos*) che sta avvenendo, attraverso la quale l'uomo modifica l' ambiente naturale, per renderlo più consono ai propri fini non necessariamente speculativi (la colonizzazione umana di territori naturali o il "riuso" di Paesi abbandonati).

Continuiamo quindi a documentare l'Uomo.

Il campo di indagine diventa quindi ampio ma è importante sottolineare che l'antropizzazione non consiste necessariamente nella costruzione di un manufatto: realizzare un sentiero battuto in un bosco, piantare un albero o anche solo mettere dei pesci in uno stagno naturale sono interventi che rendono un territorio antropizzato perché lo modificano in un modo che può ripercuotersi nel campo biologico o spaziale a breve o lungo termine e quindi in senso estremo, anche documentare un paesaggio vergine corrisponde ad un'azione di antropizzazione (pur non attuata nella realtà) che consiste nello scegliere nello stesso ambiente una tale forma od un tale punto di vista piuttosto che altri.

Certo che "rispolverare" il nostro Archivio di audiovisivi e creare "link" su diversi temi significa mettere in rete un enorme possibilità di indagine.

I paesaggi dell'immigrazione, delle diversità, delle fragilità, trovano nella città e nel territorio il luogo del loro estrinsecarsi fisico, anche fatto di manufatti, di ripari, di confini.

Il campo di indagine deve essere il Margine delle aree del Mediterraneo, non necessariamente attraverso una visione tragica e funesta, (per fare una citazione cinematografica alla *Blade Runner*) - ma come territorio di risorse da collegare, sia di natura puntuale e di pregio (un centro storico, un nucleo di servizi, aree rurali ancora in attività, elementi naturali di pregio), sia spazi sostanzialmente privi di valore se visti singolarmente, ma che possono, a una scala più minuta, partecipare al sistema che si sta definendo (aree dismesse, open space abbandonati, *vacant land*, suoli in trasformazione o destinati a trasformazioni previste dal piano ma non ancora attuate.

A scala Mediterranea (in senso geografico) i buchi, i vuoti, le intersezioni, ci appaiono spesso occupati da funzioni (spazi dell'immigrazione, spiagge, campi aperti, boschi, eccetera), quanto più ci avviciniamo al suolo, quanto più zoomiamo verso la fascia periferica di una città, tanto più ci accorgiamo che gli spazi tra il costruito sono spesso privi di funzioni riconoscibili.

Sono spazi relitti, terrain vague, luoghi dimenticati oppure usati e poi abbandonati nell'evolversi del tessuto insediativo: luoghi scuciti, involontariamente interposti tra spazi costruiti.

Questo è il margine che dobbiamo indagare con il documentario. È il contrario del confine, ecco quindi la nostra aerea "d'acqua", il Mediterraneo dal confine "instabile"

Dove il confine è netto, il margine è frastagliato. Dove il confine è chiuso, il margine è aperto.

Dove il confine è invalicabile e segna un interno e un esterno, il margine è attraversabile ed è insieme dentro e fuori.

Il mar(gin)e rompe l'omogeneità di reddito, di etnia, di gruppo sociale. Documentare il mar(gin)e si può; vuol dire filmare, contraddistinguere, segnalare fisicamente e simbolicamente il passaggio tra condizioni differenti.

Con la Sezione MEDI(con)TERRANEO il Premio Bizzarri vuole quindi affrontare in modo creativo e originale i temi e gli interrogativi che caratterizzano oggi l'area culturale del Mediterraneo, dalle rive del Mar Nero alle coste dell'Atlantico, propone una nuova riflessione sui temi sociali e della rappresentazione del paesaggio, sulla capacità di vedere e di raccontare ciò che si nasconde.



Giovani filmaker a San Benedetto del Tronto, Città del Documentario

CULTURA NONOSTANTE TUTTO

di Grazia Mandrelli
Giornalista

La cultura? È il pane dell'anima. Una necessità assoluta per mantenere integra la nostra umanità. Non c'è nulla di superfluo nella cultura e, anzi, essa diventa lusso e carezza proprio nel momento del bisogno, sopravvive alla morte delle "cose" e continua imperterrita a generare libertà e passione. Dunque, niente paura, piuttosto, armiamoci di resistenza, pazienza, fantasia e volontà di andare avanti "nonostante tutto". La cultura è un'arma formidabile e scintillante di intelligenza e di cuore. Qualcuno può seriamente pensare di poterla abbattere sbandierando il vessillo, banale e mal cucito, di una crisi economica che la vorrebbe relegare negli scantinati del 'non necessario'?

Di certo non "quelli del *Bizzarri*" che anche quest'anno arrivano con le loro immagini sul mondo e dal mondo, bello o brutto che sia, filtrate dall'arte, dalla riflessione, dalla volontà di non permettere mai che la memoria si offuschi. Come si può, anche solo pensare, di fare a meno di questo? Sarebbe come decidere consapevolmente di diventare poveri, di "affamare" le menti dei nostri figli, di sbrindellarci l'anima fino alla morte. Noi non lo permetteremo. Il *Bizzarri*, anche col nostro aiuto, non lo permetterà. Perché i lavori che in questi anni sono stati presentati, i loro straordinari autori, le infinite vite che ci è stato permesso di vivere hanno saziato la nostra umanità, hanno calmato la nostra sete di vita e di comprensione del mondo e dell'uomo. Fare a meno di questo è impossibile perché la nostra anima "si tinge delle immagini che in essa si fondono" e quelle immagini sono le stesse che in tutti questi diciotto anni hanno alimentato la cultura nella nostra città e nel mondo. Abbiamo un tesoro, conserviamolo con amore e con determinazione, non saremo dei pionieri, ma degli uomini degni della nostra storia. Scriveva Marco Aurelio quasi duemila anni or sono: "Un'arte che t'insegna a vivere è più simile alla lotta che non alla danza, se si considera la necessità di trovarsi pronti a colpi subitanei e non prevedibili, saldi sempre e in piedi". Come *"quelli del Bizzarri"*.



Claudio Speranza, Wanda Logli Grandinetti, Enzo Grandinetti

TESTIMONIANZE DI GUTTUSO

di Flaminio Gualdoni
Critico d'arte

Il documentario di Libero Bizzarri su Renato Guttuso ha, in primo luogo, un buon aroma di cultura.

Aroma di un tempo in cui cultura e consumo culturale erano cose diverse, e ciò era ben chiaro a tutti. Un tempo in cui l'impegno dell'artista non era ideologia e neppure recita mondana, ma dovere etico primario, testimonianza, consapevolezza di essere partecipe di una comunità e di farsi responsabile dei suoi valori condivisi.

Ciò vale per Guttuso, certo, ma allo stesso modo, in perfetta omogeneità, per Bizzarri. Il quale intende la pratica stessa del documentario in senso saggistico – il commento è affidato non a caso a Mario De Micheli, grande studioso d'arte e grande coscienza civile – e come arte della visione che non faccia spettacolo e suggestione, ma discorso, sostanza: ragionamento per immagini.

Pur nella distanza temporale che ci divide da quest'opera, fragrante è l'assenza di retorica del suo approccio a un artista già considerato grande e autorevole. Bizzarri non costruisce un monumento al carisma di Guttuso. Con sobria lucidità, ci mostra le ragioni di tale carisma, di questa grandezza.

Ce ne rende, appunto, partecipi. Per questo il documentario si intitola, appropriatamente, *Testimonianze di Guttuso*.





Renato Guttuso, Uscita per la pesca, 1949

ACCATTONE
CINQUANT'ANNI DOPO

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico



Ricorda Bernardo Bertolucci, attivo sul set di *Accattone* in qualità di assistente alla regia dell'opera dell'esordio cinematografico di Pasolini, che il primo travelling filmato fortunosamente su una Cinquecento col tetto scoperchiato dava quasi l'impressione di essere la carrellata originaria della storia del cinema. Non era soltanto questione di una radicale penuria di mezzi tecnici e finanziari, fatto che pure dovette incidere su quei lenti e sacrali scorrimenti della macchina da presa di contro allo squallore del paesaggio suburbano, ma bensì dal carattere dell'occhio pasoliniano, quello filmico e congiuntamente mentale e corporeo. Uno sguardo e una tensione volti a contemplare dall'esterno – da un punto di vista che non cancellava l'identità intima del regista e nemmeno la sua natura borghese e intellettuale – un universo di affamati ed emarginati proiettato metafisicamente su una dimensione mitico-epica.

Ciò perché il *Lumpenproletariat* pasoliniano è il mondo degli ultimi e dei diseredati non raggiunti da una coscienza di classe, ma proprio per questo salvi, o ancora fatti salvi, rispetto alla ormai avviata e non più resistibile costruzione di un universo tecnologico e consumistico e (come annotò lo scrittore stesso in un suo testo del 1964 ospitato sulle pagine di *Bianco e Nero*) rispetto alla civiltà di massa delle macchine. Quell'obbiettivo cinematografico che si illumina ad intermittenza (anche in ragione delle scelte di un montaggio operante su una molteplicità di piani o di singoli brevi tratti), offre corpo a una visione epico-religiosa decalcata sulla naturalità dei corpi e dei volti di quanti abitavano la Roma delle borgate, in quella cintura che si allacciava minacciosamente intorno alla città del potere (economico, papalino, alto-borghese, politico e anche culturale). Esistenze malandate e abbandonate delle quali lo sguardo pasoliniano (quante volte la mdp punta sul pp degli occhi dei personaggi!) dà per intero i termini di quella loro condizione in senso sociale, ma di cui però anche coglie la totale estraneità all'infezione e tabe borghese, o se si vuole alla storia stessa.

Le grandi prove di *Accattone* – gli antecedenti per così dire – erano stati alcuni titoli maestri del nostro Neorealismo (*Ladri di biciclette* e soprattutto *Roma città aperta*, che il giovane Pier Paolo era andato a vedere a Udine venendo da Casarsa) ma anche, se si vuole, gli esercizi formali e linguistici non tanto delle poesie friulane, nelle quali pure va a segnarsi un tono epico, quanto dei due romanzi in romanesco, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, nella cui scrittura Pasolini aveva cercato una regressione nel flusso romanzesco affine a quello compiuto da Giovanni Verga per *I Malavoglia*. La forza ed il limite di quei suoi due libri, esaltati da alcuni e esecrati da altri (come sempre in Pasolini), consistevano probabilmente in un eccesso di filologia e di bravura, ciò che impediva l'assoluta assimilazione dell'autore alla propria materia. L'osmosi dell'io narrativo nell'oggettività magmatica del racconto, resa impossibile dal carattere simbolico della lingua letteraria, poteva sciogliersi con maggiore naturalezza nel cinema, ontologicamente e dunque anche stilisticamente più vicino alla realtà (come avrebbe osservato il Pasolini

linguista e semiologo, il segno linguistico di un albero in un film corrispondeva alla stessa immagine di albero che ognuno vedeva nel reale).

Ma quell'esperienza romana, l'incessante e ansioso vagare in lungo e in largo per le periferie e i quartieri più desolati, sviluppa in Pasolini una sorta di simpateticità emotiva. La chiave con cui il regista legge i suoi borgatari, i reclusi entro i lager di queste periferie confinanti con i grandi spazi del Terzo Mondo (si riportino alla mente le strade ed i crocicchi di *Uccellacci e uccellini*), è adesso quella della diversità (che nelle immagini di *Accattone* si profila metaforicamente nella faccia del protagonista annerita dalla terra scura del greto del Tevere, o anche nell'ambiguo cappellino che si mette in capo nel mentre che incombe su lui e gli amici di bisboccia il tarlo atavico della fame). Una diversità che è maledetta ed eletta allo stesso tempo, dato che è proprio in essa, in quell'esistere disperato e stento, che vive ancora il germe del sacro.

Tale sacralità, suggerita dalla musica di Bach, non è cattolica e contadina come era nelle liriche friulane, ma invece di taglio primordiale e essenziale. Per questo doveva essere colta dalla macchina da presa, affidata a un datore di luci popolano e "puro di cuore" quale fu Delli Colli, con una stilistica idonea che citando Dreyer e Mizoguchi, Giotto e i pittori primitivi della nostra "umile Italia", pure aveva da costruire una propria stilistica che, nel caso di *Accattone* come in quello del successivo *Mamma Roma*, si potrebbe sintetizzare nei tratteggi di un espressionismo linguistico dove le immagini si muovono in contrappunto alla banda sonora e ai dialoghi, i quali ultimi per la loro pur dissimulata bellezza tendono ad emergere poeticamente sullo stiacciato della rappresentazione filmica.

Il cinema, come si sa, arriva in Pasolini assai prima del film dell'esordio, anticipato non solo dalle sceneggiature scritte per altri autori (Soldati, Emmer, Franco Rossi, soprattutto Bolognini) ma dalle concrete applicazioni visuali cernibili in spezzoni narrativi dei primi anni '50 come nei romanzi romaneschi e in italiano (*Atti impuri*, *Il sogno di una cosa*), o nelle raccolte poetiche. Valga ad esempio l'incipit de *La religione del mio tempo*: una occhiata balenante sul corpo e sui sensi di un operaio colto di fronte agli affreschi di Piero. Ma giusto ne *La religione* Pasolini giunge alla conclusione che il potere neo-capitalista ha vinto sulla poesia e sulla società, avviandosi a corrompere l'antagonismo operaio ormai sospinto verso i fasti del miracolo economico e dell'integrazione.

Se il passaggio dai "ragazzi" e ragazzini di vita al Tommasino di *Una vita violenta*, il quale matura il proprio percorso aderendo al partito comunista, evidenzia il lato della speranza e della ragione sempre agenti in Pasolini, l'obiettivo portato invece sui sottoproletari di *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta* ha il potere di allargarsi alle drammatiche riflessioni e rappresentazioni che avrebbero tenuto campo negli *Scritti corsari* e infine in *Salò*. In questa ideale galleria, il personaggio di *Accattone* è la prima decisiva figurazione. Di esso non vengono nascosti turpitudine e abbrutimento, causati dalla società, ma è insieme esaltato il vitalismo corporeo. Così, accanto alla chiave popolare e religiosa (religiosa e sacra in sé , nell'intimo della natura), scatta il mordente epico. In un quadro nel quale non conta il senso della coscienza interiore, che nulla può rispetto alla realtà, si erige l'evidenza esemplare di una antropologia che si colloca appunto in un orizzonte mitico-epico. E giusto in questo senso il film di *Accattone*, che pare esistere fuori della storia, è una delle tappe del pensiero dell'alterità che Pasolini usa dentro la storia ma contro il potere.

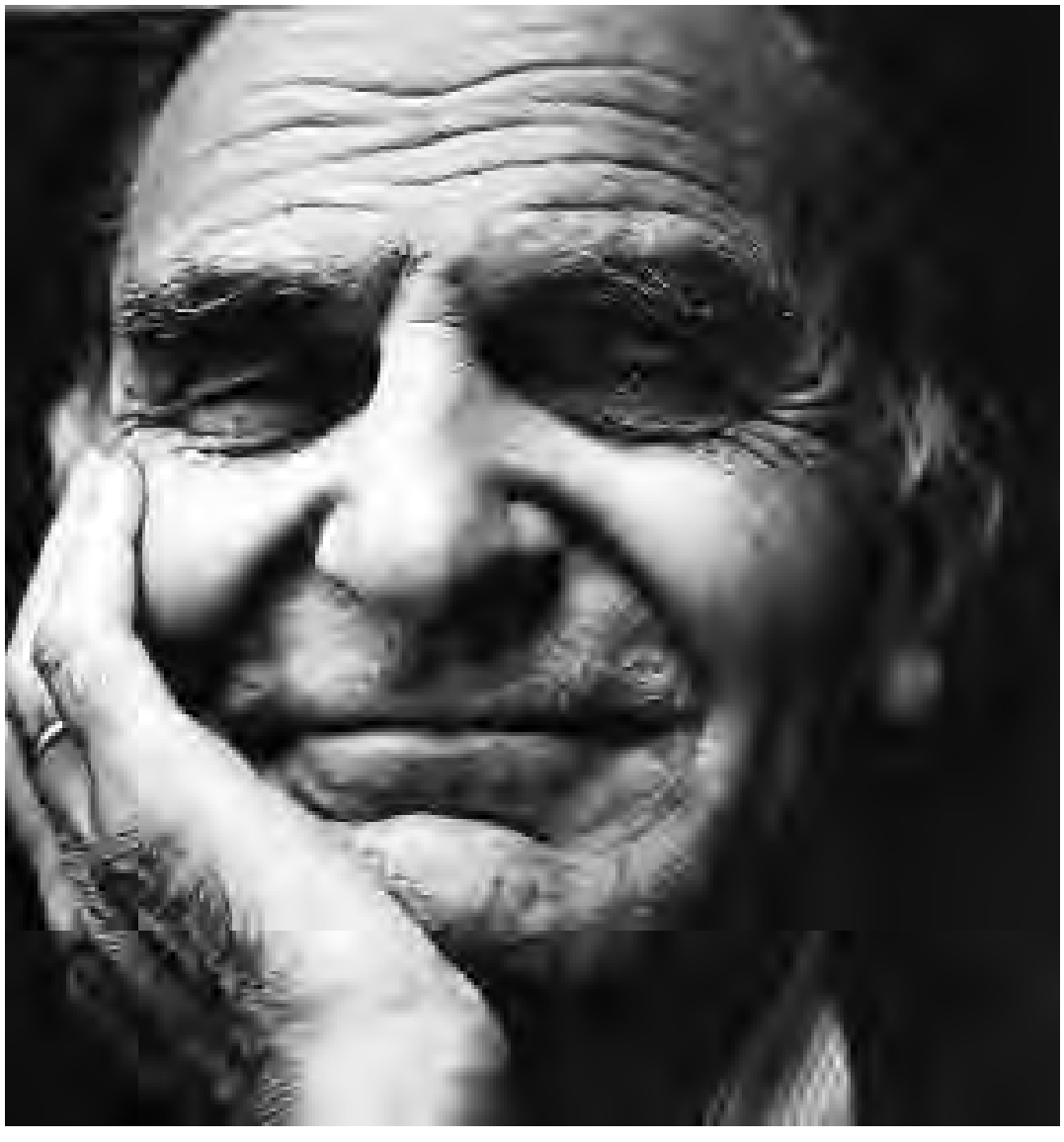


LE ARITMIE POETICHE DI BERTOLUCCI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

"Un giorno dedicandoti / la "Piccola ode a Roma" / ti ricordavo Virgilio e Catullo / che qui soffrirono"; "Più tardi, rispondendo a te, / a un tuo nero vaticinio / sulla terra, sulla sua sopravvivenza, / ti scrissi, ingenuo"; "La terra sopravvive, la tua terra / che il Tagliamento riga / e copre le tue ossa non le tue ceneri / non lontano da dove tuo fratello Guido / con il suo corpo adolescente insanguinò zolle / non lontane da Sebrenica e Tuzla". Sono versi di una lirica di Bertolucci scritta per Pasolini a più di vent'anni dalla sua scomparsa, segni di un dialogo durato per lunghissimi anni. Ma com'era la poesia dell'autore parmigiano ? Quali ne furono le suggestioni, il carattere più sfumato ed intimo ?

Se prendiamo in esame alcune delle ultime raccolte pubblicate in vita, ad esempio *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993) oppure *La lucertola di Casarola* (1997), vi si ritrova l'eco malinconiosa di giorni consumati con rapida fluenza, indugianti in abbagli di luce e buio, fumiganti di brume. Ma insieme c' è intenso il legame con le voci familiari e amiche (Vittorio Sereni, Bernardo e la sua compagna Clare, la moglie, la gente di Parma), un colloquio intimo che attenua l'insonnia e il disagio sempre vissuti dal poeta, le sue aritmie, quel sentimento di estraneazione che procede unitamente a un equilibrio di speranza e trepidazione a segno di arricchirne la tavolozza. I lettori più fedeli di Bertolucci diranno che questo già poteva incontrarsi nelle primissime raccolte della giovinezza, *Sirio* (1929) e *Fuochi in novembre* (1934) e anche ne *La capanna indiana* (1951), libri ricchi di colore e materia. Già ondeggianti tra l'effluvio narrativo e la più netta dimensione lirica.



Facile di qui – dall'idea di un racconto lirico - trascorrere col pensiero alla grande impresa del romanzo in versi La camera da letto (1984-88), che ha sicuramente influenzato il figlio Bernardo e anche Giuseppe (che era tra gli sceneggiatori) nella costruzione del film Novecento, atto primo e atto secondo. Ma pare equo anche riflettere intorno all'uso del tempo che fa Attilio Bertolucci, tempo disegnato nelle ultime raccolte compresa La camera da letto sul modulo di un arco di trent'anni scivolanti sino quasi a lambire la fine del secolo.

Dunque: Il giugno 1945, 26 febbraio '62, 18 novembre 1991. Queste alcune delle date poste in calce ad altrettante liriche di Verso le sorgenti del Cinghio, che annovera anche i due *Frammenti della vita* di Pier Paolo Pasolini ("un mazzo di genziane miste a felci / vogliono le tue ossa - non le tue ceneri - / che ancora inquietano e consolano / noi in attesa / di ricordarti di dimenticarti") e Versi scritti il giorno della morte di J. F. Kennedy. Testi mai compresi nelle sillogi regolarmente licenziate e invece felicemente affollanti uno di quei libri che il suo autore usava definire "imprevisto". Tale il sopra citato--------, che raccoglie liriche di tempi assai diversi sotto l'insegna di un titolo che non allude a un dinosauro di Crichton o di Steven Spielberg (per inseguire in parafrasi la memoria filmica di Attilio Bertolucci fermata nella lirica in limine), ma invece una "di quelle lucertole / che a quei sauri s'apparentano con grazia / naturale soggiornando sulle pietre / assolate del portale / di Casarola, facendosi emblema / e stemma vivo / non so se della famiglia o dell'estate". E Casarola, residenza appenninica dei Bertolucci, è il luogo in cui il poeta legge l'intera Camera da letto nel lungo film-documento girato sul finire degli anni '80.

Nell'arco di tempo compreso tra il lontano 1928 e il secolo ventesimo che andava tristemente spegnendosi, le liriche più private del poeta di Parma tracciano un diagramma umano ed esistenziale che intanto dialoga con i personaggi scomparsi: da Carlo Mattioli a Pasolini, sino a quegli "impiccati" lasciati oscillare "nell'alba dorata e funeraria" che recano alla luce il lato antifascista della personalità del nostro poeta, che neppure le liriche già da lui scritte sugli allievi partigiani, Ottavio Ricci e Giacomo Ulivi, erano state in grado di chiarire e imporre ai lettori.

La lucertola di Casarola è nondimeno anche un canzoniere d'amore e un canzoniere della memoria (Petit poème en prose, Ancora il taglio dei riccioli) e insieme un regesto di umori e impressioni naturali e private, nelle quali la densa intelaiatura dei rimandi aziona contro ogni verità in contrario il ritrovamento della realtà temporale. Questo era stato vero anche nelle raccolte precedenti. Nondimeno, questa naturalità e fluenza temporale debbono molto ai classici della modernità, da Virginia Woolf a Proust (prediletto da Bertolucci al punto che i figli dovevano conoscerne quasi a memoria intere pagine). Ma esse sembrano altrettanto in debito nei riguardi della temporalità cinematografica, quella stessa che il giovane Attilio aveva conosciuto nei film che l'avevano fatto innamorare del cinema, dalle comiche di Chaplin a La folla di King Vidor.

Si sa del resto che è stato proprio Bertolucci, quando studente a Parma ebbe come insegnante supplente Cesare Zavattini, a deviare l'inclinazione al teatro di Za nella direzione del cinema. Facile pensare che questa sua passione verso la Settima arte, che affiancava quella per la letteratura, dovesse convincere i due figli a dar corso alla loro vocazione di autori cinematografici. E comunque fu quando Pasolini venne a casa a incontrarlo per la prima volta (e lui, Attilio, lo presentò a Giorgio Bassani perché questi offrisse allo scrittore fuggito da Casarsa la possibilità di un ingaggio come sceneggiatore), che nacque la passione cinematografica di Bernardo. Il quale, ancora bambino, andò alla porta di casa ad aprire e trovandosi di fronte Pier Paolo tutto magro e nero di capelli, piccolo e "malandro" (per dirla con Penna), pensò che fosse un ladro e chiuse rapidissimamente l'uscio.

Il dialogo tra Attilio Bertolucci e Pasolini fu del resto intensissimo per tutta la vita e fu quel dialogo ad avvicinare Bernardo al poeta de *Le ceneri di Gramsci*, di cui divenne alunno e che seguì nell'avventura di Accattone mentre Pasolini però il suo passaggio alla regia l'anno dopo, nel 1962, con *La commare secca*, la "commaraccia" di belliana memoria che designava simbolicamente la morte.
Sulla stessa scia l'altro figlio regista, Giuseppe, autore in anni recenti di critofilm sul regista - poeta di *Accattone*.

Tutto quel nuovo cinema degli anni '60 e dopo Attilio Bertolucci l'avrebbe seguito da vicino, sempre però rimanendone a lato. Stupendosi, lui che era stato per tutta la vita fedele alla moglie e che non aveva amato carnalmente nessun'altra che lei (come racconta ne *La camera da letto* e come personalmente mi confermò nel corso di un'intervista), del disordine anche sentimentale che si ritrovava negli ambienti del cinema (il riferimento andava espressamente a *Il tè nel deserto* del figlio Bernardo). Ma anche sempre nuovamente meravigliandosi dinanzi agli aloni magici delle immagini proiettate sul grande schermo.

Per questo, accanto alle sue poesie, alle sue raccolte di versi (su tutte, *Viaggio d'inverno*), pare bello ricordare Attilio quando si recava al cinema e quando scrivendo recensioni cinematografiche per la *Gazzetta di Parma* ragionava sul cinema da poeta. Dopotutto, se per i cinefili non era che il padre del regista di *Novecento* e de *Il conformista*, oggi è Bernardo che viene ricordato come il figlio di uno dei più grandi poeti del nostro Novecento.

WIM WENDERS

Addentrarsi nel labirinto delle riflessioni cinematografiche di Wim Wenders significa entrare nei suoi "smarrimenti" sulla bellezza, sul male e sul bene, sull'amore e proprio sulla settima arte.

Per lui la bellezza è una Nastassja Kinski con un golfino rosa che si volta di scatto e che si prende cura di qualcuno dopo lunghe introspezioni.

Non ci sono carnefici o vittime, perché i personaggi nell'arco del tempo cambiano. A fargli paura, non è tanto il male, ma la condizione degli esseri umani che vivono una guerra personale dal di dentro, una lotta che sfiora, coinvolge e a volte distrugge anche gli angeli. Fa spavento dover morire, dover essere umani. Fa spavento lasciare un carcere, per tornare alla vita di sempre: alla famiglia, alla propria casa, ai vecchi amici, quasi si preferisse la freddezza di una stanza con le sbarre e un muro sporco. Fa spavento essere un angelo e innamorarsi, ben sapendo che si morirà. Ma chi sceglie la vita, per Wenders, è sempre un eroe, anche se ha paura, se piange, se urla, se prega. È un eroe perché è vittima di qualcosa di più grande di lui. Del suo corpo, della sua vita, della sua storia o di chi lo ha fatto crescere.

L'amore non è un gioco. L'amore ti fa perdere. Basta uno sguardo e tutto è smarrito. Un colpo d'occhi, come in una roulette russa, e lasci tutto. A volte è un incubo, a volte è un sogno, ma rimane sempre e comunque un'indelebile esperienza psicologica infernale e paradisiaca. Un ennesimo dedalo pieno di finte strade, dove o ci si perde o ci si orienta come meglio si può.

Per la settima arte il suo maestro e migliore amico è uno che ha dato fuoco a una gioventù bruciata, un regista, Nicholas Ray, che ha dato urla a un clima di ribellione, parossistica eccitazione e paura di un'intera generazione di teenagers americani. Wenders ha vissuto con il sangue e le banconote, le grida e l'adrenalina del cinema americano, trasportandolo nella bellissima Europa. Violenza, realtà amara, potere, ragione e sentimenti. Ci mette la sua faccia ben si equilibra fra la morale e il senso di colpa.

Wenders che è figlio di una guerra ritenuta sbagliata e atroce, sfida le verità parlando di vite di provincia, di immigrati, di angeli o demoni.

Wenders ha aperto una nuova strada espressiva al cinema tedesco, dagli anni '70 a oggi, passando dal rock ai temi musicali più ritmati, al 3D, che come lui spiega: *non è solo un modo nuovo di rappresentare, ma è proprio una nuova forma di linguaggio, una sorta di rivoluzione, una nuova forma espressiva. Il cinema si è sviluppata in 110 anni. All'inizio era un'arte rigida, poi si è imparato a muovere la macchina e ad accordare le immagini e il cinema muto è arrivato ad un elevato livello artistico. Con l'avvento del sonoro si è fatto un passo indietro e il cinema è tornato ad essere rigido e statico rispetto agli ultimi anni del muto. Con l'arrivo del colore e l'evoluzione delle tecniche sonore a rimanere indietro sono state proprio le immagini e ora, con la tecnologia 3D, anche queste raggiungono lo stesso livello di evoluzione. Il 3D cambia non solo il risultato, ma il processo di creazione del film, dell'organizzazione del lavoro: cambia l'angolazione delle riprese e il volume dello spazio. Prima il cameraman era come un pittore, adesso non c' è più una tela ed è possibile toccare direttamente la materia. Questo, ovviamente, cambia anche l'approccio narrativo della storia.*



Wim Wenders sul set del suo docufilm Il volo, sull'esperienza di accoglienza e integrazione nel Comune di Riace

Sul suo documentario *Il volo*, Wenders afferma:

Tutti siamo abituati al fatto che buona parte della realtà che abbiamo di fronte agli occhi è francamente piuttosto brutta, che induce al pessimismo, specie se guardiamo molto la televisione e invece a me è piaciuta l'idea di montare su questo schermo qualche cosa che è bello e che è quasi utopico ma calato in un paesaggio che ultimamente (come vogliamo dire) non gode molto buona stampa, non godono di buona stampa gli immigrati, non godono di buona stampa i poveri. Il problema della povertà, della miseria, non gode di grande popolarità sul pianeta, quindi alle volte occorre soltanto un semino di utopia per vedere le cose con occhio diverso. Spero davvero moltissimo che quel granello di utopia che abbiamo visto tutti quanti lì a Riace possa crescere, diventare una cosa più grande, qualche cosa che ci indica il cammino che ci porterà a vedere gli immigrati non più un problema ma come una soluzione.

SORELLE MAI DI MARCO BELLOCCHIO

IL PIACERE DEL CINEMA LIBERO E SPERIMENTALE

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematrografico

Tra le più belle esperienze che un critico cinematografico può annoverare nel proprio percorso professionale fatto di discussioni ed interviste con i protagonisti del cinema italiano, vi sono certamente gli incontri con Marco Bellocchio. Quasi sempre questi si trasformano in fertili lezioni e confronto di idee con il Maestro. In ogni occasione si ha l'impressione di avere a che fare con un artigiano del cinema che prima della professionalità, applicata alla realizzazione delle sue pellicole, vive di vibrante passione per il cinema.

La presentazione di *Sorelle Mai* in occasione della sua uscita non ha fatto eccezione, la chiacchierata, di fronte ad un pubblico interessato, ha confermato ancora una volta quanto il regista di Bobbio sia entrato a pieno diritto nell'olimpo dei grandi maestri italiani. Il cinema di Bellocchio ha affrontato tanti generi e momenti diversi ma sempre con lo stesso rigore artistico. Coraggioso, puntuale, deciso, ha saputo rompere le regole attraverso linguaggi e ritmi nuovi. Bellocchio, infatti, oltre alla complessità degli argomenti che affronta, dalla famiglia alla società, dalla politica alle conseguenze drammatiche degli Anni di Piombo, dalla follia dei manicomi all'incapacità di amare; da sempre riflette proprio sull'idea di cinema, rielaborando in modo anticonformista la forza espressiva dell'arte cinematografica, trovando, come un sapiente artigiano, nuove soluzioni che si aprono su strade ancora tutte da battere.

Sorelle Mai è un esempio lampante di tutto ciò; nato dall'idea di creare un vero e proprio film partendo dai corti realizzati con gli allievi di "Fare Cinema", corso che il regista di Bobbio tiene nel suo Paese natale ormai da 10 anni. Un film che arriva come prosecuzione di un'altra opera – *Sorelle* – presentata nel 2006 al Festival del Cinema di Roma, *Sorelle Mai* ha permesso al suo autore di fare il cinema che più gli piace, un cinema evocativo, coraggioso e libero. Il regista ha condensato nel film una serie di esperienze di laboratorio fatte insieme ai suoi studenti attraverso un lungo lavoro di montaggio, che ha reso organico e coerente un racconto articolato in 6 piccole storie, ciascuna con il suo inizio e la sua fine, pensate da persone sempre diverse ed elaborate a distanza di un anno l'una dall'altra. Il film abbraccia, come una *summa* dell'opera intera di Bellocchio, quelle che da sempre sono le sue costanti tematiche e insieme la sua idea di cinema come luogo dell'arte in cui sperimentare e provocare: la famiglia, le "sue" donne, il tempo che scorre inesorabile, il mondo onirico, la politica, tutto ciò mediante una riflessione sul cinema che liberamente si realizza.

Sorelle Mai rappresenta, dunque, per Bellocchio un ritorno a casa – che poi è la casa de *I pugni in tasca* (di cui non a caso si vedono alcune immagini) – e alla famiglia, inferno domestico rinnegato in età giovanile, e proposto di nuovo come luogo di riflessione. Il film narra le vicende della famiglia Mai, concentrandosi sul rapporto tra Sara, giovane attrice in cerca di successo, sua figlia Elena, bambina prima e adolescente poi, il fratello Giorgio e le due zie.

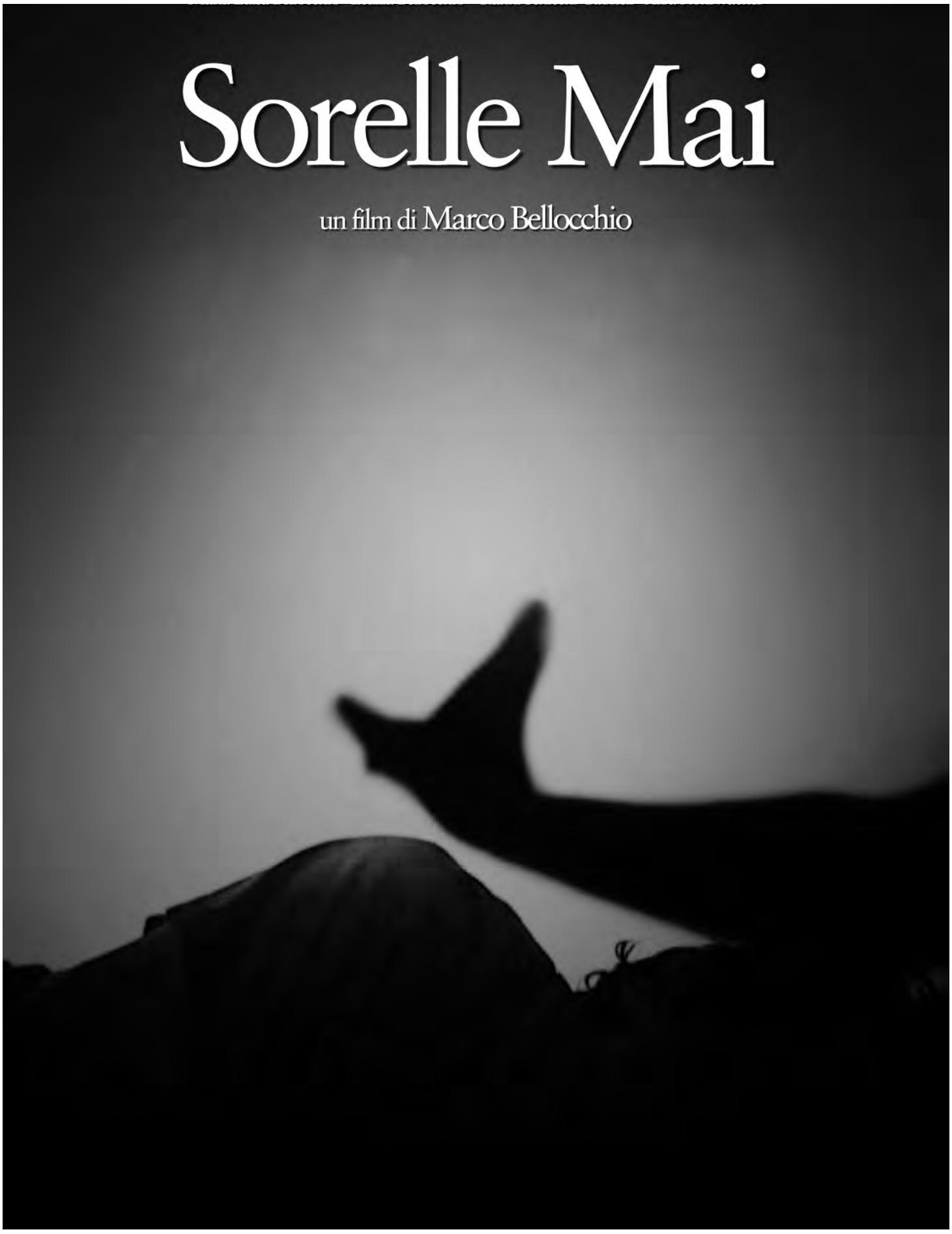
Il suo sguardo è molto diverso rispetto a quello di molti anni fa, a testimonianza di una crescita artistica che lo ha portato ad avere un atteggiamento più sereno, più conciliante senza per questo smettere di riflettere in modo problematico sul concetto stesso di nucleo familiare. Non c'è più il bisogno di lottare contro la famiglia intesa come istituzione, prigione, limitazione della libertà dell'individuo, ma rimane la complessità dell'argomento. Nonostante i riferimenti autobiografici Marco Bellocchio ha cercato di evitare sia il cinema-verità, che quella moda ora in voga del finto documentario. Sarebbe inesatto, infatti, definire *Sorelle Mai* un documentario. Si tratta sempre di una storia narrata attraverso la fiction, anche se si distacca dalle più classiche drammaturgie. Un universo che è una terra di nessuno, un mondo onirico ma ben piantato sul reale, attraverso una forma di sperimentazione radicale.

Il suo sguardo più che essere nostalgico o accorato, è malinconico, verso una vita protetta, priva di grandi turbamenti e preoccupazioni. Questa filosofia, questa riservatezza, rende i personaggi checoviani, tramite uno sguardo sul mondo rurale, però, che ricorda Pascoli. Quest'opera offre a Marco Bellocchio l'occasione di parlare anche del suo rapporto con Bobbio, Paese in provincia di Piacenza in cui è nato e da cui ha deciso convintamente di separarsi diversi anni fa. A Bobbio all'età di 26 anni, dirige la sua folgorante opera d'esordio, *I pugni in tasca* nel 1965, in cui già si nota il suo anticonformismo che prosegue nei film successivi, i quali abbracciano tematiche sociali e di costume, procedendo nella decostruzione delle istituzioni paternalistiche se non totalitarie: il collegio in *Nel nome del padre*, la stampa di regime in *Sbatti il mostro in prima pagina*, il manicomio in *Matti da slegare* in collaborazione con Agosti, Rulli e Petraglia, l'universo militare in *Marcia trionfale*. Dopo moltissime vicissitudini, strade battute, partenze e ritorni, dalla metà degli anni '90 Bellocchio mette a fuoco una poetica nel tentativo di riflettere sul nostro passato e sulla nostra società attraverso una critica meno feroce ma più profonda, che si fonda soprattutto sulla possibilità di creare e guardare realtà diverse. *Il principe di Homburg*, *La balia*, *L'ora di religione*, *Buongiorno notte*, *Il regista di matrimoni* fino ad un'opera come *Vincere*, testimoniano la brillantezza, la vitalità e la capacità di guardare avanti che ha dimostrato di avere nel corso di tutta la sua carriera.

Sorelle Mai definito dall'autore un piccolo film di fantasia, è

l'ennesimo episodio di un opera ricchissima che pur nutrendosi di suggestioni diverse ha un denominatore comune: uno sguardo che coglie nell'intimità dell'oggetto che sta osservando e lo riporta attraverso il piacere della narrazione.

Il "nostro" *Libero Bizzarri* propone una serata speciale proprio con Piergiorgio Bellocchio, figlio del regista e parte integrante dell'opera che potrebbe sembrare intima ma che attraverso la forza delle sue bellissime immagini diventa storia universale. Una occasione per riflettere sul cinema del Maestro e confrontarsi con chi lo vede nascere da vicino.



L'ARTE COME ESPERIENZA DI RESISTENZA CULTURALE

I GIOVANI, LA CRISI, IL PRECARIATO E L'ARTE DEL DOCUMENTARIO

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematrografico

A tutti gli amici in difficoltà che non si arrendono

Iniziare una valutazione sulla condizione giovanile in Italia e i mezzi di comunicazione che la raccontano, mediante la constatazione della grave crisi che il momento storico registra, potrebbe sembrare non molto originale; così come risulta niente affatto originale aggiungere consolatori esempi che fanno ben sperare e che testimoniano l'ingegno dei ragazzi rasserenando le cupe prospettive. Accadono anche cose belle in Italia, ci mancherebbe. Anzi, i periodi di crisi aguzzano l'ingegno e favoriscono esperienze di resistenza culturale interessanti, ma forse ciò che manca a quest'opinione comune è la seria presa di coscienza della profonda decadenza in atto che soffoca e priva dell'orizzonte futuro un'intera generazione.

Ci proponiamo in questa breve riflessione di sottolineare proprio la ferocia della crisi per alcune categorie sociali; la carente risposta data da una classe dirigente inadeguata, dando rilievo a quelli che possono essere i veri strumenti di protesta e di testimonianza che non si esauriscano nel solo dissenso. Infine verranno proposti alcuni esempi di concrete manifestazioni artistiche e aggregazioni sociali che possono aiutare a comprendere meglio la situazione. Il tentativo è di destare e scuotere le coscienze su questa grave condizione, perché nulla è davvero più politico dell'estetica come diceva Roberto Rossellini.

Partiamo dunque dai motivi della protesta che sono ovvi e conosciuti, ma che giova ripetere, se non altro per sbatterli in faccia a chi di questa crisi è responsabile. Il mondo intero versa in una grave crisi economica, ma il nostro Paese è quello che sta peggio. La tassazione in Italia è tra le più alte, ma i soldi che raccoglie lo Stato sono spesi male; la Nazione vive con l'angoscia della bancarotta imminente; i servizi pubblici sono mediocri e i rapporti sociali spesso sono umilianti; i giovani sono tenuti ai margini del lavoro e della ricerca; le nostre città sono avvelenate, sporche e caotiche. La politica propone il mantra estenuante della cosiddetta cultura "del fare", senza essere nemmeno sfiorati che esista una cultura del "pensare".

Una classe dirigente ambigua e inadatta ha spesso abbracciato con spirito complice il maschilismo serpeggiante nella società.

Così l'esito scontato e pure inevitabile di un Paese commissariato dall'Europa si sostituisce al ridicolo accumulo di bozzetti presuntuosamente mascherati da governo del Paese, siparietti che hanno sfiancato e infuriato le persone, stufi della stagnante palude in cui è cresciuta quella generazione politica.

Un Paese che della "commedia all'italiana" non ha preso mai la feroce critica sociale, ma solo la benevola autoassoluzione che redime ogni peccato mediante l'ironia. La capacità di ridere bonariamente dei propri difetti, sorta di pacca sulla spalla che deterge le colpe, non serve a ritrovare un'innocenza esibita che in realtà questo popolo ha perso da tempo.

Questa politica è fatta di ectoplasmi incapaci di reggere su di sé il peso delle responsabilità concrete; piuttosto è animata da una smania di visibilità e successo che è eredità della televisione più becera che essa stessa ha creato e da cui ormai prende i modelli. "Macelleria sociale", "staccare la spina", "manovra lacrime e sangue": l'imbarbarimento del linguaggio politico testimonia quello che diceva Nanni Moretti "chi parla male, pensa male", e alla fine agisce male. Eppure, come sostiene Curzio Maltese, "un certo grado di ignoranza, misto ad una bella dose di volgarità, e di frasi fatte, garantisce in Italia una specie di certificato di genuinità e di buona fede… e non una colossale mancanza di rispetto verso i cittadini". Il tanfo che sale da tutto ciò toglie il respiro, avvelena l'aria, rimuove il piacere di vivere, è una spessa colata di "colpe" che unita al cattivo gusto ormai imperante forma una mistura micidiale, soffocante, in cui le diversità fra gli onesti e i ladri, fra chi rispetta la legge e chi la viola, si perde in un impasto vischioso. Cosa è diventato l'esercizio del potere? Nient'altro che un insieme di censure preventive e minacce padronali, che, dai diritti dei lavoratori alla possibilità di protestare, si esercita con repressione e ricatto. I suoi miasmi salgono volenti o nolenti, alle narici di tutti e vivere nel fetore non è un bel vivere. Ed allora monta la protesta, che testimonia la rabbia di una generazione che si è sentita defraudata della possibilità di pensare il futuro. Ma se richiamare l'attenzione attraverso la piazza e urlare il proprio dissenso è giusto e sacrosanto, contemporaneamente, però, si deve anche costruire un progetto alternativo; tutto ciò con la piacevole consapevolezza che se un popolo, soprattutto quello giovanile, ha ancora la capacità di indignarsi e la voglia di ribellarsi, questo stesso popolo non è mortalmente ferito. Includere i giovani in un progetto condiviso resta l'imperativo. Per riuscirci, potremmo cominciare con l'ascoltare il motivo di fondo delle loro proteste: la critica della disuguaglianza. L'eccessiva concentrazione della ricchezza fa male al sistema produttivo. Eppure i "santoni" dell'economia non hanno ancora capito che la ridotta crescita dell'Italia si spiega con l'esclusione di un paio di generazioni dalle certezze, non del lavoro regolare, ma del lavoro tout court. La società dei consumi, quella del pensiero unico, non è stata tirannica come un regime totalitario, non ha chiesto obbedienze ma assuefazioni e dipendenze: non chiedeva di credere, ma di consumare. La ferocia non era più nella violenza, che pure sapeva tirare fuori quando qualcuno decideva

di sollevare "il velo di maya", ma nei morbidi inganni, si trattava di quel progresso inarrestabile che prevedeva la trasformazione del cittadino in consumatore. Ora che quel sistema è andato in crisi per bulimia di potere, perché è arrivato a divorare se stesso, ci siamo accorti finalmente di cos'era il capitalismo liberista. Si deve, perciò, evitare di lasciare mano libera a quell'economia che pone le persone sullo sfondo, come se gli individui fossero il prodotto del sistema e non viceversa. La crisi economica minaccia di mangiare i risparmi di un sacco di famiglie, e di questa crisi dovrebbe far parte prima di tutto l'impoverimento di milioni di operai e di piccoli artigiani in tutta Europa, i licenziamenti, la disoccupazione. Sappiamo bene che così non è. A dettare i tempi della crisi sono la Borsa, gli scricchiolii sinistri del sistema bancario, il debito pubblico. La componente umana – mondo del lavoro in primo luogo – è come ingoiata nella voragine indistinta fatta di meriti e colpe nella quale le classi sociali hanno perduto rilievo, visibilità, insomma la loro "narrazione". Questa cancellazione dell'epopea del lavoro dal linguaggio mediatico è una sconfitta. Si deve trovare il coraggio di raccontare ancora e sempre come fanno i nuovi e giovani documentaristi, il mondo del lavoro in crisi. Ma la narrazione da sola non basta. Dopo ci vuole la politica. È in momenti come questi che si devono elaborare e comunicare nuove idee, senza cadere nelle astute trame economiche, ma anche qui ci sono da fare dei distinguo. Quando si parla di "idee nuove" invece dei concetti si guarda ai volti. Tutti cercano "persone nuove", quasi nessuno pensa che ci sia bisogno di un nuovo modo di riflettere sulla cosa pubblica, di un nuovo modo di divulgare l'estetica, di un nuovo modo di dimostrare l'etica. "Rottamare", per usare l'ennesimo brutto termine coniato dalla classe politica in questi tempi di crisi, può essere certamente una giusta proposta, ma senza argomenti, che non sia la generica richiesta di svecchiamento della classe politica, è sdegno qualunquista. Si difendono bene i giovani se si ha un posto garantito dalla politica, ma gli altri? Tutti quei giovani senza lavoro, i milioni di precari a meno di mille euro al mese e i giovani immigrati che lavorano senza diritti e tutela; per non parlare delle donne che lavorano delle quali una su due perde il lavoro se vuole diventare mamma. Aver rubato la capacità di pensare la categoria del futuro ad un'intera generazione condannandola all'incertezza, se non alla povertà è certamente la problematica più seria. A tutto ciò si risponde con idee e pensiero, cui seguono parole e atti, non certo con la demagogica "controproposta giovane". Di "uomini nuovi" ne abbiamo visti anche troppi, e sono quelli che ci hanno portato al disastro. Non cadere in questo tipo di trappola è difficile; intraprendere una via più faticosa di confronto con i problemi è certamente più complesso perché vuol dire partorire una visione della società, sapere leggere i segnali in anticipo, avere la capacità di farsi domande prima di dare risposte superficiali. Ecco perché occorre tornare a ragionare con gli intellettuali e a lasciarsi suggestionare dalle opere d'arte, perché l'arte (filmica o meno) non è una perdita di tempo, ma una visione del mondo, una capacità di affinare sensibilità. Tutto ciò compete ad una lettura politica prima che estetica. Ma l'estetica, lo ripetiamo con forza, è politica, e qui occorre tirare in ballo anche le colpe di una classe di intellettuali che dietro l'alibi dell'arte non ha più dato chiavi di lettura, non ha più offerto strumenti per vedere chiaro in ciò che stava succedendo. Spesso gli intellettuali, i critici, si trincerano dietro un'aura estetizzante, comoda e protettiva, perché considerano parlare di politica sporcarsi le mani. È bello proteggersi dietro l'alibi delle categorie concettuali come "post modernità", "società liquida", "non-luoghi" ed altre mille definizioni e credere che tutto possa essere risolto nell'ambito di un'estetica metalinguistica, racchiusa in un film, in un documentario, o altra forma d'arte, senza così alcun contatto con la realtà. Nemmeno l'arte è solo uno specchio in cui riflettere il nostro narcisismo se non è ad essa associato quel modo di intendere e pensare che formi la nostra coscienza, che informi la nostra emotività. Ma si può criticare la società dei consumi e poi sfruttarne lo stesso i mezzi, di comunicazione o di capitale, per produrre a propria volta beni di consumo come film, documentari o altri oggetti estetici? È il vecchio dilemma che arroventava Pasolini, il quale dava una risposta esemplare: la poesia non è merce, l'arte non è un "oggetto" di consumo, è qualcosa che affina la sensibilità, per cui va oltre il mero dato sensibile.

Siamo dunque arrivati al punto: perché in periodi di crisi come questo è importante un festival di documentari come il nostro *Libero Bizzarri*? Perché se la disoccupazione è così alta sono importanti le piattaforme che ritraggono la generazione degli under 35 alle prese con il mondo del lavoro? Perché c' è bisogno che i giovani precari mettono in comune le loro esperienze? Per un motivo molto semplice: perché l'arte e la riflessione estetica come già detto, sviluppano la sensibilità delle persone, offrono loro gli strumenti per difendersi. E non è un caso che nei momenti di crisi le prime cose che vengono tagliate siano proprio l'istruzione, la ricerca, la cultura, l'arte!

Su questa scena nulla è garantito, ma esporsi è un rischio che bisogna correre.

I giovani eppure già grandi registi italiani del momento come Emanuele Crialese con *Terraferma,* Garrone con *Gomorra*, Sorrentino con *Il divo* hanno dimostrato che i loro film non sono solo struggente poesia mozzafiato, ma anche opere di denuncia sociale, grido di protesta contro la crudeltà dei nostri egoismi nei confronti degli immigrati, o del malaffare camorristico o dell'oscurità del potere politico. Ma non occorre scomodare i nostri autori più affermati o le opere più importanti; in questo tempo difficile, anche i luoghi virtuali, piattaforme come GIOVANIEFORTI (l'innovativo progetto di web documentary collettivo), ci inducono a mettere in comune le varie esperienze, per sentirci meno soli e per discutere con passione sui problemi giovanili legati al lavoro: i veri problemi del nostro presente e del nostro futuro. E così anche il nostro Festival Libero Bizzarri, che di anno in anno propone queste riflessioni, non è nient'altro che il tentativo di un lungo e paziente testimoniare il linguaggio poetico del reale nell'epoca di barbarie post-moderna cui sempre più andiamo addentrandoci e che sempre meno tempo e sforzi dedica alla riflessione su argomenti che possano in qualche modo esercitare una nuova sensibilità di cui si sente davvero il bisogno.



IL MIO DOCUMENTARIO
UN'INDICAZIONE DI PERCORSO

di Carlo Lizzani
Regista
Presidente Onorario Accademia del Documentario Libero Bizzarri

Come molti registi della mia generazione sono partito dal documentario, che ho continuato a praticare per tutto l'arco della mia vita. Sono stato un anno in Cina per la *Grande Muraglia* e in Angola per *Africa Nera Africa Rossa*. In questo Paese ho visto i conflitti fra i due gruppi che si contendevano il potere. Sembrava dovessero mettersi d'accordo in sei mesi, è durata fino a due anni fa, trent'anni per vedere l'Angola pacificata. Ma l'Africa è quel Continente in cui continuano ancora massacri terrificanti. Nella saggistica ho dato ampio spazio al documentario nel libro *Il discorso delle immagini*, in cui ho teorizzato, credo in modo inoppugnabile, che la parola "film" deve essere usata in senso onnicomprensivo. In letteratura è letteratura una poesia di una riga o di due righe, stile "M'illumino d'immenso", ma anche *I promessi sposi* o *Guerra e pace* o *Il principe*. Anche la saggistica può essere considerata letteratura. Questa mia convinzione l'ho applicata quando ho diretto la Mostra di Venezia, dove proiettai film e documentari che, per me, erano appunto dei veri e propri film, proiettai anche *Berlin Alexanderplatz* di Fassbinder, sedici ore.

Anche quello era un film. Mi sono sempre battuto per il riconoscimento della pari dignità tra film e documentario perché come in letteratura esistono il romanzo, la poesia e la saggistica, così nel cinema esistono i film normali, quelli che potremmo paragonare alla narrativa e i documentari, che sono poi la saggistica. Detto questo devo però ricordare che se c'è un Paese che questo concetto non lo ha recepito è l'Italia e l'aver creato l'Accademia Internazionale del Documentario dedicata a Libero Bizzarri e di avermene affidato la presidenza, è un fatto che mi fa onore e fa onore all'Italia. Pensate che l'Italia ha cancellato Artè dai palinsesti della tv satellitare, se qualcuno vuole vederla deve sintonizzarsi su quella francese o quella tedesca, quella italiana ha chiuso. Per fare un esempio di quanto il documentario sia da noi considerato un nulla, posso dire che da un po' di tempo mi diverto con la video - saggistica realizzando diversi lavori per la Felix Film. Per inciso questi lavori non hanno trovato mercato in Italia mentre sono stati venduti molto bene all'estero, specie le tre ore che ho realizzato sul Neorealismo. *Time Magazine*, in un articolo di cinque pagine in cui prendeva in considerazione, osannandoli, i film di Martin Scorsese finiva dicendo: "Però se volete un approccio più scientifico alle tematiche del Neorealismo, lo si può trovare nelle librerie di Los Angeles, è il documentario di Carlo Lizzani, una antologia di 3 ore sul Neorealismo". L'antologia uscì in Italia nel 1996, in America nel 2000 e ne fui entusiasta soprattutto perché fu un lavoro di gruppo e toccò a me la stesura definitiva. In Italia dovremmo provare un po' di vergogna per atteggiamenti che nulla hanno di artistico nè di culturale.

In questo clima è incredibile la maturità che già dimostra questa Accademia, nata da poco ma perfettamente inserita in un mondo che ne avvertiva un bisogno incredibile. Lasciatemi esultare per questa istituzione di cui sono onorato di essere il presidente, perché si incontra perfettamente con una propensione a dare al documentario un posto d'onore nel cinema più o come la narrativa, con lo stesso rispetto, lo stesso spazio, la stessa dignità.



Premio Bizzarri alla Carriera a Carlo Lizzani

UN SORPRENDENTE, INEDITO CONCERTO ITALIANO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Perché sorprendente *Concerto Italiano*, il mio film che la Fondazione Bizzarri ha scelto per indicarlo al suo pubblico e a tutto il pubblico del cinema e della tv, dopo una fortunata tournée che continua e continuerà? Perché proprio questa tournée mi ha suggerito la parola "sorprendente", soprattutto per me stesso, quasi incredulo della fortuna che sta avendo.

Sento ancora il suono degli applausi che al Piccolo Regio accolsero nel 2009 il film doc *Torino Gira*, presentato alla inaugurazione del Prix Italia. È quel suono che mi ha accompagnato nel nuovo lavoro che ho realizzato per la inaugurazione dello stesso Prix Italia, un anno dopo, il 19 settembre 2010.

È il suono che mi ha aiutato pensare, e poi a realizzare *Concerto italiano*. Non è mai facile trovare una strada per ripetere un successo. Ma la musica degli applausi e la musica-musica mi sono venuti in aiuto.

Potevo raccontare la seconda tappa del Prix Italia a Torino sui 150 anni dell'Unità d'Italia con la musica, dagli inni al melodramma e alle canzoni; e poi però dovevo lavorare con le immagini. Non volevo fare un salto troppo indietro, cioè non volevo percorrere solo la strada rievocativa del passato; o meglio il passato risorgimentale e unitario desideravo farlo vivere, anzi rivivere. Non so se ci sono riuscito. Ma la serata del gremito Teatro Carignano non la dimenticherò mai. La commozione era alta. Gli applausi intensi.

Penso che la storia di ieri, ai giorni nostri, non debba concentrarsi sulle celebrazioni, ma che vada proposta con scrupolo e, si spera, con inventiva.

La storia di oggi parla di italiani, cioè di milioni di persone (nel 1861 erano sui ventitre milioni, oggi siamo '60 milioni) che hanno compiuto un cammino non lunghissimo.

Che cos'è ,in fondo, un secolo e mezzo? L'Italia è piena di centenari.

Il cammino è stato in gran parte seguito da esperienze utili alla documentazione che prima non esistevano. La fotografia poi il cinema e quindi la televisione hanno avuto la potenza di moltiplicare la storia nelle storie degli italiani.

Li possiamo vedere gli italiani com' erano nell' Italia appena unita e soprattutto dopo, quando nel nostro Paese sono cominciate le rappresentazioni senza fine di persone, spostamenti, nuovi radicamenti, trasformazioni; una realtà in continuo movimento tra entusiasmi, delusioni, illusioni, tragedie, commedie, scommesse, fermate e riprese.

Concerto italiano si regge sul presupposto che immagini note o poco o pochissimo note si possano "svegliare" e proporre un'occasione per sguardi almeno incuriositi ed emozioni diverse. Una cosa devo tuttavia premetterla.

Concerto italiano mescola le carte e deve molto ai documenti che ho trovato nella Teche della Rai.

Dal 1954 in poi le Teche sono cresciute non solo in quantità d'archivio ma in qualità. Grazie a loro e alle sollecitazioni che ne provengono, è possibile creare un racconto senza finzioni eppure denso di apparizioni che sembrano appartenere a un grande film, a un grande spettacolo. Parlano le persone e i fatti. Una storia che ribolle e che ci arriva con il fascino di una vita che si compone in situazioni concrete, reali, piene di domande più sul futuro che sul passato. Io stesso, mentre lavoravo, sono stato spiazzato da quel che trovavo e di ciò che trovavo mi suggeriva. Fare gli italiani è un lungo viaggio che non è concluso.

Gli italiani che compaiono nel film doc sono irrequieti, arrabbiati, ma anche privi di illusioni facili, intendono sapere cosa possono fare per il nostro Paese. A loro dedico *Concerto italiano*.

Il film è un grande affresco, uno spettacolo di immagini e di musica, un racconto di personaggi e fatti, una grande ricerca fra intese e speranze, un grande concerto di idee e di identità italiane. Tutto ciò riassunto in un titolo, *Concerto italiano,* sugli anni in cui la televisione italiana, la Rai, ha potuto già documentare il secolo e mezzo dell'Unità.

Dal 1954, quando cominciano le trasmissioni televisive della Rai, l'attenzione per la storia d'Italia è subito molto forte . Questa attenzione si sviluppa ancora dal 1961, ovvero l'anno in cui si compie il secolo dalla proclamazione a Torino nel 1861 dell'Italia Unita.

Se nel 1911, a cinquant'anni dalla proclamazione, le immagini delle manifestazioni e delle feste per l' Unità avevano la qualità di un bianco e nero un po' tremolante delle foto di allora e delle sequenze dei primi documentari, nel 1961 la Rai raccoglieva le sue migliori energie per mostrare altre immagini, più ferme, più reali, più convincenti, meno romantiche, capaci di raccontare la storia, le storie del Paese. Torino e i piemontesi sono protagonisti delle sequenze delle tre guerre di indipendenza, dei suoi uomini politici (Cavour su tutti), degli scontri di piazza che si ebbero a Torino quando venne deciso di trasferire la capitale a Firenze; e ci sono vari riferimenti filmati sull' arrivo dei bersaglieri a Roma, e sull'accoglienza ai "piemontesi" ammirati perché "alti due metri". Importanti documenti recuperati: il discorso negli Stati Uniti del presidente John Kennedy nel marzo 1961 per ricordare i 100 anni dell'Unità, in cui si ricordano Cavour, Mazzini e Garibaldi e i milioni di italiani-lombardi, veneti, calabresi, siciliani…- che contribuirono alle fortune dell'America. E le immagini dei garibaldini emigrati nel periodo della Guerra di Secessione; e la lettera di Garibaldi al Presidente Abramo Lincoln.

Per il centenario, la Rai filmò le iniziative organizzate a Torino, "Italia 61" e "la Mostra dedicata all'Unità dal Museo del Risorgimento", e altre ancora; ma fece ben di più, realizzando numerosi sceneggiati e programmi che raccontavano la storia del passato e però puntavano a presentare il nuovo volto del Paese dal cosid-

detto "miracolo economico" al rapido e intenso cambiamento dei costumi e della vita degli italiani, ai loro interessi in cammino verso il futuro, alla loro costante ricerca di prospettive aggiornate nel volto inedito di un'Italia non più contadina, più industriale, attenta al mondo. Di tutte queste straordinarie immagini della realtà e di ricostruzione con fiction e film tv, si compone *Concerto italiano* che presenta un intreccio fra la storia e, soprattutto, le storie che ci riguardano da vicino e fanno sperare con fiducia negli anni che ci attendono.

Dal passato, le immagini ci trasferiscono nel passato prossimo e nel presente, mostrando le situazioni che hanno contraddistinto un lungo e controverso percorso per "fare gli italiani" negli anni della tv. Immagini e parole che irrompono e costruiscono una storia, temi e problemi irrisolti. Le migrazioni interne, l'arrivo degli emigrati, la distruzione o lo scarsa attenzione alla salvaguardia del territorio e dell'ambiente, la criminalità diffusa, l'idea che si sono fatti e si fanno all'estero degli italiani, la scomparsa della patria, il nazionalismo e il patriottismo, e altre scene di un Paese che cerca ancora.

Le musiche sono dirette da grandi personalità: Riccardo Muti, Claudio Abbado, Antonio Pappano, Gianluigi Gelmetti e altri. Canzoni di Giorgio Gaber, Fabrizio de Andrè, Giuni Russo.

Prima di *Concerto italiano* ho realizzato, come ho premesso, *Torino Gira*. l film racconta la città che fu capitale e che è depositaria di tante vicende dell'Unità, oltre ad essere una delle città italiane più proiettate a progettatare il futuro. Un "si gira" tra documenti, vecchi film del muto, immagini tremolanti del sonoro, immagini a colori di tempi sempre più vicini a noi.

Un "set" di ricordi e testimonianze profonde di grandi persone che hanno conosciuto a fondo la città: dagli scomparsi Mario Soldati e Giovanni Arpino a Bruno Gambarotta, Alessandro Baricco, Culicchia e tanti altri: i grandi industriali Gianni Agnelli e Adriano Olivetti. Un "album" storico per arrivare in anticipo, nel 2009, sulle iniziative per i 150 anni dell'Unità d'Italia. Sequenze d'arte e storia: i musei, le scene, i quadri, i disegni del Risorgimento e di Torino Capitale; la Prima e Seconda Guerra Mondiale, la Resistenza. Lo sguardo al futuro: i progetti per modernizzare Torino e per rilanciare attività tradizionali o inventarne delle nuove, capaci di creare qualcosa di più di una promessa, e cioè semi di speranze. Al Piccolo Regio *Torino Gira* vinse la scommessa - raccontare in un'ora la storia di Torino dal 1861 agli anni 2000 - accolto da dodici minuti di applausi al Regio; e, dopo la trasmissione per la Regione Piemonte il giorno successivo alla inaugurazione, è stato replicato a grande richiesta, anche della stampa, per un'intera giornata.



EDIZIONI

2012 / 2018

IL DOCUMENTARIO ITALIANO NEL NUOVO MILLENNIO E LA FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematografico

Una breve introduzione guidata sulle linee di forza filmiche e sociali che hanno attraversato il Libero Bizzarri negli ultimi anni.

All'inizio del nuovo secolo il documentario italiano dava l'impressione di aver toccato il vertice produttivo narrativo. Trainato dall'energia di giovani con le idee chiare, da autori maturi che tornavano al documentario per poter esprimere la loro poetica e da una distribuzione coraggiosa che immetteva nel circuito dei cinema d'essai e non solo, un buon numero di progetti e lavori, tutto il movimento dava l'impressione di essere giunto al traguardo di una riconoscibilità pubblica che mancava da tempo e che forse non aveva mai avuto. Agostino Ferrente, Gianfranco Pannone, Giovanni , Mario Balsamo, Pietro Marcello erano i nomi che si ricorrevano tra gli autori, oltre alla crescita di un gran numero di registe come Alina Marazzi, Antonietta De Lillo, Costanza Quatriglio. Un movimento forte dei suoi mezzi sembrava aver raggiunto il tasso di consapevolezza definitivo nel poter raccontare le cose, scavalcando lo strumento della fiction, aiutato in questo da luoghi come il Festival Cinema Giovani di Torino (fino ai primi anni 2000), il Festival dei Popoli di Firenze e anche il nostro *Libero Bizzarri*. Senza uno strappo definitivo, ma come troppo spesso accade in Italia, attraverso una lenta deriva, il percorso virtuoso andava perdendosi tra le spire di un nuovo consumismo cinematografico che lasciava poco spazio al documentario. La paura dei produttori tornava forte a farsi sentire, l'avidità della distribuzione faceva il resto, mentre i documentaristi tornavano a piegarsi su loro stessi finendo per chiudersi nell'autoreferenzialità dei loro racconti. Un malessere cui dava il colpo di grazia la crisi economica globale e del settore cinematografico in particolare. Ricompaiono le vecchie criticità frutto anche di quella "razionalizzazione" dei contributi che finisce per colpire tutto il settore culturale. Il termine razionalizzazione, sbandierato come un vessillo contro gli sprechi, diviene una sorta di foglia di fico abile in realtà a nascondere (ora come allora) una pura e semplice contrazione dei finanziamenti. Spesso veri e propri tagli senza senso a manifestazioni che per anni hanno svolto un ruolo di capofila nei processi culturali e divulgativi collettivi. È, infatti, sui "luoghi" del documentario che la scure si abbatte senza quasi lasciare possibilità di esistenza. In particolare sono gli storici Festival cine - documentari legati al territorio a soffrire di questa "ottimizzazione" delle risorse economiche. Uno strabismo che finisce per danneggiare le manifestazioni locali a vantaggio delle grandi kermesse internazionali, allargando una forbice già ampia tra gli appuntamenti maggiori come Venezia, Roma, e Torino (nel frattempo divenuta qualcosa di diverso da ciò che era) e gli altri Festival come lo storico Film Fest di Pesaro, il già citato Festival dei Popoli di Firenze e, dunque, anche il nostro *Festival Libero Bizzarri*, destinati a "sopravvivere" edizione per edizione. Una politica miope che non ha avuto mai davvero il coraggio di fare scelte radicali come la soppressione di certe scomode manifestazioni, ma che si è sempre limitata a renderne impossibile l'esistenza piena a questi che sono prima di tutto laboratori di idee, luoghi di confronto sulla contemporaneità. A lato di questa congiuntura economica sfavorevole si affacciava sempre più un ridimensionamento della distribuzione del documentario in sala. Come detto in precedenza, se alcuni documentaristi si ritiravano nelle riflessioni private, molti altri lavori finivano per ibridarsi sempre più con i reportage e con i servizi di inchiesta. Molti progetti hanno rincorso la cronaca più spicciola e il flusso continuo delle informazioni. L'inseguimento all'eterno presente è forse stato il demerito maggiore dell'intero movimento documentaristico inteso come produzione, distribuzione e i Festival. Non può essere delegato ad altri quello che è il principale compito del documentario e dei suoi luoghi: un ragionamento serio dal respiro lento e profondo che dia vita ad una riflessione composita non istantanea e non superficiale, che analizzi la contemporaneità ma che non si perda nella cronaca.

Per il Libero Bizzarri, gli ultimi anni sono stati tutt'altro che semplici. Una situazione difficile che ci ha costretto a restringere il campo delle possibilità espressive, obbligandoci a focalizzare la nostra attenzione solo sul "fare", convogliando le nostre risorse sugli aspetti pratici organizzativi, e dunque costringendoci a limitare gli ambiti apparentemente secondari come le vitali riflessioni scritte, come i saggi, le critiche, le presentazioni e tutte le altre riflessioni teoriche.

Un momento complessivamente difficile che ci ha consentito di vivere, ma non certo di esistere con quella solidità storico/archivistica che è la forza di ogni manifestazione che si rispetti. Si spiega così la riduzione delle riflessioni teoriche e le testimonianze documentali che dal 2012 al 2018 colpiscono i nostri archivi.

Un periodo di assestamento, in cui anche il *Libero Bizzarri* ha dovuto far di necessità virtù, dovendo "limitarsi" a essere attivi sul fronte della manifestazione stessa. E di attività ne sono state svolte molte. Dal 2012 a oggi il Bizzarri ha proposto omaggi e retrospettive, su tutte quelle di Cecilia Mangini nel 2013, Andrea Pazienza nel 2016, Pier Paolo Pasolini 2017. A questo vanno aggiunte le molte sezioni che hanno concentrato la loro attenzione sull'analisi della prossimità: la situazione del Mediterraneo (la sezione MediConTerraneo - Riflessione di culture in movimento sviluppata nel 2015), e quella ai luoghi a noi così vicini che sono stati colpiti dal terremoto con la giornata inaugurale dell'edizione 2018 svolta proprio tra, Acquasanta, Pretare e Arquata.

Non sono mai mancate le testimonianze nei confronti di maestri che ci hanno lasciato come Lucio Dalla e agli amici più stretti del *Libero Bizzarri* Francesco Rosi, Folco Quilici, Giuseppe Ferrara, Carlo Lizzani in quello del cinema del reale, Stelvio Cipriani nell'ambito musicale.

Il suggerimento proveniente dall'Unesco che ha proclamato il 2015 "anno internazionale della luce e delle tecnologie basate sulla luce" è stato uno di quei momenti che hanno segnato profondamente il *Libero Bizzarri* che ne ha fatto il tema della 22^ Edizione sottolineando come il tentativo di "illuminare" in senso ampio e in senso letterale, fosse decisivo per uscire da una crisi epocale che non ha avuto eguali negli ultimi 50 anni di Storia.

A partire dal 2017 la lente di ingrandimento del Festival si è posta sul Calcio, attraverso una serie di serate dedicate allo sport nazionale.

Una serie di incontri, alcuni dei quali davvero molto suggestivi come la tavola rotonda con Gigi Di Biagio, Maurizio Castori, i giornalisti Sky Maurizio Compagnoni e Paolo Ghisoni (2017), quello con il comico ed appassionato di calcio Gene Gnocchi (2017) e la profonda lezione su calcio ed educazione condotta dal mister Arrigo Sacchi (2018). A questo vanno aggiunti molti documentari tesi a far luce sulle dinamiche che ruotano attorno all'universo pallonaro. Attraverso il racconto del reale si sono potuti analizzare numerosi problemi che attanagliano il calcio, dall'inadeguatezza degli impianti alla sempre più invadenza delle televisioni, dalla crisi economica che ha portato dell'insolvenza delle molte società sportive fino al calo dei biglietti venduti. Un tema quanto mai attuale, quest'ultimo, visto che molti tifosi si stanno allontanando dalla propria squadra e spesso da questo sport. Abbiamo scoperto come il documentario italiano, affrancato dai budget importanti e dunque dalle imposizioni delle grandi produzioni, con la sua agilità e la sua indipendenza, si possa permettere di investigare alcuni ambiti del calcio senza timori reverenziali quelli che l'ufficialità del racconto mediatico televisivo tiene troppo spesso fuori dal racconto di questo sport. I lavori del produttore e appassionato di calcio Gianluca Arcopinto (autore anche del libro *Il calcio è bello se la passi sempre*) e il controverso lavoro di Paolo Geremei *Zero a Zero* sono esempi lampanti di questa direzione.

Il tutto senza mai delegare a quella che è la vera e propria missione del *Libero Bizzarri*, con le proiezioni dedicati al documentario d'autore, incontri, workshop, dibattiti con gli autori e con gli ospiti del Festival, presentazioni di libri e DVD, mediante un progetto che si propone di alimentare la riflessione sul documentario come linguaggio della contemporaneità. Oltre a tutto questo, che non è poco, non è stata mai messa da parte la formazione, le scuole medie superiori e medie inferiori sono state coinvolte in molteplici iniziative, e sono rimaste un interlocutore privilegiato del nostro lavoro,

convinti come siamo che le istituzioni scolastiche siano ancora gli avamposti da cui osservare l'esistenza delle più giovani autentiche "palestre", nelle quali si allenano e si sperimentano le nuove generazioni in un dialogo che vuole essere un continuo stimolo reciproco.

Il confronto con gli studenti è sempre stato un terreno che ci ha consentito di entrare nel linguaggio dei più giovani, un terreno altrimenti inesplorato perché spesso non raggiungibile con gli strumenti tradizionali di analisi e conoscenza. Anche nel comprendere l'universo giovanile il *Libero Bizzarri* è stato un punto di ricerca e di proposte culturali innovative e mai fini a se stesse, divenendo un punto di riferimento per l'offerta culturale su scala locale e nazionale.

Se qualcosa è mancato dunque in questi anni è stato forse un bilancio a tutto questo lavoro, uno spazio di autoanalisi su ciò che si è fatto nel corso di questa storia ormai quasi trentennale. Illustrare il percorso delle linee di forza che hanno attraversato il *Libero Bizzarri* negli anni è proprio quello che si ripropone questa Antologia di pezzi che hanno accompagnato (o non accompagnato) le varie edizioni. L'archiviazione del nostro passato che cade proprio nel momento in cui San Benedetto del Tronto viene definita *Città del Documentario*, quasi a voler premiare l'esercizio della nostra memoria che ci impressiona data l'immensità delle cose che giacciono nel nostro passato. Al lavoro della Fondazione Libero Bizzarri non può che essere riconosciuto, il grande valore di un patrimonio culturale immenso. A vederla ora dietro di noi la prima cosa che salta agli occhi è stata la capacità di aver saputo anticipare o sviluppare e le criticità del Reale e del Sociale attraverso una continua elaborazione dei temi del documentario. Una proposta, quella della Fondazione Bizzarri, che la città ha saputo tenersi stretta. Questo percorso serve anche a rinnovare il connubio tra la San Benedetto e la Fondazione, un connubio che è stata la formula vincente e che ha permesso ai nomi più illustri del cinema e del documentario di essere protagonisti nel nostro territorio.

LUGLIO2012SANBENEDETTODELTRONTO

Libero LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO

Autorizzazione del Tribunale di Ascoli Piceno
n. 430 del 28/04/2005

Direttore Responsabile
Pietro De Gennaro

Redazione a cura di
Mario Di Vito

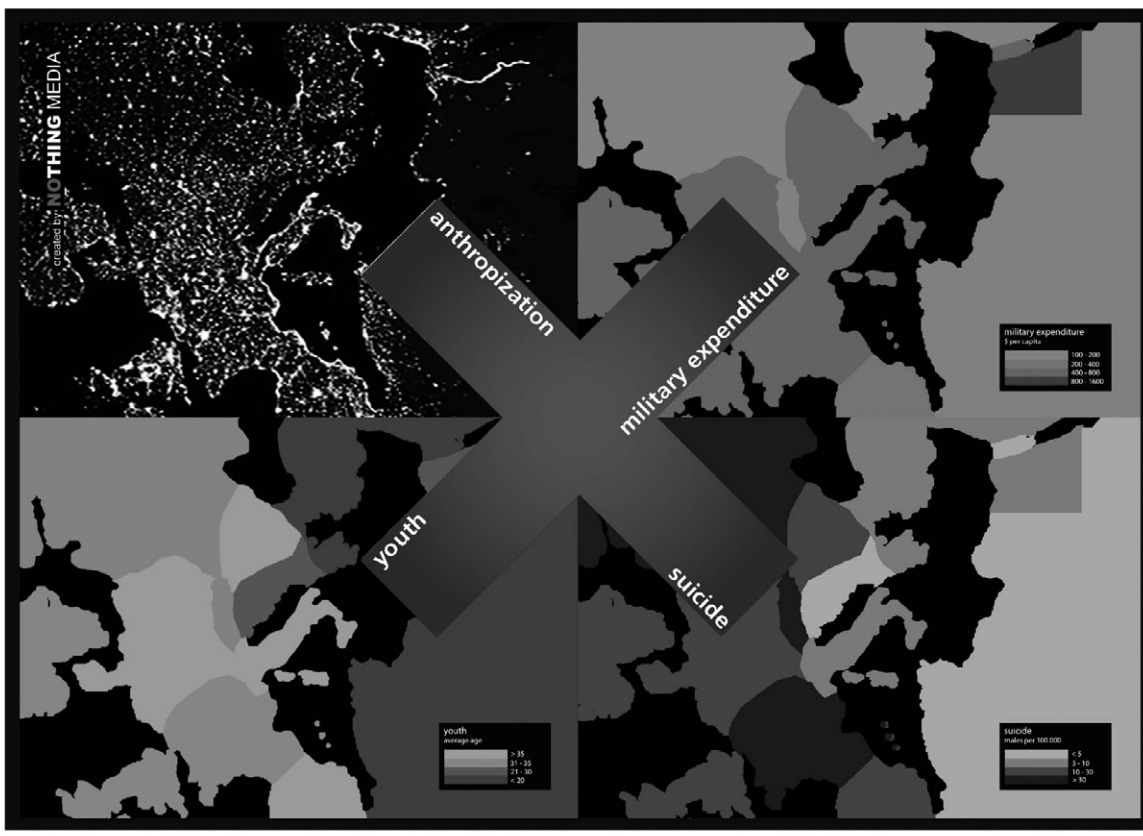
FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
Via G.Gronchi 11
)74 San Benedetto del Tronto AP
tel. 0735 753334 - 3483323720
info@fondazionebizzarri.org
www.fondazionebizzarri.org

STAMPATO SU CARTA RICICLATA

19ª EDIZIONE PREMIO LIBERO BIZZARRI

1-15 LUGLIO 2012 SAN BENEDETTO DEL TRONTO PALAZZINA AZZURRA

Che cos'è Medi(con)terraneo. Il Mediterraneo, "mille cose insieme", non un mare ma un "susseguirsi di mari", una "serie di civiltà accatastate le une sulle altre" e di "innumerevoli paesaggi". "Medi(con)terraneo" si propone di far emergere voci, suoni ed immagini soffermandosi sui legami e le contaminazioni ma anche sui conflitti e le chiusure. Si racconta il Mediterraneo del XXI° secolo grazie a scrittori, intellettuali, musicisti, cineasti con l'obiettivo di far crescere la conoscenza, far circolare idee, ridurre lo spazio a pregiudizi e luoghi comuni. Il Premio Bizzarri torna con il suo importante bagaglio di arte e cultura. E quale città più adatta di San Benedetto del Tronto, affacciata sull'Adriatico e sui suoi richiami mediterranei, per accogliere "l'occhio" del "Bizzarri", speciale e attentissimo sul mondo? Il Festival sarà l'occasione per attraversare le frontiere della "Via Egnazia" alla scoperta di incontri e confronti con paesi a noi vicini come Albania, Macedonia, Grecia, Turchia, tutti congiunti dall'antica romana "via Egnazia", la prosecuzione al di là dell'Adriatico e nei Balcani della "regina viarum": l'Appia, uno snodo che congiungeva l'occidente all'oriente fino all'alto Egeo. La Palazzina Azzurra sarà sala cinematografica a cielo aperto, luogo di immagini, suoni, parole e degustazioni, luogo di incontri ed eventi che avranno come protagonisti autori, storie, e personaggi legati al Mediterraneo.



MEDI(con)TERRANEO

Le frontiere vere del
Mediterraneo sono
l'ulivo, il mandorlo,
il fico, il melograno.
Fin dove va il fico
senza diventare selvaggio
è il Mediterraneo.
Fin dove va il melograno
senza diventare acido
è il Mediterraneo.
Fin dove va l'ulivo
e sull'altra sponda la
palma è il Mediterraneo.
I suoi sono confini
naturali, tracciati
dai sapori, dagli odori,
dai venti.

Predrag Matvejević

MEDI[con]TERRANEO "VARCANDO I MARI»

di Gualtiero De Santi

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 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).

continua pag 2



ITALIADOC
incontro di popoli e di prospettive

Il tema proposto affronta i temi e gli interrogativi che caratterizzano oggi le aree della Macroregione Adriatico-Ionica.
Si vuole ottenere una riflessione sui temi sociali e culturali, sugli scenari economici e politici e sulla rappresentazione del paesaggio mediterraneo.



LA MUSICA, IL CIBO E MERCATI

di Antonio Attorre

La musica (in quanto linguaggio non verbale), i mercati (nella loro accezione originaria, concreta e animata e non in quella invisibile e vampiresca di questi tempi) e il cibo sono come i muretti bassi, le soglie facili da superare nell'incontro tra civiltà diverse, ricorda l'antropologo Franco La Cecla.

continua pag 2



ESPOSIZIONE

ESPRESSIVITÀ MULTIPLE COMPARATE

Marisa Korzeniecki
Claudio Speranza

dal 1 luglio al 12 luglio 2012
Palazzina Azzurra

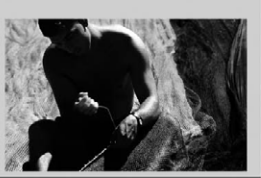


WORKSHOP

PHOTO IN MOTION MEDLAB

MEDLAB
Rivolto ai bambini dai 5 ai 10 anni
dal 27 giugno al 9 luglio 2012

PHOTOinMOTION
a cura di Daniele Cinciripini
10 luglio 2012
Palazzina Azzurra
San Benedetto del Tronto



VARCANDO I MARI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

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 contenuti 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 Turchia, 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 Theodoros Angelopoulos (gravi e dolorose perdite dell'ultimo anno), tanto quanto il confronto incrociato tra due eccelse interpreti della scena lirica e del nostro belcantismo 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.



"Premio Bizzarri alla Solidarietà" al Comitato Italiano per l'UNICEF ritirano il premio Andrea Iacomini (portavoce del Comitato Italiano per l'UNICEF) e Sonina Ricci (Comitato Provinciale UNICEF di Ascoli Piceno)

LA MUSICA IL CIBO E MERCATI

di Antonio Attorre
saggista, critico

Musica, mercati e, naturalmente, cibo: non mancano ostacoli (il gusto, in fondo, è una valorizzazione culturale delle percezioni: contano i tabù religiosi, e "buono da pensare" precede "buono da mangiare"), tuttavia il cibo è un veicolo relativamente facile di conoscenza, tanto che Italo Calvino parlava di "inghiottire il territorio", per dire della possibilità di entrare in contatto con altri Paesi a partire dalla cultura materiale. Se tradizione e tradimento, infatti, hanno la stessa radice etimologica, quel tradere, trasportare vorrà pur dire che si dovrà andare incontro per ritrovarsi, e dunque conservarsi, e magari rinunciare anche a qualcosa: detto del cibo, i ristoranti etnici vanno sempre un po' incontro alle consuetudini del Paese ospitante, e una certa dose di tradimento è inevitabile dazio da pagare alla convivenza, allo scambio culturale, alla democrazia in definitiva. Dice qualcosa in proposito l'aneddoto relativo a una scuola materna emiliana con significativa presenza di immigrati nord-africani: la maestra decise di venire incontro, appunto, ai gusti ospiti e organizzò un piccolo festival del cous cous in conclusione del quale, assaggiate le varie versioni preparate da madri emiliane e nord-africane, una bambina disse che sì, tutto bene, però sua madre lo faceva più buono: uno strato di cous cous e uno strato di lasagna, uno strato di cous cous e uno strato di lasagna….

Cous cous a parte, sono innumerevoli le somiglianze ritrovate nelle lingue, nei dialetti, nei miti, nelle cucine e nei porti, a partire dai brodetti – quasi un simbolo dei mari chiusi – per arrivare, ad esempio, ai cibi legati alla pastorizia: *Jagnieca sarma u maramici*, interora d'agnello avvolte negli intestini e cotte al forno, che diventano *kokoretsi* in Grecia e, in Puglia, o meglio nel Salento, *turcinieddhri*. A Sud - Est di Lecce, del resto, nove comuni di origine ellenica costituiscono un' enclave linguistico - culturale nota come Grecia salentina. I *turcinieddhri*, a loro volta, non sono poi così distanti dalle *mazzarelle* tipiche di Teramo e dintorni, e se dalle colline teramane svalliamo fino ai Sibillini, troviamo il culto del mistrà: i liquori a base d'anice furono introdotti dagli arabi, prendendo il nome di mistrà dal vento Mistral, o dalla contrazione della parola *mischia* (il liquore viene mescolato ad acqua), oppure da Misithra, città bizantina vicina all'attuale Sparta. In una taverna greca trovano e mangiano *makarones* - un po' diversi ma neanche tanto -, i soldati di Salvatores che nessuno ha avvertito della fine della guerra in Mediterraneo, certamente *suvlaki* (simili agli arrosticini abruzzesi) e *musakas*, che in fondo assomigliano tanto alla parmigiana di melanzane pugliese; così come è in Puglia, ancora nel Salento, che si conserva il primo nome che gli arabi scelsero per la pasta di grano essiccata, fondamentale come strategia alimentare per i popoli nomadi poiché trasportabile senza andare a male, e si ritrova in quel piatto di pasta e ceci, ciceri e tria.

A una taverna greca che lui e sua madre hanno gestito per dieci anni – per inciso – si è ispirato il regista turco Fatih Akin nel suo film *Soul Kitchen*, affidando al cuoco greco l'invettiva contro i pregiudizi culturali e i "razzisti del gusto". Simili e un po' diversi sono *cevapcici* serbi e *klefthedes* greche, e non è lontano dal nostro gusto il *Crni* risoto serbo con l'inchiostro di seppia. Per non dire dei dolci: ricordano i nostri, nati come semplici pani addolciti con spezie, frutta secca e miele, quelli a base di frumento che, nelle isole dei Principi, segnano i riti di passaggio e lo scorrere delle stagioni. Sempre in Turchia, è in corso una campagna di Slow Food in difesa del pesce serra (lufer) con l'obiettivo di dissuaderne la pesca sotto i 20 centimetri, una campagna che ci ricorda come la consapevolezza del limite sia essenziale, in Adriatico e altrove, per conservare e coltivare non solo parentele ma gli stessi parenti, e che salvare la biodiversità e il cibo di qualità vuol dire aiutare culture ed economie locali, ed evitare che i gusti si banalizzino nell'omologazione. Un po' come si cerca di fare, favorendone la circolazione e tentando di sottrarlo all'impoverimento generalizzato dei gusti, con il cinema di qualità.



PREMI SPECIALI



Andrea Vianello, Premio Bizzarri al Giornalismo Televisivo



Antonello Caporale, Premio Bizzarri per la Comunicazione Etica e Civile



Claudio Speranza, Premio Bizzarri per l'Informazione Etica e Civile.
Premiano Maria Pia Silla (Presidente della Fondazione Libero Bizzarri), Nuccio Fava (già direttore sia del Tg1 sia del Tg3) e Pietro Colonnella (già presidente della Provincia di Ascoli Piceno).

20ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI

8 LUGLIO
ROMA CASA DEL CINEMA

14 / 20 LUGLIO 2013
SAN BENEDETTO DEL TRONTO PALAZZINA AZZURRA
TOLENTINO AUDITORIUM POLTRONA FRAU



CARLO LIZZANI
PRESIDENTE ACCADEMIA DEL DOCUMENTARIO LIBERO BIZZARRI

ITALO MOSCATI

«L'INDUSTRIALE»
GIULIANO MONTALDO
ANDREA PURGATORI

«LEAVING»
WEB SERIES
FRANCO RINA
CINEMADAMARE

MANUEL DE SICA

BILL EMMOTT

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

DIECI E LODE X 2

VENTI ANNI DELLA RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO PREMIO "LIBERO BIZZARRI", PER TUTTI "IL BIZZARRI"

di Maria Pia Silla
Presidente della Fondazione Libero Bizzarri

Si era nel 1994, dunque nell'altro secolo, quando il *Bizzarri* nacque per la promozione del cinema documentario e dalla volontà di rendere omaggio a un conterraneo - appunto Libero Bizzarri - che ha lasciato un proprio segno prestigioso nel panorama del cinema documentario italiano, ed ha partecipato da protagonista all'evoluzione delle tecniche della comunicazione.

Venti anni sono passati, ma non sopportiamo gli album dei ricordi e gli albi d'oro. I tempi cambiano. Il cinema e il documentario corrono e l'unica cosa da fare è correre con loro.

Durante questa "lunga corsa" ci siamo rifiutati di chiuderci in rassicuranti e protettive logiche di generi: ci siamo mantenuti "liberi". Nuove forme sono state così sperimentate, nuovi regimi di sensibilità istituiti. Abbiamo adattato linee di programmazione per accogliere anche il "doc" più sperimentale per offrire nuove forme di conoscenza e di comunicazione, dalla pellicola all'i-phone.

Quando cominciammo erano gli anni più difficili per il doc. Il doc stava morendo, al principio degli anni '90, abbiamo contribuito a risollevarlo valorizzandone le forme e una nuova estetica.

Siamo riusciti a creare e a consolidare uno spazio significativo di ricerca e di riferimento nazionale sul documentario come straordinaria forma di comunicazione, che racconta il Paese ed è una lente d'ingrandimento sulle contraddizioni, sulle positività o sulle storture con le quali ci ritroviamo quotidianamente a che fare.

Il *Bizzarri*, attraverso la Sezione Sperimentale del Premio "Confini Mobili Giovani", giunta alla 7ª Edizione, ha voluto introdurre la sperimentazione dei nuovi linguaggi, la promozione di nuovi talenti ed ha messo in atto interventi volti all'ampliamento del pubblico dei giovani e alla diffusione del cinema documentario presso le nuove generazioni. La Sezione, dedicata ai giovani documentaristi, viene valutata da una Giuria Popolare composta di giovani di età compresa tra 16 e 30 anni.

Particolare cura è stata posta, inoltre, nell'incrementare l'interazione con l'utenza scolastica favorendo l'uso della multimedialità per scopi didattici. È stata così aperta la Sezione di Concorso "MediaEducazione", giunta alla 10ª Edizione, che coinvolge Università, Scuole di ogni ordine e grado ed Agenzie di formazione in Italia e all'estero.

Obiettivo principale è contribuire al processo evolutivo sul piano tecnologico e dei linguaggi per mettere gli studenti nelle condizioni di farsi soggetto attivo dei processi di trasformazione ispiratori di profonde mutazioni culturali.

Una delle azioni del *Bizzarri* da sempre è la realizzazione di workshop per la formazione alla produzione di documentari.

Nel corso dei 20 anni di attività, "il Bizzarri" è stato diretto da grandi quali Vittorio De Luca, Italo Moscati, Gualtiero De Santi. Ha visto passare le migliori produzioni e i più noti cineasti del settore: Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Frederick Wiseman, Liliana Cavani, Gianni Minà, Folco Quilici, Gianfranco Mingozzi, Michelangelo Antonioni, Manoel De Oliveira, Francesco Rosi, Peter Greenaway Giuseppe de Santis, Silvano Agosti, Giangi Poli, Ugo Gregoretti, Citto Maselli, Carlo Lizzani, Loris Rossi e tanti, tanti, tanti altri. In particolare ricordiamo tra le tante retrospettive quelle dedicate a Florestano Vancini, Damiano Damiani, Giuliano Montaldo, Giuseppe Ferrara, Luciano Emmer, Giuseppe Piccioni. Abbiamo fatto conoscere al pubblico giovani esordienti divenuti ormai famosi ricordiamo per tutti: Pietro Marcello, Corso Salani, Silvio Soldini, Antonietta De Lillo, Roberta Torre, Alessandro Piva, Daniele Gaglianone, Alessandro Cane, Marina Spada, Giorgio Diritti, Alina Marazzi, Andrea Segre, Giovanni Piperno, Alessandro Rossetto, Michele Fasano, Andrea De Sica.

Li ringraziamo per avere amato il *Bizzarri*, forse anche più di noi!

… Il viaggio non si conclude. Il Premio Bizzarri ha percorso solo le prime venti tappe della sua vita, un flusso ininterrotto di fotogrammi che continua senza sosta, un pezzo della proiezione che va avanti e regala trame di luce.





Il ventennale nella Casa del Cinema a Roma. Lorenza Bizzarri, Maria Pia Silla, Elvira Bizzarri, Giuliano Montaldo.

WORK AND PROGRESS: UNA RIFLESSIONE SUGLI ATTUALI SCENARI

di Gioia Di Cristofaro Longo

Le nuove sfide che la Rassegna del Documentario - Premio *Libero Bizzarri* si accinge ad affrontare nella sua ventesima edizione, si collocano nei mutati contesti in atto sul piano culturale, economico e sociale che segnano una svolta epocale nelle relazioni individuali e collettive ad ogni livello e che trovano, proprio nel lavoro, il campo privilegiato di sperimentazione, anche se di questo processo ancora non c' è piena avvertenza.

Il tema del lavoro costituisce, infatti, il filo rosso dell'edizione 2013 del "Bizzarri". Si tratta di una felice e puntuale scelta che aiuta a cogliere gli elementi distintivi di una rivoluzione culturale in atto, collegata ai processi di globalizzazione ed alla nuova realtà tecnologico-digitale.

Siamo, infatti, di fronte ad una mutazione antropologica epocale che ribalta valori ed orientamenti operativi nella direzione di un superamento dell'organizzazione del lavoro propria della tradizione gerarchico-burocratica basata sulla competizione con quella fondata sulla collaborazione di massa, grazie proprio ai social media. In questo quadro si profila una realtà di nuove dimensioni ed intrecci dell'io, noi, ognuno di noi, tutti noi, caratterizzati da forme inedite di interdipendenze che aprono nuove prospettive di relazioni comunitarie.

Sei parole chiave per focalizzare questo processo:

Connessione: è l'aspetto rivoluzionario collegato alle nuove tecnologie che costituiscono lo strumento fondante del cambiamento organizzativo del lavoro in stretta relazione con i social media che non rappresentano semplicemente un cambiamento aggiuntivo, ma costituiscono un salto, una vera e propria discontinuità.

Empatia: una prospettiva che, pur con una lunga storia alle spalle, sta emergendo nuovamente come aspetto centrale e distintivo delle relazioni umane. La prospettiva dell'empatia è oggi affermata a livello interdisciplinare: neuroscienze, economia, psicologia, scienze sociali, scienze dell'organizzazione e del lavoro offrono singolari ed altamente significative convergenze. L'empatia emerge, quindi, come orientamento primario al posto di aggressività, violenza, comportamento egoista, dando luogo ad un vero e proprio rovesciamento di paradigma.

Rete: strumento per la gestione delle attività economiche nella direzione del superamento delle ipotesi liberiste basate sull'interesse particolare, attuando scambi trasparenti e strategie di reciproco beneficio. La rete, fondata su uno scopo quale elemento aggregativo, costituisce il legame che trasforma gli individui in membri di una comunità.

Collaborazione/innovazione: una cultura collettiva aperta al cambiamento ed attenta alla gratificazione sociale di tutto ciò che è innovazione. Riguarda comportamenti, modalità, processi e rapporti con le tecnologie, dando luogo ad aggregazioni per valori ed interessi in vista di un obiettivo comune.

Social media: l'occasione di un nuovo paradigma organizzativo che può tradursi in una pluralità di modelli attuativi coerenti con l'ispirazione di fondo. Si ridimensiona così il modello gerarchico a favore di una collaborazione di massa tra gruppi di persone, non necessariamente in relazione diretta tra loro, che nell'interazione diventano comunità collaborative.

Co-decisione: l'interscambio informativo è alla base delle forme di collaborazione che consentono il coordinamento delle attività tra le persone attraverso la creazione di spazi di lavoro virtuali che rendono possibile la sincronizzazione delle attività, l'interazione a distanza, il mutuo adattamento, il coinvolgimento e la distribuzione della conoscenza.

Un nuovo modello culturale di impresa, dunque, che interseca di continuo tre piani: quello organizzativo, quello tecnologico e quello umano.



CINEMADAMARE A S.BENEDETTO DEL TRONTO DAL 14 AL 19 LUGLIO

"CinemadaMare" è un laboratorio di cinema itinerante che si svolge in un tour di 75 giorni che attraversa 7 regioni italiane, dal 25 giugno 2013 al 7 settembre 2013 (la parte conclusiva di "CinemadaMare" coincide con la Mostra del Cinema di Venezia, dove i nostri partecipanti svolgono le loro attività al Lido).

"CinemadaMare" è il più grande raduno di giovani filmmakers del mondo. Ogni estate circa cento filmmakers provenienti da tutto il mondo (registi, attori, tecnici, sceneggiatori e produttori) si riuniscono a "CinemadaMare" per partecipare al più grande evento rivolto ai giovani cineasti. Insieme girano cortometraggi trasformando ogni Città del tour in un grande set a cielo aperto. Inoltre studiano cinema, avendo la possibilità di incontrare grandi nomi del cinema internazionale, condividendo idee e progetti.

"CinemadaMare" mira ad essere un'indimenticabile esperienza per tutti i partecipanti. Questi potranno imparare e apprezzare l'importanza del lavoro di gruppo, della cooperazione e tolleranza, mentre sviluppano ulteriormente le loro capacità di realizzare film.

"CinemadaMare" è caratterizzato da due concorsi: un concorso ufficiale internazionale di cortometraggi e un concorso settimanale dei film prodotti dai ragazzi ospiti di "CinemadaMare".

L'obiettivo per ogni regista ospite di "CinemadaMare" è quello di girare il proprio film, con la collaborazione di altri giovani autori italiani e stranieri (220, da oltre 35 Paesi di tutti i continenti).

Ogni anno inoltre i giovani partecipanti hanno l'opportunità di conoscere importanti personalità del mondo del Cinema quali professionisti del calibro di Wim Wenders, Ken Loach, Giuseppe Tornatore, Margarethe von Trotta, Giuliano Montaldo, Amos Gitai, Vincenzo Cerami, Krzysztof Zanussi, Nicola Piovani e molti altri che hanno partecipato agli incontri e alle 460 ore di lezioni di cinema e workshop di "CinemadaMare".



LA VENTESIMA EDIZIONE: WORK AND PROGRESS

8 LUGLIO ROMA
14-20 LUGLIO SAN BENEDETTO DEL TRONTO/TOLENTINO

Il taglio che caratterizza la Ventesima Edizione della Rassegna del documentario - Premio *Libero Bizzarri* si prefigge lo scopo di intrecciare esperienze che leghino passato, presente e futuro, esperienze diverse per contenuti, tecnologie, aree geografiche.

Si è scelto il titolo "Work and Progress". Si vuole far conoscere, attraverso il cinema documentario, le nostre realtà produttive, adoperando chiavi di lettura originali e riferendosi a professionalità che fattivamente operano nei territori.

Vogliamo trasformare la settimana del *Bizzarri* in un'occasione di riflessione soprattutto per i giovani, per stimolare la loro creatività attraverso spunti e idee che possano suscitare di nuovo il desiderio di mettersi in gioco nel quadro di una nuova concezione del lavoro.

In un'epoca caratterizzata dal cambiamento, i giovani rappresentano l'avanguardia di un mutamento sociale non da tutti percepito nella sua realtà.

In occasione del ventennale ospitiamo "CinemadaMare", a cui va un ringraziamento speciale per aver accolto il nostro invito ad interagire con la nostra programmazione.

"CinemadaMare" è il più grande raduno di giovani filmaker provenienti da tutto il mondo. Ogni estate circa cento registi, attori, tecnici, sceneggiatori e produttori si riuniscono a "CinemadaMare" per partecipare al più grande evento rivolto a giovani cineasti, girando cortometraggi nel territorio. San Benedetto del Tronto, per una settimana, vedrà 100 cineoperatori che la riprenderanno per i loro documentari e cortometraggi.

Un'occasione preziosa per saldare ancora più strettamente il legame che il *Bizzarri* vuole costruire tra il documentarismo e il nostro territorio.

Bill Emmott già direttore di The Economist presenta al "Bizzarri" Girlfriend in a Coma, Franco Rina e Italo Moscati





Gualtiero De Santi e Manuel De Sica



Cecilia Mangini, Premio Una Vita per il Documentario



Massimo Clementi, documentarista cinereporter LineaBlu



Giuseppe Ferrara e Luigi Di Gianni
alla Casa del Cinema di Roma per il Ventennale



Elisa Fuksas, Premio "Bizzarri" Giovani Autori
alla Casa del Cinema di Roma per il Ventennale



Flavia Mandrelli consegna a Duilio Silenzi
il Premio Bizzarri del Ventennale

LIBERO

21ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO PREMIO LIBERO BIZZARRI

21/26 LUGLIO 2014

SAN BENEDETTO DEL TRONTO

PALAZZINA AZZURRA / AUDITORIUM COMUNALE / AUDITORIUM SCUOLA MORETTI



PIER PAOLO PASOLINI

«IO SO, MA NON HO LE PROVE»



ANGELO BOZZOLINI

INVITO A CENA, STORIE DI (STRA)ORDINARIA INTEGRAZIONE



LAVORO DA RIPENSARE ROTTE PER IL FUTURO



FRANCO RINA

CINEMADAMARE



PIO WEB CLIP CONTEST



LECH MAJEWSKI

IN COLLABORAZIONE CON EURHOPE

IDEE NEL VENTO 1ª EDIZIONE I PORTI DEL FUTURO

6/29 LUGLIO > MOSTRA EURHOPE > I PORTI DEL FUTURO > PALAZZINA AZZURRA

12/13 LUGLIO > PERFORMANCE > ARTISTI URBANI E LE VELE > PORTO

19 LUGLIO > VELEGGIATA > IDEE NEL VENTO > MOLO SUD

BIZZARRI

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI

EDIZIONI

OLTRE L'ORIZZONTE: VERSO NUOVE METE

di Gioia Di Cristofaro Longo
Antropologa culturale

La metafora del porto ha una valenza semantica estremamente ricca che ben si presta ad analisi e rappresentazioni di molti aspetti della vita personale sociale di ciascuno di noi.

Il porto sta ad indicare un luogo e un tempo di partenza, un luogo e un tempo di arrivo. Presuppone una pluralità di rotte nel senso di percorsi scelti, motivati, concordati, rappresentativi di progetti, aspirazioni, amore ed attrazione per mete intraviste, ma anche da scoprire nella loro essenza e specificità, caratterizzate da sfide, imprevisti, fiducia, speranze, scoperte.

La cultura del porto presuppone un'attrezzatura culturale nella quale curiosità, interesse, occhio addestrato a cogliere mete vicine, ma anche a spingersi verso orizzonti lontani, sono gli elementi caratterizzanti ogni tipo di progetto, scelta di impegno, assunzione di responsabilità.

Ancora il porto si presenta come luogo e tempo di ristoro, sicurezza, protezione dalle avverse condizioni del mare, ma metaforicamente dalle avverse condizioni della vita.

Vita come navigazione, insieme di tecniche e modalità usate per attraversare la propria esistenza, avendo acquisito e sempre più perfezionando quelle abilità che consentono di dare soluzione ai problemi emergenti, facendo tesoro e memoria delle esperienze pregresse, personali e comunitarie.

In questa prospettiva il lavoro da ripensare, rotte per il futuro si pone come particolarmente aderente alla metafora del porto, a partire dal suo significato etimologico - dal greco μεταφοςα, da metaphÈrō, "io trasporto" - figura retorica che implica un trasferimento, un trasporto di significato, ad alto potere evocativo e comunicativo.

In questo senso una centralità che oggi si pone e si impone all'attenzione generale è proprio quella del lavoro.

Sul lavoro si stanno confrontando concezioni culturali ed esperienze non solo differenti ma anche divergenti. Si realizza cioè una coesistenza di realtà di condizioni e modalità di lavoro, da una parte quelle tradizionali, oggi, però, come è noto, fortemente in crisi, in stretta connessione con la crisi economica che, da anni ormai, stiamo vivendo; dall'altra, le condizioni e modalità di lavoro che stanno emergendo e già in molti settori sono operative, anche se di questo processo non si ha sufficiente avvertenza culturale in collegamento con la realtà della rete, che presuppone, fatto epocalmente innovativo, la capacità di gestire una relazione collaborativa all'interno delle varie realtà di lavoro.

Il tema che si affronta quest'anno nella Rassegna vuole contribuire ad illustrare, sulle ceneri delle fratture generate dai modelli gerarchici, le nuove rotte culturali ed esperienziali di forme di collaborazione che consentono il coordinamento delle attività tra le persone e le unità organizzative grazie, in particolare, alla nuova realtà dei social media che presuppongono una creazione di spazi di lavoro virtuali, che fanno dell'interscambio formativo, la sincronizzazione delle attività e l'interazione a distanza punti fondamentali della nuova concezione del lavoro. Collaborazione al posto, dunque, di competizione che presuppone però non una semplice affermazione di principio, ma una vera e propria formazione alla collaborazione anche di carattere sociale, economico, culturale e politico per la quale si realizzi il salto culturale fondamentale nella direzione di abilitare un sistema premiante, anzichÈ punitivo.

Si tratta di un cambiamento epocale che mette al centro il concetto di collaborazione collegato al concetto di successo che va reinterpretato alla luce delle opportunità che il paradigma sociale presenta.

Perché una collaborazione esista, è necessaria la consapevolezza dello scopo attorno al quale convogliare l'impegno delle persone, è il legame che trasforma gli individui in membri della comunità; è ciò che porta i membri a collaborare e a mettere in campo le proprie conoscenze, esperienze e idee, valutando al contempo l'idoneità delle tecnologie sociali selezionate, avendo però contemporaneamente presente che non si tratta solo di un cambiamento in termini di quantità, bensì una vera e propria discontinuità.

Ciò evidenziato, un'avvertenza è però necessaria: le tecnologie sono uno strumento rivoluzionario fondamentale, ma attenzione a non scambiare il mezzo per il fine: la tecnologia è un mezzo eccezionalmente innovativo che moltiplica a dismisura le possibilità di relazione tra le persone, ma che non modifica il punto centrale che vede la relazione come insieme di contenuti condivisi scelti come fine, senso, prospettiva e progetto.

A conclusione di questo breve excursus, propongo la metafora della bussola, strumento fondamentale per la navigazione da un porto all'altro per orientare e ri-orientare la nuova cultura del lavoro nella quale non perda di centralità il fattore umano. Quattro i punti cardinali di tale bussola: empatia, collaborazione, conoscenza, bene comune. L'attracco in porto è assicurato!

LECH MAJEWSKY
DALLA TELA
AL GRANDE SCHERMO

Poeta, pittore, scrittore, regista e video artista di fama internazionale questo è il polacco Lech Majewski. Il suo nome è legato alla video arte e le sue video - installazioni sono state esposte al Jue de Pomme a Parigi, alla Galleria d'Arte White Chappel di Londra, al Museo d'arte di Seattle e Atlanta, al Museo delle Belle Arti di Buenos Aires e al Museo di Arte Moderna di New York.

L'arte e la letteratura sono il *Laitmotif* da cui prende ispirazione. La sua formaziona artistica si è nutrita delle opere di registi quali Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. Come videoartista di successo, Lech Majewski non teme la profonda, originale vena creativa che puntella e modella il suo cinema, in cui la pittura, anche se in modi diversi, fa sempre capolino.

Il regista Lech Majewski rivoluziona il modo di rappresentare l'arte attraverso il cinema, introducendo un nuovo metodo pionieristico che permette di "entrare" in un dipinto e di creare una narrazione basata sulle figure ritratte nel quadro, interpretate da attori in carne e ossa.

Attraverso il ciclo dei video *Blood of a poet*, rompe ogni struttura formale del dialogo, dando vita ad una narrazione cronologica a tinte forti, capace di chiedere il contributo dello spettatore attraverso la ricerca di un personale metodo creativo di interpretazione e di narrazione nella struttura labirintica dell'opera d'arte.

I film di Majewski sono considerati un vero e proprio "arazzo digitale", che lui imbastisce attraverso l'uso della computer grafica, nel quale, svariati livelli di prospettiva, multiformi fenomeni atmosferici e una moltitudine di persone, rendono lo spettatore partecipe di una spettacolare esperienza estetica.

Nella settimana del Festival l'autore terrà tre workshop dedicati alle tecniche di regia, al cinema, alla video arte e alla poesia. Attraverso gli esempi forniti dai migliori film dei grandi maestri del cinema e dalla sua esperienza svilupperà il seguente percorso didattico:

Symbolic language of film.
Videoart and poetry.
Plans versus chance in film directing.



Premio Bizzarri Una Vita per le Arti a Lech Majewsky

P.P. PASOLINI VICINO AL CUORE DELLA BORGATA

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Nella storia dell'interpretazione della città e collegatamente dell'arte, Pier Paolo Pasolini è quegli che ha inserito il tema e le immagini della borgata, fascia suburbana degradata - da noi come altrove (dagli USA al Regno Unito alle *banlieues* parigine) - che circonda in forma di anello la città borghese, abitata dal potere ma insidiata e minacciata da quell'insieme di baracche, muretti fatiscenti, spiazzi selvaggi e erbosi che la stringono da ogni lato. Prima comunque dei romanzi così detti romaneschi, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* (come anche però di altri libri: ad esempio, *Storie della città di Dio* o *Donne di Roma*), ispirati alla capitale italiana che Pasolini aveva raggiunto fuggendo dal Friuli, c'erano state opere, soprattutto cinematografiche, che avevano filmato i luoghi nei quali sopravvivevano in mezzo a mille difficoltà diseredati di ogni specie, emigrati del Sud, gente umile e ai margini della società, accendendo i riflettori su quella terribile condizione: tra essi, in particolare, i capolavori realizzati da Vittorio De Sica, da *Ladri di biciclette* a *Il tetto*. Nondimeno in quelle pellicole il registro prevalente erano il dramma quotidiano, la malinconia della povertà e però anche intensamente e poeticamente la solidarietà umana.

All'incontrario Pasolini, ma anche in parte Cesare Zavattini che fu l'autore letterario dei succitati film desichiani, legge le borgate esattamente nel quadro delle contraddizioni del potere e della stessa realtà, descrivendole con rara potenza visiva espressamente derivata, nel caso delle sue opere per grande schermo (*Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*), dalla nostra tradizione figurativa ma soprattutto interpretandone l'esistenza nei termini di una radicale esclusione e insieme di una irremissibile inappartenenza.

Nello scacchiere della società e della collegata lotta di classe, la borgata è il totalmente estraneo che si sottrae in forza della propria natura all'universo borghese. Insomma il pensiero che muoveva la mente e la creatività pasoliniana contiene una determinante concettuale, che fa del poeta de *Le ceneri di Gramsci* un artista e un intellettuale della borgata (e delle mille borgate del mondo, dall'Africa all'intero Terzo Mondo). Il cantore critico e disperato dell'esclusione ma altrettanto del riscatto e della sempre inseguita redenzione.

Laddove bellezza e trascendenza, presenti nel nucleo storico dei centri metropolitani, apparivano soggiogate dallo sforzo tecnologico della post-modernità, le borgate, quantomeno nel passaggio cruciale degli anni '50 e '60 del secolo scorso, rappresentano per Pasolini gli spazi di una vita millenaria raggiunta dalla luce della sacralità e in grado di rovesciare l'ordine delle cose, come le avevano prefigurate il neo - capitalismo e i suoi miti di falso progresso.



Accattone di Pier Paolo Pasolini

LIBERO

22ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI 2015

TEMA LA LUCE

25 GIUGNO
TRIENNALE DI MILANO

13-18 LUGLIO
PALAZZINA AZZURRA
SAN BENEDETTO DEL TRONTO

3 AGOSTO
PREMIAZIONE PIOWEB CLIP CONTEST
PIAZZA GIORGINI SAN BENEDETTO DEL TRONTO



WATERMARK
di
JENNIFER BAICHWAL
EDWARD BURTYNSKY



LA MUSICA PROVATA
di EMANUELE SANA
con ERRI DE LUCA



SENZA LUCIO
di MARIO SESTI



ENRICO LUCHERINI
NE HO FATTE DI TUTTI I COLORI



LA SCUOLA D'ESTATE
di JACOPO QUADRI
con LUCA RONCONI
e gli allievi
del CENTRO TEATRALE
SANTACRISTINA



STELVIO CIPRIANI

13 AL 18 [illegible]O

I 100 GIOVANI FILMAKERS DI CINEMADAMARE REALIZZANO CORTI SUL PICENO

24 OTTOB[illegible]

AUDITORIUM COMUNALE
SAN BENEDETTO DEL TRONTO

AUDITORIUM FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
UNICAM ASCOLI PICENO

BIZZARRI

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

COSTRUIRE LO SGUARDO

di Enzo Eusebi
Fondatore e Titolare Nothing Studio

Perché il tema di quest'anno è la Luce?

L'Assemblea Generale delle Nazioni Unite ha proclamato il 2015 Anno Internazionale della Luce e delle tecnologie basate su essa. (IY12015).

Lo scopo è sensibilizzare sull'essenzialità della luce come fonte di energia, nello sviluppo dell'istruzione, nelle telecomunicazioni, nella salute e nell'agricoltura e di conseguenza promuovere la ricerca in materia di nuove tecnologie.

L' Anno Internazionale della Luce rappresenta per l'Onu un contributo al raggiungimento degli obiettivi dell'Unesco riguardanti il rafforzamento delle nuove tecnologie a supporto dello sviluppo sostenibile e dello sradicamento della povertà.

La luce è vita

Come l'acqua o il cibo, anche la luce è un bene di prima necessità, un quinto della popolazione mondiale non ha accesso all'illuminazione elettrica: la maggior parte ricorre così a lampade a petrolio o a candele per illuminare le case e gli uffici ma queste primitive fonti di luce causano la morte di l,5 milioni di persone ogni anno per malattie respiratorie e incendi.

L' Anno Internazionale della Luce sarà celebrato nel mondo nei modi più disparati ed il *Premio Bizzarri* da 22 anni precursore e diffusore di cultura non voleva esimersi perché la Luce è una come componente essenziale del Documentario è aiuta appunto a COSTRUIRE LO SGUARDO.

Costruire lo sguardo diventa vitale farlo, oggi, perché ritengo ci sia qualcosa di immorale nel non voler soffrire per la perdita della bellezza che ci circonda.

Non lascia esterefatti la cecità con la quale consentiamo che l'uomo modifichi il paesaggio.

Quest'anno la Fondazione Bizzarri è stata invitata a partecipare nelle scorse giornate di giovedì 25 e venerdì 26 giugno 2015 a Milano presso il Palazzo della Triennale, al Simposio internazionale "Agritecture & Landscape" ed attraverso la nostra esperienza documentaristica abbiamo voluto creare un comune denominatore tre le 600 le persone che si sono avvicendate .

È stata un'utile occasione di confronto e riflessione sui temi del paesaggio, dell'architettura e dell'urbanità in stretta connessione con i temi di Expo Milano 2015 e quindi del fabbisogno nutritivo attraverso i relatori (provenienti da 14 Paesi) che hanno infatti dato vita ad eterogenee interpretazioni dei temi e prodotto un evento di alta formazione tanto stimolante quanto inedito.

Volevamo riportare a casa l'esperienza e l'occasione è appunto venuta attraverso la proiezione del film documentario *Watermark* dei registi Baichawal – Burtynsky con il quale apriremo la 22 rassegna.

La luce esalta forme e colori

Come progettista ho sempre disegnato gli spazi per l'uomo, selezionando strumenti materiali - dalla sabbia all'acciaio - e sfruttando a fondo tutti gli strumenti immateriali, che rappresentano in realtà la parte più nobile e sensibile dell'operare: la geometria, la proporzione, la misura, il ritmo poi infine "rubo" la luce, per farla danzare sugli spazi che ha disegnato e per consentire all'uomo di viverci.

La cattura della luce, cosi come nel cinema, può diventare uno degli atti più sublimi del fare architettura.

A proposito del rapporto tra cinema, architettura e luce, la storia del rapporto tra luce, architettura e paesaggio non può prescindere da alcuni momenti in cui la luce è consapevolmente materia del progetto.

La luce riveste persone, manufatti, paesaggi

Quando "inquadro" uno scorcio di paesaggio, me ne approprio: per incastonarlo entro un muro e renderlo partecipe attivo dell'interno architettonico; analogamente ad un regista cinematografico opero con la luce naturale, assumendola dall'esterno e determinando intenzionalmente le strade da farle imboccare e percorrere nel racconto artistico.

Ognuno di noi, oggi "altrove" con gli smartphone, deve guardare invece e raccontare il paesaggio urbano illuminato.

Su questo rapporto che si serve il Documentario, "modi di guardare" il paesaggio per comprenderlo e modificarlo.

E il paesaggio la vera ricchezza di questo Paese.

Nel paesaggio è inscritta la nostra storia, quello che sappiamo e quello che sappiamo fare, la nostra creatività e la nostra immaginazione, le nostre risorse economiche e culturali, gli ingredienti del nostro cibo e le materie prime del sapere delle nostre mani insomma il nostro Artigianato.

E la Fondazione Bizzarri lo vuole appunto promuovere attraverso la Proiezione video dalla Collana "MADE IN MARCHE" ed il *Premio Bizzarri* ad Adolfo Guzzini Presidente della IGuzzini Illuminazione, la cui testimonianza è considerata rilevante per delineare quello che viene chiamato l'approccio italiano al materials design da quando Enrico Guzzini (capostipide della generazione dei grandi Industriali) fondò la sua attività a Recanati nel 1912 centrandosi sulla realizzazione di piccoli oggetti in corno di bue.

La luce è risveglio, è nuova nascita

Sarà utile ascoltarlo per riuscire a esorcizzare il pessimismo e la depressione che si sta diffondendo nella società del lavoro, e magari ripartire come "un Paese emergente" (perché no?!) dove si approfitta con entusiasmo di tutte le occasioni per progettare e riprogettare la vita.

I segni premonitori arrivano da EXPO 2015 e Novella B. Cappeletti, altra illustre ospite dell'edizione, Direttore della Rivista Paysage, ci racconterà come Milano, dopo un decennio di narcosi nelle

attività culturali particolari e negli eventi internazionali, finalmente recupera la sua identità, che nel passato l'aveva contrassegnata nel mondo come città non solo ricca, ma propositiva nelle arti e nelle dal design all'architettura, dall'arte alla moda…

Con l'Esposizione Universale del 2015 dedicata al tema "Nutrire il Pianeta, Energia L'ITALIA ha una possibilità unica per rimediare alle troppe assenze ingiustificate e sperimentare forse, come un piccolo territorio tutto, possa diventare, a prescindere dell'evento espositivo che durerà solo sei mesi, un vero e proprio laboratorio sperimentale per studiare come, nel prossimo futuro l'esistenza urbana di decine di migliaia di persone possa svolgersi in un benessere compatibile con le nuove possibilità energetiche e alimentari che il pianeta ci consentirà.

Il problema drammatico è oggi quello di coniugare nel tessuto urbano costruito felicità e benessere con un rapporto non conflittuale con la natura e con l'architettura, nonchè quello del corretto consumo delle risorse naturali per garantire uno sviluppo possibile.

Bisogna individuare le "staminali" che nel futuro sappiano costruire tessuti abitabili e lavorativi, compatibili con il progresso scientifico e sociale contemporaneo e meno con la cultura del conosciuto e del tradizionale e del mercato immobiliare attuale ancora intriso di pregiudizi e sovrastrutture medioevali.

La luce è mutamento, trasformazione, generatrice di polisemanticità conoscenze, emozioni e sensazioni

Ed io che da sempre voglio "innovare", ho sempre voluto creare un ponte fra la novità e la tradizione, tra l'ignoto (o il non ancora conosciuto) e il noto.

Le innovazioni sono in qualche modo "attese", come la luce del Sole, il loro uso è naturale, quasi fossero sempre esistite.

Buona 22ª Rassegna ed arrivederci al prossimo anno



LUCA RONCONI

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

La scuola d'estate di Iacopo Quadri riprende svariate tornate del laboratorio condotto da Luca Ronconi presso il Centro Teatrale di Santa Cristina. Si è in una campagna egubina gravida di verde, non nella direzione del Montefeltro ma all'incontrario di Perugia. Tale campagna, che contrassegna lo spazio delle vicende raccontate dalle immagini, uno spazio recludente ma al contempo necessariamente distaccato dall'esterno, è nella meccanica del film uno dei termini della sua articolazione temporale, alla pari ad esempio della figura del cuoco in cucina che scandisce le diverse giornate degli incontri. Questo a ricordare una tassellatura che s'affida alla fotografia con la sua luce tersa e vivida ma anche con le sue note notturne, ma altrettanto al montaggio (competenza peculiare a Quadri che in questo ambito è da diversi decenni uno dei punti di riferimento del nostro cinema).

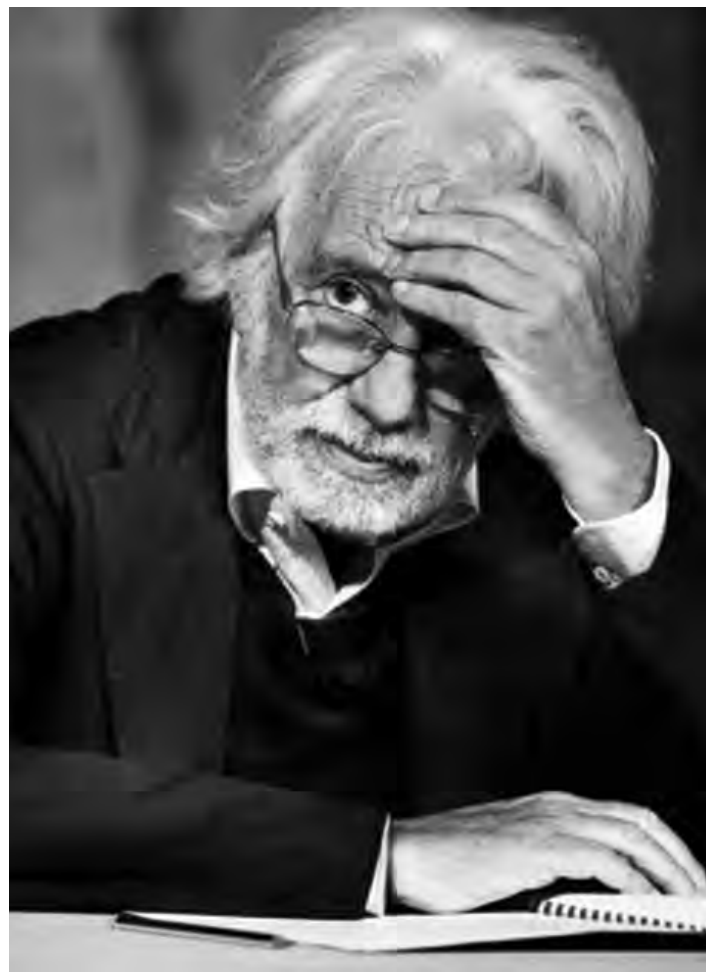
Al tema specifico del laboratorio fornisce ovviamente il maggior contributo Luca Ronconi, energico e propositivo benchè fortemente indebolito dalla malattia che di lì a poco l'avrebbe condotto alla morte. Un maestro del palcoscenico che il regista del documentario, figlio di uno dei massimi studiosi del nostro teatro d'avanguardia, Franco Quadri, doveva sicuramente conoscere da vicino e forse anche privilegiare, come del resto era accaduto al padre nel disegnare e avallare la centralità ronconiana nel quadro delle drammaturgie sceniche del secondo Novecento.

Ora una tale problematica importa, da punto di vista del racconto filmico, una divisione in almeno due parti: la prima incentrata sulla figura di Ronconi; la seconda sui modi aperti del suo insegnamento e sulle reazioni dei giovani attori, tutti iscritti o diplomati al corso di recitazione della gloriosa Accademia Drammatica "Silvio D'Amico". Nel primo caso il regista è nel vivo dell'inquadratura ma sempre attorniato da allievi e assistenti, nei cui occhi scorrono lampi di affettuosa ammirazione. Il ritratto indirettamente delineato da una cinepresa che non vuol disturbare e poi soprattutto dalla ricomposizione attuata dal montaggio, si assesta sul gioco nervoso delle mani, sui gesti che cercano timidamente varchi al contatto, sulle contrazioni del volto e delle labbra. Un tentativo, quello di Quadri, di avvicinarsi a un'immagine interiore di Ronconi, che ora si scopre e ora si chiude a riccio.

Ma in questo senso, come era d'altronde immaginabile, la parte più bella o comunque più suggestiva del film è quella specificamente seminariale e teatrale. Il cui interesse non è solo rapportabile alla cerchia degli addetti ai lavori o degli appassionati. Quando in una delle sequenze iniziali Ronconi stimola gli interlocutori a far emergere il senso dal libro che è sotto i loro occhi e sul quale s'esercitano, oppure quando invita a non chiudersi consolatoriamente nella gabbia di un lessico chiuso, va a toccare sensibilmente uno dei punti cruciali non soltanto per l'interpretazione ma altrettanto per l'espressione di sé .

Il fatto è che a sua mente il teatro è una forma di conoscenza del mondo, che molto fa apprendere intorno ai rapporti umani: un percorso verso la conoscenza di cose ancora ignote; un inoltrarsi con la fisicità nella selva del dubbio, dei problemi che anche sulla scena inevitabilmente premono. Per cui, quel poco o tanto che si arriva a comprendere, va rimesso dai teatranti dentro la costruzione drammaturgica, sullo scacchiere formale della messinscena e insieme della recitazione.

Di Ronconi colpisce nel documentario di Quadri l'energia interna ma anche la sua fragilità, la solitudine nella quale è stato spinto dal precipitare degli anni. Il tono è pacato, mai sopra le righe. Lo sguardo sugli allievi che metaforizzano o meglio incarnano la giovinezza sempre contenuto. Quadri è straordinario nel disegno della figura del regista ma lo è anche nel riflettere quella parte di indicibile che appartiene alla vita. Il suo film vale come attestazione e testimonianza di un magistero che ha arrecato pagine alte alla storia del nostro teatro. Ma il pregio maggiore è esser stato in grado di dischiudersi alla vita sensibile e intellettuale del suo eccezionale personaggio.



Il regista Luca Ronconi ne "La scuola d'estate" di Iacopo Quadri

23ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI 2016

MEDI(CON)TERRANEO

RIFLESSIONI DI CULTURE IN MOVIMENTO

SAN BENEDETTO DEL TRONTO - MILANO

1-27 LUGLIO 27-28 OTTOBRE



FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

MEDI(con)TERRANEO

di Gioia Di Cristofaro Longo
Antropologa culturale

Medi(con)terraneo, un acronimo che vuole contenere in modo inscindibile due realtà:

• una riflessione sul Mediterraneo nella sua interezza, nord e sud, un'area culturale che comprende tre continenti e ventiquattro Paesi;

• una modalità di relazione che consiste in una scelta precisa indicata dal "con" che attraversa in modo innovativo la parola Mediterraneo. È un modo per indicare una metodologia di comunicazione e una condivisione di esperienze.

L'affermare tale scelta è oggi di particolare attualità in riferimento proprio all'area del Mediterraneo nella quale si consumano quotidianamente tragedie epocali.

Il Mediterraneo, però, non è solo migrazioni nel duplice aspetto di emigrazione e immigrazione, ma anche forme di mobilità plurime. Tra queste vorrei citare il turismo. Entrambe queste realtà fanno parte di un processo di globalizzazione in atto che rende vicini popoli e culture anche distanti.

Un errore nel quale spesso incorriamo è quello di analizzare tali realtà con un occhio apparentemente neutro. La neutralità non esiste mai e quando viene evocata si traduce semplicemente in un alibi a fondamento di un processo di deresponsabilizzazione. Ogni realtà che entra a far parte della nostra esperienza diretta o indiretta richiede, infatti, un'opzione valoriale, una scelta di collocazione e di interpretazione del fenomeno sul quale si intende soffermarsi in termini positivi o negativi, di approvazione o di condanna, pur con tutte le gradualità intermedie.

Entrambe queste realtà particolarmente presenti nell'area del Mediterraneo richiedono il passaggio da una visione multiculturale ad una prassi interculturale che riveda profondamente il rapporto identità/alterità, io/altro. Al centro di questa relazione c' è la riflessione sulla categoria della differenza. Nell'incontro con gli altri è spesso sotteso un atteggiamento denigratorio che compromette ancora oggi la comprensione e la valorizzazione delle differenze, contribuendo ad alimentare forme di pregiudizi in forma esplicita o implicita. L'intercultura indica quindi i termini di una gestione culturale di una realtà multiculturale, evidenziandone direzione, opzioni ed operatività.

Dobbiamo al femminismo la scoperta della differenza come valore, ricchezza, risorsa. Questa impostazione è stata recepita dalla Dichiarazione sulla Diversità elaborata dall'UNESCO a Parigi nel 2001 che indica con estrema chiarezza e ampiezza di riferimenti la diversità tra le culture, ripetiamo, come ricchezza, risorsa, valore.

È utile sottolineare alcuni punti fondamentali di tale Dichiarazione:

- la diversità come patrimonio culturale dell'umanità;
- la diversità come fattore di sviluppo;
- i diritti umani come garanzia della diversità culturale;
- l'inclusione come garanzia di coesione sociale;
- la creatività come prodotto del contatto tra le culture.

Migrazioni e turismo due fenomeni che si riferiscono alla mobilità degli esseri umani, mobilità come costante nella storia dell'umanità, ma fenomeni affrontati con atteggiamenti ed orientamenti culturali profondamente diversi.

Troppo note sono le tragedie delle migrazioni nel Mediterraneo ed in particolare nel nostro mare tra la Calabria e la Sicilia. È, però, con orgoglio che mi sembra utile evidenziare come l'atteggiamento nei confronti dei migranti nel nostro mare sia ben diverso da quello di altre realtà dell'Europa. Il diritto/dovere dell'accoglienza è praticato tutti i giorni e Lampedusa valga per tutti come esempio che da tanti anni è immersa in questa realtà, Lampedusa isola contemporaneamente a grande vocazione turistica. Un'isola che ha avuto il coraggio di affrontare con capacità e determinazione non gridata ma costante situazioni difficili fondate sul valore dell'accoglienza.

Se Lampedusa è un esempio nell'ambito dell'accoglienza, Riace in Calabria è un altro esempio particolarmente significativo e illuminante sul fronte della gestione nel tempo dei migranti nel proprio territorio.

Riace era un Paese che stava morendo, oggi rinato grazie alla presenza di migranti che si sono stabilizzati nel suo territorio e che hanno avviato tutta una serie di lavori nei vari settori dell'economia, dall'artigianato all'agricoltura in accordo e collaborazione con la popolazione locale. Un esempio di inclusione sociale, un esempio di cittadinanza della mondialità.

Dall'emergenza, Lampedusa, alla convivialità quotidiana, Riace, si realizzano e sempre più dovrebbero realizzarsi scambi e commerci alla base di processi di ibridazione, laboratori sull'ambiente naturale e valorizzazione dei sapori della cucina tradizionale e non solo, ma anche significative differenze linguistiche, religiose, politiche ed economiche. Tutte realtà per le quali si pone il problema di una scelta precisa tra la valorizzazione di comuni appartenenze e progettazioni di possibili convivenze intese come gestione creativa orientata al dialogo, alla reciproca comprensione e cooperazione.

Non è questa la sfida che richiede a tutti noi l'accettazione nei fatti dei diritti umani tanto invocati ma poco praticati? A noi la scelta, a noi l'assunzione del "con" tra il Medi(con)terraneo al quale ci piace levare la parentesi.

ADRIA

di Renato Novelli
Sociologo economico

L'Adriatico per i primi Greci che si avventurano alla navigazione dal VII secolo a.c. in poi si chiamava "Mare del Nord", collocazione affatto corrispondente alla lunga linea dell'Adriatico medesimo.

Quindi anche mare freddo, con il cielo percorso da nuvole frequenti. Spesso squassato da tempeste, ma non difficile alla navigazione.

Ma queste furono solo le prime di una serie di raffigurazioni superficiali e poco esatte. Un mare quasi chiuso, delimitato da due rive, molto diverse conflittuali nei secoli dei secoli. Una interpretazione dell'Odissea che ha trovato qualche sostenitore, qualche secolo fa, suggerisce che i viaggi di Ulisse non si svolsero nel Mediterraneo, ma proprio in Adriatico. L'identificazione dei luoghi "adriatici" è reperibile in libri che giacciono oggi impolverati in biblioteche storiche.

Leonardo da Vinci fu indotto dal piccolo Adriatico a commettere uno dei pochi errori della sua vita: predisse in base a suoi calcoli che questo piccolo mare si sarebbe prosciugato in qualche secolo per dare posto da una vasta pianura e ne era così sicuro che, secondo qualche studioso leonardesco, si era spinto a consigliare quali "crops" sarebbe stato più opportuno piantare e far crescere.

L'Adriatico è un piccolo mare, dal colore tendente ad un verde - azzurro.

Il colore dell'Adriatico, visto da molti come un limite, fu, invece, molto apprezzato da Sigmund Freud, fino a consigliare a suoi pazienti alla fine delle sue cure di andare in vacanza a Trieste (allora parte dell'Austria – Ungheria) e osservare a lungo ogni giorno quel mare, perché quel colore che per qualcuno è una sorta di limite e di colpa, aveva un effetto distensivo.

Per altro il colore dell'Adriatico è dovuto alla intensa flora sottomarina. Casomai è il blu profondo, da qualche decennio di gran moda, ad essere il segnale di minore vita vegetale sottomarina.

Non vi sono molti mari ad avere per secoli due rive così diverse per caratteristiche fisico - geografiche: prevalentemente sabbiosa la riva occidentale - settentrionale, mentre è rocciosa la costa orientale e in altro modo rocciosa anche quella meridionale. Ma anche un piccolo mare che assiste a due rivali organizzazioni politiche, Impero Turco ad Est, Stati vari, tra cui quello Pontificio, ad Ovest. Poi un'Italia saldata nel sistema dell'Occidente con economia di mercato, una Jugoslavia con socialismo autoritario e economia guidata più che collettiva ad Est. Poi le drammatiche vicende della dissoluzione della Jugoslavia. In quella difficile congiuntura, pochi osservatori diedero peso alla forte mobilitazione dei turisti e velisti italiani(adriatici) che raccolsero medicinali, soldi, vestiti per chi era in fuga o per chi aveva perso tutto. Fu quella una congiuntura in cui si dissolsero rancori, incomprensioni e scoprimmo che nei fondali del piccolo mare, nelle spiagge del turismo, nei Paesi delle due sponde chi poteva dava aiuto e chi lo cercava lo trovò.



MARE PARENTE

PER UN'ANTROPOLOGIA DELLE CULTURE DI CONFINE

di Antonio Attorre
Saggista, critico

Mare parente è l'espressione prediletta da Predrag Matvejevic, profondo conoscitore del Mediterraneo, per definire il sentimento di appartenenza che lega popolazioni costiere e non costiere al Mare Adriatico. Parente e traduttore, allora, trasportatore e traditore, come stanno a testimoniare le innumerevoli somiglianze, i prestiti, i tradimenti che possiamo ritrovare nelle lingue, nei dialetti, nei miti, nelle cucine e nei porti, di cui i brodetti e le zuppe di pesce– quasi un simbolo dei mari chiusi – costituiscono le testimonianze più conosciute, per non parlare delle tecniche di pesca, di conservazione, di cottura ed elaborazione di ricette con ingredienti altrettanto legati alle culture locali. Parentele e diversificazioni rimbalzano e accomunano porti e piazze, se pensiamo all'alimentazione e alle forme musicali: sia queste ultime, in quanto linguaggi non verbali, sia il cibo possono essere considerati delle soglie facili da superare, dei "muretti bassi" nell'incontro tra civiltà diverse, secondo la felice espressione dell'antropologo Franco La Cecla. Non che manchino gli ostacoli, naturalmente (il gusto è una valorizzazione culturale delle percezioni, per cui contano i tabù religiosi come le pratiche sociali condivise: "buono da pensare" precede "buono da mangiare"), tuttavia il cibo resta un veicolo relativamente facile di conoscenza, una chiave privilegiata per entrare in contatto con altri Paesi a partire dalla cultura materiale. Se tradizione e tradimento, infatti, hanno la stessa radice etimologica - tradere (trasportare) – vuol dire che per trovarsi bisogna saper rinunciare a qualcosa: detto del cibo, pensiamo a come i ristoranti etnici vadano sempre un po' incontro alle consuetudini del Paese ospitante, e come una certa dose di tradimento sia una sorta di inevitabile dazio da pagare alla convivenza, allo scambio culturale, alla democrazia in definitiva.

Non diversamente dalle somiglianze che riscontriamo nella pesca e nelle ricette a base di pesce, gli accenti si assomigliano e si diversificano conservando tracce evidenti di un orizzonte comune nelle attività che apparentano cittadini costieri ad abitanti dell'entroterra. Basta pensare alla pastorizia: *Jagnieca sarma u maramici*, interora d'agnello avvolte negli intestini e cotte al forno, che diventano *kokoretsi* in Grecia e, in Puglia, o meglio nel Salento, *turcinieddhri*. A Sud - Est di Lecce, del resto, nove comuni di origine ellenica costituiscono un' enclave linguistico - culturale nota come Grecia salentina. I *turcinieddhri*, a loro volta, non sono poi così distanti dalle *mazzarelle* tipiche di Teramo e dintorni, e se dalle colline teramane svalliamo fino ai Sibillini, troviamo il culto del mistrà: i liquori a base d'anice furono introdotti dagli arabi, prendendo il nome di mistrà dal vento Mistral, o dalla contrazione della parola *mischia* (il liquore viene mescolato ad acqua), oppure da Misithra, città bizantina vicina all'attuale Sparta.

In realtà la circolazione di questi cibi e prodotti riflette traiettorie che sono anche, o meglio principalmente, di tipo politico: si è detto che la storia dell'Adriatico discende dall'alto in basso, da Nord a Sud: come nota Jacques Le Goff, questo è stato vero per Venezia, per gli Austro - Ungarici, per gli Slavi, perché ci sono anche coloro che sono venuti da sud, dal Mediterraneo di cui Corfù è stata la chiave decisiva. All'aspetto prevalente, ovvero il mare e il lungo dominio di Venezia, che ha portato ai rivieraschi tesori e disgrazie (peste e malaria, sradicata solo dopo il 1960), come scrive Le Goff, corrisponde un'alternanza di ruolo nel corso dei secoli: *trait d'union* tra le due rive e ruolo di frontiera, sempre tra Occidente e Oriente. Una linea di confine mantenuta durante il disfacimento degli imperi adriatici, l'impero bizantino, l'impero veneziano, l'impero austro - ungarico, l'impero ottomano, la federazione jugoslava.

Quest'ultima ha trovato riscontri nel cinema recente, si pensi a *Sole alto* di Dalibor Matanic oltre, naturalmente, ai film di Kusturica che con *Underground* e, a ritroso, *Papà è in viaggio d'affari* e *Ti ricordi di Dolly Bell?*, ne ripercorre tragedia e commedia. Così come quelli di Theo Angelopulos ripercorrono storia e mito, identità e trasformazioni del popolo greco attraverso il racconto di viaggio, ne *Il passo sospeso della cicogna*, *Paesaggio nella nebbia*, *Il viaggio di Ulisse*. In anni recenti Edoardo Winspeare ha indagato e accarezzato malessere e possibilità di riscatto del mezzogiorno in film narrativi e documentaristici, come in altre stagioni Valerio Zurlini aveva colto con rara finezza di sguardo la malinconia rivierasca attraverso vicende di guerra e Dopoguerra (*L'estate violenta*, *Le soldatesse*), fino agli indimenticabili anni '70 tra Romagna e Marche de *La prima notte di quiete*. Ancora, testimoniano inquietudine e possibilità di contatto e trasformazione i film di finzione e documentaristici di Andrea Segre: *Mare chiuso*, *Indebito* e, per alludere con grande sensibilità ai contrasti e contatti tra oriente e occidente, *Io sono li*, storia di sottili emozioni e grevi pregiudizi tra Chioggia e la Cina. È ancora Le Goff a individuare nelle relazioni tra Oriente e Occidente un tema essenziale dell'Adriatico, come rivela in modo esemplare la leggenda del corpo di San Nicola che finì a Bari, dove divenne protettore dei pellegrini e degli scolari, per trasformarsi in Babbo Natale nell'Europa del Nord e di lì, da migrante, raggiungere gli Stati Uniti e alimentare il mito generoso di Santa Klaus. Leggenda che racchiude il senso della contaminazioni culturali e ricorda come una parola (un orizzonte culturale) centrale nella cultura greca, trasformazioni, sia forse una di quelle che ci mancano nella nostra contemporaneità, paradossalmente più ancorata a pregiudizi e confini, e a concezioni statiche.

Ancora a proposito degli scambi culturali e alimentari, da una sponda all'altra dell'Adriatico, e nelle aree interne, troviamo riscontri di queste alternanze nei cevapcici serbi come nelle *klefthedes* greche – quasi delle polpette – o nel *Crni* risoto serbo fatto con l'inchiostro nero dei calamari, come da noi si fa con quello di seppia. Per non dire dei dolci: gran parte dei nostri dolci locali, unificati dall'industria alimentare a partire dal Dopoguerra all'insegna del panettone, prima avevano la comune origine di pani addolciti con spezie, frutta secca e miele (lo zucchero era troppo caro): se



ne possono rintracciare diversi nella nostra regione, con numerose varianti anche a pochi chilometri di distanza e con diversi nomi. Allo stesso modo nelle isole dei Principi, un arcipelago a un'ora di nave da Istanbul, ecco dei dolci abbastanza simili, a base di frumento, che segnano i riti di passaggio e lo scorrere delle stagioni. Ecco allora il di *buğdayı*, dolce popolare di grano bollito e dolcificato con zucchero o melassa di miele o di uva e cosparso di cannella e noci tritate, utilizzato nella tradizione turco - musulmana per festeggiare il primo dentino di un bambino. Un dolce molto simile, detto *koliva*, viene preparato dai greci per segnare un altro, e più triste passaggio, quello dalla vita alla morte, e cucinato nella ricorrenza di ton psihon, il giorno dei Morti. E ancora in Turchia, che in poco più di mezzo secolo ha decuplicato la quantità di pescato (l'overfishing è un problema non esclusivo dell'Adriatico o del Mediterraneo, ma resta un problema) è nata in questi anni una campagna promossa da Slow Food in difesa del pesce serra (*lufer*), ora sostenuta anche dal governo, con l'obiettivo di dissuadere la pesca del *lufer* sotto i 20 centimetri.

La consapevolezza del limite è essenziale, qui in Adriatico come altrove, per conservare e coltivare non solo parentele culturali, ma gli stessi parenti (i pesci e la vita nel mare), ed è essenziale al pari della vitalità culturale: creare e/o mantenere le condizioni di vita, sostenerne il valore, diffonderne la conoscenza tra chi potrebbe non essere neppure al corrente dell'esistenza di certe specie e varietà e, a tavola, privilegia solo le specie più note, significa sostenere concretamente la biodiversità e renderla nota nella quotidianità. È quello che Slow Food, sta facendo per molte culture ed economie locali, e ha valore analogo a quello che in altri campi è oggi all'ordine del giorno, a sostegno della biodiversità anche culturale e di ogni forma di vita, vitalità ed espressione.

FUOCOAMMARE

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematrografico

Per struttura e competenza, il cinema documentario è predisposto, più di altri generi cinematografici, a fotografare lo sviluppo reale degli eventi. Eppure questa semplice verità non lo mette al riparo dai rischi connessi al suo racconto, come quello di sottolineare il già noto sovraesponendolo ad elevate dosi di retorica o, al contrario, di darne una versione talmente alternativa da costituire un ostacolo alla sua testimonianza. Per di più, sul dramma dell'emigrazione nel Mediterraneo, reportage, inchieste, e approfondimenti hanno ormai raggiunto una soglia pericolosa che invece di informare e indignare ha creato assuefazione e indifferenza. Non deve essere stato facile, quindi, per Gianfranco Rosi trovare la chiave per entrare con il suo lavoro all'interno della narrazione di ciò che sta accadendo in questi anni a Lampedusa, l'isola siciliana al centro delle cronache per essere diventata l'approdo del flusso migratorio proveniente dal continente africano. Non parliamo del resoconto nudo e crudo della catena umanitaria che, dal primo soccorso alla sistemazione dei clandestini nei campi d'accoglienza, costituisce la parte più ovvia di un film come *Fuocoammare*. Parliamo di quel modo di presentare senza fretta i luoghi e le persone che lo vivono che Rosi ha già mostrato di saper maneggiare in modo esemplare come nel resoconto della singolare comunità di freak nell'utopistico *Below Sea Level* (2008), o nella rappresentazione delle vite difficili intorno al Grande Raccordo di Roma in *Sacro GRA* (2013).

Anche in questo caso il regista dipana con lentezza il filo che avvolge la vita di Lampedusa. Una Lampedusa di interni antiquati, di ritmi pigri che dettano il tempo a una narrazione che a tale realtà si adegua senza stravolgerla; una Lampedusa invernale, di campagna, ignota ai turisti, restituita però con sequenze di straordinaria bellezza, come quelle che riguardano la famiglia di pescatori protagonista del film: i loro scarni dialoghi intervallati da lunghi silenzi mentre indugiano alle occupazioni quotidiane, come la cura delle reti, la pulizia della casa, la preparazione del cibo, riflettono una cura delle parole ormai persa nella rumorosa verbosità contemporanea. Una vita scandita dal lavoro della pesca, dalle relazioni famigliari e dalle esperienze di un fanciullo che cresce secondo i metodi di una volta, nel confronto con la natura e l'ambiente e nella verifica delle proprie capacità. Gianfranco Rosi ha deciso di dedicare ampio spazio alla narrazione della comunità di Lampedusa, ma lo ha fatto senza traccia alcuna di retorica, bensì con un raro equilibrio, privilegiando il punto di vista di quel bambino, seguendone i gesti di apprendistato alla vita. E così la scelta di narrare l'episodio dell'occhio pigro del ragazzino che non ci vede bene da un occhio, mentre dall'altro ci vede benissimo per tirare i sassi agli uccellini con la fionda, sembra essere una calzante metafora di come una parte consistente di umanità, non voglia proprio vedere l'altra parte che invece è sotto gli occhi di tutti. Questo documentario, infatti, non è un resoconto. Non spiega, non analizza, non riporta dati statistici, storici o geopolitici. Non vuole parlare al nostro ambito razionale ma a quello



emozionale. Questo occhio che vede benissimo, puntato da vicino su uno dei luoghi simbolo di una catastrofe continentale, vuole risvegliare in noi, l'antica carità che sembra averci abbandonato, il sentimento profondo di appartenere ad una comune umanità che sembra ormai impigrito. Anche in questo però non c'è retorica, ma un pregevole e delicato distacco: la cinepresa pare essere collocata in un angolo discreto, silente e neutrale, lasciando parlare gli avvenimenti senza nessun rumore oltre quelli dell'isola. Proprio per questo le parole di un medico che presta i primi soccorsi agli immigrati appena sbarcati, si levano con chiarezza, umanissimo esempio di autentica *pietas*; rara quanto semplice testimonianza di un atto d'amore verso il prossimo. Lecite ed autentiche le lacrime di Meryl Streep nell'assegnare l'Orso d'Oro 2016 di Berlino a questo documentario, opera di un potente quanto semplice lirismo, che riporta lo sguardo su quel mare una volta simbolo di unità e fratellanza, oggi testimone di troppe tragedie che l'Europa potrebbe e dovrebbe evitare.

OMAGGIO A ANDREA PAZIENZA

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematrografico



C' è una storia, forse la più famosa, tra quelle che riguardano il legame di Andrea Pazienza con San Benedetto che non ha mai smesso di affascinarmi; si tratta della celebre tavola *Sogno*, nella quale Paz si raffigura a bordo di un moscone nel mare di una "metafisica" San Benedetto, "repubblica di palme e birilli". Sono le 9 di mattina e il moscone da cui Paz osserva la Riviera si allontana dalla spiaggia dello stabilimento Sud-Est per remare verso il largo, una sorta di viaggio onirico per mare come un Ulisse uscito dalla penna di Baudelaire, alla scoperta delle piccole cose come gli occhi dei cannelli che si intravedono alla prima secca, la voce di una turista milanese che richiama a gran voce il figlio, lo starnazzare dei gabbiani, i pescherecci che rientrano in porto. Quando la sfogliai per la prima volta non solo non sapevo cosa stessi leggendo, ma ignoravo anche chi fosse Andrea Pazienza, cosa significasse l'arte del fumetto, e mi sfuggivano i riferimenti e le citazioni con cui Paz riempiva le sue tavole. Eppure, credo, colsi l'essenziale, quello strano stato d'animo sospeso tra entusiasmo e sconforto, lo straziante sentimento di chi si allontana per fuggire ed insieme scoprire, quella tristezza che ci coglie anche nei momenti più luminosi, quell'appuntamento con un di vuoto disperante che ci segna per sempre.

Ecco, Andrea Pazienza mi conquistò per la sua malinconia, un sentimento così presente nelle sue tavole da sottolinearne l'attualità ancora oggi. Perché ciò che continua a trasmettere l'opera di Paz a quasi trent'anni dalla sua scomparsa è la potenza del segno che si fonda su una rara unità di arte e vita: ciò che colpisce è quanto onesti e sinceri fossero i suoi racconti, quanto fosse coraggioso e risoluto nel mostrarsi senza filtri nei confronti del lettore, il tutto senza il benché minimo compiacimento. Anche questo fu molto chiaro al diciassettenne ignorante di tutto che leggeva per la prima volta Paz, quella necessità di espressione immediata, quell'urgenza di far arrivare le cose. Solo poi ho ricostruito il suo percorso, il suo contesto storico e il suo gruppo, quella generazione un po' geniale ed un po' sciagurata che si è bruciata tra eroina, politica e lotta armata. Quella generazione che nel 1977 attraverso la rivista "Cannibale", fondata da Stefano Tamburini e Massimo Mattioli, a cui si uniranno Tanino Liberatore e Filippo Scòzzari, compie l'atto di nascita della nuova onda del fumetto italiano e che con Vincenzo Sparagna, fonda nel 1980 il mensile *Frigidaire*, anche questo un extraterrestre atterrato nel panorama editoriale italiano sulle cui pagine fa la sua comparsa Zanardi. Pazienza è sempre lì con loro, e fino al 1981collabora col settimanale di satira *Il Male* emergendo se non come il più talentuoso certamente come il più potente per originalità e portata. Sono gli anni più prolifici che gli permettono di diventare famoso al pari di una rockstar logorandosi in una vita di eccessi. Accadono molte cose e quella geniale generazione comincia a perdersi, (il suo alter ego Stefano Tamburini muore, il creatore di Ranxerox viene trovato molti giorni dopo il suo decesso, dovuto ad un overdose). La contestazione finisce, la fuga da quel periodo duro ma prolifico lascia il posto al riflusso degli anni '80, della Milano da bere, e i creatori dell'arte lasciano il posto ai creativi della pubblicità. Pazienza si sposa e si ritira a Montepulciano. Qui nascono opere legate alla sua crescente passione per la poesia e la storia: in particolare Pompeo, in cui sono raccontate le ultime ore di un giovane alle prese con i problemi, i deliri e le disperazioni di una vita da tossicodipendente. Il tono è febbrile, visionario, allucinato, ricchissimo di citazioni, testi e ipertesti, rimandi. Pompeo è un magma, che passa dall'umorismo sublime sino al lirismo esistenziale, un viaggio nell'inconscio ed insieme la tragicomica cronaca di una vita scandita dalle dosi e dai conflitti interiori che investe direttamente il lettore trascinandolo nel suo universo. Emerge un linguaggio solo apparentemente contraddittorio, un suo personalissimo codice fatto di forme artistiche ed espressive che creativamente frantumano le tradizionali differenze di genere siano essi narrativi (romanzo/racconto/poesia) o figurativi, (disegno/pittura/caricatura), un progetto trasversale che comprende l'arte elitaria e il consumo di massa, l'elegia e l'intrattenimento. Una vulcanica attività che ancora oggi viene scoperta amata e riscoperta e permette ai giovani che ancora non lo conoscono di affezionarsi morbosamente a Paz, testimonianza di una (in)attualità della sua opera che mantiene inalterato l'interesse il fascino di quello *spleen* giovanile di cui Andrea Pazienza è stato tra i maggiori cantori.

FELLINI & FELLINI
L'INQUILINO DI CINECITTÀ

LINDAU EDITORE

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Negli anni infantili trascorsi nella provincia romagnola, sul mare di Rimini, quando Charlot arrivava nei cinema e conquistava tutti con le sue comiche gentili, Fellini coltivava un sogno. Erano gli ultimi anni '20 e i primi anni '30. L'eco della Prima Guerra Mondiale era ancora nell'aria, nasceva Cinecittà e con essa un kolossal, *Scipione l'Africano*, girato con diecimila comparse, centinaia di elefanti e cammelli nella piana di Sabaudia appena bonificata dalle paludi. La radio trasmetteva strazianti canzoni d'amore che annunciavano una dolce vita raccontata da tante commedie eleganti ambientate nei grandi magazzini appena aperti nelle città. Una prima dolce vita che morì con la Seconda Guerra Mondiale e il suo carico di lutti. Fellini si nascose a Roma. Aveva raggiunto la capitale per fare il cinema e Rossellini, il regista di *Roma città aperta*, gli diede l'occasione che lo portò a girare il primo film. Più vite cominciavano, mescolandosi a quella sognata a occhi aperti che è durata, carica di premi, tra cui gli Oscar, fino al 1993. Fellini è vissuto poco, solo 73 anni, ma i suoi film gli garantiscono un'esistenza senza fine. Fellini non è solo il regista della *Dolce Vita*, tutti i suoi film hanno sviluppato una rappresentazione ispirata e coinvolgente di fatti, ambienti, personaggi. Vincitore di premi importanti, fra cui quattro Oscar, è fra gli autori al centro della storia non del nostro Paese e del cinema nel mondo.

Italo Moscati è regista, scrittore e sceneggiatore. Ha insegnato Storia dei Media all'Università di Teramo e tiene lezioni e corsi in vari atenei italiani e stranieri.

Figura di spicco del mondo cinematografico, televisivo e radiofonico; è stato direttore del Programmi Sperimentali, lanciando registi come Gianni Amelio e Peter Del Monte, e prodotto film di Marco Ferreri, Jean Luc Godard, Glauber Rocha. Direttore di RaiEdu ha dato vita a programmi innovatici come *Tema*, *Tempo* e *Epoca* che hanno raccontato il Novecento nel passaggio al Duemila attraverso documenti inseriti in racconti creativi.Ha collaborato con Liliana Cavani per diversi film, tra cui *I cannibali*, *Portiere di notte*, *Al di là bel bene del male*; e con Luigi Comencini, Giuliano Montaldo, Silvano Agosti. Per il teatro ha proposto diversi testi diretti da Ugo Gregoretti, Vittorio Capriol, Luciano Salce; Piero Maccarinelli e Augusto Zucchi.



JOYCE LUSSU

di Marcella Piccinini
Regista

La prima volta che ho visto l' intervista di Marco Bellocchio a Joyce Lussu sono rimasta impressionata dal rapporto tra loro due.

Joyce Lussu mi ha conquistato per la sua immediatezza e il suo essere senza barriere; una donna anziana bellissima perché quello che ha vissuto si riflette nei suoi occhi. Un esempio di donna matura con i capelli bianchi, che resta capace, nell'Italia di oggi, di mantenere la sua bellezza naturale senza "rifarsi". Il giorno dopo aver visto questa intervista ho cercato ovunque i suoi libri, facendo molta fatica a trovarli. Mi hanno lasciato senza fiato, probabilmente perché avevo proprio bisogno di sentirmi dire tante cose di cui Joyce parla nei suoi libri e soprattutto nel modo in cui lei ne parla. Quello che mi ha colpito è la differenza della sua scrittura rispetto all' intervista a Bellocchio e a molte altre interviste.

La sua scrittura è in alcune parti "poesia visiva", gli ambienti che lei descrive nei suoi libri, ad esempio a Parigi prima che scoppiasse la guerra, sono ambienti di cui si sentono gli odori e le emozioni. E traspare sempre, da quelle pagine, la sua femminilità, che non ha mai cancellato nonostante la durezza della guerra.

Il documentario che ho fatto segue come filo conduttore la lotta di Joyce per ottenere la propria realizzazione personale.

Joyce parla di Emilio Lussu come della "grande ombra", alla cui protezione avrebbe anche potuto affidarsi: dopo tutto, era stata partigiana, aveva già fatto cose importanti, poteva adattarsi alla tranquillità dei salotti romani. Invece, non si sentiva soddisfatta; quindi a un certo punto ha cercato di uscire da quell'ombra e di avere una vita autonoma importante. E ci è riuscita.

È stata traduttrice, poetessa, pacifista...

Non si è seduta, come dice lei stessa: "Io non ho capito perché la gente in un certo periodo della vita si siede sul paracarro e guarda la vita che passa".

Vedendo l' intervista mi sono molto appassionata, e Marco mi ha detto di iniziare a raccogliere del materiale per farne qualcosa collaborando con lui. In seguito, mi ha detto che se volevo avrei potuto fare io un documentario a partire dalla sua intervista.

Ho iniziato a fare tante interviste a persone che l'avevano conosciuta, viaggi in Turchia, in Francia, in Portogallo, ma anche in Italia, nelle Marche, in Sardegna, a Torino, a Milano; e a condurre ricerche storiche per poter capire in modo approfondito i percorsi di Joyce.

Ho cercato di viaggiare come lei, sono andata in Turchia in autobus e ho respirato l'atmosfera delle sue case, nelle quali sono stata accolta dai famigliari calorosamente.

In Sardegna sono andata in alcuni Paesini dove lei veniva ospitata da amici e anch'io mi sono fatta ospitare dagli stessi amici.

Principalmente, quello che ho fatto è stato di ricostruire la vita di Joyce, i suoi incontri: con Nazim Hikmet, con Agostinho Neto e i poeti rivoluzionari. Abbiamo cercato, tramite il montaggio, di far risaltare la sua personalità, che emerge molto bene dalle domande di Marco.

Se guardo questa intervista per intero, mi rendo conto di quanti altri spunti e di quanti argomenti avrei potuto parlare e ne capisco di nuovo la complessità, ma ho deciso di parlare di quello che mi era più vicino, quello che ha colpito me: la sua storia con Emilio, il rapporto con la sua femminilità e il periodo partigiano.

Mio nonno era un partigiano, è stato torturato. In casa, quando si parlava del periodo della Seconda Guerra Mondiale, il nonno si innervosiva molto e ogni volta che gli sembrava che io avessi detto una parola sbagliata mi azzittiva, come se fosse impossibile, per chi non lo aveva vissuto in prima persona, capire quel periodo.

Eppure mio nonno era una persona in altre circostanze molto dolce. Sembrava quasi violento solo quando parlava di qualcosa che riguardasse la guerra. Ho rivissuto nelle descrizioni di Joyce alcune emozioni che mi erano arrivate dai racconti dei miei nonni. I quali non avevano avuto le stesse esperienze di Joyce e di Emilio Lussu, per esempio non erano stati in "Giustizia e Libertà", ma erano riusciti ugualmente a trasmettere, a me piccola, il senso della crudeltà della guerra. E questo, anche psicologicamente, ha reso il mio compito ancora più difficile e impegnativo, perché ricordavo il volto serio e severo del nonno quando mi leggeva le poesie di Primo Levi.

Penso spesso che l'intervista di Marco poteva diventare sicuramente un altro documentario, anche molto diverso.

Mi sono lasciata convincere quando Marco mi ha detto di fare un documentario "autoriale", di sentirmi libera nella scelta degli argomenti da trattare, e di non cercare ansiosamente una cosa impossibile, e cioè di fare il film che immaginavo avrebbe fatto lui. Queste cose mi colpirono molto, e non ringrazierò mai abbastanza Marco per avermi dato fiducia.

Più volte mi chiedo cosa penserebbe Joyce di questo documentario, e anche cosa ne penserebbe mio nonno.





Luca Spadoni, Francesca Romana Vagnoni



Luca Spadoni, Francesca Romana Vagnoni, Franco Rina e Emanuele Sana vincitore del Premio Miglior Documentario e Premio Giuria del Pubblico per il documentario "La musica provata"



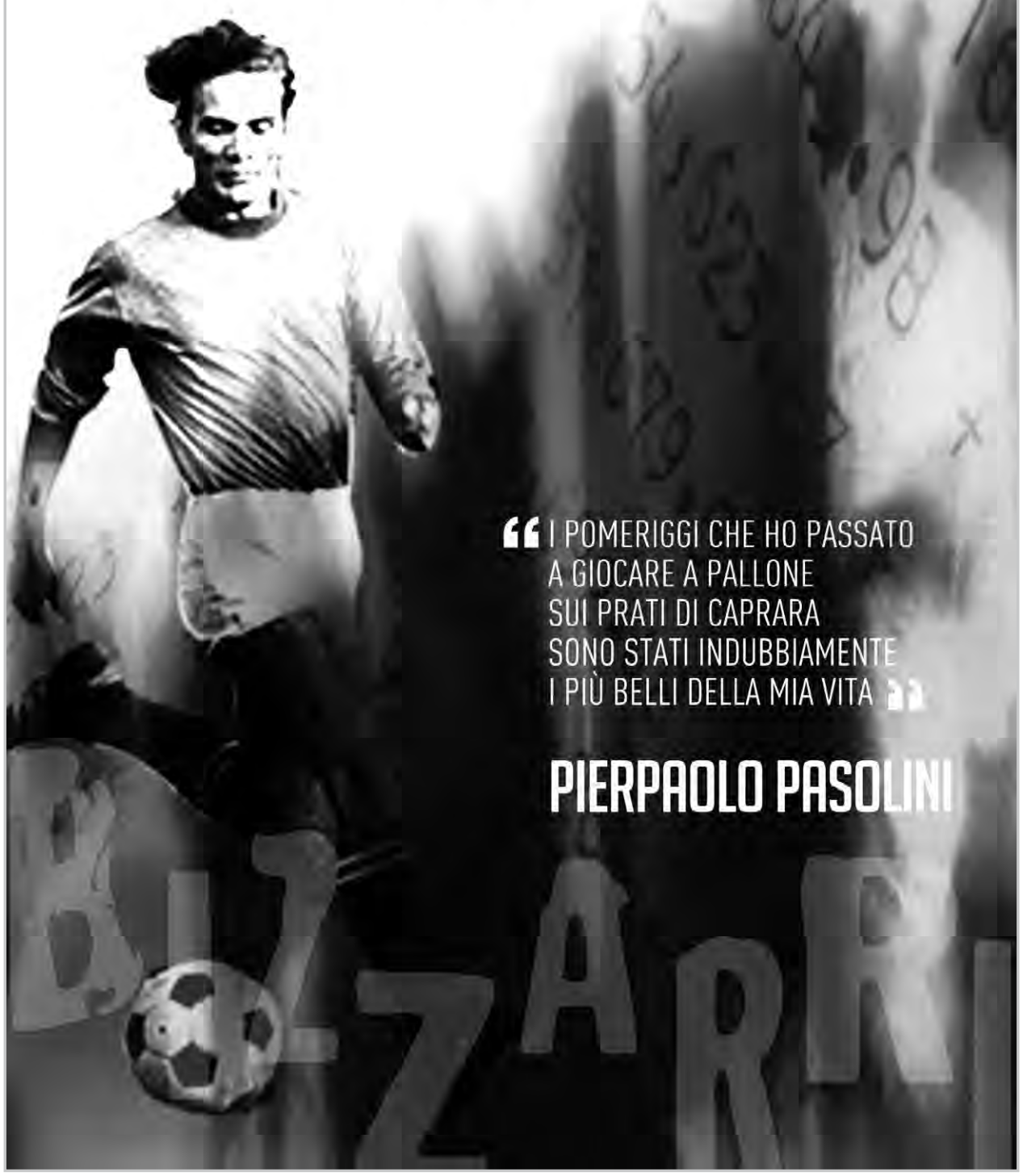
Premio Bizzarri "La Musica e il Cinema" a Stelvio Cipriani

24ª RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI

10-15 LUGLIO 2017

SAN BENEDETTO DEL TRONTO
PALAZZINA AZZURRA

IL CALCIO



IL CALCIO

di Gioia Di Cristofaro Longo
Antropologa culturale

Il calcio: questo il tema della XXIV Rassegna del Documentario organizzata dalla Fondazione "Libero Bizzarri".

Una scelta in linea con la tradizione della Fondazione che, con il consueto appuntamento annuale, mette al centro tematiche di grande attualità e spessore culturale, illustrate attraverso il linguaggio del documentario, un linguaggio di grande impatto che unisce e presenta artisticamente conoscenze, sentimenti ed emozioni, un linguaggio in grado di cogliere e rappresentare sensibilità, nodi problematici, valori condivisi, aspirazioni, denunce. Dal 10 al 15 luglio il fenomeno calcio viene affrontato in un'ampia gamma di sfaccettature comprendente sia prodotti video che testimonianze di protagonisti a vario titolo di ieri e di oggi.

Un fenomeno sociale e culturale trasversale, che riesce a coinvolgere pubblici sempre più vasti per età, gruppi sociali e generi, uomini soprattutto, ma oggi sempre più numerose anche le donne.

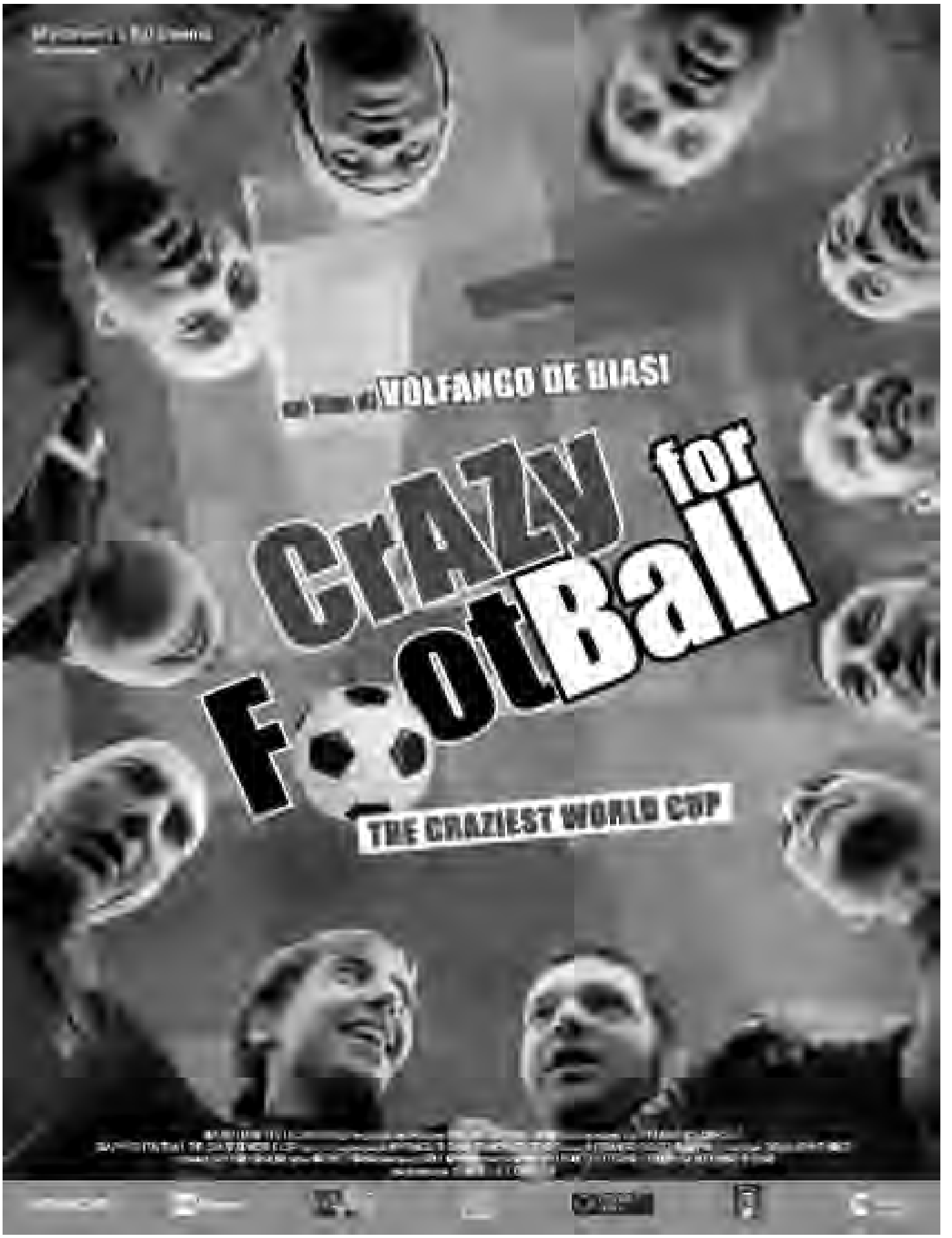
Dal calcio semplice gioco al Calcio con la "C" maiuscola, oggi una vera industria dello svago, ma non solo, un fenomeno sociale globale nel quale si intrecciano aspetti esorbitanti a livello economico, socio-politico, mediatico, culturale.

Il calcio rappresenta, infatti, quello che Marcel Mauss definisce fatto sociale totale, che attraversa ed "invade" aspetti peculiari della vita sociale collettiva, sia negli aspetti materiali, che simbolici: una cultura, un vero e proprio sistema culturale, oggi sempre più metafora della vita sociale nel suo complesso fino ad assumere una dimensione planetaria nelle varie competizioni mondiali sempre più numerose. Corollario di questo scenario il tifo, non solo a livello di singoli, ma anche di vere e proprie tifoserie organizzate, che rendono la partecipazione agli eventi calcistici non più solo passiva, ma attiva, fatta di slogan, striscioni, canti attraverso i quali le varie tifoserie esprimono tutta la loro passione.

Molti sono gli aspetti che rendono il calcio oggi un'esperienza totalizzante al confine non di rado con una dimensione religiosa. Numerose sono, infatti, le espressioni che trasferiscono al calcio sentimenti che si rifanno ad un universo simbolico di carattere religioso, come ad esempio l'attaccamento alla propria squadra vissuta come una fede. Il calcio, dunque, un fenomeno globale in grado di interpretare aspetti e aspirazioni comuni ad ogni essere umano che oggi trovano spesso crisi di rappresentazione ed espressione nelle tradizionali forme di organizzazione della società. Un fenomeno di supplenza e trasferimento semantico e simbolico, giustificato forse, più o meno consapevolmente, dall'esigenza di colmare vuoti esistenziali e sconfiggere incertezze quotidiane.

Quali gli elementi costitutivi di questa realtà?

Sicuramente, l'attribuzione di un senso di appartenenza che presuppone regole, diritti e doveri. Un modo di superare sentimenti diffusi di solitudine e di isolamento, pur nella folla delle società di massa. Una rappresentazione mediatica costante che rafforza i propri convincimenti e alimenta il tifo. Un'esperienza, infine, di felicità piena: la vittoria della propria squadra è appagante e totalizzante.


WOLFANGO DE BIASI
CRAZY for
FOOTBALL
THE CRAZIEST WORLD CUP

CALCIO FISICO E FANTASIOSO

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Parliamo di calcio, guardiamoci intorno. Ecco. Questo c' è in comune tra Pasolini e me, entrambi giocatori di calcio appassionati, sognando e prendendo a calci la letteratura, cose nostre come il cinema e i sogni di libertà.

Ci guardavamo intorno nei campetti frequentati. I suoi sono i campetti di Bologna, Casarsa della Delizia in Friuli, Ciampino-Roma. Erano gli anni prima e dopo della Seconda Guerra Mondiale, ma anche gli anni romani degli anni '50 quando PPP si innamorava di Ninetto Davoli nella periferia romana, i Prati di Caprara, prima di girare *Accattone*. I miei campetti erano nella periferia di Milano nel tardo Dopoguerra. Lui era tifoso del grande Bologna che tremare il mondo fa, io ero tifoso del Milan di Nordhal, Liedholm e Green, svedesi, favolosi, che facevano tremare Inter e Juve. Abbiamo dunque avuto l'aria pulite delle periferie come del resto Adriano Celentano nella sua famosa via Gluck.

Siamo stati fortunati di giocare sull'erba fresca e solitaria, prima con strani finti palloni e finte porta. Gioco fisico-mentale, eroi degli inverni e spogliatoi (quando c'erano) con docce fredde, finestre senza vetri. Anche di questo si è parlato in un incontro alla Triennale d' Arte di Milano, celebrando quei paesaggi prima dei massacri edilizi, prima delle desolate strade asfaltate delle periferie, e da lì partire sognando città capaci di trovare - quando? come? - spazi verdi, aperti ai polmoni giovani e all'epica della pedata geniale. Fare gol, come dice Desmond Morris, equivale al culmine dell'atto amoroso. Amore fisico e fantasioso. Era un'utopia? Senz'altro; ma diciamo forse. Grandi scrittori, oltre a Pasolini, si sono dedicati a celebrare il calcio perché la vita è una metafora del calcio (afferma il filosofo Remo Bodei), o viceversa (come dicono il poeta Umberto Saba, Eduardo Galeano, Manuel Vazquez Montalban); mentre volava sui giornali la agile e corposa prosa di Gianni Brera, inventore di letterari ponti d'oro per *l'abatino*, fragile tra i giganti dei tacchetti il vecchio e bravo portiere, Buffon, milanista, omonimo del grande Buffon, juventino. Il calcio di una volta. Oggi è tutt'altra cosa. Ma il ricordo e l'allucinazione collettiva intorno a ragazzi, anche milionari, che continuano a dannarsi sul campo di erba artificiale, è forte. Una poesia proletaria di proletari che sono sempre meno. Una poesia che ha bisogno d'aria per scalfarsi l'anima, nel mondo degli stadi kolossal.


25ª
RASSEGNA
DEL
DOCUMENTARIO
PREMIO
LIBERO
BIZZARRI
LIBERO BIZZARRI
29 LUGLIO
ARQUATA
DEL TRONTO
30 LUGLIO
4 AGOSTO
SAN BENEDETTO
DEL TRONTO
IL CALCIO
UNA SCELTA
UN IMPEGNO
UN PROGETTO

ATTRAVERSO GLI OCCHI DI LIBERO BIZZARRI

di Miriam Catena
Antropologa esperta in Comunicazione ed Arti Visive

Laureata nel 2017 alla Facoltà di Lettere e Filosofia Cattedra di Cinematografia Documentaria - Roma con la tesi "Una barca sulla Salaria. Riscoprire Libero Bizzarri"

È passato un anno da quando decisi di dedicare la conclusione della mia carriera universitaria alla figura di Libero Bizzarri con una tesi magistrale dal titolo "Una barca sulla Salaria", titolo già sintomatico di quelli che ne sono stati i risultati, ovvero, un racconto dalle mille sfaccettature non privo di contraddizioni e punti tutt'ora ancora da illuminare.

Quando la mia ricerca è cominciata, con i primi contatti con la Fondazione a lui intitolata e con l'AAMOD, mai avrei immaginato che sarebbe stato così difficile definire la figura di Libero Bizzarri in modo accademico. La pretesa persistente, a cui siamo stati abituati, dei circuiti accademici di catalogare sotto etichette predefinite ogni cosa, è risultato un piano inattuabile; mi accorsi, difatti, ben presto che l'unico modo di restituire un'immagine veritiera di Libero fosse quello di abbandonare l'ambizione di apporre etichette e di considerarne la vita come fosse un'osmosi di fluidi continua, un territorio le cui soglie fisiche sono stabili ma mutevoli a seconda del punto di vista con cui le si guarda.

La risposta all'interrogativo "Chi è Libero Bizzarri?" che per tutti i mesi di ricerca e scrittura mi sono posta è arrivata proprio a pochi giorni dalla fine della stesura: un oggettino minuto, trasportato dalle mani della sua compagna di vita Elvira Castellucci.

Quasi 150 i titoli che Libero Bizzarri annotava in un quadernino forse più di 40 anni fa. La sua storia di documentarista è conservata nell'inchiostro di piccole pagine sottili in cui le idee si depositavano ancora premature in attesa di vedere la luce.

Custodite tra le mura dei suoi affetti queste pagine ci raccontano della lungimiranza e dell'instancabilità del pensiero intellettuale di Libero, tratti perseguiti con continuità in questi venticinque anni dalla Fondazione Libero Bizzarri di San Benedetto del Tronto. Alcuni titoli riportano la dicitura "Realizzato", tanti altri rimangono la testimonianza di una mente veloce e curiosa che solo il destino ha potuto placare.

A posteriori, quindi, possiamo affermare che Libero Bizzarri fu molte cose: maestro, giornalista, regista, imprenditore, critico d'arte, sociologo, ma tra i tanti appellativi che gli ho attribuito forse il più adatto rimane quello di "pittore della società", perché prima di tutto egli fu un grande scrutatore del tempo che visse.

Il confluire di multi-saperi, derivanti dalla sua personalità, vuol dire dare vita a congegni audiovisivi che custodiscono una memoria storica, la memoria di un passaggio epocale, come quello avvenuto tra gli anni '50-'70 (le conseguenze del Secondo Conflitto Mondiale, il Neorealismo, i nuovi assetti politici e culturali), che attraverso il racconto viene esorcizzata, resa più accettabile e meno traumatica. Che si tratti di arte, o di raccontare le conseguenze del secondo conflitto mondiale, o il progresso industriale, i documentari di Libero Bizzarri non sono che la somma, e quindi il confluire armonioso, di un background composito influenzato dalla politica, dalla cultura personale, dagli affetti, dalla curiosità personale ma soprattutto da uno spirito democratico di condivisione del sapere. Come un moderno Socrate, Bizzarri educava i suoi alunni e chi ne fruiva i lavori, non solo alla storia o alla filosofia, ma alla vita.

A questo punto, la domanda "Chi è Libero Bizzarri?" diventa del tutto superflua, sarà più giusto chiedersi: "Cosa ci ha lasciato Libero Bizzarri?".

Una grande eredità: uno sguardo analitico sulle radici, sul territorio che abitiamo, sulle persone che non abbiamo conosciuto e sulle loro tradizioni; un'eredità dal grande potenziale, perlopiù nota agli addetti ai lavori, che merita di ricevere nuovi sguardi, soprattutto da parte dei giovani cinefili e cineasti oltre che dagli ambienti accademici.



IL DOC NEL PALLONE

di Andrea Fioravanti
Docente, critico cinematrografico

Il cinema ed il calcio rappresentano l'entusiasmo popolare per eccellenza. Dai primi anni '50, passando per il boom economico, fino agli anni '80, ondate di spettatori si sono accalcate ai cancelli degli stadi e agli ingressi delle sale cinematografiche, con lo stesso entusiasmo e spesso con le stesse provviste: dalla busta di lupini alla cedrata, lasciandosi coinvolgere dalle emozioni con l'immancabile sigaretta sulle labbra.

Il cinema italiano, sempre puntuale nel rappresentare l'immaginario collettivo popolare, poche volte è riuscito a cogliere l'essenza dell'universo pallonaro. I nostri migliori autori si sono sempre aggrappati all'umorismo per raccontare l'amore dei tifosi che cominciavano a fare della passione calcistica una patologia domenicale. La commedia all'italiana, attraverso l'urlo liberatore di Gassman nell'episodio "Che vitaccia" de I mostri, riproduce il vagito di nascita dell'italico tifoso; e poi con l' impetuoso Alberto Sordi, ne Il presidente del Borgorosso Football Club, anticipa quei personaggi straordinari che caratterizzeranno le focose e spesso sgrammaticate interviste della domenica sera e dei primi processi del lunedì; con L'arbitro di Stefano Zucca, in cui il vanesio "fischietto" Stefano Accorsi retrocede dalla Champions alla terza categoria sarda, sottolinea l'enorme differenza tra un calcio ormai ridotto a spettacolo televisivo e quello primitivo, ancora rozzo e sanguigno.

Oltre la commedia anche i film strettamente comici, in cui spiccano senza dubbio i due cult come Eccezzziunale… veramente di Carlo Vanzina (a cui va il nostro commosso abbraccio) e L'allenatore nel pallone di Sergio Martino, hanno raccontato alcuni lati divertenti del calcio. Per non citare le tante, forse troppe, commedie pecorecce che hanno messo in scena i numerosi vizi del calcio attraverso la battuta greve e l'esposizione della "bella" di turno. Nonostante molti bei film sulle storture del sistema calcio e sulle dinamiche dello spogliatoio come Ultimo minuto di Pupi Avati o L'uomo in più di Paolo Sorrentino, manca il vero capolavoro, non c'è il Toro scatenato di Scorsese o il MillionDollar baby di Eastwood sul pugilato; quella Sporca ultima meta di Aldrich o Ogni maledetta domenica di Oliver Stone sul Football, il Wegot game di Spike Lee o Chi non salta bianco è di Shelton sulla pallacanestro.

Meglio, molto meglio ha fatto il documentario, libero di non seguire gli istinti dello sport passionale per eccellenza, quanto piuttosto di osservare le varie componenti che lo costituiscono e che fanno del calcio un sistema certamente bello ma altrettanto fragile. Il documentario si svincola dalla rappresentazione dell'irrappresentabile, non prova a riprodurre quel coacervo di lucida follia emozionale che è il tifo calcistico, preferisce fotografarlo così com'è, come in E.O.M. (Estranei Alla Massa) di Vincenzo Marra, documentario su uno dei gruppi più problematici dell'universo ultras del tifo napoletano. Attraverso il racconto del reale si possono analizzare numerosi problemi che attanagliano il calcio, come quello dell'insolvenza delle molte società sportive. Un tema quanto mai attuale. Molti sono i documentari su questo filone, racconti in cui la realtà economico-giuridica spesso è nascosta dentro una serie di "scatole cinesi", ma che svelano una verità emotiva ben più grave: i tifosi si stanno allontanando dalla propria squadra e spesso da questo sport.

Uno degli esempi più malinconici ed insieme divertente è il documentario Una meravigliosa stagione fallimentare in cui si ripercorrono le complesse vicende del Bari Calcio, un'odissea societaria che trascina alla deriva l'amore dei tifosi. Un amore che crolla a sentire le voci del film Can't buy me love – La passione non si tocca, di Andrea Stagnitto, che segue il doppio binario dell'analisi economica del sistema calcio e del tifo organizzato. In definitiva il documentario può permettersi con gli strumenti più propri (interviste, indagini e analisi dei documenti) i tempi lunghi dell'argomentazione per raccontare luci ed ombre dello sport più amato dagli italiani. Illuminando anche i suoi lati più oscuri come la malinconia o la depressione che può colpire sia chi ce l'ha fatta a inseguire il proprio sogno sia chi quel sogno lo ha inseguito invano: valgano come esempio la toccante vicenda di Agostino Di Bartolomei affrontata dal documentario di Francesco Del Grosso Il Metri e le disavventure dei ragazzi che non ce l'hanno fatta a raggiungere traguardi importanti nel bellissimo Zero a Zero di Paolo Geremei.

Il documentario italiano affrancato dai budget importanti e dunque dalle imposizioni delle grandi produzioni può permettersi con la sua agilità e la sua indipendenza di investigare alcuni ambiti del sociale senza timori reverenziali. Tutti i lavori del produttore e appassionato di calcio Gianluca Arcopinto (autore anche del libro Il calcio è bello se la passi sempre) vanno in questa direzione: Sogni di cuoio di Elisabetta Pandimiglio e Cesar Meneghetti già qualche anno fa aveva raccontato la storia di una ventina di calciatori argentini e uruguayani arrivati in Italia con il sogno di sfondare nel calcio. Una storia autentica e dolorosa in cui lo sport diventa il pretesto per aprirsi a tematiche altre, come l'emigrazione di ritorno. Sempre da un'idea di Arcopinto nasce nel 2014 il Collettivo Mina (Elisabetta Pandimiglio, Massimiliano Pacifico, Gelsomina Pascucci, Cristiano Di Felice, Marco Palma, Sergio Andrei, Valerio Carocci, Luca Tognocchi, Gianluca Arcopinto) che ha raccontato con il film Scuola Calcio una piccola squadra del rione Sanità i cui piccoli calciatori chiassosi, indisciplinati, estroversi, hanno l'opportunità di giocare una finale vera. Perché il calcio è sì un modo di ritornare all'infanzia, ma non deve certo diventare un sogno per tappare i problemi della nostra esistenza e non deve farci dimenticare che dietro una palla che rotola ci sono i sogni dei bambini e le passioni degli adulti, ma anche tante dinamiche economiche, strutturali, esistenziali, spesso distorte.

CALCIO E SOCIETÀ

di Gioia Di Cristofaro Longo
Antropologa culturale

Il calcio:
una passione
una scelta
un investimento esistenziale
un'esperienza di condivisione
un modello culturale di relazione

Proprio l'ultima affermazione suggerisce una comparazione tra stili di vita generali e stili di vita specifici relativi all'area del calcio.

Quali i valori sperimentati nella vita di tutti i giorni e quali i valori che ispirano il sistema culturale calcio?

Senz'altro il calcio è un fenomeno sociale che si caratterizza per la sua dimensione glocal, globale e locale.

L'anno attuale, il 2018, è l'anno dei campionati mondiali che si svolgono ogni quattro anni e nei quali un numero elevato di squadre di nazioni e continenti diversi si confrontano e si misurano su un terreno comune.

È sicuramente, ripetiamo, un'esperienza glocal secondo la definizione ormai entrata nel vocabolario comune proposta da Robertson già nel 1942 con la quale si sottolinea la coesistenza di una dimensione locale e globale, così come le varie competizioni internazionali testimoniano inequivocabilmente.

La lettura del fenomeno calcio che si propone parte da un mutamento di prospettive che può essere riassunto nell'affermazione: "L'altra faccia della luna" secondo l'obiettivo che la LUNID-Libera Università dei Diritti Umani propone come ottica da assumere nell'analisi delle varie realtà sociali e culturali con l'intento di scoprire ciò che sta dietro ai vari fenomeni e che rischia nell'invisibilità di non essere conosciuto.

L'obiettivo alla base di questa riflessione è quello di indagare la connessione del sistema culturale generale di riferimento della nostra società ed il sistema culturale di riferimento che presiede l'esperienza calcio, esaminata dal punto di vista dei diversi protagonisti: calciatori, spettatori, tifosi.

Una realtà "altra" rispetto all'anomia che caratterizza molte delle nostre esperienze proposte se non imposte dalla cultura dominante che mette al centro il danaro e non la persona come icasticamente afferma Papa Francesco.

Mote realtà che si propongono di affermare valori come ad esempio la legalità, la cooperazione e la solidarietà per fortuna esistono, ma non godono di rappresentazione e visibilità. La conseguenza è che viene fortemente limitato il loro potere di magnetizzazione a scapito di esperienze nelle quali convivano a pieno titolo idealità in un autentico scambio umano.

Se si riflette bene, si tratta di culture che si fondano su orientamenti fortemente differenziati, se non proprio alternativi.

Analizziamo quelli del calcio.

La prima considerazione riguarda il calcio considerato come esperienza di squadra: tutti per uno uno per tutti! Si tratta,dunque, di una realtà con una finalità precisamente definita come la vittoria sulla squadra avversaria, che impegna al massimo livello tutti i giocatori e che comporta un corrispondente sentimento in chi assiste all'evento calcistico. Una coincidenza dunque di finalità condivise e chiaramente individuate.

La seconda considerazione riguarda l'esistenza di regole conosciute, accettate e rispettate, punto di riferimento nello svolgimento del gioco.

Chiarezza di obiettivi, dunque, riconoscimento e condivisione di valori sono gli elementi costitutivi dell'esperienza calcio della quale va anche evidenziato un altro aspetto distintivo: la trasversalità dei soggetti che condividono la stessa passione senza distinzione di età, professioni, ceto sociale, ecc.

Il fenomeno calcio costituisce, dunque, una zona franca nella quale ognuno si sente libero di esprimere sentimenti, emozioni, aspirazioni non condizionati da appartenenze dominanti invece nella vita di tutti i giorni.

È dunque, un'esperienza di libertà, di progettualità fortemente coinvolgente nella quale i ruoli previsti nel sistema culturale di riferimento sono chiaramente definiti sia all'interno della squadra che all'esterno.

Sorge un dubbio: il successo dell'esperienza calcistica nelle diverse realtà di spazio e contesti culturali non contribuisce forse a dare una risposta positiva ad istanze umane sempre presenti nelle varie culture, ma fortemente e spesso drammaticamente contraddette in molte delle realtà quotidiane delle nostre società, anche in presenza delle nuove forme di comunicazione tecnologica?

Società frammentate e dispersive nelle quali l'isolamento e la solitudine caratterizzanti spesso le relazioni umane costituiscono un tratto distintivo nel quale consumismo, competizione esasperata non inquadrata in un progetto valoriale condiviso svolgono la funzione di surrogato e compensazione spesso deludente se non addirittura fuorviante rispetto alle prprie profonde aspirazioni.

CRAZY FOR FOOTBALL

di Santo Rullo
Psichiatra

Cosa sono i problemi di salute mentale? Sono problemi nella gestione delle funzioni della mente che vanno dalla scomodità alla difficoltà al fallimento dell'adattamento alle situazioni complesse della vita (disagio, disadattamento, disturbo). L'Organizzazione Mondiale della Sanità calcola che una persona su cinque nel corso della propria vita soffrirà di un problema di salute mentale. Il disturbo più comune, la depressione, sarà nel 2020 la prima causa di disabilità nel mondo tra tutte le malattie.

Perché lo sport nella salute mentale? Perché ...

... le persone che vivono con un disturbo mentale hanno una più alta incidenza di problemi fisici rispetto alla popolazione generale...

... le persone con seri disturbi mentali hanno una minore aspettativa di vita di circa 20 anni inferiore alla popolazione generale...

... uno stile di vita con inattività fisica, dieta scorretta e fumo, contribuisce significativamente all'aumento di morbilità e mortalità delle persone con disturbo mentale...

... le persone con disturbi mentali sono fumatori in misura 3, 4 volte maggiore della popolazione generale...

... professionisti della sanità discriminano le persone con disturbi mentali nella gestione dei loro disturbi fisici...

... problemi di salute fisica possono esacerbare i disturbi mentali...

... diversi farmaci usati nel trattamento dei disturbi mentali hanno effetti negativi sulla salute fisica ed effetti indesiderati che possono essere mitigati con l'esercizio fisico e la dieta.

... perché i valori dello sport (Lealtà, Coraggio, Tenacia, Sfida propri limiti, Senso di appartenenza, Adesione alle regole, Disciplina, Rispetto per l'avversario e per se stessi, Fratellanza universale, Spirito di sacrificio, Determinazione, Affidabilità, Coerenza, Confidenza, Fermezza) sono punti di riferimento fondamentali per un buon equilibrio psicologico della persona.

Perché il calcio? Perché... il calcio è un gioco più che uno sport! È un esercizio di abilità e di intelligente cooperazione, con una forte componente agonistica, ma senza l'obbligo di possedere le qualità fisiche eccezionali, indispensabili per emergere negli sport di prestazione o in alcuni giochi di squadra. Perché... essere sintonizzati sulle intenzioni degli altri nel gioco migliora l'intelligenza sociale.

La sfida... la storia... i sogni. In poco più di due mesi convincere 12 persone con problemi di salute mentale a vincere la vergogna di cui spesso sono vittime e sognare di vestire la maglia azzurra di una Nazionale di calcio a 5 *Crazy for Football* ed andare a giocarsi il primo campionato del mondo ad Osaka in Giappone. Il tutto documentato in un film verità che ha vinto il premio David di Donatello come miglior documentario del 2017. Un sogno che è continuato con l'organizzazione del secondo campionato del mondo per persone con problemi di salute mentale il cui calcio di inizio è stato dato a Roma il giorno del 40esimo anniversario della chiusura dei manicomi in Italia. Un sogno che continua in direzione Perù 2020.



Lo psichiatra Santo Rullo con un giocatore della Nazionale Italiana di Calcio a 5 per persone con problemi di salute mentale

LIBERO

LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

Anno 0, febbraio 1999

MISERY NON DEVE MORIRE

di Italo Moscati

Sono tali e tanti, specie fra i giovani, gli appassionati lettori dei romanzi di Stephen King che non varrebbe neppure la pena di rifare la storia di uno dei suoi thriller più famosi - appunto, Misery non deve morire-, per spiegare come e perchè vogliamo usarla ai nostri fini. Non è certo un caso se la scelta è caduta proprio su King e in particolare su questo affascinante libro carico di metafore, per presentare il primo numero di *LIBERO - Il Giornale del cinema e del documentario*. Tuttavia, del riferimento dirò più avanti. Subito mi preme sottolineare le ragioni del titolo di questo giornale periodico in cui si parla di quella grande e importante branca del cinema che è, nonostante tutto, malgrado la situazione nuova dei massmedia, il documentario nelle sue varie forme. *LIBERO* è un titolo proposto in parte per fare un omaggio all'amico regista Libero Bizzarri, scomparso anni fa, il cui ricordo ci accompagna dal 1993 ogni estate in una delle rassegne più importanti del settore. Infatti, la Fondazione Libero Bizzarri di San Benedetto del Tronto (dove visse il regista), presieduta da Maria Pia Silla, organizza annualmente il *Premio Bizzarri* dedicato al documentario italiano, un vero e proprio festival che dura poco più di una settimana e che si è aperto nelle sue recenti edizioni ai registi e ai film stranieri. Bizzarri, che ho conosciuto sia come regista di cinema sia come autore televisivo, era uno di quegli intellettuali molto seri (ce n'è sempre meno) approdati a Roma negli anni cinquanta carichi d'interesse e di amore verso il cinema. Lo amavano ma lo volevano conoscere e soprattutto far conoscere; ecco perchè oltre a farlo ne scrivevano, illuminando aspetti del mondo della celluloide lontani da quelli più facili e graditi, ad esempio facendo capire i segreti dell'economia cinematografica, della produzione e della distribuzione. In questo senso, il ruolo di Bizzarri è stato ed è importante per sottrarre il cinema ad una tradizionale aura pseudoleggendaria, greve, occasionale, e pettegola. Come regista e autore tv, Bizzarri si conferma ancora valido e utile quando abbiamo modo di vedere o rivedere i suoi filmati dedicati preferibilmente all'arte e agli artisti, ai problemi e alle realtà sociali. Lo è in quanto manifesta un'attenta cura al linguaggio, ai modi di raccontare, e perchè sorveglia i temi ideologicamente senza farsi prendere la mano, senza enfatizzare, e senza precipitare nel minimalismo (come accadeva e accade anche oggi a molti documentaristi). A Bizzarri, in nome di tutto ciò, ovvero della riconoscenza e del debito che il cinema italiano ha nei suoi riguardi, rubiamo il nome per un giornale che intende porsi come punto di riferimento nel gran ballo dei massmedia e dello spettacolo. Ci rivolgiamo a chi vuole tenere alta la bandiera del cinema e non la considera sdrucita o strappata dal trascorrere del tempo; e a chi pensa e agisce affinchÈ il cinema sia vissuto fuori dalla nostalgia e sia un "occhio" capace di farci vedere, di dire ancora molte cose sui tempi in viaggio. Basta fare confronti con la tv cosiddetta generalista per avere la prova di come i vecchi film e molti anche dei nuovi, entrando in contrasto con le trasmissioni di diverso tipo e destinati a diverse fasce di spettatori, dimostrino la superiorità del vero cinema. Sembrerebbe che alla lunga, fantastica stagione secolare del cinema sia subentrata una cieca voglia di riempire i piccoli schermi di un flusso d'immagini senza qualità, in cui il cattivo gusto - ma non si tratta di fare del moralismo - finisce per andare d'accordo con una sbrigativa maniera di usare le tecnologie più moderne di ripresa e di montaggio, mezzi spesso avanzati (si pensi alle minitelecamere o al montaggio avici) che potrebbero, possono consentire sperimentazioni articolate, sofisticate. Basterebbe ricordare i documentari dei maestri della pellicola - non necessariamente i sempre citati Flaherty o Ivens - per sapere che la qualità di un lavoro visivo si è andata affievolendo lasciando il posto a una produzione di immagini sempre più generica, povera e a volte sconcertante per mancanza di acutezza e di selettività. C'è dunque il bisogno di uno spazio libero, o meglio di numerosi spazi liberi perchè si riaffacci il bisogno di cambiare una via che conduce nel nulla. Non si tratta di invocare alternatività e separatezze: sono parole d'ordine che sono cadute come foglie gialle nei grigi autunni del video capaci di inghiottire tutto e tutti. È inutile sognare dimensioni confortevoli proprio perchè sottratte, a colpi di buona volontà, al calore degli scontri che ci sono comunque dietro l'apparente livellamento della realtà addomesticata dagli audiovisivi. Ed è infine velleitario, e fuori gioco, l'indicare nel sempre più intenso apparire di strumenti tecnici aggiornati la risorsa a cui ricorrere: dall'epoca del videotape in poi, la speranza di avere a buon mercato la chiave di volta dell'informazione e della controinformazione ha svelato di essere soltanto nutrita di illusioni. Con un premio, con un festival non è che si possa fare molto. Nel nostro Paese premi e rassegne sono anzi la conferma di un denso conformismo che s'incrementa di continuo. La carta geografica italiana, costellata di bandierine per ogni festival esistente, ha l'aspetto di una mappa storica dove sembra che le mani di ignoti generali abbiano disegnato complesse strategie. Invece tutti sappiamo, anche noi che lavoriamo al *Premio Libero Bizzarri*, che non c'è alcuna guerra gloriosa in corso nei termini in cui la fa intuire la mappa, ma c'è per tutti - ciascuno a suo modo - un certosino esercizio della pazienza da compiere, un processo umile e serio di approssimazione da realizzare. li problema vero è che nessuno di noi è veramente libero per andare dritto allo scopo. I discorsi sul cinema sono diventati chiacchiere. I quotidiani rovesciano giornalmente sui lettori valanghe di superflue polemiche. I critici, colpevoli di essere stati troppo noiosi e di parlare per molti anni *ex cattedra*, sono stati chiusi in riserve indiane da cui spediscono telegrammi di antico sapere. Le riviste di cinema si lanciano ad occupare una dopo l'altra le nicchie disponibili, e in taluni casi corrono il rischio di scoprire nicchie che sono tombe come capita al faceto becchino scespiriano. Spesso nelle riviste le penne sono alate o criptiche. Culto esoterico e snobismo si scaricano in narcisismi travolgenti. Raro leggere analisi sottili e convincenti. Più facile imbattersi in soliloqui compiaciuti. I modelli sono sempre gli stessi e sono quelli di successo, convalidati dalla tv che civetta con il cinema o col teatro o la letteratura affidando a nuovi predicatori l'atto di fede nella cultura ormai atto in cui pochi credono. Un altro problema vero è che nessuno di noi sa cosa vuole sul serio dal cinema o dai suoi sottoprodotti audiovisivi. Ci piace vivo ma poi lo vogliamo morto, e gli costruiamo intorno o addosso pesanti gabbie d'archivio, con il rischio di fare impolverare scaffali, schedature informatiche, raccoglitori. Ci piace colto ma poi gli preferiamo gli esempi di pensiero debole che arrivano ben oltre la commedia all'italiana aggiornata. Tifiamo per il giovane autore al punto da monumentalizzarlo perchè altrimenti non avrebbe senso fare il programma della radio o della tv, l'articolo dotto, la nota critica pungente, la presentazione al festival, il libricino per devoti, il convegno per addetti e Suddetti; tutti generi, tutti ambiti in cui ci tocca celebrare il nuovo per il nuovo, altrimenti è lì già pronta la denominazione controllata di passatista effettivo o di futurista traditore. Altri problemi sono quelli del navigatore alla deriva. Ci siamo dentro. L'obbligo di internet è diventato un fatto interiore. Se non ci si collega, si è fuori, lo si sa. Bisogna che ognuno di noi faccia link. Ci piaccia o non ci piaccia. Premono sui timpani gli esegeti della teologia multimediale per cui il mondo diventerà un paradi-

so in rete; premono sul portafogli i venditori dei Bill Gates di turno e dei suoi concorrenti; premono sul senso di frustrazione che è in noi, i divulgatori savonaroliani che ci tengono sotto il tiro del loro dito accusatorio: tu, meschino, cosa aspetti a metterti la divisa, anzi no, il saio dell'anonimo navigatore elettronico? Del navigatore che crede di partire per oceani e invece si smarrisce in siti?
A proposito di siti. Per fortuna, defungono. In un quotidiano, ho letto che di queste bare volanti nelle linee se ne contano a centinaia di migliaia. Possiamo immaginare un ombrello di mesti astucci pieni di cose che non interessano a nessuno, vanno e vengono, fluttuano, ondeggiano, magari dentro e fuori i buchi dell'ozono. Questo gran funerale ci riporta a Stephen King e al personaggio dell'ex infermiera che tortura lo scrittore protagonista del romanzo e lo costringe a cambiare il romanzo appena finito, poichè non le sembra giusto vedere morire la sua beniamina, Misery, eroina di tanti amati racconti rosa. Misery, intesa come documentario, non deve morire. Ma è meglio che muoia se Misery, beniamino documentario in cerca di vita, deve sopravvivere, attaccarsi alla flebo, campare alla giornata della simpatia di qualche vecchia tribù di pellerossa. *Libero* significa libero dall' obbligo di rifarsi al passato come alibi, o dai sensi di colpa inventati da una stima e da un prestigio che va guadagnato o riguadagnato.
Libero vuol dire libero dalle occasioni inventate e posticce, da appuntamenti vuoti di contenuti e di ricerca. *Libero* è una scelta di rigore, è un gioco fatto di rischi e di piacere, è uno sguardo a ciò che va conservato e verso ciò che serve a cogliere prima che a conservare. *Libero*, insomma, è un programma. E non soltanto un amico.

UN REGISTA: LIBERO BIZZARRI

di Dante Albanesi

Vi sono due tipi di registi. Alcuni scoprono il cinema prima ancora di scoprire il mondo, e crescendo finiscono col filtrare le esperienze del mondo attraverso quelle del cinema. Altri registi approdano al cinema "in seconda battuta"; quasi per caso, quando del mondo hanno già avuto concreta esperienza. Per questi ultimi, la regia non è (o è soltanto parzialmente) una passione da soddisfare, ma il mezzo per soddisfarne altre.
Libero Bizzarri, divenuto cineasta attraverso il giornalismo su *Avanti!*; *Mondo operaio* e *Lavoro*; fa parte di questo secondo gruppo. Il cinema rappresentava per lui il sentiero migliore per penetrare nel traffico della vita, per esprimere la propria opinione sulla società e le sue storture, aldilà della materia da illustrare (e magari "contro" quella stessa materia). Studiando da vicino la sua opera, diventa subito chiara una cosa: sin dall'inizio, l'immagine cinematografica deve essere apparsa ai suoi occhi come qualcosa di insopportabilme ambiguo, di poco chiaro e definito, mille metri distante dalle più delimitate strutture della sua scritta, e in particolare della scrittura giornalistica. *Bello lo scuoter del capo su verità incontestabili*, scriveva Brecht. Figlio di un' epoca nella quale termini come "impegno sociale" e "analisi marxista" non erano ancora deturpati da retorica e revisionismi, Bizzari sa che l'immagine reale, vera, pura, naturale, viva (e cento altri aggettivi altrettanto Sviliti), non era altro che l'ennesima reincarnazione del mito del realismo borghese: un trompe - l' oeil e una "sovrastruttura" (altro termine oggi dimenticato) che rivelavano la propria menzogna solo una volta abbattuti.
A Bizzarri, quindi, sembrò necessario che la potenziale anarchia del visivo restasse disciplinata dal flusso quasi ininterrotto della voce over, del commento che domina e indirizza il senso. Con un esempio fra i tanti, ne *La Disamistade* (1962), dedicato al dramma del banditismo ad Orgosolo, vengono intervistati alcuni briganti storici della zona; ma le loro voci non ci vengono mai fatte ascoltare: abbiamo soltanto i loro impenetrabili primi piani, di una fissità quasi fotografica, mentre le loro dichiarazioni vengono "rilette" e tradotte in un asettico italiano dalla voce dello speaker. Per esprimere a pieno la frattura che persiste tra la macchina cinema, emissaria di un continente lontano e ormai allenato ad un periodico "sdegno"; e gli ineffabili rappresentanti di una cultura costruita sulla dignità e sul silenzio, non v'era forse soluzione migliore di questa.
È chiaro come, con un simile trattamento dei suoi soggetti, Bizzarri eliminasse ogni tentazione "pascoliana" (dote quasi unica fra i documentaristi italiani del tempo), sottraendosi a fuorvianti e pericolose fascinazioni: la mafia di Orgosolo, aldilà della sua romanzesca ritualità, resta sempre e soltanto malavita. Allo stesso modo, *Gente dell'Adriatico* ('60) rinuncia ai consunti ritornelli oleografici legati a questo tema, per parlare dei rapporti tra la civiltà marinara e quella contadina; del dilatarsi del perimetro cittadino, con la comunità dei pescatori che scolora nei suoi connotati più forti, mescolata ad una piccola borghesia urbana di artigiani e professionisti; dell'avvento del motopeschereccio e del progresso meccanico in agricoltura; delle lotte politiche e sindacali che per contadini e marinai restano patrimonio comune. li medesimo sguardo sociale è applicato a *Gente di Cabras* ('63), dove tutti i possibili angoli da cartolina del golfo di Oristano cedono il passo al racconto delle lotte dei marinai contro le riserve private di pesca, al duro lavoro nelle capanne sparse sulla laguna, ai rischi continui della pesca di frodo.
In Bizzarri, il tempo delle immagini non è mai l'istante congelato dei panorami turistici o la staticità da presepe vivente dell'etnografia in costume, ma la testimonianza di un divenire, di due orologi storici che si sovrappongono e si scontrano: il flusso ciclico della società rurale e il moto rettilineo dell'industrializzazione. Tale tematica è centrale in *Un Paese sulla Salaria* ('63): Sigillo, un borgo di montagna a 120 chilometri da Roma, appare prigioniero di questa "doppia velocità'; del contrasto immediato tra la vita trafficata e moderna che scorre
sulla grande strada e l'arroccato immobilismo che pietrifica il Paese. Ne *Gli ultimi ramai* **(**'64), la medesima dialettica vecchio/nuovo torna nell'impari sfida tra il nobile artigianato in declino di Force (secolare patria del rame nel cuore degli Appennini marchigiani) e l'urgenza frenetica delle più economiche produzioni del ferro smaltato, dell'alluminio e della plastica.
Questa difesa della tradizione non è però da confondere con certe crepuscolari e sospette attrazioni per il piccolo mondo antico

di cui saranno preda altri autori assai più famosi: al centro degli interessi di Bizzarri non è una critica conservazione dello status quo, ma solo il miglioramento di condizione delle masse. In altre opere come *La cascina* ('66), ad esempio, è proprio il passato ad essere posto sotto una luce negativa: un passato in cui al contadino dei latifondi emiliani non era permesso neanche di uscire la sera, in cui domandare una giornata lavorativa di otto ore rappresentava quasi una bestemmia, in cui la nascita delle prime cooperative agricole veniva osteggiata con qualsiasi mezzo. Quasi impossibile valutare il divario fra una simile analisi della società rurale e, ad esempio, il contemporaneo Neorealismo rosa della serie *Pane, amore e fantasia*...
La (sacrosanta) mancanza di fiducia che Bizzarri nutriva nell'immediatezza "sensuale" della realtà troverà subito un approdo inevitabile: il documentario d'arte. All'inguaribile falsità di ogni visione si oppone la personale "re-visione" dell'artista. Bizzarri non sceglie i suoi pittori prediletti dal pantheon dei valori immortali, ma li seleziona in base al dialogo speciale che determinate opere d'arte hanno saputo stringere con la società che le circondava: ogni quadro si perde dunque in un'altra e ben più immensa cornice, il cui soggetto è la storia, le infinite violenze sui popoli, la lotta di classe. In opere come *Immagini dantesche di Guttuso e Testimonianze di Guttuso* (entrambi del '61), *America di Ben Shahn* ('63), *Pietà l' è morta* (Immagini della Resistenza) ('64) *e Il ribelle Daumier* ('66), Bizzarri si ingegna ad "attraversare la pittura" (quasi come in quello stesso periodo andava provocatoriamente facendo Burri con le sue celebri tele strappate); a carpire, cioè, per mezzo dello sguardo dell'artista, lo sguardo sulla realtà prima del quadro. La parola, il commento fuori campo scava nella superficie dell' opera per estrarne il suo soggetto nudo, aldilà della sua elaborazione formale. Nei disegni che Guttuso dedica alla guerra Algeria, all' *Addio alle armi* di Hemingway o ai *Promessi Sposi*, nel ritratto di *Sacco e Vanzetti* **d**i Shahn, nelle caricature con cui Daumier smaschera la Francia di Napoleone III, Bizzarri scorre oltre la biografia dell'autore, oltre l'elogio del suo stile, per evidenziare il comun denominatore dei diversi soggetti: l'eterna tragedia dell'uomo malato e· povertà, sottoproletario, combattente suo malgrado, schiacciato da avversità sociali immensamente più possenti del suo corpo piagato. Anche il ciclo di Guttuso sulla *Divina Commedia* incontra il medesimo approccio: la mistica dantesca viene calata con decisione sull'aspro terreno del materialismo, storicizzando un'eternità assoluta in un'attualità relativa. In tal modo, i dannati traghettati da Caronte vengono letti come folle anonime di diseredati sballottati dagli eventi, mentre i beati del Paradiso sono il ritratto di "un uomo finalmente libero da ogni alienazionÈ'. In *Boccioni e i Futuristi* ('61, candidato all'Oscar), Bizzarri affronta attraverso il movimento di Marinetti (non ancora rivalutato dalla nuova critica) l'eterno nemico del Fascismo. Senza mezzi termini, il Futurismo viene accusato di "anarchismo borghese"; di contaminare la visione artistica con quella politica, e dunque di percepire le masse storiche soltanto come "balletti astratti"; opportunamente depurati da qualsiasi riflesso sociale. L' analisi verrà poi approfondita nel '76 con *Fascismo come immagine e Nazismo come immagine*, entrambi dedicati all'incisore Renzo Vespignani, autore del ciclo pittorico intitolato *Tra le due guerre*. Ma è già ne *Il volto della guerra (*'60), dedicato al disegnatore satirico antinazista George Grosz, che il regista esplicita a pieno la propria pragmatica: quando la voce di commento si lascia scappare il concetto chiave "compito dell'artista è piegare l'arte alla polemica sociale", non è a Grosz, ma è a se stesso che Bizzarri si riferisce. Piegare l'arte alla polemica sociale: in questa frase c'è tutto il clima di un'epoca, di una società drasticamente divisa in due. Ad essa va però accostato il diktat, sorprendentemente opposto, enunciato nel documentario del '76 sull'astrattista Dorazio: "Occorre uscire dall'equivoco che rivoluzionaria sia soltanto l'arte realista". In queste parole, in questo "equivoco" svelato, appare evidente la brusca virata che la maggior parte degli intellettuali "organici" d'Europa si convinsero più o meno volontariamente a fare. Quindici anni prima, Bizzarri avrebbe mai ammesso cose simili? Ma adesso siamo nei '70, e molte parole d'ordine sono state detronizzate, molti eventi si sono sovrapposti: il Maggio, Praga, l'Ungheria, Stalin, il Gruppo '63, lo strutturalismo, le BR, i "compagni che sbagliano''. Cose come il realismo socialista (e forse lo stesso Guttuso) hanno finalmente rivelato i propri limiti, e anche Bizzarri si adegua al nuovo spirito dei tempi, dando omaggio all'architettura di linee colori curve simboli di Dorazio, al suo strepitoso talento "disalienato" da ogni plusvalore figurativo. La nuova certezza del post '68 è questa: anche un puro gioco di forme può parlare dell'uomo. Il secondo periodo dell'opera di Bizzarri si situa a partire dal 1976, quando fonda la casa di produzione "Eagle Cinematografica" (grazie alla quale si assicura una maggiore autonomia di lavoro) e inizia la sua collaborazione con la RAI. Qui, abbandonando il vincolo dei 10 -12 minuti a cui erano sempre stati sottomessi i documentari precedenti, il regista ha la possibilità di elaborazioni più distese e approfondite. Per la serie diretta da Vittorio De Luca I protagonisti del nostro tempo, Bizzarri produce Badoglio, Le repubbliche partigiane, La vera storia del Generale Custer e uno dei suoi lavori forse più noti, dedicato ad Enrico Mattei. I temi prediletti ci sono ancora tutti: una verità nascosta da ricercare, come un giacimento petrolifero, negli strati inferiori dei comunicati ufficiali; la lotta economica come variante rispettabile e pulita della guerra d'armi; la "doppia velocità" di un'Italia sospesa fra industria e agricoltura ... Resta nella memoria soprattutto la famosa parabola (ripresa poi ne *Il caso Mattei* da Rosi e Gian Maria Volontè) con la quale Mattei, nel suo eloquio intelligente e impacciato, paragona la disperata battaglia dell'ENI contro le Sette Sorelle del petrolio a quella di un gattino affamato alle prese con un'orda di cani ringhiosi. In questo autoritratto di uomo tristemente conscio della temerarietà e dell'imminente sconfitta della propria sfida (sfida però già vinta per il semplice fatto di essere stata tentata), si potrebbe scorgere in controluce anche il ritratto dello stesso Bizzarri e della sua battaglia per il rilancio del documentario italiano e la sua difesa dalla colonizzazione straniera. Una battaglia di cui è testimone l'articolo che segue, datato 1963. Lo rileggiamo, nella speranza che il cinema documentario si dimostri meno indifeso di quel Paese sulla Salaria, e trent'anni di tempo non siano passati sulle sue rovine.
"La classe dirigente della nuova Repubblica, passata dalla forza unitaria della collaborazione di tutte le forze della Resistenza a quella ristretta e discriminante che si inaugurò all'insegna della nuova crociata anticomunista, anzichè impegnarsi in una azione di illuminata iniziativa nel settore cinematografico, diede l'avvio ad una politica di corruzione, di paternalismo evasione, chiedendo come contropartita primi interventi finanziari dello Stato opere paesaggistiche, laghi d'argento e tramonti dorati, itinerari turistici, cortometraggi sull'arte filmati da cartoline e su pittori senza alcun riscontro con la nostra realtà, senza occasione di positive realtà, senza occasione di positive polemiche. Mi pare che non si possano dimenticare amare esperienze di questi anni, amare perchè dietro di esse esisteva, ed esiste, una preordinata volontà di impedire che il documtarismo italiano diventi una cosa seria: questa volontà è stata espressa proprio da col che in nome dello Stato dovrebbero pensare: nei termini che si propone, ma che invece ragionano nei termini che le forze peggiori della nostra industria cinematografica propongono, a difesa non semplicemente di privilegi economici ormai consolidati, ma anche soprattutto a difesa di posizioni di classe (più ancora che di gruppo)".
(da *Miti e realtà del documentario* di Libero Bizzarri, "Film Selezione"; n. 19-20, 1963)

I PADRI DELLA PATRIA
INTERVISTE AI MAESTRI DEL DOCUMENTARIO

di Gualtiero De Santi

Era un'Italia da invidiare, quella di cui parla di continuo Alberto Arbasino, l'autore di *Fratelli d'Italia* (1963), mentre si avvicina il nuovo secolo, il nuovo millennio. Era un Paese che aveva una produzione artistica e culturale memorabile. Io che non sono un amatore dei vecchi tempi, e mi sono formato o deformato negli anni della neoavanguardia; e che ho afferrato per la coda personaggi e opere citati da Arbasino, posso confermare che c'era un clima diverso; e diverse, spesso molto brillanti e positive, erano le buone occasioni d'incontro. Voglio sottolinearlo con una certa decisione perchè purtroppo, ricordando uno scrittore come Arbasino, si rischia di tirarsi addosso l'accusa di privilegiare un talento letterario sì ma anche un pososo, mondano cronista di poca durata. Invece, l'autore di *Fratelli*, anche se tende a farsi ripetitivo di se stesso specie quando scrive per i quotidiani e riempie maniacalmente di appunti la posta dei lettori, possiede il dono di non rimuovere e di consentire sulla base di dirette esperienze utili confronti (e abili perchè fecondati da un'ironia leggera e mai volgare).

In uno dei suoi bilanci, Arbasino infila una serie di titoli che è bene considerare prima di spingerci in un'introduzione alle interviste che seguono ai maestri del documentario italiano. Eccoli: *L'opera da tre soldi, Un tram chiamato Desiderio, La strada, Le voci di dentro, Rocco e i suoi fratelli, La morte di Danton, L'avventura, Il ferroviere, La grande guerra, Bada che ti mangio, La trilogia della villeggiatura, D'amore si muore, L'Aria/da, Il sesso debole, Attanasio cavallo vanesio, Medea* ... C'è di tutto in questo elenco e i titoli rimandano a nomi di artisti bravi e diventati famosi come Strehler, Fellini, Visconti, Monicelli, Testori, Eduardo, Antoniani, Germi, Romolo Valli, Rascel ... (persino il piccolo grande Rascel che era in effetti l'ultimo anello di una catena di comici indimenticabili).

Erano opere che, osserva Arbasino, "descrivevano" o "rispecchiavano" movimenti, situazioni, mentalità, ambienti, con aperture e squarci su panorami e prospettive, persone e trame offerte da realtà sociali e intellettuali di costume e non ancora da "audience" omogeneizzata o da 'bestseller' industriali. Con suggerimenti buonissimi dei grandi 'chefs' generosi e disponibili..."

Fra queste opere, questi personaggi, queste pareti foderate di intelligenza, sensibilità e cultura, prendeva vigore il tipo di documentario di cui parlano i maestri da noi intervistati.

Chiunque ha visto anche uno soltanto di questi lavori, sente il calore e il colore di un' epoca; avverte il fermentare di una cultura fatta di curiosità appuntite, il desiderio di trovare un nesso fra l' esistente e ciò che si stava creando nel crogiolo prima del dopoguerra e poi della ricostruzione, il bisogno di non rinviare troppo i conti da fare con il ventennio fascista contro la tendenza generale di stendere una coltre di silenzio o meglio di vere e proprie omissioni. Il cinema italiano di allora, forse il "più bello" della sua lunga storia per la ricchezza di autori per la varietà di temi, faceva un documentarismo in genere forte e analitico, benchè non mancassero brevi ritratti crepuscolari, acuti bozzetti di quartiere e di Paese, elzeviri descrittivi e talvolta banali,e comunque sempre densi d'interesse. Era una scuola nel senso più autentico della parola; ossia, niente aule e lezioni accademiche, o soltanto quel poco che si poteva fare, se era compatibile con un robusto entusiasmo realizzativo espresso più nel girare pellicola che nel discutere.

Sono tutte cose che ho imparato dopo, studiando quel periodo e quelle opere; e forse, proprio perchè ero troppo ragazzo per esprimere valutazioni dirette, ne ho tratto un'idea parzialmente motivata. Tuttavia, grazie al revival in corso del documentarismo anni quaranta e cinquanta dovuto a operazioni di restauro, mi sembra di avere capito una cosa che oggi pare inaudita: quei documentari e quegli autori esistevano esclusivamente perchè esisteva il CINEMA. Certo, è un paradosso, ma a pensarci bene mi sembra sempre più reale. Quando scrivo CINEMA con la maiuscola intendo riferirmi a tutto un processo di creazione e di produzione che mobilitava talenti e anche li organizzava. Leggere le memorie dello sceneggiatore Ugo Pirro o quelle di Age e Scarpelli, o le biografie dedicate a Fellini o a Rossellini significa tornare ad un'epoca in cui nel lavoro cinematografico avevano un grande rilievo due elementi. Da un lato, il formicolare di idee in un ambiente in parte un po' straccione e farneticante (la Cinecittà dopo l'occupazione tedesca e lo sgombero degli sfollati), ma carico di entusiasmo e di una ribalda voglia di fare o di mettersi semplicemente in mostra che costituìsce un "patrimonio" dell'arte della pellicola (non bisogna avere paura ad usare la parola arte). Dall'altro, lo scambio di esperienze fra i giovani e gli anziani, fra sceneggiatori e registi, fra costoro e le altre presenze tecniche e professionali. Ad esempio, cosa sarebbe stato il cinema di Visconti senza l'apporto dei costumi di Piero Tosi? e il cinema di De Sica senza il contributo di quel matto geniale che era Zavattini?

Il documentario era un vezzo vitale, un arto superiore di questa situazione: non era considerato un genere minore, non era inteso (ed è il rischio che corriamo ai nostri tempi) come una strada senza uscita, un orto chiuso in sè, un ambito che avesse bisogno di un'alimentazione continua e appagata soltanto per il fatto di esserci, e di garantire pane e successo ai registi che vi si dedicavano.

li documentarismo, per la brevità dei filmati e per una naturale predisposizione verso il sociale al di là degli attori e della messa in scena, era pellicola da macinare, era un modo di provare e perfezionare lo stile, un mezzo per indagare e capire, un gioco importante in vista del gran passo verso il film, verso la finzione e lo spettacolo. Era più che l'anticamera del cinema dei grandi schermi e della rappresentazione, era l'approccio narrativo e psicologico alla macchina pesante e pensante dello spettacolo; era la finestra dalla quale affacciarsi, era la finestra dal cortile delle prime esperienze al domani e al dopodomani del film. Anche i lunghi documentari, i classici, puntavano al film riprendendone lo sviluppo drammaturgico, le cadenze stilistiche, il respiro tematico. Insomma, il documentario non pensava di fare da sè, ma era parte di un disegno (e di un sogno) verso un dispiegamento nella qualità estetica del cinema, un atto umanistico intrecciato con il piacere della scoperta e dell'uso della tecnica.

Se il modello era il CINEMA, oggi è il TELEGIORNALE o lo SPECIALE TV. Le conseguenze saltano agli occhi. Dal 3 gennaio 1954, quando cominciarono le trasmissioni della Rai, l'autore immaginato e coltivato dal CINEMA si è trasformato, si sta trasformando ormai in maniera irresistibile in una sorta di giornalista pronto a tutti gli usi. Niente di male, s'intende: ci sono stati e ci sono giornalisti di grande classe e capacità, com'è facile capire se si rivedono i vecchi documentari e le inchieste del tempo che fu; ma il problema non è questo, perchè il giornalismo in tv nel suo complesso va - tranne che in alcune eccezioni - per un'altra strada, sminuzzando e manipolando l'informazione, sposando un linguaggio in cui vengono esaltate banalità sia sul piano visivo (monotoni movimenti di macchina, morte panoramiche, orgia di zoom) sia sul piano del parlato (racchiuso il più delle volte nelle interviste o imbevuto di una disinvoltura lessicale che si vorrebbe camuffare d'ironia).

Le redazioni, si sa, sono cosa ben diversa dal caffè dove Fellini incontrava sceneggiatori e collaboratori, o da Cinecittà, o dal salotto di Suso Cecchi D' Amico**.** E non è un'impossibile riproposta di simili

ritrovi che qui si sostiene. La tv, pubblica o privata, scambia in Italia una tipica organizzazione industriale per il surrogato di un ufficio del catasto dove ogni confronto vero, ogni progettazione fatta di confronto e di assunzione di responsabilità affidate a competenti, vengono soppiantate da volontà gerarchiche di pura convenienza di potere. li direttore o redattore capo, in poche parole, non parlano in nome della proprietà avendo bene in mente il prodotto da fare; essi trasmettono generalmente le scelte in cui versare o interpretare volontà politiche, spesso di correnti o di lobby partitiche.
Il discorso è lungo. Le analisi andrebbero meglio precisate e circostanziate. Le domande che sorgono, sono molte. Le risposte da cercare implicano uno sfogo e una valutazione di tutti gli elementi in campo. Anche perchè ne scaturiscano altre domande, e così via. li futuro del documentario sta, questo è quanto sappiamo, nel centro di un nodo di problemi che sono stati trascurati con un puntiglio di disattenzione che ci mette a disagio e ci costringe a pensare in termini nuovi, senza remore o tabù. Dico noi per dire tutti coloro che lavorano nel cinema (con la minuscola o maiuscola non importa) e nell'audiovisivo, avendo con chiarezza un compito più generale rispetto a interessi di pura sopravvivenza o di consolazione di settore. Si tratta infatti di decidere se si deve assecondare la tendenza alla confusione e al ribasso, o se si deve contrattaccare. Padri della patria o no, i registi della cosiddetta vecchia guardia ci invitano a reagire.

LA PRIMA VOLTA
UNA SCENA DA BOLGIA

di Enzo Lavagnini

La prima volta che misi l'occhio dietro la macchina da presa - una Beli and Owell 16 mm - fu in un manicomio. Il direttore era un uomo altissimo e aveva la faccia che, col passare del tempo, andava sempre più somigliando a quella dei suoi ricoverati. Abitavo allora a Ferrara, mia città natale, una piccola meravigliosa città della pianura padana, antica e silenziosa. E avevamo deciso, tra amici, di girare un documentario sui matti. Il direttore voleva aiutarmi a tutti i costi e si rotolava sul pavimento per mostrarmi le reazioni dei malati a certi impulsi esterni. Mi ero infatti messo in testa di girare il documentario dal vero, cioè coi malati veri, e tanto insistetti che alla fine disse: "Provi''. Piazzammo la macchina da presa, preparammo i proiettori, disponemmo i pazzi nella stanza secondo le esigenze della prima inquadratura, e devo dire che i pazzi ubbidivano con umiltà e facendo bene attenzione a non sbagliare. Erano commoventi in questo, e io mi rallegravo per come si mettevano le cose. Finalmente diedi l'ordine di accendere i proiettori. Ero un po' emozionato. Di colpo la stanza avvampò di luce. Per un attimo i malati rimasero immobili, come impietriti. Non ho mai visto sulla faccia di nessun attore uno spavento così profondo, cosi totale. Fu un attimo, ripeto, poi accadde una scena indescrivibile. I pazzi cominciarono a contorcersi, a urlare, a rotolarsi per terra come aveva fatto il direttore. In breve la stanza divenne una bolgia infernale. I pazzi cercavano disperatamente di ripararsi dalla luce come da un mostro preistorico che li assalisse, e i loro volti che prima, nella quiete, riuscivano a contenere la demenza in limiti umani, ora apparivano sconvolti, devastati. Ed eravamo noi, ora, impietriti di fronte a quello spettacolo. L'operatore non ebbe nemmeno la forza di far scattare il motore della macchina, io di dare un ordine qualsiasi. Fu il direttore a gridare: "Stop Spegnete!" E nella stanza tornata semibuia e silenziosa vedemmo un groviglio di corpi che si agitavano spossati come negli ultimi sussulti di un'agonia.
Non ho mai dimenticato quella scena. E fu intorno a quella scena che cominciammo a parlare, senza saperlo, di Neorealismo. (da *Fare un film è per me vivere*, *Cinema Nuovo*; n.138, marzo-aprile 1959). Per quello che riguarda la forma del documentario, e soprattutto da *N.U,* io sentivo il bisogno di eludere certi schemi che si erano venuti formando e che pure erano allora validissimi. Lo stesso Paolucci - che era allora uno dei documentaristi più noti - faceva i suoi documentari secondo determinati criteri, direi a blocchi di sequenze, che avevano un loro principio, una loro fine, un loro ordine; questi blocchi messi insieme costituivano una certa parabola che dava al documentario una sua unità. Erano documentari impeccabili anche formalmente; però io sentivo un certo fastidio di questo ordine, avevo bisogno di rompere un po' quella che era la sistemazione della materia nel corso del documentario. Fu così, soprattutto trovandomi un certo materiale nelle mani, che cercai di fare un montaggio assolutamente libero (dico forse una parola un po' grossa, ma questo era nelle mie aspirazioni più che nei risultati, i risultati non voglio giudicarli), libero poeticamente, ricercando determinati valori espressivi non tanto attraverso un ordine di montaggio che desse con un principio e una fine sicurezza alle scene, ma a lampi, a inquadrature staccate, isolate, a scene che non avessero nessun nesso l'una con l'altra, ma che dessero semplicemente un'idea più mediata di quello che io volevo esprimere e di quella che era la sostanza del documentario stesso; nel caso di *N.U,* la vita degli spazzini in città. (da *La malattia dei sentimenti*, "Bianco e Nero'; nn. 2/3, febbraio-marzo 1961)

DOCUMENTARISTI PER CASO
CON L' AMICO DINO RISI

di Enzo Lavagnini

A Milano eravamo Lattuada, Castellani e io: tre architetti che volevano fare del cinema, i più noti fra quelli del cine GUF. Poi c'era Mario Ferrari che faceva raccolta di film per la cineteca italiana. Castellani era amico di mio fratello; fece un film per il cine GUF, ed eravamo d'aiuto io e Lattuada. Ferrari e io abbiamo comprato i primi film della cineteca italiana. C'era anche Ponti, amico sia mio che di Lattuada. lo in quel periodo mi diedi alla fotografia, lavoravo per *il tempo illustrato*. Poi facevo la critica cinematografica sul quindicinale *Corrente*. La mia attività è cominciata con la raccolta di vecchi film. Prima della guerra non avevo fatto cinema. Feci un filmetto a 16 mm per il cine GUF pagato da me, poi loro me lo ricomprarono. lo non ho fatto cinema attivo ma attività culturale sul cinema, raccogliendo film, scrivendo di cinema. L'unico regista italiano per il quale avevo una certa ammirazione era Camerini, lo trovavo diverso dall'altro cinema ufficiale che non mi interessava.
lo ho scritto le mie posizioni già da allora riguardo al cinema fascista, al cinema europeo, al cinema americano, mi pare abbastanza chiaro quello che ho scritto su *Corrente* prima della guerra. Si può dire che personalmente ero attratto dal cinema francese, anche dal cinema tedesco, quello degli anni '20. Il cinema francese mi interessava molto e infatti feci due o tre viaggi fortunosi a Parigi e mi incontrai con Langlois che mi fece vedere molti film che qui non si trovavano. lo sono arrivato al cinema deciso fin dagli anni giovanili, dagli anni '20. Poi a Milano, studiando architettura, occupandomi di giornalismo, facendo il fotografo come inviato speciale per Mondadori e nel dopoguerra dopo aver "preso la mia attività giornalistica per l' Avanti!"; avevo un po' abbandonato l'idea di fare del cinema.
Fu una cosa casuale, perchè un mio amico, Gigi Martello, mise a disposizione a me e a Risi una certa somma, 150.000 lire, per dire la verità, per fare due documentari, e durante la stessa estate facemmo, io *Bambini in città*, e *Risi Barboni. Bambini in città* fu presentato alla prima mostra di Venezia del dopoguerra ed anche a Cannes ed ebbe molto successo. Mi dettero delle medaglie e Ponti, con il quale avevo già lavoricchiato, mi chiamò a Roma per una sceneggiatura, mi pare *il mulino del Po* che poi abbandonai. Presi così ad occuparmi di cinema per la Lux, che allora era un centro di produzione molto importante. Bisogna tener conto che io sono arrivato a Roma nel '48 quando il Neorealismo era già finito. I film neorealisti più importanti li ho scoperti a Milano.
La Lux in quel periodo faceva parecchi documentari. Il documentario avrebbe potuto essere molto utile, ma in realtà ne è stata fatta una speculazione. Pochi produttori se li spartivano, perchè i documentari non sono mai riusciti ad avere un mercato naturale, non richiesti dallo spettatore che li sopportava come complemento non gradito al film, andava a finire che sopravvivevano grazie ai contributi concessi dalle leggi. Allora si creò una specie di trust dei produttori di documentari come cartoline postali. E anche se Comencini, Risi, Antoniani hanno cominciato con i documentari, questi non diventarono mai quello che avrebbero potuto essere, perchè non ci fu un impatto naturale tra il documentario e il pubblico, tanto che era una specie di fuori programma imposto e in certi casi non veniva nemmeno proiettato.
Strutture come la Lux esistevano da prima della guerra. La Lux cominciò con un film di Alessandrini: *Don Bosco*. Il finanziere Riccardo Gualino, senz'altro geniale come finanziere, ebbe una disavventura economica a causa di uno scandalo che fece colpo (oggi ce ne sono così tanti che non ci si farebbe caso), e Mussolini lo mandò al confino per un certo periodo. Quando dopo il confino riprese questa attività affaristica, contemporaneamente cominciò anche ad occuparsi di cinema e insieme al suo collaboratore Gatti, musicologo, co - noleggiò la produzione di *Don Bosco* che fu un successo enorme. Gualino, spinto da quel successo e dal fatto che poteva attirarsi le simpatie del regime facendo un film con la Lux, continuò a lavorare fino alla caduta del fascismo per poi sospendere nel dopoguerra. I produttori della Lux, quelli che appaltavano erano De Laurentiis e Ponti. De Laurentis dapprima era un semplice direttore di produzione, si associò alla produzione fino a che si staccarono tutti e due e fecero la Ponti - De Laurentiis. Ponti aveva fondato a Milano la ATA, che produsse prima della guerra il film di Soldati. Dopo di che venne a Roma, l'armistizio lo sorprese a Roma e vi rimase. La Lux riprese l'attività appena liberata Roma.
In via Po, sotto c'era la Rumianca, poi c'erano due stanze dove stavano Ponti e De Laurentis, e c'era anche Rovere. Là si producevano molti film. E fu lì che feci il mio film *Proibito rubare*. Ponti mi disse: abbiamo visto il tuo documentario sui bambini e vorremmo fare una specie di "città dei ragazzi" all'italiana. Si riferiva a un film di Norman Taurog, intitolato *Boys' town*. Il tema era quello, l'ambiente era diverso perchè era a Napoli che si svolgeva ed era terrificante nel dopoguerra, specialmente per l'infanzia, e infatti *Proibito rubare* è di genere comico satirico, un rovesciamento della situazione.
(da *La città del cinema*, Editore Napoleone 1979)

PER ME È UN CLASSICO
IN CERCA DI NUOVE STORIE

di Andrea Cauti

Famoso soprattutto come regista cinematografico di pellicole di carattere sociologico o di ricostruzione storica, Carlo Lizzani ha un'importanza nel documentario italiano forse anche superiore a quella che ha nel cinema. Da cinquant'anni, quando cioè esordì con *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, non ha più smesso di dedicarsi al documentario, lavorando a questo genere parallelamente al suo impegno nei lungometraggi. Il legame di Lizzani con questa forma di espressione è testimoniato anche da numerosi saggi da lui scritti e dall'impegno profuso nel tentativo di farlo rinascere quando, dal 1979 al 1983, diresse la Mostra del Cinema di Venezia. Come per la sua produzione cinematografica, anche nel documentario il regista si mostrò estremamente eclettico e girò filmati d'arte, di costume ed importanti testimonianze storiche. Celebre è *La muraglia cinese* del '57, primo film-documento girato nella Cina comunista da un regista occidentale.

Il suo legame col genere documentario è antico e fortissimo. Come è nato questo amore?
Come tutti i registi della mia generazione e di quella che ci ha preceduto, ho iniziato col cortometraggio documentario. Forse per questo ho sempre dato, anche dal punto di vista teorico, grande importanza a questo genere In numerosi miei saggi e nell'ultimo, *il discorso delle immagini*, ho sempre sostenuto che il documentario è all'origine del cinema e mi sono battuto perchè fosse considerato una parte essenziale di esso. Ho anche proposto una teoria secondo la quale il cinema, inteso come linguaggio, non si esprime attraverso i generi classici - il giallo, la commedia, il musical, il western, ecc. - bensì attraverso diversi discorsi delle immagini, uno dei quali è proprio il documentario.

Nella sua vasta produzione ci sono due titoli che hanno un'importanza particolare non solo nella storia del documentario: La Muraglia cinese del '57 e L'orbita della Cina del '71.
Sì, anche se sono molto particolari perchè durano rispettivamente un'ora e quaranta e sei ore. *La muraglia cinese* fu prodotto per le sale e fu il primo film girato da un occidentale nella Cina di Mao. Rimasi lì un anno perchè non era facile orientarsi in quell'universo e il prodotto ebbe larga diffusione, proprio per la sua unicità e spettacolarità, oltre che nel circuito dei festival internazionali anche nei cinematografi. Nel '71 tornai, in un certo senso, sul luogo del delitto per girare una serie televisiva di sei documentari di un'ora ciascuno sui Paesi che confinano con la Cina. L'idea mi era venuta da un libro, *The orbit of China* di Arrison Salisc vicedirettore del *New York Times'*. Prodotto da Cristaldi e dalla Rai con testi di Furio Colombo fu un viaggio storico - culturale in Paesi come la Corea del Nord e del Sud, il Giappone, la Thailandia, Hong Kong, la Malaysia.

Passata la stagione "eroica" del documentario, quando lo Stato finanziava gli autori fu quindi la televisione a farsi carico di produrre queste opere?
Direi che negli anni '70 la televisione ha ridato la possibilità agli autori di poter raccogliere anche in forma saggistica la realtà. Questa opportunità, nella stagione che lei definisce "eroica"; era data dallo Stato che elargiva dei premi, ma aveva l'inconveniente che poneva un limite di dieci minuti ai lavori. Ciononostante fu proprio grazie a questo aiuto statale che molti autori, tra cui lo stesso Libero Bizzarr,i i cui filmati sono ancora oggi di incredibile attualità, ebbero la possibilità di lasciare un segno nel mondo del documentario italiano, creando una vera e propria scuola dalla quale sono usciti successivamente i nostri maggiori registi.

Oggi questa scuola non c'è più. Crede che sia un grosso danno?
Oggi c'è il cortometraggio che sta assumendo sempre più importanza. Purtroppo non c'è attenzione al documentario perchè si predilige quasi sempre la fiction. E questa scelta rappresenta certamente un errore perchè l'esperienza documentaristica è fondamentale per la formazione di un regista, ma la nuova generazione di autori la ignora nella quasi totalità dei casi.

Il passaggio dal documentario al cinema di fiction per lei è stato automatico?
In realtà non è sempre un passaggio obbligato, perchè ci sono molti grandi autori di documentari che hanno fatto sempre e solo quello e fanno parte della storia del cinema. Nel mio caso l'artefice di questo salto fu Giuliani G. De Negri, produttore dei miei primi film e poi dei fratelli Taviani, che apprezzò molto i miei primi lavori e mi spinse a tentare la strada della fiction. Con lui fondai un cooperativa e realizzai *Achtung, banditi!* nel 1951. E lì ebbe inizio la mia carriera di regista cinematografico. Qualche anno prima ero già stato sul punto di fare il grande passo: *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, il mio primo documentario, era piaciuto molto a Carlo Levi, e ne approfittai per chiedergli i diritti di *Cristo si è fermato a Eboli*. Purtroppo, non avendo ancora lo status di regista cinematografico, l'operazione non andò in porto, con mio grande rammarico.

Cosa si è portato dietro, dal punto di vista tecnico e artistico, nel passaggio dall'uno all'altro genere?
Il documentario era, in un certo senso, propedeutico al Neorealismo che aveva strappato quel sipario che nascondeva l'Italia reale agli occhi del pubblico. Ovviamente, anche se all'apparenza questa stagione eccezionale del nostro cinema sembrava legata a filo doppio con il documentario, il Neorealismo non è una registrazione della realtà, bensì un'elaborazione molto ricca che ha coinvolto uomini di cultura e che ha prodotto non solo una rivoluzione di contenuti, ma anche una trasformazione stilistica nel mondo del cinema. Non per niente Roberto Rossellini è considerato uno dei tre registi fondamentali nella storia. Per me il documentario è stato una forma di allenamento eccezionale perchè mi ha insegnato, come diceva Cesare Zavattini, a pedinare il coinquilino.

Quale futuro vede per il documentario in Italia?
Mi sembra che ci sia più attenzione da parte dello Stato che ha aumentato l'entità del finanziamento pubblico per i progetti documentaristici; questa potrebbe essere un'iniezione di salute per un genere che ha fatto la storia del cinema. In quanto alla televisione, invece, ancora non vedo segnali positivi perchè si tende a ragionare in maniera seriale. Pensi che io ho girato per la Rai un documentario di un'ora su Federico II, ma non si riesce a trovargli una collocazione. Mi hanno detto che sarebbe stato tutto più facile se ci fosse stata una serie di lavori su diversi imperatori o sullo stesso tema. In altri Paesi, invece, la televisione pubblica è molto più attenta; in Francia e in Inghilterra si finanziano addirittura opere straniere e molti autori italiani sono costretti a rivolgersi a loro per ottenere un aiuto.

DALLA GUERRA PER BANDE ALL' ATTUALITÀ TROPPO MIOPE

di Andrea Cauti

Cresciuto alla scuola di Michelangelo Antonioni, di cui fu assistente alla regia ne *L'amorosa menzogna* del '48, Maselli conservò sempre, anche quando divenne un affermato regista cinematografico, quel gusto per la società metropolitana e per le problematiche del mondo del lavoro evidenziato fin dai suoi primi documentari. Malgrado le sue opere abbiano spesso il limite di non evidenziare una linea stilistico-tematica coerente, questo regista ha sempre mantenuto l'integrità ed il rigore ideologico espressi per la prima volta nel 1948 nel documentario commissionatogli dalla Cgil sulla scuola centrale sindacale di Ariccia, uniti ad un amore per la poesia che hanno valso l'appellativo di "realismo lirico" ai suoi lavori. Negli ultimi anni, ancora per il primo sindacato italiano, ha organizzato il lavoro e ha montato il girato di 40 registi impegnati a riprendere lo sciopero generale per la "scala mobile".

Lei ha debuttato giovanissimo dietro la macchina da presa. Si può dire che è uno dei padri del documentario italiano?

Io ho iniziato a 14 anni, nel 1945, dirigendo una serie di cortometraggi di fiction. Grazie a questi filmetti potei entrare a 16 anni al Centro sperimentale e lì iniziai la mia carriera di documentarista. L'anno dopo, nel '47, realizzai su commissione della Cgil il mio primo lavoro, che terminò nel '48: la costruzione della scuola sindacale centrale di Ariccia. Aveva uno scopo propagandistico. Poi andai a scuola da Antonioni che, dopo lo splendido *N.U - Nettezza Urbana* del '47, mi scelse come aiuto regista per *L'amorosa menzogna*. Mi insegnò praticamente tutto, ed io, nel '49, potei girare il mio primo documentario vero e proprio, *Bagnaia Paese italiano*, realizzato nella cittadina medievale vicino Viterbo, che fu premiato a Venezia e che ebbe un grande successo, anche se io non lo amo molto. Da quel momento iniziai la mia avventura nel mondo del cinema.

Si parla sempre di secondo dopoguerrra come di "età dell'oro" del documentario. È vero?
È verissimo. I documentari venivano proiettati nei cinema per legge prima di un film e chi riusciva ad abbinare il suo lavoro ad un lungometraggio prendeva il 3% degli incassi del film. C'era un accordo parasindacale per cui i documentari non potevano durare più di dieci minuti, e in molti hanno fatto fortuna perchè sono riusciti a legarsi a film di altissimo richiamo.

Con che criterio venivano fatti gli abbinamenti?
Era una guerra per bande. Era difficilissimo avere contatti con i distributori americani e sono nate delle società, la più potente delle quali era la Fortuna Film di Attilio Riccio, esclusivamente per organizzare l'abbinamento dei documentari con le megaproduzioni d'oltreoceano. E così cortometraggi di dieci minuti, costati in media un milione e mezzo (circa 30 di oggi), potevano far incassare decine di volte tanto ai produttori ed ai registi. Per questo in quegli anni si è assistito in Italia ad una vasta fioritura di documentari, tutti rigorosamente muti e, fino al '52, in bianco e nero. Erano muti perchè non c'era la presa diretta che costava moltissimo: non c'era il nastro magnetico, per cui la ripresa sonora si effettuava direttamente su pellicola negativa sonora e l'affitto delle attrezzature, lo sviluppo ed il lavoro dei tecnici avevano dei costi elevatissimi. Solo Luchino Visconti nel '50 ottenne il sonoro quando girò il bellissimo documentario di sei minuti *Appunti su un fatto di cronaca*, girato a Roma, a Primavalle. Ma lui era Visconti.

La sua opera di documentarista annovera una trentina di titoli. C'è un tema che ricorre più spesso degli altri?
Nel mio lavoro ci sono due costanti: le tematiche metropolitane e i mestieri, sempre intesi in chiave lirica. Un aspetto a me molto caro del primo tema, al quale ho dedicato numerosi lavori, riguarda i minori nella società cittadina. Il più famoso è del '51: un documentario, con il commento di Giorgio Bassani, intitolato *Bambini* che ebbe un immenso successo al Festival di Cannes. Ho ripreso i piccoli nel momento più spensierato, quando fanno dei giochi che apparentemente non hanno alcun senso.
Per quanto riguarda i mestieri, oltre al documentario più noto, *Gli ombrellai*, ho girato *Le fioraie ambulanti*, *Gli stracciaroli* ed altri sui lavori più disparati della vita cittadina.

Quanta importanza ha avuto la sua esperienza di documentarista nel passaggio al lungometraggio di fiction?
Tantissima. Il lavoro artigianale del documentario, soprattutto di quello fatto in grande miseria come lo facevamo in quegli anni, obbligandoti a fare di tutto, ti permetteva di conoscere le cose dall'interno. Proprio grazie al documentario io ho imparato a fare il montatore e per un periodo è diventato per me anche un mestiere. Sono stato regista, montatore, operatore, organizzatore, rumorista, facchino ... tutto insomma. Eppoi fare quel tipo di lavoro in quelle condizioni mi ha insegnato ad avere un grande spirito di adattamento e mi ha fatto capire l'importanza del collettivo. Ognuno di noi credeva fortemente in ciò che faceva, contribuendo in tal modo alla riuscita del prodotto.

Sembra una storia del libro Cuore: solidarietà, sincerità, onestà d'intenti, ecc. Ma era così per tutti?
Ovviamente io parlo di me e di altri che come me lavoravano con spirito artistico. È inutile negare che non pochi furbacchioni li trovavano per cosi dire, immorali. Si facevano pagare dalla produzione e poi spendevano molto poco attraverso molti trucchi come le riprese di fondali da quadri. C'era anche chi prendeva dei soldi dai commercianti, riprendendo questo o quel negozio. Ovviamente erano più ricchi di noi, ma non li abbiamo mai invidiati.

Oltre ad un indiscutibile bagaglio tecnico, passando al cinema si è portato dietro anche l'identità stilistica sviluppata nei documentari?
Probabilmente, come molti critici hanno detto, soprattutto nel mio primo film, *Gli sbandati*, si sente la mia origine documentaristica. Forse l'attenzione per le inquadrature e la scelta dei luoghi e degli ambienti, così come il ritmo di quell'opera, sono già presenti in molti miei lavori precedenti. Per trovare il posto giusto per girare ci impiego sempre molti giorni, perchè ritengo che sia un elemento importantissimo del film, come lo è, a maggior ragione, per il documentario.

Qual è la situazione del documentario oggi?
Non buona, anche perchè c'è una certa miopia da parte delle televisioni, che non capiscono l'importanza di questo genere cinematografico. La Rai, comunque, fino a tutti gli anni '80 ha continuato a produrre documentari, seppure sempre più raramente. Quindici anni fa ha prodotto quaranta miei filmati da due minuti e mezzo ciascuno sulla realtà urbana. Oggi posso notare che la televisione si mostra molto attenta ai cortometraggi di fiction, cosa estremamente positiva perchè, dopo i documentari, rappresentano la migliore palestra possibile per i nuovi registi.

UNA FORMA D'ARTE
QUANDO IL PASSATO NON C'È PIÙ

di Luigi Di Gianni

Bisogna intendersi. Il documentario come lo intendevamo noi, cioè dieci minuti o nove minuti, insomma la durata canonica di quando il documentario era abbinato a un film a lungometraggio, è proprio morto; ma il documentario in generale non è morto, si è trasformato. Si è trasformato in che cosa? Qui è il punto. Per il cinema non esiste più, esiste solo per la televisione, è prodotto dalla televisione; per la verità ci sono anche altri tipi di documentario - per esempio i documentari che accompagnano le mostre d'arte - che però hanno un pubblico chiaramente mirato. Il documentario televisivo esiste, ma è invisibile: forse lo producono (forse!), sicuramente lo spezzettano in tanti programmi contenitore; per cui non si sa mai chi è l'autore di un pezzo o di un altro, se non il nome fatidico dell'autore di tutto il contenitore.
Nei primi anni, quando sono passato dal documentario cinematografico al documentario televisivo, erano anche chiaramente visibili; per esempio il mio documentario sulla Bertini, in tre puntate, ha avuto milioni di spettatori nonostante fosse in seconda serata, su Rai uno. Adesso, solo alcuni lungometraggi documentari con materiale di repertorio - come, ad esempio, *La grande Storia* in prima serata - hanno ancora un buon pubblico. Ma un documentario inchiesta come lo intendevamo noi, credo sia difficile che possa avere successo.
Per fare un altro esempio personale, io ho fatto per Raitre un documentario sulla Sicilia e su Danilo Dolci, che era poi il risultato di una lunga storia: negli anni '60 avevo girato con Zavattini del materiale su Dolci per un documentario cinematografico; materiale che era stato bloccato dal produttore, De Laurentis, che ci tolse i finanziamenti facendo fallire la Baltea Film di Luigi Rovere, vecchio produttore che aveva fatto uno dei primi film sulla mafia, *In nome della legge*. Naturalmente il materiale è rimasto bloccato per anni e poi via via l'ho rilevato e l'ho poi messo in questa serie televisiva di tre puntate che, però, non è mai andata in onda, nonostante contenesse anche un documentario che ho fatto per il cinema e che allora, nel 1965, ha avuto *il Leone d' Oro* a Venezia e nonostante che, ultimamente, purtroppo, la morte di Dolci fosse l'occasione per mandarlo in onda. Mistero, che non mi sono mai spiegato. I documentari inchiesta potrebbero essere ancora validi per la televisione, e anzi, a maggior ragione, potrebbero essere fatti senza troppo dispendio economico, con l'uso delle nuove tecnologie, con le piccole telecamere - portatili che tutti possono adoperare. Direi che oggi possono diventare documentaristi tutti quelli che hanno una telecamera; il che ha dei pro e dei contro; è chiaro che bisogna sempre avere un'idea base per fare un documentario l'idea base deve essere sempre confrontata con la realtà che vogliamo riprendere. Le nuove tecnologie le ho adoperate per la prima volta per un piccolo documentario legato a un mio film che è *La vela incantata*; invece di fare un' intervista, di dire delle cose prima della proiezione del film, ho voluto raccontare come è nato il film, che cosa volesse dire. Ho adoperato una piccola camera e io stesso facevo l' operatore ed è costato veramente pochissimo, per cui mi sembra che le nuove tecnologie possano facilitare molto una produzione anche difficile. La ripresa di certe manifestazioni, ad esempio; manifestazioni religiose, manifestazioni folkloriche in senso stretto, dove la presenza della macchina da presa con la troupe modifica sempre quello che si riprende, chÈ i personaggi ripresi sono condizionati, si atteggiano davanti alla macchina da presa in modo diverso, mentre questi nuovi mezzi possono veramente entrare nel vivo del problema, nel vivo del personaggio, nel vivo del fenomeno e riprenderlo esattamente senza tradimenti senza modificazioni. Naturalmente la ripresa bruta della realtà non è mai un documentario, è un documento, perchè ci vuole sempre la presenza dell'autore che interpreta, senza tradire, il fatto che riprende. È chiaro che ogni elemento esterno tecnico, meccanico, su un fatto lo condiziona sempre, ma in questo caso il condizionamento è minore.
Per quanto riguarda la storia mia personale, direi che sono passato dal lungometraggio al documentario e poi sono tornato al lungometraggio, nel senso che non pensavo di fare dei documentari o meglio lo pensavo come una tappa obbligatoria per passare al lungometraggio; in realtà mi ci sono trovato dentro invischiato al punto che i documentari ho continuato a farli.
È successo così: ero al Centro Sperimentale, alla fine degli anni cinquanta, e ho avuto occasione di conoscere un grosso produttore spagnolo di quei film mitologici che si facevano in coproduzione. Al Centro Sperimentale, mio compagno, c'era un altro spagnolo che si chiama Josè Font, e in quel periodo leggevamo un libro di Hemingway sui tori, e Font mi disse che c'è una splendida corsa a Pamplona.
Insomma, per farla breve, decidemmo di fare un documentario e di proporlo a questo produttore spagnolo e lui ci disse subito di sì, per cui partimmo, nell'estate tra il primo e il secondo anno, per fare questi due documentari *Uomini e tori* e *Festa a Pamplona* che ebbero un grande successo e che firmammo ambedue, lui in ed io in Italia.
Finita la scuola feci l'assistente di Fellini per *La dolce vita*, poi continuai con *Clement*, insomma mi dedicai completamente alla fiction. E poi è successo un altro incontro, nel '61, con De Martino che mi fece leggere il suo libro in bozze sul tarantismo . Per caso avevo visto proprio in quei mesi - primavera o estate del '60 - un numero di *Cinema Nuovo* dove c'era un bellissimo servizio fotografico di Chiara Samugheo sul tarantismo, e questo mi ha entusiasmato: la conoscenza di De Martino, la lettura del libro, il servizio fotografico. In più De Martino mi ha dato una mano, perchè molti hanno cercato di farla questa cosa e io, non so per quale miracolo, ci sono riuscito. Per farla breve, siamo andati giù a fare un sopralluogo, una volta, con De Martino che mi ha presentato vari personaggi necessari per il documentario, tipo il violinista capo dell'equipe musicale. Mi presentò anche una malata che, però, in quel periodo non era malata. Così mi tenni pronto per fare questo documentario. Nel giugno del '61, mentre facevo l'aiuto di Fellini in *Boccaccio '70*, arrivò improvvisamente un telegramma di Stifani, il violinista, che diceva: "Vieni subito, Assuntina balla". Si riferiva alla malata che avevamo conosciuto. Allora in due e due quattro, con l'aiuto di Arturo Zavattini che mi trovò un operatore, Ugo Piccone, che aveva una macchina da presa, una Arriflex 35 e che stava lavorando col padre; in quel periodo stavano preparando *Le italiane e l'amore* e facevano degli esperimenti di notte con la macchina nascosta nei camion per vedere se la pellicola più sensibile riprendeva certe cose misteriose che Zavattini voleva filmare.
Nel giro di quattro ore siamo partiti, passando tutta la notte in treno, prendendo un taxi a Lecce e arrivando vicino a Galatina dove, in una casa in campagna, stava ballando questa donna; e per fortuna ballava ancora, ballava già da ventiquattro ore e ha continuato tutta la giornata, tutta la mattina e tutto il pomeriggio, e noi sempre a riprendere, per cui abbiamo cominciato il documentario in due. Io facevo l'elettricista e il fonico. Naturalmente tornai mesi dopo per la festa, la famosa festa di Galatina alla fine di giugno, e ripresi la donna che andava a ringraziare di esser guarita, cadendo

subito di nuovo nella malattia. Ripresi tutte le altre malate e feci un documentario, in un certo senso, tradizionale, perchè il sonoro c'era, autentico, ma applicato dopo, perchè avevo preso un piccolo registratore che non era in sincrono. Non c'era ancora il cinema diretto, le interviste le facevano in televisione con tutti quegli apparati tecnici terribili, pesantissimi. li sonoro diretto l'ho utilizzato solo qualche anno dopo quando sono andato in Canada a fare *Note su una minoranza*, un documentario sugli italiani emigrati in Canada.
C'era un commento anche; però il commento, appunto per distaccarmi un po' dai documentari tradizionali, lo feci fare a Quasimodo, e questa fu l'unica partecipazione che Quasimodo ha fatto per il cinema; il documentario ebbe molto successo. Questo mi indusse, naturalmente, non tanto a dimenticare la mia strada maestra, che per me era la fiction, ma a continuare anche coi documentari.
Contemporaneamente a *La Taranta* ho fatto un episodio de *Le italiane e l'amore*, sempre con materiale documentaristico, cioè il ballo di una tarantata, montato in modo da potere creare un personaggio che potesse essere immesso in questo film che non era un film documentario. Forse voleva esserlo, però pochissimi degli episodi erano in realtà documentari; per cui il mio episodio, che era documentario al 95 per cento (c'era una piccola voce aggiunta che presentava il personaggio in dialetto pugliese), era forse un pochino fuori tema rispetto agli altri dieci episodi che erano più chiaramente fiction. Per me fare documentari non è un apprendistato, è una carriera, è una forma d'arte. Quando sono passato al lungometraggio non è che ho abbandonato completamente il documentario, il mio primo lungometraggio a soggetto era appunto una via di mezzo fra la fiction e il documentario, infatti *Trio* era la storia di tre giovani di allora - l'ho girato tra il '67 e gli inizi del '68 - con tre vicende separate che si sono mescolate solo nel montaggio. Vicende anche tecnicamente separate e diverse: la prima storia, quella della cantante, era veramente un pedinamento alla Zavattini, era una fiction in presa diretta. Naturalmente, ho utilizzato quello che per me era indispensabile per rappresentare in sintesi il personaggio di una cantante che aveva vinto allora il *Festival di lgea Marina - Bellaria* e che dalla serata della vittoria ho seguito per due o tre mesi fino al debutto al *Cantagiro*; i suoi rapporti col mondo musicale, lo sviluppo del suo carattere, l'ambiente etc. Tutto in presa diretta. Ho fatto, cioè, quello che non ero riuscito a fare ancora per mancanza tecnica all'epoca del tarantismo; unendo il sonoro e il visivo ho fatto veramente un episodio in presa diretta. Il secondo episodio era una via di mezzo; era la storia, ispirata ad un fatto che avevo letto sul giornale, di un ragazzo che pensava di uccidere il suo dirimpettaio per comprarsi una chitarra. Naturalmente l'avevo reinventato, però avevo solamente una traccia e, con l'aiuto del ragazzo che avevo trovato che era, devo dire, molto adatto per la parte, è stato inventato quasi giorno per giorno nei quindici, venti giorni di ripresa. Il terzo invece era pura fiction; aveva alla base una piccola sceneggiatura perchè il produttore, che era Baldi - un altro documentarista - l'aveva voluta. Il primo episodio, quello sulla cantante, era nato proprio a sè; poi io l'ho convinto a fare il secondo avendo già, fin dall'inizio, quest'idea dei tre personaggi, senza pero mai manifestargliela chiaramente. Girato il terzo episodio, ho mescolato tutto al montaggio, tenendo come base la musica della cantante, che univa anche gli altri due episodi, e cosi ho fatto il mio primo film.
Sentivo il bisogno di fare un passaggio graduale alla fiction, e la fiction vera e propria è il terzo episodio, ma ci sono arrivato veramente a gradi; e anche il secondo film, che è *Sequestro di persona*, che era pura fiction, perchè derivava da un'idea di Ugo Pirro - ispirata naturalmente a storie vere - l'ho realizzato cercando di inserire la realtà sarda. A parte i due o tre protagonisti che erano attori, tra cui Charlotte Rampling, che poi era un'attrice che nessuno conosceva perchè aveva appena debuttato in una parte minore in Inghilterra, per cui era un viso sconosciuto non solo per l'Italia, e Franco Nero, che allora era molto conosciuto come eroe western e qui, invece, faceva un personaggio reale di un ambiente attuale. Attorno a questi due o tre personaggi principali, avevo messo tutta una serie di facce sarde facendo delle ricerche molto accurate sul territorio e sull'ambientazione. Avevo perfino contattato il protagonista del film di Vittorio De Seta *Banditi a Orgosolo*; l'avevo fatto venire perchè lo volevo conoscere; c'era una parte di bandito che poi fece un attore di prosa, Hintermann mi sembra, che pensavo di dare a lui. Però ho visto che era difficile ... non gli ho fatto nessun provino, l'ho tenuto una giornata con me, lo volevo conoscere, era un personaggio caratterialmente molto difficile, forse De Seta può confermarlo, comunque una splendida faccia, una splendida figura. Tutte le altre facce che ho preso erano autentiche: pastori, paesani.

NON VORREI CHE DIVENTASSE UNA SPECIE RARA

di Andrea Cauti

Ermanno Olmi è uno dei maestri indiscussi del documentario italiano. Dopo un lungo apprendistato da cineamatore autodidatta, si rivela fin dai suoi primi lavori uno dei più originali ed attenti osservatori del mondo. Per questo nel '61, al Festival del cinema industriale di Torino, Roberto Rossellini, riferendosi al suo *Un metro lungo cinque* (datato 1959), dichiara che "questo modo di fare il cinema significa scoprire il mondo": Un attestato di stima per il giovane collega poco più che trentenne che di lì a pochi anni si sarebbe affermato come uno dei massimi registi italiani. Recentemente ad Olmi è stata dedicata una retrospettiva al *Festival dei cinque continenti* di Ischia. Nella tavola rotonda conclusiva è stato posto l'accento sulla sensibilità di Olmi, primo regista cattolico dopo molti atei (Buriuel, Bergman, Pasolini) a recuperare i valori religiosi, strappati all'uomo dalle dittature. Una particolare attenzione per la società che gli è derivata dalla sua opera di documentarista, nella quale non c'è mai denuncia o critica, bensì volontà di illustrare e far partecipare gli spettatori di una realtà quotidiana spesso trascurata.

Lei è stato ed è uno dei maggiori documentaristi italiani.
A differenza di molti suoi colleghi, lei è riuscito a mantenere lo stesso stile e la stessa attenzione per un certo tipo di realtà umana anche quando è passato al lungometraggio.

Ognuno si forma in relazione ai contatti che ha. Io ho avuto la fortuna di avere attorno a me una realtà che mi ha parlato in maniera molto appassionata. Parlo della natura, di un mondo operaio che, fuori da ogni schema culturale, si esprimeva nella totale libertà dei propri sentimenti e anche dei propri difetti. Lo sono stato molto sollecitato da queste realtà che mi stavano intorno e, ad un certo momento, ho sentito il bisogno di unirmi al coro delle voci che parlavano. Quindi mi è venuto naturale, prima attraverso una cotta che avevo preso per il teatro e poi attraverso la scoperta del cinema lavorare in modo da far sapere agli altri quanto siamo stati toccati da tutto ciò che ci è passato accanto. In fondo è un atto di amore, in quanto nel momento in cui la realtà ci fa innamorare di sè, noi siamo costretti ad esprimerci.

Ma c'è sempre onestà intellettuale in questo "atto d'amore"; oppure c'è il rischio di autocompiacersi della propria espressione artistica?
Qualche volta, quando le nostre espressioni producono degli effetti gratificanti, facciamco finta di essere innamorati solo per stupire coi nostri comportamenti da innamorati. Ma questo è un tradimento perchè chi compie un' opera senza quel motivo, magari fa anche in maniera corretta del buon mestiere, ma svolge un'attività un po' puttanesca.

Nei suoi documentari, a partire da quelli girati alla Montedison, si avverte sempre un profondo senso della religiosità, cosa che in seguito l'ha portata ad essere definito con un termine riduttivo "regista cattolico": Quanto è stata importante nel suo lavoro questa componente?
I miei documentari nascono dalla consapevolezza e dalla gioia di esistere: questo mi costringe a osservare con religiosità la vita e, quindi, di capirla sempre meglio attraverso, nel mio caso lo strumento del documentario. Ma la comprensione si ferma di fronte al sacro, al mistero dell'origine. Questo, che è un margine che sfugge alla nostra comprensione, ha generato quello che io sono e l'opportunità che ho d essere, ed ecco perchè riconosco in quel mistero il valore della sacralità. Crede che il mondo operaio e contadino descritto nei suoi documentari e nei suoi film esista ancora? Per intenderci: *L'albero degli zoccoli*, che nel '78 vinse la Palma d'Oro a Cannes, è un film in qualche modo attuale o appartiene irrimediabilmente al passato? Se guardiamo la nostra società occidentale si ha la sensazione che tutto ciò sia andato definitivamente perduto. Io credo, però, che noi non guardiamo bene e ci lasciamo sfuggire certe realtà che sono a portata di sguardo, ma che i nostri interessi un po' appannati ci impediscono di vedere. A volte basta fermarsi un attimo per rendersi conto che quel mondo è ancora lì. Abbiamo posto la nostra vita in una serie di situazioni che ci fanno guardare in maniera non favorevole alla nostra esistenza la realtà intorno a noi. Le voglio fare un esempio che mi tocca molto. La presenza dei bambini e degli anziani è estremamente importante nella comunità umana. Ebbene, noi rischiamo di mettere al mondo i figli e di non vederli, di avere accanto a noi i testimoni del tempo e non ascoltarli. È chiaro che non dipende dalla nostra incapacità, perchè se soltanto ci soffermassimo un attimo a pensare capiremmo questa evidente verità. Purtroppo qualcosa ci sospinge ad una velocità per cui tutto questo rimane un'immagine filata, non focaliuata.

Lei è un maestro e un caposcuola del documentario. Crede che le esigenze che l'hanno spinta a fotografare una certa società siano state assimilate dalle nuove generazioni?
Io sono a volte scoraggiato, ma non pessimista. Tutti noi desideriamo poter vedere; lo sentiamo come un'esigenza naturale. Il fatto che qualche volta pensiamo che sia più comodo e più produttivo anzichè guardare il mondo, guardare la fotografia del mondo. Il documentario, il cinema, l'arte vanno benissimo, ma non bisogna dimenticarsi i modelli originali, altrimenti rischiamo di togliere alla nostra esistenza quell'ossigeno che anzichè riempire i poimoni riempie la mente ed il cuore. Penso che la nuova generazione tenda a smarrirsi e, in questa società, preferisca vivere di surrogati piuttosto che fermarsi a respirare la realtà in tutte le sue manifestazioni. Nelle società più povere, ovviamente, questa esigenza di vedere la vita è sentita fortemente. Nella nostra, ricca e tecnologicamente avanzata, è più difficile e rara da trovare nei documentaristi.

È per questo che oggi si parla sempre più spesso di morte, vera o presunta, del documentario?
In tanti anni che frequento l'affascinante mondo dell'esistenza, devo dire che ogni tanto viene annunciata la morte di qualcosa. Poi, inevitabilmente, si riafferma con vitalità ciò per cui si erano già celebrati i funerali. È chiaro che, se noi pensiamo al cortometraggio documentario come veniva presentato al pubblico nei primi anni del dopoguerra, ossia come integrazione di spettacolo nelle sale cinematografiche dove si proiettavano film di intrattenimento, il documentario è morto perchè non lo vediamo più nei cinema. Ma questa forma di comunicazione è tutt'altro che in via di estinzione. E per comprenderlo, basta osservare che la televisione e rassegne cinematografiche molto importanti dedicano grande attenzione a queste opere che continuano ad essere un momento di assoluta libertà di espressione. Il documentario, infatti, non è soltanto il far passare attraverso una serie di inquadrature un'informazione su una determinata realtà; qualche volta è il montaggio poetico, da parte di un autore, di immagini della realtà e, in questo caso, diventa non più soltanto un'informazione, ma un'autentica comunicazione.

VA BENE ANCHE
UNA PASTA A MEZZANOTTE

di Andrea Cauti

Giornalista, fotografo, documentarista, regista. La carriera di Gillo Pontecorvo è corsa lungo vari binari, ma la sua fortuna è arrivata dopo l'uscita del film La battaglia di Algeri nel 1966. Questa pellicola, pluripremiata e considerata un caposaldo della storia del cinema, risente in maniera evidentissima della formazione documentaristica dell'autore. Cineasta autodidatta, Pontecorvo studiò alla scuola dei neorealisti e da essi imparò a focalizzare l'attenzione della macchina da presa sulla realtà. A differenza di molti suoi ispiratori, questo regista, uno dei più importanti e meno prolifici della storia del cinema italiano, fece del rigore ideologico il suo principale motivo artistico. Fin dai suoi primi documentari, Pontecorvo rivela doti di grande narratore, anche se la forte componente ideologica dei suoi lavori talvolta compromette il risultato dal punto di vista espressivo.

Lei è approdato al documentario e poi al cinema di fiction un po' per

caso. Come avvenne?
Ci sono arrivato attraverso la fotografia. La mania del reale veniva in parte appagata dalla fotografia, anche se mancava il movimento. Facevo il giornalista per l'agenzia Ras, oggi France Press, e corredavo i miei articoli con numerose istantanee. Ne mettevo talmente tante che il direttore mi chiamò e mi disse: parliamoci chiaro, finora hai detto che volevi unire ai pezzi delle fotografie. La cosa ci faceva immenso piacere, ma ora sembra che ti stai orientando a fare dei servizi fotografici con delle lunghe didascalie. Scherzava, ma aveva colto nel segno. Successivamente, con molto ritardo, vidi *Paisà* di Rossellini e la mia vita cambiò. Rimasi così sconvolto da questa sua magia, dalla sua capacità di trasformare in vero, in credibile, tutto quanto metteva davanti alla macchina da presa che dissi: basta, io cambio mestiere. Mi comprai una piccola videocamera, una Paillard 16 mm, ed iniziai a fare dei piccoli documentari, anche se non credevo molto nelle mie possibilità di regista. Poi, piano piano questi documentari iniziai a farli vedere a degli amici e uno di questi, Antonello Trombadori, mi spiegò che c'era una legge che sovvenzionava gli autori che realizzavano documentari in 35mm. Bastò "gonfiarli" dai 16 ai 35 mm e la mia carriera ebbe inizio.

Questa passione per il documentario, e quindi per la realtà, si sente anche nei suoi film.
Quel genere di ricerca, quell'amore per gli aspetti più veri della vita che cercavo di rendere sempre più presenti nel mio lavoro e alla base del mio cinema. Anche se dev'essere chiaro che *La battaglia di Algeri* tutto è meno che un documentario.

Eppure molti critici hanno parlato di un impianto documentaristico nel film.
Qualche critico italiano ha commesso questo errore, ma *La battaglia di Algeri* è decisamente un'opera di fiction con una costruzione che privilegia il gusto del vero. Tre anni fa la BBC inglese ha fatto uno speciale di un'ora sulla mia opera e l'ha intitolato *La dittatura della verità*. Per spiegare quanto sia sbagliato parlare di impianto documentaristico, basti dire che io e Franco Solinas abbiamo scritto la sceneggiatura del film in moltissimo tempo. Tra l'altro, la prima stesura era molto più di fiction perchè raccontava partendo dal giorno della liberazione, la storia della battaglia di Algeri narrata con dei flash back da un partigiano che sotto le torture aveva parlato e che, quindi, non poteva partecipare alla gioia della vittoria. Prima di arrivare alla stesura definitiva, abbiamo cambiato la sceneggiatura ben tre volte. Alla fine ho realizzato un film ricreando una situazione reale che è fiction alla stregua delle pellicole di pura fantasia alla Mèliès, per esempio. Ne *La battaglia di Algeri* c'è tanto poco del documentario che in America mi hanno candidato all'Oscar, oltre che per la regia, anche per la sceneggiatura. Evidentemente all'estero hanno capito meglio che in Italia l'importanza di una sceneggiatura fatta col bilancino, perfetta ed equilibratissima.

Crede che oggi il documentario sia un genere in via di estinzione?
Credo di sì e mi dispiace moltissimo. Mi rammarico soprattutto del fatto che oggi non c'è più la legge che un tempo permetteva ai giovani di formarsi, perchè il documentario è stato una palestra eccezionale per tutti, da Antoniani a Vancini, da Zurlini a Maselli, da Olmi a Lizzani. Era una scuola straordinaria che dava agli autori anche di che vivere: si arrivava a fare il primo film preparati. Oggi i ragazzi spesso si improvvisano registi e sul set non sanno neanche dove mettere la macchina da presa. Devo dire che vedo con interesse un'attenzione sempre crescente per il cortometraggio, anch'esso utilissimo come palestra. Lo Stato, però, dovrebbe cercare di mandare avanti di pari passo cortometraggi di fiction e documentari.

Se dovesse caldeggiare un impegno dello Stato in favore del documentario, che altri argomenti userebbe?
Oltre a quello che ho già detto, bisogna aggiungere che fare documentari insegna a dare un grande peso alla realtà e, al contemp: ad avere un approccio affettuoso ed interessato con essa. Forse oggi c'è meno curiosità per documentario e bisogna lavorare in questa direzione per stimolare i giovani.

Lei ha diretto per molti anni la Mostra del Cinema di Venezia. Si è posto questo problema?
Certamente. E nel mio piccolo ho cercato di creare degli spazi dedicati al documentario. Nella sezione chiamata *Finestra sull'immagine* c'era un'ampia rassegna di opere degli autori del genere, sia sconosciuti che registi di grande valore, finalizzata a far rinascere il gusto per questa forma di espressione cinematografica.

Intanto lei ha fatto da modello per i suoi figli. Uno di essi, infatti, ha iniziato con successo la carriera di documentarista.
Sì, mio figlio Marco. Fa il direttore della fotografia, ma ha la passione per il documentario. Con degli amici ha formato un gruppo chiamato *La Comida* che organizza serate di documentari. Hanno iniziato alcuni anni fa in un piccolissimo cinema: al prezzo di 5.000 lire si potevano vedere i filmati e mangiare la pastasciutta a mezzanotte, cosa che permetteva di non interrompere le riprese o i dibattiti. L'iniziativa ha avuto un grande successo e ha fatto il giro dell'Italia. A Roma hanno organizzato una serata in una sala piuttosto grande e il pubblicco accorso in massa, segno che i giovani hanno voglia di documentari.

ADESSO C'È IL CORTO E C'È L'ELELTTRONICA

di Luigi Di Gianni

È morto quel tipo di documentario che in anni molto lontani si faceva in Italia. Lo chiamavamo "documentario" giustamente perchè il fine era di documentare, attraverso il mezzo cinematografico, realtà sociali, ambienti particolari, luoghi, costumi, paesaggi, opere d'arte. Per ragioni economico-finanziarie e di programmazione, il documentario era sempre bloccato dentro un limite insuperabile di 10-12 minuti. La legislazione vigente in quel tempo prevedeva che uno spettacolo cinematografico fosse composto da un film, da un documentario e da un cinegiornale. Le sale cinematografiche dovevano compilare un borderò che comprovasse titolo, produzione e distribuzione di ognuno di quei tre componenti lo spettacolo. Il pubblico mal tollerava la proiezione del documentario e - bisogna pur riconoscerlo - spesso con ragione, perchè i prodotti erano in gran parte di scarso interesse e di mediocre fattura. L'intolleranza del pubblico aveva fatto sì che la proiezione del documentario fosse sempre più rara o non ci fosse proprio.

La televisione ha spazzato via cinegiornali e documentari, perchè l'informazione rapida, immediata e diretta degli avvenimenti ha reso inutili i primi e, con inchieste specifiche e servizi d'ogni genere, superfiui i secondi. Ho detto che il documentario cinematografico, per il mezzo di produzione e per il tipo di diffusione, è morto. È nato però il cortometraggio. La differenza è sostanziale, perchè il "corto" - come si usa dire ora - è fiction pura e semplice che prescinde dall'esigenza primaria di documentare realtà sociali, ambienti, luoghi ecc. E può prescindere anche dal mezzo cinematografico (la pellicola) e di conseguenza dal luogo di diffusione (la sala cinematografica). L'elettronica ha aperto altre possibilità, a mio avviso assolutamente positive. Se il documentario è stato palestra, apprendistato per una generazione di cineasti, il "corto" oggi semplifica e amplifica ai giovani le possibilità della loro formazione professionale e artistica. Per quanto riguarda la mia storia personale d'autore, il passaggio dal documentario al film come lo intendiamo avvenne dopo dieci anni di un'attività che mi portò a realizzare 36 documentari e, aggiungo, due esperienze di aiuto-regista per me molto importanti. Girai nel 1960 il mio primo lungometraggio: *La lunga notte del '43*. Fu un approdo quasi naturale. E fortunato, perchè, riguardando indietro, fu uno dei film più facili della mia carriera. Non ebbi praticamente difficoltà nel reperimento di una produzione e di una distribuzione, nella elaborazione e approvazione della sceneggiatura, nella formazione del cast, nei mezzi e nei tempi di realizzazione.

GIUVENTÙ BRUCIATA
Intervista alle nuove leve del documentario

di Italo Moscati

Giovani bruciati? E da chi? Come? Il titolo del vecchio film sembra un fossile dimenticato. Il mondo occidentale si è diviso in due: da una parte, gli anziani che, specie in Italia, sono sempre più numerosi e famelici - nel senso che le pensioni sono basse e le abitudini contratte in anni di miracoli economici sono rimaste alte; e dall'altra, i giovani che non finiscono di stupirsi per lo spettacolo che li riguarda e di cui spesso sono inconsapevoli protagonisti. Parliamo di questi ultimi: giovani che, secondo i massmedia, devono essere belli, magri, levigati, muniti di telefonino, macchine da sesso, pronti però a rifugiarsi fra le braccia della new age, eccetera, tutti "obblighi" a cui la società li costringe, oggi che di obbligatorio non c'è neanche più il servizio militare.

I giovani che qui c' interessano, sono quelli che scelgono per esprimersi e raccontare o raccontarsi il cinema, in particolare il cinema documentaristico.

Nelle risposte al breve questionario che abbiamo inviato ad un gruppo di registi, quasi tutti under quaranta, emergono aspetti legati al loro lavoro e alle aspettative sullo stesso lavoro e sui luoghi, come il *Premio Bizzarri*, dove possono incontrarsi e scambiarsi opinioni ed esperienze.

Leggendo queste risposte, molto equilibrate, talvolta filtrate da un pudore sincero, affiora una realtà carica di tensione, o meglio di varie tensioni sulle quali ciascun lettore potrà farsi le sue idee.

Per quanto mi riguarda, preciso che si tratta dell'inizio di un'inchiesta che ci piacerebbe continuare, anzi tenere come stabile tramite un rapporto con gli autori fondamentale per *LIBERO* e per lo stesso *Premio Bizzarri*. Inchiesta, cioè raccolta d'informazioni e di giudizi che non trovano casa e che il più delle volte si disperdono in mille rivoli, creando una sorta di foresta fitta di individualismi radicati nell'incomunicabilità (mi perdoni Antoniani se, a tanti anni di distanza dal suo film *L'avventura*, l'uso che faccio della parola assume il sapore di un revival); ma anche inchiesta come forma di esplorazione e di attenzione ai fatti nuovi.

I fatti nuovi in realtà sono già vecchi. È l'abitudine a guardarli secondo schemi intramontabili, che li fa sembrare freschi di zecca.

Un esempio può chiarire meglio le cose. Ruota intorno a un dato che mi capita spesso di segnalare suscitando un certo scalpore, ma che poi viene rapidamente dimenticato.

Lo sapete quanti debutti cinematografici ci sono stati nel nostro Paese negli ultimi trent'anni? All' incirca mille, uno più, uno meno. Possono sembrare pochi, se si pensa alla maggiore domanda del "mercato del lavoro audiovisivo"; sono molti, se non moltissimi, se si tiene conto che da questo gran numero sono usciti pochi nomi validi, e che la spesa sostenuta dallo stato s'aggira su centinaia e centinaia di miliardi in pratica buttati dalla finestra.

Non sono contro la spesa pubblica nel cinema e nello spettacolo, anzi: so bene che ci sono Paesi europei, come la Francia o la Germania che spendono più di noi; e sono anche persuaso che parte dei miliardi erogati siano stati utili a registi più o meno giovani che hanno potuto infoltire il loro sottile curriculum con opere in cui credevano. Inoltre, credo che l'azione di critici o di operatori, venuti dalla politica, in favore di questi aiuti, sia da non sottovalutare. Molti di essi amavano e amano il cinema, e si sono mossi non tanto, o non soltanto, per tutelare loro simpatie o interessi, quanto per dare continuità alle belle stagioni del cinema italiano.

Tuttavia, tutte queste buone intenzioni sono riuscite spesso a compromettere sia il destino di un singolo autore sia scelte di politiche culturali che avrebbero potuto essere ben più lungimiranti.

Non c' è spazio qui per andare a fondo delle questioni, e neanche voglio farlo. *LIBERO* esiste perchè le analisi siano distese nel tempo e nelle opinioni, e non compresse in queste prime pagine. Ma alcuni punti possiamo provare ad elencarli.

Primo punto. La situazione che si è venuta a creare con il "ballo dei debuttanti" sfiora la catastrofe perchè i giovani pensano che il cinema non sia più un mestiere, una professione in cui ha senso studiare, entrare in un ambiente, imparare dai maestri, avere rapporti fecondi di confronto con i coetanei e futuri colleghi. La pratica, o praticaccia, alla quale si sono dovuti abituare, è tale per cui tutto questo è stato sostituito dal riferimento a un terminale politico, o meglio partitico, per arrivare in una lista di candidati di fronte a commissioni che col bilancino decidono quanti registi da una parte e quanti dall'altra.

Secondo punto. I riferimenti di questo genere, sono apparentemente l'espressione fondata su valori politici veri, poichè rientrano invece nel dominio delle burocrazie che fanno e disfano, senza resistere a pressioni sbagliate o di semplice convenienza, anzi facendo in modo d'incoraggiare la tendenza allo scopo di rafforzarsi e di diventare filtri capaci di vivere di luce propria al di là del tempo, al di là degli avvicendamenti dei governi.

Terzo punto. Sommando gli esiti dei due punti precedenti, si ha il totale di una distanza quasi abissale dalle trame essenziali della cultura contemporanea. Non c'è bisogno di leggere il libro di Emanuele Severino, *Il destino della tecnica*, per sapere che le ideologie ingessate hanno chiesto soccorso alle tecniche della comunicazione per continuare ad esistere e a legittimarsi, e che esse rischiano di essere prigioniere per sempre di questi "mezzi"; per cui la tecnica sta diventando nel bene e nel male il vero potere, guidando scelte, imponendo nuovi terreni di scontro, inediti sviluppi nei confiitti d'interesse da cui esce sempre vittoriosa. Se si vuole una dimostrazione immediata di ciò, si pensi a quanto sta accadendo nel campo della televisione, sia quella generalista che quella tematica. Intorno al "digitale" si agitano in tanti, da Murdoch alla Rai.

Quarto punto. Nel consolidarsi del potere della tecnica, s'aggrava la posizione dei giovani. Sia perchè molti di essi vivono le trasformazioni passivamente, lasciandosi portare, e quindi, sono condotti a ragionare di sostanziale continuità con il passato; sia perchè una gran parte di essi rifuggono da ogni forma di contestazione o di rivolta gli ultimi trent'anni hanno spento lo spirito di ribellione oggi banalmente e nostalgicamente celebrato e finiscono per riversare rabbie, indignazioni, contrasti, prese di posizioni anticonformiste, in una cinica accettazione delle cose come stanno.
Il risultato complessivo è che la gioventù non è più bruciata, nel senso in cui la dipingeva Nicholas Ray; è immolata, è il corpo sacrificale offerto alla divinità dell' adeguamento senza sussulti, senza strappi, senza traumi. Si profila la terribile visione di uno spettacolo che scavalca il lenzuolo bianco del cinema e i lattiginosi schermi dei televisori: lo show di falò fatti di speranze e di energie che ardono sulle rive limacciose e sporche di un fiume, che non è il Gange ma quello della quotidianità rassegnata e torbida che ci vuole travolgere in fretta.
Per fortuna, i giovani crescono, e c'è da augurarsi che possano e sappiano prendere coscienza di una realtà che li esalta e nello stesso tempo li vuole distruggere. Si spera che siano aperti a cercare altro, senza buttare via con troppa leggerezza ciò di cui possono essere i portatori: il piacere della scoperta.
Lo spazio d'azione, la linea da seguire è forse quella di battersi per una politica e per le idee, i valori che confondono i mezzi con i fini. La moda o le mode giovanili sembrano fatte a posta per ostacolare questo spazio: sono le vie deviate, un intreccio robusto come la liana del vecchio Tarzan. La loro capacità di suggestione è forte e i giovani non sono Tarzan.
Nelle risposte al questionario, la pacatezza e la misura sono forse dovute al fatto che i registi non si fanno molte illusioni e si nutrono, specie i più giovani, di una concretezza che potrebbe sembrare sbilanciata al punto di apparire plasmata dalla convenienza.
A differenza dei partecipanti al lungo "ballo dei debuttanti" di cui si è detto, i registi dei documentari sono i veri "paria" del cinema e della tv. Sono diversi e isolati rispetto alle correnti del gran fiume torbido. È raro incontrare fra di essi i promossi o i beneficati di un sistema.
Non ci sono isole, comunque. Il documentarismo rientra in una cornice che tutto comprende o tende ad assorbire, nel campo della comunicazione. A differenziarlo concorrono soprattutto: la povertà (il basso costo forzato), l'emarginazione (l'assenza dal palcoscenico dei giornali e della tv), la voglia o la necessità di operare lungo binari poco frequentati (abbondanza di storie minori o "invisibili" nella scelta dei personaggi e dei temi).
È sufficiente? Ecco una domanda breve e secca: una partenza per continuare a parlare di una gioventù stanca di essere bruciata.

1. Perchè avete scelto di fare documentari?
2. Le esperienze fatte, compresa quella del Premio Bizzarri, in che misura vi sono servite?

ALESSANDRO AMADUCCI
conta più la promozione che il curriculum

1. La scelta del documentario è dovuta al fatto che è un genere con il quale si possono sperimentare nuovi linguaggi senza urtare, anche se è sempre un lavoro difficile, le sensibilità del "committente" o del pubblico. Il documentario, ai contrario della "forma-fiction" tradizionale del linguaggio cinematografico, non si è totalmente sclerotizzato in regole fisse: al contrario, spesso usa formule non narrative, e il lavoro sull'immagine non viene interpretato come una forzatura. Dato che è di per sè un genere ibrido, dove possono convivere le immagini più differenti, come interviste, immagini di repertorio, immagini originali, micronarrazioni, schede, computer grafica, eccetera, il documentario, o la documentazione creativa, come io preferisco chiamarlo, permette al produttore - sperimentatore di immagini di procedere con una certa libertà. È pur vero che anche in quest'ambito c'è un certo classicismo esasperante, come lo presenza meccanica delle voci di commento fuori campo, un uso a volte scriteriato delle interviste, e una certa banalità di montaggio di immagini di repertorio, però le possibilità manipolatorie offerte al regista sono molteplici e non vanno ad "offendere" la vista di un pubblico piuttosto abituato ad essere trasportato da un flusso di immagini non necessariamente canonico. Insomma, andare contro gli schemi è più facile in quest'ambito piuttosto che in altri.

2. Le esperienze festivaliere, oltre ad accendere le speranze di ricevere dei premi, servono soprattutto per accrescere la propria cultura personale in merito, ovvero conoscere quello che viene prodotto, e quindi rendersi conto di come si muove sia il mercato che le tendenze più fortemente autoriali, che a volte, se non quasi sempre, difficilmente trovano un mercato. Dato che il documentario in Italia, per quello che mi sembra dalla mia esperienza di autore e di spettatore, si fa molto ma si vede poco, i festival sono uno straordinario appuntamento utile per aggiornare le proprie conoscenze. Da un punto di vista veramente professionale, invece, devo dire che, come al solito, vale di più la promozione personale piuttosto che il curriculum o i festival vinti per conquistare la fiducia dei committenti e quindi la possibilità di realizzare documentari. Certo: dipende dal committenti, ma solitamente, per quello che mi riguarda, non ho mai notato particolari entusiasmi di fronte al fatto che produzioni fatte precedentemente siano state premiate in festival anche importanti, ma che sono poco conosciuti esattamente come i prodotti che essi propongono.

ANDREA CACCIA
un linguaggio indipendente

1. È una domanda piuttosto complessa, che mi obbliga ad una serie di rifiessioni di partenza. Innanzitutto il documentario è, e deve essere considerato, cinema. Rispondere al vostro interrogativo significa quindi interrogarsi sui perchè del fare cinema, e dunque cosa non semplice e facilmente riassumibile in poche righe. Per me il documentario è una forma di cinema "senza forma" che permette di stabilire dei rapporti di volta in volta modificabili tra realtà e finzione, quindi un linguaggio "libero"; che svincolato dalle rigide e schematiche strutture classiche della narrazione (presenti tanto nella fiction quanto nel documentario), consente di trasformare l'esperienza della visione in una esperienza di conoscenza. Il documentarismo è quindi una tra le tante scelte possibili per esprimersi con indipendenza creativa in un mondo troppo complesso e di cui, alle volte, non ne comprendiamo fino in fondo il senso.

2. Le esperienze dei festival sono senza dubbio di grande aiuto al lavoro di chi, come me, opera in un ambito ancora slegato dal

mercato (e forse, visto il tipo di mercato, lo sarà sempre), in quanto rendono possibile la circolazione e la visibilità di lavori altrimenti difficilmente reperibili. Inoltre, grazie al lavoro di promozione e diffusione svolto da tali strutture, è possibile che nel futuro si aprano delle nuove prospettive nell'ambito della produzione, tema scottante e che solo in parte trova risoluzione nei premi messi a disposizione dai festival più attenti a tale aspetto, come il *Premio Bizzarri*.

ALESSANDRO CANE
andare alla scoperta di qualcosa d'altro

1. Il documentario richiede al regista una forma "severa" di riconoscimento e resa del reale. Ma, allo stesso tempo, concede una libertà di espressione che la fiction non offre. Inoltre, il documentario è quasi sempre correlato ad una attività conoscitiva e di ricerca su aspetti vari del reale. Quindi si configura anche come strumento di approfondimento culturale per l'autore. Quanto non si tratti. addirittura d vera scoperta di mondi.

2. Data la scarsa diffusione del documentario in Italia, le occasioni di incontro col pubblico, come il *Premio Bizzarri*, sono realmente preziose, oltrechè gratificanti, naturalmente: il che non guasta in un lavoro che altrimenti rischia di rimanere quas; sconosciuto.

ANTONELLO CARBONI
lasciare tracce, cercare identità

1. Credo che percorrere questa via significhi assumersi un impegno sociale di non poca responsabilità. La motivazione che sta alla base della scelta è dettata dal fatto che attraverso il documentario è possibile trattare specifici temi che sarebbero difficilmente praticabili per mezzo della fiction. Se non il tema, la manipolazione a livello segnico resta comunque sicuramente comune ad entrambi. Questa stessa sostanza fa in modo che la fiction produca, prima di tutto, senso a livello corticale, mentre attraverso il documentario si produca il senso che interessa e sveglia l'intelletto. Diciamo infatti che apparentemente il documentario è facilmente decifrabile; invece il film richiede, nello stesso tempo di visione, una decodifica semiologica che comporta, dal punto di vista del messaggio in esso contenuto, maggiore tempo e difficoltà di lettura. Il documentario stimola, crea uno stato d'animo che porta ad una immediata riflessione sociale; il documentario deve possibilmente valorizzare, o denunciare, non deve penetrare l'intimità delle figure in movimento, perchè non è importante; deve lasciare spazio all'immaginazione ed alla ricostruzione che ne fa lo spettatore, deve suscitare dibattito, deve essere oggetto di studio che riflette lo studio non solo di esso, ma anche attraverso e per mezzo di esso. È sicuramente un medium che porta, prima del film di fiction, ad un contatto in cui in ciascun individuo verrebbe a generarsi quel processo, quello stimolo di ulteriore e corretta crescita culturale realizzabile anche attraverso la conoscenza audiovisiva (quando non è possibile in prima persona) e il relativo studio sui libri attinenti il tema in esame. Il documentario è utile per lasciare traccia del proprio presente, ricostruendo anche il proprio passato. Permette di andare alla ricerca di un'identità culturale in via di dissoluzione, di appiattimento globale, che porta ad una brutale omologazione. Una identità che è divorata dal mezzo prima ancora che se ne siano capite appieno le sue articolazioni ed implicazioni sociali. Il documentario può avere quei connotati di rigore scientifico che una storia di fiction non potrà mai possedere. Ha in sè un grande valore documentale, di testimonianza, ed è per questo che il documentarismo occupa oggi una maggiore posizione di rilievo anche in quei campi in cui la ricerca scientifica è abbastanza trascurata, come nel caso dell'ergologia tradizionale. Resta però inteso il fatto che non per questo debba essere data la precedenza al valore documentale nella ricerca scientifica, ma anzi il documentario non può essere privato di quel processo creativo raggiungibile solo attraverso il suo "specifico filmico''.

2. L'unica esperienza fatta fino ad oggi nel mondo dei festival resta per me quella del *Bizzarri*. Posso sinceramente dire che è stata motivo di confronto, di crescita, di conoscenza e di responsabilizzazione estremamente positiva per i lavori futuri. Un festival permette di vedere quali sono i lavori in quell'anno di produzione, cosa ha spinto gli autori e realizzarli, come sono stati condotti dal punto di vista linguistico cinematografico e capire perchè sono qualitativamente ottimi o non molto buoni, insomma cosa li differenzia. In sintesi, a parte le emozioni vissute, questo è tutto ciò che mi è stato offerto al *Bizzarri*.

MINO CROCÈ
senza compromessi e a basso costo

1. Non si tratta di una scelta esclusiva: ho realizzato una trentina di corti e mediometraggi in pellicola e in elettronica, di cui circa una metà documentari e una metà fiction. Diciamo piuttosto che ho scelto il cinema medio e corto perchè ho potuto esprimere quanto ritenevo di dover esprimere senza i vincoli, i compromessi e, non ultimo, i costi che il cinema a lungometraggio comporta. Negli ultimi anni, comunque, mi sono orientato più verso il documentario, perchè questo mi ha consentito di mettere a fuoco la realtà' su cui avevo puntato il mio interesse.

2. Per vedere le opere e gli interessi degli altri autori, verificarne lo stile e, in alcuni casi, trarne profitto.

TONINO CURAGI
una strada nuova dopo una lunga crisi

1. Dopo aver girato prima dei miei trent'anni tre mediometraggi di finzione tra il 1980 e il 198S, presentati a vari festival internazionali e vincitori di due premi Film-maker, ho avuto una lunga crisi di idee e di progetti fino agli inizi degli anni '90. Ho pensato che se non avevo niente da dire era meglio non dire nulla. Poi venni coinvolto da un amico su un progetto di un documentario su una comunità di ragazzi "down''. Grazie alla LEDHA (Lega dei diritti degli handicappati) incominciai a vedere e studiare tutto quello che nel mondo dei documentari si era fatto sull'handicap in generale. Rincominciai a entusiasmarmi di nuovo: forse le storie vere delle persone avrebbero aiutato a sbloccarmi. Non tanto per trovare o rubare delle idee per farne un film, ma proprio per trovare qualcosa che valesse la pena di raccontare a qualcun altro. Di quel documentario non se ne fece nulla, ma subito dopo il *Medialogo* dell' Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano mi coinvolse su un progetto simile. Dal 1993, in stretta collaborazione con mia moglie, Anna Gorio che ha montato tutti i nostri lavori, ho continuato il rapporto con il *Medialogo* girando documentari sociali (io preferisco chiamarli antropologici) su tematiche come la malattia mentale, la nuova emarginazione giovanile, la malavita di ieri e di oggi, e autoproducendoci video - documentari su argomenti come la nuova psichedelia, le culture evolutive e antagoniste in genere. Stiamo progettando da soli o in collaborazione col *Medialogo* e altre realtà produttive documentari simili (prostituzione extracomunitaria, mitologie sportive giovanili e basket di strada, un ritratto di un personaggio controculturale milanese recentemente scomparso, etc.), e l'entusiasmo per il documentario non è scemato, anzi. E dopo tanto tempo mi è tornata pure la voglia di fare un lungometraggio. Ci sarebbe da chiedersi qual è la relazione tra le due forme espressive, ma di questo ne parleremo un'altra volta ...

2. Tutti i nostri documentari sono stati presentati a vari festival (Bellaria, Torino, Alpe Adria, DOC Film - Maker, San Benedetto, etc.).

È chiaro che solo parteciparvi o vincere dei premi od ottenere dei riconoscimenti è gratificante, come semplicemente conoscere e frequentare altri film - maker che hanno la tua stessa passione e poter discutere insieme ti stimola per i progetti futuri. Certo, sarebbe fantastico se i festival potessero sensibilizzare e aiutare la vendita alle televisioni nazionali dei nostri lavori ...

PIT FORMENTO
in pochi è meglio conoscere quel che non si ha

1. Ho iniziato come collaboratore di registi di cinema e ho esordito alla regia realizzando nello stesso anno due cortometraggi di fiction un documentario. Quest'ultimo non rientrava nei miei progetti: l'ho girato su sollecitazione di chi allora mi produceva. Quasi una committenza. Questo accade nell"83, e l'ultima volta che mi è stato richiesto quel documentario, che si intitola La fine del sentiero di guerra, è esattamente ieri (giuro).Ma al di là del fatto che quell'occasione mi abbia permesso di scoprirmi un inclinazione imprevista, io amo partire per un luogo che generalmente non conosco, per andare a scoprire dei frammenti di una realtà che generalmente mi è estranea**.** Ed è una festa farlo con una troupe di 4/5 persone, invece che 40/50, sapendo che sarà sempre "buona la prima". Se siamo abbastanza veloci. Se l'occhio in macchina è attento, se la messa a fuoco arriva prima di quella nuvola sul sole.

2. Alcune (poche) offrono visibilità, altrettanto poche sono prestigiose. Tra queste (e non lo dico per piaggeria) c'è stata quella del "Libero Bizzarri" (il distributore ha aggiunto sulla copertina della versione home-video il vostro logo con la dicitura "Primo Premio" e la motivazione sul retro). Raramente si incontrano compratori (Nyon, un tempo, era una gradevole eccezione) Non ho esperienza diretta riguardo alla pletora di festivalini "calderonÈ; ma credo che per un documentarista sia opportuno presentarsi a rassegne, se non esclusivamente documentaristiche, che almeno operino dei distinguo.

LUCA MASNATA
contro le banalità ma senza contatti

1. Perchè mi sono imbattuto in alcune storie vere che a mio avviso dovevano essere raccontate, e che erano talmente dense di elementi drammatici che qualsiasi tentativo di renderle tramite fiction le avrebbe banalizzate.

2. Unicamente come soddisfazione personale. Ho riscontrato che l'ambiente dei festival e quello del mercato non hanno, almeno in Italia, punti di contatto.

ELISA MEREGHETTI
mi interessa viaggiare e un po' di visibilità

1. Realizzare documentari è stata in un certo senso una scelta di vita, fatta in seguito a diverse esperienze lavorative, una scelta che per me ha molti significati. Innanzitutto l'espressione creativa, cioè l'avere a disposizione un mezzo composito, in cui immagine, parola e musica concorrono a dare messaggi ed emozioni. Poi il rapporto con il sociale, con le mille facce dell'esperienza umana, con i segreti del mondo naturale, insomma con tutto ciò che è reale. E quindi anche la possibilità di incidere in qualche modo sulla realtà. Mi piace pensare che i documentari che faccio possano arricchire di conoscenze chi li vede, o dare degli stimoli. Credo che il documentario trascenda un po' i limiti del mezzo televisivo: un ponte con la realtà, un esperienza di vita, un modo per viaggiare, per raccontare storie, per offrire ad altri un'interpretazione personale, creativa, un punto di vista. Mi interessa il documentario come interpretazione della realtà.

2. Ho partecipato a diversi festival sia in Italia che all'estero. All'estero le occasioni di confronto sono molto più numerose, come pure i referenti televisivi pronti a tenere progetti di documentario; esiste cioè la cultura del documentario, cosa che comincia solo ora a nascere in Italia. Quello che più trovo interessante nei festival è il confronto, l'incontro con documentaristi, produttori, referenti televisivi, etc. Il festival è spesso l'unica occasione concreta per potere conoscere il lavoro di altri documentaristi. Se dovessi dire in che misura sono serviti al mio lavoro, direi proprio in questo, cioè nell'offrire visibilità (anche attraverso il meccanismo dei premi e riconoscimenti vari) e occasioni di incontro.

GIANCARLO PANCALDI
immagini al posto delle note e rapporto col pubblico

1. Realizzare un documentario, per me, è trascrivere, mettere per immagini qualcosa che ha già forma e consistenza nei miei pensieri. Mi sento in uno stato di gioia che è proprio del raccontare. A volte è il pensiero di una musica, e allora diventa comporre, usando le immagini al posto delle note. Le immagini che mi interessano di più sono quelle che provengono dal suono dei rumori, dalle emozioni di un ricordo, da un incontro. Ma spesso nascono per caso anche nel silenzio di una stanza.

2. Il contatto con il pubblico, io credo sia fondamentale. Personalmente tengo sempre in gran considerazione le osservazioni, che dopo la proiezione del documentario, il pubblico esterna. Sono le emozioni che sento d'essere riuscito a trasmettere che mi permettono di crescere professionalmente. Ecco, questa secondo me è la vera esperienza "festivaliera".

ISABELLA SANDRI
nello sguardo serve rispetto e pazienza

1. Le prime riprese che facevo della 'realtà' mi lasciavano quasi sempre insoddisfatta e infelice. Credevo che persone, luoghi, accadimenti filmati dovessero riconsegnare necessariamente il loro racconto - lo stesso che io intuivo - a spettatori ignari, estranei a questo rapporto, a questo sentimento tra me e la "realtà' " guardata. Poi, negli anni, questa inerzia scoraggiante, disperante - troppa per essere sopportata - ha imposto l'esercizio di un atteggiamento, di un tempo per lo sguardo, fabbricato di rispetto e pazienza. La necessità di dare un posto, all'interno dello sguardo, al rispetto e alla pazienza: questo per me è il documentario. Attendere, per essere distratti da quello che non si può prevedere. Per allontanare il pregiudizio. Per essere sorpresi e mai rassicurati. Perchè non si sa mai abbastanza, a volte non si sa niente e non si sa nulla di nessuno. E anche se si sa, bisogna diffidare.

2. Io sono un'appassionata frequentatrice di Festival (almeno da 11 anni). In ordine di importanza, credo che l'incontro con il pubblico sia al primo posto. Parlare, confrontarsi, discutere è importante per far circolare le idee e il senso di un lavoro. Fa anche sentire il regista meno solo (dopo che tutti - finite le riprese e ultimata l'edizione - l'hanno "abbandonato''). Nasce anche con gli altri registi - o autori o persone della troupe - invitati al Festival, una gradevole irrinunciabile sensazione "carbonara" da drappello valoroso sopravvissuto a chissà quante e quali asperità (spesso produttive), che vengono giustamente e dettagliatamente riportate per costruire anticorpi utili al futuro. Poi: poter guardare documentari, film e materiali irreperibili che altrimenti non riuscirei - più o mai - a vedere, e che invece posso vedere addirittura su grande schermo. E questa è una vera festa.

CREATIVITÀ, SERVITÙ E FUTURO DEL CINEMA DELLA REALTÀ

di Luigi Di Gianni

"Può essere considerata "documentario di creazione" qualsiasi opera che tratti di una realtà, passata o presente che abbia costituito l'oggetto di un lavoro di ricerca, di analisi, di scrittura, che trasmetta l'originalità dello sguardo dei suoi autori." (Da: *Aide à l'ecriture età la prèparation de documentaires destinès à une première diffusion tèlèvisuelle*, a cura del CNC). Questa definizione, tratta da un fascicolo del *Centre National de la cinèmatographie*, sembra chiarire bene ciò che costituisce l'oggetto principale del presente articolo; nel nostro Paese, per ragioni di ordine distributivo, si è arruolato il documentario nella categoria generica del "cortometraggio"; in cui viene ammassato indistintamente tutto ciò che non gode di regolare e autonoma programmazione nelle sale: film brevi, di fiction o sperimentali, e, soprattutto, veri e propri documentari (un discorso a parte è costituito dai lungometraggi documentari che raggiungono la distribuzione regolare). La situazione è stata efficacemente sintetizzata da Lino Micciché: "La regola quasi assoluta del cinema italiano (...) è che il 'cinema documentario' è di cortometraggio (e viceversa che il cortometraggio è documentario) e che il "cinema a soggetto" è di lungometraggio (e viceversa che il lungometraggio è a soggetto)" (*Documentario e finzione, in Studi su dodici sguardi d'autore*, Lindau/ Philip Morris, 1995).

Per un altro verso il documentario tende ad essere frettolosamente assimilato - da un pubblico distratto - all'inchiesta giornalistica filmata e al reportage di tipo televisivo.

Prima di addentrarci nella descrizione dello stato attuale del documentario in Italia, occorre dare un'occhiata retrospettiva alle sue vicissitudini, produttive e distributive, e, soprattutto, a quelle legislative, poichè, in questo settore, l'intervento - o, a volte, il mancato intervento - pubblico ha svolto sempre un ruolo determinante.

Il sostegno dello Stato al documentario si è tradotto essenzialmente nella cosiddetta "programmazione obbligatoria" cioè nell'obbligo per gli esercenti di programmare, assieme a ciascun lungometraggio, un cortometraggio (documentario) e un cinegiornale.

"Un conto approssimativo dei cortometraggi ammessi alla programmazione obbligatoria ci fornisce le seguenti cifre: 500 titoli tra il 1931 e il 1943; 14.000 tra il 1945 e il 1990, con una media di circa 500/600 titoli all'anno negli anni '50, che decresce progressivamente dopo il 1965" (Adriano Aprà, *Itinerario personale nel documentario italiano, in Studi su dodici sguardi d'autore*).

Negli anni '50, periodo di massima produzione, ai documentari (e ai cortometraggi in genere) ammessi alla programmazione obbligatoria veniva assegnata una percentuale (dal 3 al 5%) sugli incassi in sala. È naturale che i produttori che riuscivano a far abbinare i propri documentari ai film di maggior successo, godessero di significativi introiti, spesso senza alcun riguardo per la qualità effettiva delle opere.

Proprio per tutelare e incentivare la qualità dei documentari si passò dal sistema delle percentuali sugli incassi a quello dei premi attribuiti da commissioni di nomina ministeriale. Dopo un breve periodo intermedio in cui i premi erano di tre milioni per il bianco e nero e di sei milioni per il colore, si passò alla Legge 1213 del 1965 che assegnava 120 premi annui (divisi in trenta premi trimestrali), con una base minima di cinque milioni e mezzo a premio, affidando all'Istituto Luce il compito di distribuire i documentari premiati.

Ecco la storia dei premi di qualità così com'è stata ricostruita dal produttore Ferdinando Zazzara in una lettera aperta pubblicata in "Cinema d'oggi" del 16 novembre 1995: "Nel 1966, in seguito alla legge si raggiunse il tetto massimo di 275 documentari prodotti in Italia da 20/30 produttori. Con lo scorrere degli anni, il depauperamento del valore dei premi e la crescita dei costi di produzione fecero sì che nel 1984 la produzione toccasse il fondo di 125 documentari, realizzati da non più di 10 produttori (. ..). Il Ministro socialista Lagorio, attingendo dal FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo) una disponibilità massima di circa un miliardo e mezzo, decretò nel 1985 una parziale rivalutazione dei premi mediante triplicazione della cifra base. La produzione reagì con evidenti segni di ripresa, attestandosi su una media annua di 160 cortometraggi fino al 1990 per regredire ad una media annua di 90 dal 1991 al 1992 in presenza della riduzione a circa seicento milioni della quota prelevabile dal FUS. Dal 1993 (. ..) è cessato drasticamente qualsiasi incremento a valere sul FUS per cui i pomposi 'premi di qualità' sono tornati ai valori di trent'anni fa."

La produzione nel 1993 scende a 67 documentari, nel 1994 a 58 e nel '95 si avvicina all'azzeramento.

Il limite principale della Legge del 1965 era costituito dal fatto che essa non prevedesse norme in grado di tutelare e garantire l'effettiva programmazione nelle sale dei documentari iscritti dagli esercenti nei borderò. Inoltre, la progressiva svalutazione dell'importo dei premi scoraggiava di per sè i produttori dall'intraprendere la strada della qualità espressiva che talora è economicamente più dispendiosa, inducendoli, salvo le solite poche lodevoli eccezioni, a rifugiarsi in una routine di generica mediocrità e sciatteria formale. Questi due fattori hanno "condotto" ad una situazione - crescente negli anni - di effettiva invisibilità' del documentario italiano, se non nei festival specializzati e, per casi particolari, in televisione.

Eppure, nonostante le contraddizioni descritte sopra, il documentario ha permesso, soprattutto nel periodo che va dalla metà degli anni '40 fino agli anni '60, la formazione di alcuni giovani autori cui ha consentito di "farsi le ossa" in attesa di passare al lungometraggio; fra gli altri, Antonioni, Risi, Comencini, Zurlini, Maselli, Vancini. Tuttavia, al di là di questa importante funzione propedeutica, il documentarismo italiano, pur non riuscendo a creare,al contrario di quanto accadeva in altri Paesi, una vera e propria "scuola"; ha espresso in quegli anni autori ed opere di notevole valore. E, a dimostrazione del fatto che il documentario gode di una sua autonoma dignità artistica e che il suo ruolo non si esaurisce affatto nell'apprendistato, basti pensare, per non fare che un solo nome, emblematico, a Vittorio De Seta.

Ma qual è lo stato attuale del documentario in Italia e quali sono le sue prospettive? Per tentare di rispondere, sia pure in maniera problematica, bisogna sottolineare l'incidenza di due importanti fenomeni che hanno contribuito prepotentemente alla mutazione del documentario, sia dal punto di vista linguistico - espressivo che da quello della fruizione. L'irruzione delle tecnologie e dei supporti elettronici in un terreno che era stato dominio incontrastato del cinema ha portato ad un significativo alleggerimento dei costi e al conseguente aumento delle durate dei documentari. Mentre, un tempo, il costo della pellicola e le ragioni di ordine distributivo imponevano il limite quasi inderogabile dei dieci - quindici minuti di durata, costringendo gli autori ad un estremo, e spesso salutare, sforzo di sintesi, attualmente si assiste ad una dilatazione eccessiva delle durate che non sempre giova all'efficacia espressiva.

L'altro fenomeno è costituito dal fatto che, per le ragioni sopra dette, l'unico sbocco realistico per gli autori è costituito dalla committenza televisiva. Finora però, a causa delle caratteristiche del sistema televisivo italiano che è tuttora imperniato sul modello definito generalista, gli spazi per il documentario sono stati estremamente ridotti. Soltanto alcuni tipi di documentario, dalle caratteristiche più spiccatamente televisive, riescono ad avere degli

spazi di programmazione regolare; esempi, in tal senso, possono essere il documentario scientifico - naturalistico o quello di viaggio (settori, però, che si servono per la maggior parte di prodotti provenienti dall'estero). Inoltre i prezzi con cui vengono pagati i passaggi televisivi, o le vere e proprie vendite (cioè le cessioni definitive dei diritti), non sono certo incoraggianti.
Il recente affacciarsi, anche nel nostro Paese, di canali televisivi tematici, può costituire una nota di timida speranza per un futuro allargamento del mercato. Anche il settore dell'home video è monopolizzato dai film di fiction e lascia al documentario spazi ristrettissimi e comunque legati esclusivamente ad alcuni settori. Nell'attuale stato di assenza di una qualsiasi efficace disciplina legislativa, forse uno sguardo alla Francia può servire da stimolo per gli autori e i produttori più giovani. Yves Jeanneau, uno degli animatori della casa di produzione *Film d'Ici*, nota anche in Italia per il bel lungometraggio di Nicolas Philibert *Le pays des sourds*, distribuito anche nelle nostre sale, così descrive il panorama francese di appena un decennio fa: "Nel 1985 (. ..) la situazione era sufficientemente grave perchè i cineasti documentaristi si riunissero, organizzandosi in associazione (*LA BANDE A LUMIERE*) e riunendo le loro scarse forze. La televisione liquidava le sue sezioni documentarie, il cinema chiudeva i suoi schermi al cinema del reale, il CNC riconosceva di non disporre di alcun dato per elaborare una politica di sostegno... Il 6 giugno 1986, la Giornata nazionale del documentario concretizzava questa mobilitazione; venne pubblicato un catalogo e più di mille proiezioni furono organizzate, quel giorno, in tutta la Francia. Questo successo stupì più d'uno, a cominciare dagli organizzatori .... ma la spinta era stata data" (Yves Jeanneau, *La production documentaire*, ed. Dixit)
La mobilitazione di autori e produttori, insieme alla sensibilità di settori importanti del mondo politico francese, che hanno recepito in sede legislativa le istanze del settore, hanno permesso così una radicale inversione di tendenza. Anche se "le reti televisive non finanziano che una parte della produzione, dal 25 al 50% secondo i casi. Lo Stato interviene per compensare parzialmente questo finanziamento. I meccanismi sono numerosi, a volte automatici, a volte selettivi e dunque più complessi' (Jcanneiu).
In sintesi, il sistema francese attuale si basa su una serie di incentivi spesso mirati alla particolare categoria del *documentaire de crèation* cui facevamo riferimento all'inizio; un ruolo attivo è sostenuto dal CNC che concede con tributi finanziari alla produzione di cortometraggi, inclusi i documentari. Esiste una commissione nominata annualmente dal Ministro della Cultura e una decina di gruppi di lettura nominati dal presidente della commissione, che scelgono preventivamente i progetti (150 per sessione; le sessioni sono grosso modo mensili). I progetti che superano il vaglio dei gruppi di lettura (circa una trentina a sessione) vengono esaminati in seduta plenaria dalla commissione che ne sceglie da quattro a sette per il finanziamento.
Altri organismi e istituzioni particolarmente attivi nella promozione del documentario sono:

COSIP (*Compte de soutièn aux Industries de Programmes*) si tratta di un'emanazione del CNC che sovvenziona documentari destinati alla programmazione televisiva

PROCIREP (Socière des Producteurs de Cinemà et de Tèlevision)- concede sovvenzioni ai cortometraggi sia di fiction che documentari (esistono due commissioni diverse) in fase di sviluppo prima delle riprese.

Maison du Film Court sovvenzionara dal CNC e dalla PROCIREP, è un centro di orientamento destinato a tutti coloro che partecipano alla realizzazione dei cortometraggi: sceneggiotori registi, tecnici, attori e produttori

Consigli regionali generalmente tutte le regioni concedono sovvenzioni ai cortometraggi (alcune anche ai lungometraggi). Di solito la condizione è che le opere siano di argomenti appartenente alle particolarità della regioni (per i documentari: le tradizioni, il patrimonio artistico - culturale ecc...) o che gli autori siano residenti, oppure che le riprese si svolgano, almeno in parte, sul territorio regionale; in ogni caso le sovvenzioni coprono soltanto una parte dei costi del film, per il quale deve esistere già un preciso piano di finanziamento. In alcuni casi vengono concesse sovvenzioni anche in fase di scrittura.

Unifrance è un'associazione fra produttori che si occupa di diffondere i cortometraggi, soprattutto all'estero (festival internazionali); concede sovvenzioni per il sottotitolaggio o il doppiaggio e per la stampa di copie; pubblica studi sul mercato internazionale e cataloghi delle produzioni e dei distributori. Un ulteriore fattore di dinamismo del settore documentario in Francia è costituito dal maggior sviluppo delle reti televisive tematiche che costituiscono, ormai, uno degli sbocchi più significativi.

In generale, la situazione del cortometraggio e del documentario, nella maggior parte dei Paesi europei (con l'eccezione dell'Europa meridionale) è, pur con diverse sfumature, estremamente vivace.
Nei Paesi del Nord Europa (producono annualmente più di seicento cortometraggi), la politica di sviluppo è sostenuta dallo Stato. Un importante organismo, il Film Contact Nord, che opera fattivamente dal 1991, è formato da grandi professionisti della promozione cinematografica internazionale e riunisce tutte le politiche di promozione e distribuzione dell' estero di cortometraggi, documentari e lungometraggi del quattro Paesi (Svezia, Norvegia, Finlandia, Danimarca), fra i quali la Finlandia risultato indubbiamente il più attivo e dinamico, avendo una fortissima tradizione di produzione, eccellenti festival e reti televisive. Gli autori e i produttori trovano cosi interlocutori che si limitano a svolgere un compito di sostegno finanziario, lasciando la proprietà dei diritti ai produttori. Nel quadro dell'Europa centrale, il Belgio si distingue in quanto è ricchissimo di produzioni indipendenti che, per la maggior parte, lavorano unitamente a Francia, Germania ed Olanda. La Germania presenta una sinergia di supporti che permette la realizzazione di circa settecento cortometraggi ogni anno: agli interventi dei sedici ldnder e dello Stato, si somma l'importantissimo ruolo delle scuole di cinema e delle televisioni" (F. Zigiotti *L' autonomia del cortometraggio*, in "Cineclub" n.39, luglio/settembre 1998).
Chiudiamo questa breve panoramica con un Paese, la Gran Bretagna, anch'esso di grandissima tradizione documentaristica; in questo caso, però, per evidenti ragioni storiche, il modello è radicalmente diverso: La Gran Bretagna ignora gli aiuti statali. Le reti televisive dispongono dei mezzi finanziari necessari a commissionare e pagare al 100% i film di cui hanno bisogno. Questo sistema ha i suoi vantaggi e i suoi inconvenienti. I produttori "indipendenti" possono dormire tra due guanciali una volta firmato il contratto. Non debbono più correre dietro ad altri finanziamenti. D'altra parte, essi dipendono molto di più dal commissioning editor della rete, e non dispongono, al termine della produzione, di alcun diritto residuo: Il Sindacato dei Produttori Britannici (PACT), conduce su questo punto una lotta energica.
"Altro inconveniente: sono rari i produttori, oltre Manica, che abbiano acquisito l'esperienza delle coproduzioni internazionali. Il mercato nazionale basta alla loro sopravvivenza.
"Questo stato di cose tende ad evolversi. BBC e Channel Four non finanziano più sistematicamente al 100%. I produttori più dinamici si alleano a partner europei o americani per rompere la morsa e trovare nuovi mercati. Gli aiuti europei favoriscono questa mutazione" (Jeanneau, cit).
Infine, c'è da registrare l'azione della Comunità Europea che nell'ambito del programma Media prevede alcuni aiuti ed agevolazioni che investono anche il documentario (si tratta per lo più di prestiti a tasso zero che servono a finanziare la fase di sviluppo del progetto), ma il suo intervento, nel settore in particolare, è ancora da considerarsi piuttosto insufficiente.

SU LA TESTA!

di Luigi Di Gianni

Si assiste da qualche tempo ad un tentativo di consolare gli animi e di togliere l'ambiente del documentarismo da certo disagio - ma c'è chi dice da una irresistibile depressione -, a causa di un inevitabile confronto fra passato e presente, un confronto tutto a favore del passato dorato di un genere fatto di grandi maestri e di grandi film.
Consolare, o tenere conto di novità promettenti e sicure?
Queste ultime non mancano. In un articolo pubblicato nel supplemento *Multimedia* del *Corriere della sera*· il 27 luglio dello scorso anno, Paola Jovinelli cerca di dimostrare che non mancano le buone prospettive secondo autorevoli opinioni, ad esempio quella di Tue Steen Muller, direttore di EDN - European Documentary Network, l'associazione con sede a Copenaghen che dal 1996 raggruppa i produttori indipendenti, organizza workshop, fa consulenza per progetti, finanziamenti e coproduzioni.
Steen Muller sostiene che, pur non esistendo attendibili dati statistici sull'argomento, "si sa che ogni anno si producono circa 3.500 ore di documentari per oltre mille miliardi di investimenti, escluso il business delle megaproduzioni internazionali." Nell'articolo si spiega che le ragioni di questo vero e proprio boom, poichè proprio così viene chiamato, sono dovute all'avvento dei canali tematici via satellite con un cospicuo monte ore di trasmissione da riempire; e, come dicono in documentaristi inglesi, una questione di budget. Secondo costoro, cinquanta minuti di un buon film documentario costano la metà di una produzione di movies o drama.
Un altro elemento che viene segnalato, questa volta dalla Francia, riguarda gli investimenti che sono raddoppiati: da 500 milioni di franchi spesi nel 1990 al 1.195 milioni nel 1996. In considerazione di ciò, sono diventate numerose le società di produzione che sono oltre 3.000 fra piccole e grandi.
Per l'Italia l' articolo cita la Rai e Mediaset. La prima continua nella "solita programmazione" di *Quark*; *Super Quark* e *Geo*: trasmissioni in cui i documentari più prestigiosi sono quasi sempre quelli d'acquisto e, specie quando riguardano gli animali, sono venuti a noia. Anche la seconda ha stretto un rapporto con la BBC e bada a fare provvista di filmati su temi di divulgazione scientifica e all'ambiente. Sia l'una che l'altra promettono più inchieste, reportage, documentari d'autore. La Rai, anzi Raitre si è guadagnata molte simpatie di stampa con le puntate di *Storia d'autore* costruite prevalentemente di immagini di repertorio.
La vera risorsa che affiora, al di là dell'articolo e di altre conferenze venute da altri giornali specializzati, sta nelle reti tematiche. In tutta Europa, il cielo satellitare si va costellando di nuove iniziative. Per il potente Kirsch che dalla Germania ha chiesto aiuto a Murdoch e a Berlusconi per rimediare ai fiaschi delle sue reti tematiche, l'altrettanto potente coppia Murdoch - Moratti sta accelerando in Italia le circolazione nervosa nei suoi concorrenti, cercando alleanze con Telecom. La Rai si è subito stretta a Canal Plus, mentre altri canali bollono nella pentola fra le nuvole.
Dunque, i contenitori (i canali) ci sono. E i documentari e i documentaristi.
Per rispondere, bisogna fare un passo indietro e osservare che il silenzio sugli investimenti può diventare allarmante. Se i produttori di cinema e di fiction fanno conto sui soldi dello stato e delle tv, quelli dei documentari sono ancora più prudenti e si mettono in attesa. Aspettando Godot, le reti si spalancano a ciò che viene dall'estero: partono per gli Stati Uniti e per Londra inviati speciali per comprare, soltanto per comprare. Godot - lo sappiamo bene perchè ce lo ha insegnato Beckett che lo ha inventato - non si farà mai vedere. Ma noi possiamo cercare almeno di rimuoverlo. Noi, ovvero tutti coloro che hanno a cuore il futuro del documentarismo.
Serve davvero un'azione d'impulso e di progettazione. Non mancano iniziative che con pazienza si sforzano di ricucire un tessuto smagliato. Ad esempio, l'Associazione Filmmakers di Milano ha già promosso incontri in cui si vede e si discute per andare e non tirare avanti. Anche il *Premio Bizzarri*, alla prossima edizione del luglio 1999, vuole con sistematicità intervenire e dire la sua sulla questione.
li nodo centrale da affrontare in queste sedi è, o dovrebbe essere, la produzione e la distribuzione. Sembra una banalità; anzi, non sembra, lo è. Per anni, nel cinema o nell'audiovisivo, la pratica della convegnistica (male della seconda metà del "secolo breve"; come direbbe Eric Hobshawn) ha spesso messo al centro dell' attenzione gli aspetti produttivi, poi nei fatti li ha elusi tornando a dedicarsi ad altri aspetti genericamente estetico-culturale.

Un' ipotesi molto credibile, è quella avanzata da Alfonso Berardinelli nel suo *Autoritratto italiano*, in cui· si parla di modernità e civiltà nel nostro Paese. E cioè, può capitare che un Paese si ritrovi moderno senza diventare completamente civile.
Se gli imprenditori possono essere considerati gli agenti della modernizzazione. Gli intellettuali sono, o dovrebbero essere quelli della civilizzazione. Le forze del mercato e le forze della cultura però hanno marciato separatamente, senza capirsi, per buona parte di questo secolo. E ciò ha impedito ad entrambi di svolgere al meglio la loro missione. Ecco: io credo che la separazione, se non addirittura la diffidenza e il sospetto, abbiano contraddistinto in modo particolare i rapporti nel cinema (e quindi anche nel documentario). Ognuno per proprio conto produttori e registi, guardandosi in cagnesco, hanno badato al proprio orto o orticello, e non si sono capiti, se non per dividersi la poca posta in gioco: i soldi dello stato, dati malvolentieri.
Il risultato di questo distacco, intriso di malevolenza, è sotto i nostri occhi.
Nei convegni, o si parla solo e troppo di ciò che fa o non fa abbastanza lo stato, l'intervento "pubblico"; o si discute, spesso noiosamente, della virtù degli angeli, ovvero dell'estro degli autori e dell'ispirazione soffocata.
L'incomprensione è pressochÈ totale; ma bisogna guardarci dentro con lucidità.
In questi incontri, le forze del mercato spesso non sono tali, ma sono solo le forze di coloro che stanno nel mercato del "pubblico"; in genere "riciclati" di vario tipo che hanno poca o alcuna esperienza del mercato reale e dei suoi limiti. Le forze della cultura non sono anch'esse tali, o sono gli avanzi di quella cultura che non ha sfondato, non si è imposta e si accomoda alle esigenze dei "riciclati" perchè si sono addestrati a sopportarne scelte e servitù.
Per affrontare seriamente le prospettive del documentario, serve uscire da una dialettica sbagliata - che poi è un'intesa basata sulla mediocrità per non dir peggio - e mettere a confronto i veri e nuovi soggetti.
Da una parte, gli autori; dall'altra, quanti hanno nelle loro mani di manager o di investitori il destino delle molte are disponibili per un documentarismo capace di rispondere a questa realtà e alla curiosità degli spettatori potenziali. Ci sono indagini di mercato, in ambito televisivo, che parlano chiaramente di un desiderio diffuso verso il documentarismo. Lo si vuole deludere, ancora una volta, con l'infezione del morbo delle chiacchiere a vuoto, senza qualità?

WISEMAN E I MESSAGGI NELLA BOTTIGLIA

di Gualtiero De Santi

Doppiamente vincitore (grazie al primo premio ed al *Premio Cinema di Ricerca*) al festival documentario *Vue sur les docs*; tenutosi a Marsiglia nel settembre del '98, Frederick Wiseman è stato l'evento dell'ultima edizione del *Premio Bizzarri*.Si potrebbe addirittura sostenere che San Benedetto abbia come anticipato con le proprie scelte il festival francese, con esso gemellandosi idealmente. Il fatto è che Wiseman, forse poco noto al grande pubblico, è davvero uno dei più importanti cineasti di quest'ultima porzione del secolo. Sicuramente in grado di illustrare con le proprie opere l'attualità e la vitalità del documentario.
Nel quadro di quella scuola americana che vanta tuttora nomi significativi (basti per tutti quello di Barbara Kopple), Frederick Wiseman si è fatto da sempre notare per la precisione del linguaggio filmico conseguita per mezzo di un metodo "oggettivo"; o almeno avvertito per tale. Metodo che non prevede interferenze personali e neppure scivolamenti all'interno del racconto, ma invece una sorta di controllata e forse anche distaccata e algida luteranità. Gli esiti rimangono in ogni caso ragguardevoli, se non proprio importanti: e in qualche modo Wiseman esalta con il suo metodo di lavoro la pratica documentaristica. Questo nel senso che non si rimette quasi mai alla casualità delle riprese, ma al contrario le elabora a partire da una sorta di concretezza del profilmico (sia che si tratti della macellazione degli animali, o che sia questione di manicomi come in *Titicut Follies*, o dell'istituzione militare come in *Basic Training*) entro l'intreccio del film. Come la materia esigesse, per ritrovarsi davvero espressa, di quel dato itinerario, e la regia documentaria ne seguisse e determinasse gli snodi narrativi in ciò che è infine il *plot* documentaristico.
Tutto viene allora ottenuto con una reale oggettività? La risposta è di rigore problematica, giacchè un punto di vista ci si prospetta già nella selezione dei materiali. Per cui, ad esempio, non sarebbe per nulla indifferente la scelta di documentare il processo di macellazione degli animali, quale esso è fatto apparire nell'angoscioso e terribile *Meat*, per portare ad evidenza quella catena alimentare su cui si regge la vita di ognuno.
Certo, Wiseman direbbe che non c'è in lui alcuna intenzione o filosofia, nessun punto di vista. Ma al di là di qualunque pretesa di determinazione oggettiva, rimane alla fine il rigore di uno stile che appunto intendendo evitare ogni interferenza o contaminazione, affronta direttamente il linguaggio documentario.
Nel bilancio di San Benedetto non c'è unicamente la riproposta di Wiseman. Anche i filmati sulla contestazione antiautoritaria del ' 68-'69 vanno in una direzione che è positiva per un lavoro, critico e organizzativo, sul passato recente del genere e sulla sua evoluzione.
Questo anche nella considerazione dei limiti culturali e espressivi dei materiali presentati, e a suo tempo realizzati più o meno fortunosamente.
Sul piano cinematografico, il '68 ha avuto infatti degli esiti assai deboli. Risultano di una quasi totale incomunicabilità i film documentari del Movimento Studentesco, vagamente irreali e catafratti in una gestualità inefficace e retorica - e questo non perchè il '68 non avesse una sua verità di rivoluzione culturale e di rivoluzione (tentata) delle classi, ma al contrario per la sostanziale rinunzia all'espressione da parte dei cineasti improvvisati e di quanti recavano loro aiuto. Per fortuna le cose cambiano con i film di lotta e di riflessione, girati da autori con militanza ed esperienza critica. Se si pensa a Ugo Gregoretti e al suo *Contratto*, direi che le tensioni e passioni politiche e ideali d'allora tornino sostanzialmente intatte, quand'anche avvolte in un'aura ingenua che oggi potrebbe far storcere la bocca. Ma se si pensa all'incontrario a quei vari cineasti che s'avventurarono nel movimentismo del Movimento (mi si passi il bisticcio) vietandosi ogni possibile approccio formale, i documenti che essi realizzarono non trasmettono oggi nemmeno i dati cardinali degli eventi narrati. Restando in fatto paralizzati e inerti di fronte al proprio oggetto. Mentre il movimento politico e sociale oe 1935-36, o del '45, ci ha lasciato une scuola e una linea cinematografica, quello del '68 non ha portato quasi niente. O per dirla diversamente: il cinema documentario di quegli anni a parte alcune significative eccezioni (da noi ad esempio il Pasolini che collabora a *12 dicembre*, in Francia Marker, in Sud-America Fernando Solanas), non è stato all'altezza degli eccezionali accadimenti che l'obiettivo si ritrovava davanti. Ma non lo è stato, sostanzialmente perchè è rimasto infine schiacciato sotto il cumulo di appartenenze ideologiche e di contrasti e divieti, che hanno privilegiato la fuga verso un estremismo parolaio e di maniera (per meglio dire di gruppuscolo). Verso una sorta di fiancheggiamenti che tarpava occhi e bocca alla cinepresa.
Il film di Francesco Maselli su un gruppetto di intellettuali di area comunista, che indirizzano al quotidiano *Paese Sera* una lettera per organizzare una brigata internazionale in aiuto ai vietnamiti nella guerra antiamericana, vive sul doppio versante di una autentica e sofferta tensione internazionalista (che il film assume in tal senso apertamente), ma anche di un gingillato e pletorico velleitarismo. La struttura formale e ugualmente ideologica di *Lettera aperta* a un giornale della sera - che è il film di cui parliamo, uscito nel 1970 e presentato a San Benedetto in un appassionato confronto col suo autore - resta comunque e fortunatamente a canone aperto. Ma è spesso insidiata e persino contraddetta da una cinecamera che tallona gli interpreti, inseguendoli e scrutandoli nei gesti e nelle espressioni, indagandone pelle e corpi, emozioni sentimenti e pensieri. Recando infine ad evidenza, in qualche modo suo malgrado, la condizione in fatto borghese e integrata di personaggi messi in crisi dall'esplosione sociale di quegli anni.
Anche se la *Lettera* di Maselli rimane pur sempre un film di finzione, il trattamento della mdp conferma la passione "documentaria" e politica del suo autore, l'ansia di una proiezione critica ed autocritica che le immagini consentono. Il fatto è che il migliore cinema italiano è sempre convissuto con una pressione della realtà - da conoscere e cambiare anche mediante l'ausilio delle immagini -, che ha condotto prima alla contaminazione tra fiction e documento, poi ad una costruzione dell'inquadratura filmica sul supporto della realtà sociale e antropologica. Tutto questo anche sotto pena di un eccesso di naturalismo, ma con la spinta verso una sorta di ontologia realistica che ha raggiunto l'acme con l'epica quotidiana di Rossellini, col surrealismo poetico zavattiniano, con lo sguardo lirico del Pasolini regista.
È un'ottica nella quale infine ricadono tutti i nostri maggiori autori, da Luchino Visconti a Michelangelo Antoniani a Francesco Rosi, al quale ultimo il *Premio Libero Bizzarri* ha dedicato una personale nell'intento - anche in questo caso - di leggere nella grana delle immagini l'appiglio forte ad un'esigenza di racconto e di particolarizzazione, che appartengono pur con specifiche modalità anch'esse a una tipologia da documentario. Rivedendo Salvatore Giuliano, uno dei vertici del cinema di Rosi ma anche uno dei capolavori del nostro cinema italiano ed europeo negli anni '60, si scorge un'immediatezza e coralità di riprese che si traduco-

no in una evidenza della realtà, che tutti i grandi documentaristi hanno da sempre ricercato.
Insomma, malgrado quel che insiste a sostenere la critica formalista, la pregnanza di un profilmico che s'identifichi con la realtà non è in alcun modo indifferente nel processo di formalizzazione delle immagini e delle sequenze. Questo si vede in Rosi, in Maselli, in Joris Ivens. Ma lo si osserva ugualmente - se consentito il dÈcalage, lo scivolamento di codice - in quei cinegiornali su Ascoli Piceno, su San Benedetto del Tronto, e in quelli che raccontano il nascere anche da noi di una industria balneare. Le "cartoline" dell'Adriatico, raccolte nell'Archivio dell'Istituto Luce, si rivelano in grado di risvegliare una vitalità memoriale che supera le curiosità, di costume, di storia, di conoscenza, legate alla realtà del luogo.
Straordinarie le riprese sulla festa della pesca a San Benedetto, dove il concorso macchiettistico delle autorità fasciste non cancella l'innocenza e la gagliardia della gente che la camera, quando distratta dal potere, riesce comunque ad inquadrare. Ciò fino al momento corale della frittura di pesce allestita a ridosso della spiaggia. Un discorso quasi identico sarebbe da fare per il filmato sulla gara di automobili ad Ascoli Piceno (1937) e sulla crociera lungo le coste meridionali dell'Adriatico (1935).
E sarà forse l'effetto memoriale, la nostalgia di ciò che è stato o che era prima che noi esistessimo, a farci prediligere questi esempi, curiosi ma certamente rilevanti anche sul piano del linguaggio, adorni di una divertente e garbata cornice formale, rispetto alle altre pur apprezzabili "cartoline" su piccoli e festosi accadimenti degli anni '50: la presentazione di alcune candidate al concorso di bellezza, il debutto della Sambenedettese, l'album del Giro d'Italia del 1953. Il prima raccontato dalle immagini - forse artefatto, ma ingenuo e festoso - messo al confronto con il dopo, con l'oggi, provoca infine nello spettatore un'accelerazione di emozioni e sorprese.
Quei brevi cinegiornali, accompagnati e commentati da una musichetta facile e arguta, raccontano a modo loro il primo emergere della nostra modernità. Di essa certo non sanno e non vogliono prevedere gli esiti di massa e soprattutto attuale volgarità, ma arrivano a delineare con una loro grazia le forme collettive d' identificazione sociale.
Non è certamente questa la storia narrata dal cinema italiano migliore, anche tramite il documentario. Come ci confermano le immagini di Rosi, o lo straordinario musicale esempio di *Bambini* di Maselli, personaggini modellati dalla cinepresa in una loro "distinzione" interiore confidata in giochi e alle occupazioni dell'infanzia: un'umanità non facilmente penetrabile, per questo pressata delicatamente dallo sguardo della camera. Ma anche nelle "cartoline" del Luce si potevano alla fine cogliere la gentileza e l'ingenuità di un' Italia tra rurale e piccolo - borghese, che il fascismo e il successivo potere non sono fortunatamente riusciti a spazzar via del tutto.

LIBERO

LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

Anno I n. 1, giugno 2005

EDITORIALE

di Luigi Di Gianni

Il documentario cinematografico in Italia ha sempre vissuto un'esistenza precaria. Ingiustamente considerato cinema di "serie B", è rimasto condizionato da speculazioni e carenze legislative. Tuttavia, nonostante la precarietà economica, quando il cinema documentario era assistito dallo Stato, tramite il meccanismo dei premi di qualità, qualcosa di "decente" è stato fatto e, soprattutto, anche se i margini economici erano ristretti, la libertà delle scelte artistiche e dei contenuti poteva dirsi soddisfacente. Attualmente il quasi vuoto legislativo è sconfortante e la produzione e distribuzione dei documentari subiscono le regole ossessive dell'audience televisiva. Fra l'altro assistiamo al disinteresse da parte di enti o di organismi che dovrebbero avere finalità specifiche a quanto, con sforzi e difficoltà è stato realizzato nel passato. Mancano all'appello i negativi, smarriti o mandati al macero da produttori dalla vista corta e spesso anche le copie positive di film documentari degni di attenzione e di rispetto. Gli enti che dovrebbero essere preposti alla salvaguardia del materiale cinematografico, anche documentario, sono afflitti da immobilismi cronici. Non ci si cura di effettuare ricerche sistematiche di negativi e positivi smarriti, anche se come abbiamo già detto, parecchie testimonianze del passato sono finite al macero per l'incuria dei produttori.
Comunque, ci risulta che un certo numero di negativi e positivi è ancora salvabile. Ci risulta, fra l'altro, che un piccolo stabilimento romano di sviluppo e stampa, a causa di una complicata vertenza con gli eredi di uno dei più importanti produttori di documentari italiani, si sia arrogato il potere di bloccare un notevole quantitativo di negativi di documentari degli anni Cinquanta e Sessanta. Ci risulta ancora che altro materiale prezioso, giaccia abbandonato nel "garage/cineteca" di un altro noto produttore che per motivi di salute è ormai impossibilitato ad occuparsene. A questi casi dovremmo aggiungere che il materiale di case di produzione ormai scomparse, come la Documento Film o la SEDI, giace abbandonato in luoghi remoti, oppure viene subordinato dai nuovi detentori dei diritti ad esigenze puramente commerciali, senza tenere conto del valore culturale dei filmati. L'appello che lanciamo, per il momento non può che essere generico e forse ingenuo. A questo proposito, chiediamo ad istituzioni e persone di buona volontà di organizzare ricerche sistematiche al fine di tutelare le opere di autori, defunti o ancora in vita, che forse meritano rispetto.

LA FORMA DELLA MEMORIA

di Luigi Di Gianni

Il documentario si situa e evolve nel cuore stesso del cinema. Così Cesare Zavattini nel fervido dopoguerra degli anni neorealisti, intendendo sottolineare come all'interno della nuova scuola, o se si preferisce di quella rivoluzione formale che avrebbe cambiato il cinema, sussisteva un nucleo essenziale e primario che stava in relazione con la realtà. Tutto ciò in un'ottica in cui gli ingaggi sperimentali e d'avanguardia (questo va ribadito e messo in evidenza) di quella lingua visiva e filmica confliggente ma anche coniugata con le forme della realtà, erano pur date le differenze i medesimi dei documentaristi.
Così anche l'uscita sugli schermi – per il momento in Spagna in attesa che questo succeda anche in Italia – di un film di Mercedes Álvarez, *El cielo gira*, accolto trionfalmente in molti festival, ha consentito di riaprire il discorso sulla natura del documentario e del cinema stesso: nel nostro caso sul fatto se fosse questione di un lungometraggio decalcato su una base reale oppure, come recita
la lingua castigliana, di un vero e proprio "documental". L'autrice si è affrettata a precisare che non si trattava precisamente di un documentario quanto di una specialissima e comunque peculiare costruzione narrativa. Ma tutti i commentatori, pur non ponendosi in contrasto con questa precisazione, hanno scritto de *El cielo gira* come di un documentario ad ogni effetto, o almeno di un documentario antropologico che non si differenza nella sostanza dal genere.
El cielo gira, che deve la propria origine a un Master di Documentazione di Creazione presso la Università Pompeu Fabra di Barcellona, descrive la vita di un Paesino di Soria oggigiorno pressochè disabitato (non contando ormai più di 15 anime). Un Paesino dove appunto la Álvarez nacque nel 1964 – fu lei l'ultima persona ad avervi visto la luce, anche se all'età di tre anni se ne venne via con i familiari.
Mercedes Álvarez coglie il disegno del tempo e traccia a proprio modo, con la cinepresa, il destino degli abitanti di quel villaggio. *El cielo gira* è il suo primo lungometraggio. Per la regista – lo ripetiamo – non si tratta di un documentario a tesi, non di un testo antropologico - sociale, o tantomeno di investigazione. Il suo obiettivo non era parlare dei villaggi abbandonati della Spagna servendosi di Soria, nè criticare la politica per la sua nulla attenzione verso la componente rurale del Paese. Tutto questo può leggersi con evidenza nel film; ma l'intento era di sviluppare un discorso sulla memoria, elaborare in altri termini la cronaca di una memoria del vissuto. "Quando spariscono le persone sparisce anche la memoria". La consapevolezza dichiarata nel commento che si sente nel film, è che volge al termine la vita dell'ultima generazione di Soria. Così il documentario serve a fornire le ultime testimonianze.
La forma della memoria è in ogni caso forma della documentazione. La voce off che tesse i fili del racconto, quella stessa della regista, si incontra con le voci delle persone che narrano le loro vite e che cercano di raccontare com'era il passato (ecco ad esempio il piano delle due donne nell'abitazione ristrutturata, in disaccordo sulla dislocazione delle porte nella casa di un tempo). È una voce che sta evidentemente sulla banda sonora, ma che finisce per fondersi con i loro corpi, con le loro espressioni.
Il filtro del pittore chiamato in causa nel racconto per la sua particolare visualità figurativa (l'occasione esterna di una documentazione che

sceglie il ritorno al luogo d'origine), impedisce che si cada in una situazione troppo diretta, vietando infine che le immagini del film si bagnino di troppo realismo. L'interscambio tra il pittoricismo delle tele e quello delle inquadrature parrebbe irrefragabile (e in certi casi, vedi il suggestivo albero notturno abitato e trapassato da luci e colori, persino sovraesposto). Ma, appunto, sono i corpi veri e sono le voci autentiche delle persone a resistere a una visività che vuol districarsi da un eccessivo abbraccio con la realtà.
Potremmo allora dire di trovarci di fronte a un processo circolare tra inquadratura filmica e inquadratura pittorica, tra lo sguardo del documentario e quello più propriamente narrativo di una fiction sia pure intima e mentale. In breve, tra qualcosa che arretra verso i tratti della formalizzazione e qualcosa invece di contrapposto che giunge oltre il quadro visivo e oltre la convenzione.
Ma in fondo è la stessa circolarità che vive nel cuore e nelle immagini cruciali del film. Il cui titolo, El cielo gira, dice appunto l'incontro-scontro tra tempo ciclico e tempo cronologico, tra il tempo della violenza storica (il franchismo che compare nelle immagini rurali degli anni '50) e il tempo degli affetti e del senso di appartenenza. Ma, a ben vedere, quella comunità continua a vivere nella forza della memoria e nelle attestazioni che il cinema le fornisce. Ricorda un contadino: "Viva Franco, dicevano i militi; no, viva la Repubblica, dicevano i contadini: e via che li uccidevano ad uno ad uno!". Il passato torna ad essere presente, e il presente a sua volta si impone e propone di recuperare il passato. Tale è la forza di un documentario che per la sua bellezza e verità supera gli steccati del genere.

UOMINI E NO.
LO SGUARDO CINEMATOGRAFICO DI LUIGI DI GIANNI

di Luigi M. Lombardi Satriani

I simboli, sosteneva Ernesto de Martino, sono semi di cultura; noi interiorizziamo continuamente simboli e se non comprendessimo il loro linguaggio rischieremmo di non intendere o di sottovalutare in maniera macroscopica buona parte della realtà. Lo stesso de Martino diceva che anche se il Duomo di Colonia è fatto di pietre non riusciremmo a comprenderne il significato se lo analizzassimo soltanto con i criteri della mineralogia; nè potremmo comprendere la commozione, la sofferenza, la tensione al trascendimento della datità presenti nei comportamenti devozionali se ci limitassimo a descriverli con la freddezza di un entomologo che analizzi la vita degli insetti. La prospettiva antropologica sollecita ad assumere gli altri come soggetti a pieno titolo a noi uguali in dignità, e ad analizzare le modalità da loro poste in essere tenendo conto anche della funzione culturale che tali modalità svolgono in quella determinata società. Non è compito dell'antropologo in quanto tale identificarsi acriticamente con la realtà che osserva o farne oggetto di condanna salendo su un improbabile scranno di un ipotetico tribunale. Nè esaltazione, nè condanna, dunque, ma tentativo di comprendere le ragioni interne dei fenomeni se ne vogliamo intendere la profonda verità culturale.
E allora, anche paradigmi di umanità che possono apparire lontani dalla nostra esperienza quotidiana, hanno interne ragioni anche per quei comportamenti che ci possono apparire radicalmente estranei. Comprendere gli altri, farci "contaminare" dalla loro realtà, è sempre un'esperienza di arricchimento particolarmente utile se non intendiamo precipitare in quella "deborizzazione" della società italiana che tanti danni ha provocato, effetto e ulteriore concausa di radicale attuazione della soggettività critica. Ovviamente, assumo il nome "Debora" come emblema: le telenovelas hanno potenziato a dismisura una visione edulcorata della realtà, che oggettivamente produce una manipolazione dei sentimenti; questi, anche quando soggettivamente avvertiti come autentici, di fatto vengono banalizzati, privati di ogni profondità esistenziale, miscelati e restituiti come paccottiglia da fotoromanzo. Tutto ciò abitua a una dimensione di torpore individuale, al non domandarsi mai il perchè delle cose, delle azioni; si diventa sempre più oggetto destinatari di messaggi, il che produce effetti perversi su tutti i piani, da quello politico a quello più generale della consapevolezza critica in ogni settore. In questa direzione va individuata l'utilità che una prospettiva antropologica può offrire, ponendosi accanto ad altre prospettive; in assenza di consapevolezza critica si è soltanto oggetto di discorsi, oggetto di imperativi, siano essi imperativi di consumo - slogan pubblicitari o altro -, siano essi imperativi di altro ordine.
In questo quadro rivela tutta la sua utilità il documentarismo etnografico che si sviluppa nel nostro Paese a partire dal secondo dopoguerra. Esso testimonia l'affermarsi di un rapporto con la realtà atto a coglierne i molteplici tratti e le non meno molteplici suggestioni. È appena il caso di ricordare, a mero titolo esemplificativo, i celebri documentari di Lino Dal Fra, Vittorio De Seta, Michele Gandin e di numerosi altri che presentano, con rigore, aspetti della società italiana lontani da quelli cari all'iconografia ufficiale. Nè può essere taciuto l'apporto dato, pure in quegli anni, da fotografi quali Federico Patellani, Franco Pinna, Ando Giraldi, AndrÈ Martin, Mario Carbone, Calogero Cascio, Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, per non ricordare che alcuni, attenti e intensi osservatori del mondo popolare, quali si sono mostrati successivamente antropologi che hanno dato notevoli contributi etnografici come Annabella Rossi, Francesco Faeta e Lello Mazzacane.
Facendo specifico riferimento ai documentari di Luigi Di Gianni, sarebbe estremamente utile contestualizzarli nella temperie culturale e politica di quegli anni in cui furono prodotti, a volte con sforzo pionieristico. Così facendo riusciremo a comprendere il contributo conoscitivo che questi documentari hanno in un'Italia in cui sembrava che la cultura dovesse essere costituita solo dalle voci ufficiali. Sarebbe interessante, in questo senso, visionare una selezione de *La settimana Incom*, cioè di quei cinegiornali che per legge dovevano precedere la proiezione di un film. Cinegiornali che si ponevano quali testimonianze di un'Italia che mentre si stava rinnovando fortemente nella struttura governativa, in quella industriale e tecnologica, conservava realtà contadine prevalentemente sconosciute, negate, rimosse o riprese secondo l'ideologia del pittoresco. Queste cose

sembravano interessanti solo secondo la logica del "guarda come sono strani", "guarda come sono divertenti", in sostanza nell'ottica dell'esploratore bianco che va nella realtà dei selvaggi. Era l'ottica delle barzellette della *Settimana Enigmistica* in cui il nero parla sempre con la "b", in cui finisce sempre per cuocere nella pentola l'esploratore, e così via. In questo tipo di atteggiamento si annidava una sostanziale negativizzazione di qualsiasi forma di diversità socio - culturale: l'altro come inferiore, come barbaro.
I protagonisti del mondo contadino potevano essere considerati assolutamente irrilevanti, collocati di fatto in una marginalità non soltanto geografica, per cui era come se fossero di fatto espulsi dall'umanità, non uomini. *Cu muriu? Nuju*; la risposta feroce che veniva pronunciata "normalmente" nel Meridione: se il morto era un contadino ci conferma icasticamente la negata umanità a tanti soggetti ai quali veniva inflitta sistematicamente una invisibilità sociale e culturale.
Chi scrive ha avuto modo di constatare di persona come Di Gianni lavora sul campo - mi riferisco ad esempio ai documentari su Giuseppina Gonnella -, come si dispiegava concretamente la collaborazione con Annabella Rossi, autrice dei testi di suoi numerosissimi documentari, quanto denso di attenzione sia il suo sguardo. I documentari di Di Gianni hanno contribuito in maniera rilevante al formarsi di un approccio nel Sud radicalmente diverso da quello che lo fissava in un'improbabile stereotipia critica. È un approccio che deve molto al paziente e rigoroso lavoro dei demologi, alla lucidità antropologica di altri studiosi e narratori -si pensi, per tutti, a Ernesto de Martino e a Carlo Levi - ai fotografi e ai documentaristi ai quali ho già accennato a titolo esemplificativo. Tra questi Luigi Di Gianni occupa un posto di particolare rilevanza.
L'insieme di tale produzione va utilizzato come fonte di conoscenza, senza pensare, d'altro canto, che esso rappresenti oggettivamente la "vera" verità. È utile, infatti, reagire al luogo comune secondo la quale la macchina fotografica o da presa poichè essa fissa immagini, documenta in maniera oggettiva, incontrovertibile la realtà, come se per il solo fatto di vederlo e riprenderlo un fenomeno culturale lo si possa cogliere nella sua verità, nella complessità delle sue funzioni. Vedere, in effetti, non è un fatto meccanico. I nostri occhi non costituiscono delle superfici riflettenti, degli specchi nei quali la realtà, passando, resta catturata per essere restituita, poi, in forma oggettiva. Attraverso il vedere, invece, noi compiamo un'opera di selezione, cioè interrompiamo il continuum della realtà, captando e scegliendo alcune cose che mettiamo in relazione. Vedere è un fatto culturale, un fatto che ha una base biologica, ma che comporta una connessione di dati che viene realizzata secondo schemi culturali. E allora anche la fotografia, anche i filmati non sono verità assolute, perchè niente di ciò che è detto o visto dall'uomo può essere assunto come verità assoluta. Si tratterà, semmai, di interpretazioni della realtà. E saranno certo interpretazioni che rifletteranno le concezioni complessive dell'autore di quella fotografia o di quel filmato. Un film di Visconti avrà una poetica, un taglio diverso rispetto a un film di Bergman o di De Seta, come uno scritto, un romanzo di Calvino è diverso da un romanzo di Sciascia, come una fotografia di Cartier Bresson è profondamente diversa da una fotografia di Oliverio Toscani. La macchina da presa, la macchina fotografica, la penna o il computer sono strumenti, sono mezzi attraverso i quali viene detta una realtà attraverso il linguaggio fotografico, filmico, narrativo, saggistico, perchè anche la scienza si traduce in parole e narrazioni.
Quello antropologico, a sua volta, è un livello conoscitivo che interpreta le mutevoli interpretazioni della realtà, pur essendo esso stesso interpretazione. Non potrebbe essere diversamente, perchè le gabbie interpretative ognuno inevitabilmente le mette in opera fornendo dati che noi possiamo rileggere introducendo altri tagli, altri criteri interpretativi. Questa la creatività del pensiero critico: prendere delle fonti, riorganizzarle, giungere alla consapevolezza dialettica. Ed è un itinerario che ognuno di noi deve fare per conto proprio, nessuna cosa può essere detta in modo assoluto. Altrimenti noi saremmo per un sapere ufficiale trasmesso autoritariamente, recepito meccanicamente, come, in effetti, nella scuola molte volte avviene, e saremmo lontani da quel processo di formazione critica indispensabile per l'acquisizione della soggettività. Non si nasce soggetti, si nasce portatori di un'ineludibile condizione umana a partire dalla quale occorre elaborare un nucleo di valori e prospettive di conferimento di senso, tutti da rispettare, i propri e gli altrui. In questa prospettiva il processo di apprendimento critico è operazione indispensabile anche se faticosa. A tale processo, per quanto riguarda il Sud, l'opera di Luigi Di Gianni fornisce strumenti e dati che non possono essere ignorati o accantonati quasi fossero "curiosità". Strumenti e dati, ma anche immagini di intensa suggestione.

UN GRAN MAGO: TRA CINEMA E MAGIA

di Clara Gallini

Vorrei riprendere un discorso iniziato già in altre occasioni, qui riaffrontato sotto forma di parola che voli negli spazi liberi di Internet. Liberi come deve essere ogni forma di comunicazione, che proprio attraverso la sua circolarità arricchisce il bene della conoscenza, perchè è dalla condivisione che nascono creazione e mutamento. Altrettanta libertà augurerei alle sequenze di immagini prodotte da Luigi di Gianni, che in tutta la loro storia hanno dovuto lottare per svincolarsi da costrizioni e impedimenti che ne vincolavano oggettivamente la libertà di espressione. E questo, a partire dalla prima delle necessità indotte dal contrasto tra voler fare un documento e dover fare un documentario.

La parola "documentario" è forse il termine che meno si addice alla realtà di quella produzione di Luigi Di Gianni che va sotto tale nome. D' altra parte, proprio perchè concepiti e costruiti all'interno degli schemi e delle costrizioni di un "genere" imposto dalle regole di mercato a suo tempo vigenti, "documentari" sono e rimangono, pur nella deliberata infrazione di cui si fanno carico. Ecco il primo dei tanti paradossi in cui ci imbattiamo ogniqualvolta rivediamo - e sempre con effetti più coinvolgenti, e anche questo non è paradossale? - documenti visuali quali *Magia Lucana* o *Il culto delle pietre*, che è il testo che più amo, per la totale matericità di cui si impregna.

Ma continuiamo coi paradossi. I documentari di Di Gianni hanno una caratteristica speciale: datano a trenta, quarant'anni fa, eppure continuano ad essere riproposti, anzi in questi ultimi tempi mi sembra godano di un successo persino maggiore del passato, quando erano costretti ad essere proiettati nei cinematografi appunto come "documentari", intruse e sgradite appendici dei grandi film a soggetto, e la gente rumoreggiava o se ne andava via. Oggi circolano in modi diversi e più consoni alla loro natura poetica: in rassegne promosse da vari enti culturali, spesso aperte alla forma del convegno o del dibattito informale, alla presenza del regista, che contribuisce alla loro delucidazione. Non è anche questo un paradosso, che introduce almeno qualche elemento di dubbio circa la asserita potenza assolutizzante dei mondi virtuali? Perchè per accostarci a *Nascita e morte nel Meridione* abbiamo bisogno di aggiungere, alla proiezione del film, la presenza del regista in carne ed ossa? Che cosa ci dà di più o di diverso la persona dell'autore, se non il suo contributo a un lavoro collettivo di interpretazione che è anche il risultato di un ripensamento del suo passato e del significato delle sue azioni?

Ma forse la cosa che colpisce di più - anche se mi pare che nessuno sinora abbia avuto l'ardire di riconoscerlo esplicitamente - è che di fronte alle immagini arcaiche di un ieri virtuale stia una persona perfettamente attuale, forse anziana ma non certo decrepita, anzi viva e vegeta, in atto di spiegare al suo pubblico come quel passato arcaico sia tutta una finzione, o quasi, e come la Lucania dei calanchi non sia un luogo geografico, ma un paesaggio dell'anima, della sua anima. Sono parole sue, che Di Gianni ama ripetere, riattualizzandole ogni volta con quella grande leggerezza e carica di autoironia che contraddistinguono la sua comunicazione verbale. Ed eccoci di nuovo di fronte a un altro paradosso: l'evidente contrasto tra i modi di questa comunicazione verbale e quelli della comunicazione visuale: questi ultimi austeri, sorvegliati, capaci di trasfondere nel rigore delle forme -come scansione di gesti, all'interno di un tempo sospeso - lo sgomentante senso del nulla esistenziale.

Che dialettica si instaura tra il discorso delle immagini e quello del loro regista? Ho avuto varie occasioni di osservarla (partecipando io stessa a diversi dibattiti) e non mi sembra si sia sostanzialmente trasformata. Questo mi induce a pensare che i punti trattati da Di Gianni siano da lui considerati sostanziali. Il primo lavoro che gli vedo fare è quello di una grossa, decisa demolizione di molte aspettative del pubblico: un pubblico emozionalmente coinvolto dalla forza "metastorica" delle immagini , ma che al contrario - ed eccoci di fronte a un altro aspetto del paradosso di cui dicevamo - deve essere, per così dire, salvato dalla trappola di considerare quelle stesse immagini come testimonianza di condizioni di vita oggettive, precisamente datate e localizzate. E con le parole sue - che, tiene correttamente a precisare, sono quelle di un regista, non di uno storico e critico del cinema - Luigi ribadisce che i suoi intenti non sono mai stati quelli di produrre un documentario "scientifico", tradotto in immagini "oggettivate" e "frontali". Se volessimo ricorrere a un lessico più alla moda, potremmo suggerire termini quali "interpretazione" e - con una certa cautela - "riflessività" come parole più consone a restituirci il quadro ideale di certi riferimenti che forse, a suo tempo, ancora non avevano trovato accreditata esplicitazione. Anche le immagini dei presunti "documentari" sono la negazione stessa di ogni pretesa oggettivante. Ma se le cose stanno così, quale realtà il regista ha inteso rendere, cioè interpretare e fare vera attraverso la sua interpretazione? La questione meridionale, la cultura del Mezzogiorno, la storia di una specie in estinzione quali già allora erano i contadini del Sud? Che cosa ci dice Di Gianni al proposito? Se ho ben inteso le sue parole, ci dice all'incirca questo: che nei calanchi della Lucania avrebbe ritrovato il proprio "paesaggio dell'anima".

Questa identificazione tra occhio e territorio ha molte implicazioni, che cercherò di sdipanare almeno per un poco, perchè contiene tutta una storia culturale. Ha tutta l'apparenza di una reazione istintiva e personale, e come tale anche noi la percepiamo. Si iscrive però anche nello stesso quadro culturale che già aveva visto scrittori come Carlo Levi, Ernesto de Martino o fotografi come Franco Pinna esprimere emozioni di fronte a quel "paesaggio lunare" del calanchi in cui sembrava emblematicamente condensarsi tutta la alterità del Mezzogiorno. D'altra parte, il "paesaggio dell'anima" che i filmati di Luigi Di Gianni ci restituiscono non coincide esattamente nè con quelli di De Martino nè con quelli di Franco Pinna. Complessi, a spirale, i rinvii tra "realtà" del Mezzogiorno e modalità interpretative di scrittori, fotografi e cineasti fanno intuire l'esistenza di notevoli esercizi di risignificazione di un oggetto, che non è mai sempre lo stesso e diventa, di volta in volta, una cosa diversa.

Dunque, i contadini del Sud come grande metafora? Il discorso verbale di Luigi Di Gianni tende a enfatizzarci questo aspetto, per sottolineare, nella sua demolizione di ogni pretesa oggettivante, la funzione emblematica delle immagini da lui costruite, da leggersi come grande rinvio a fondamentali interrogativi di ordine esistenziale. "Paesaggio dell'anima" sarebbe dunque, in questa prospettiva, il luogo di un rispecchiamento tragico, che rende possibile esperire in modi radicali l'intero dramma dell'umana esperienza del nascere, vivere e morire.

Ma perchè proprio quel Sud, restituito a quel modo in anni in cui la "questione meridionale" non si rappresentava ormai più - o quasi più - in termini di miseria contadina, ma semmai di emigrazione (per gli uni) di modernizzazione difficile (per gli altri)? Il dramma esistenziale non lo si può esperire anche a Gallarate? Che l'occhio del nostro regista sia "in ritardo" sui tempi di Visconti o di Godard? So di mettere sul tavolo domande mal poste: mal poste perchè contraddicono la stessa forza poetica che emana dalle immagini costruite da Di Gianni. I sociologismi dunque poco ci servono a capire i risultati della sua operazione. Più pertinente, forse, sarà chiedersi attraverso quali percorsi profondi Luigi sia giunto a individuare quel "paesaggio dell'anima" nei cui profili rispecchiarsi. In questi ultimi anni - ho perso il conto da quanti lo conosco, come fosse da sempre - mi pare che egli abbia ulteriormente lavorato, in termini di riflessione, su questo tema, riconducendolo a quello delle radici, argomento attorno al quale da un po' di anni a questa parte ruotano, nel bene e nel male, molti discorsi identitari.

Nel suo racconto, Luigi tende a sottolineare un episodio fondamentale per le sue scelte di vita: studiava e si era diplomato a Roma al Centro di Cinematografia, aveva molto frequentato la cinematografia espressionistica (specie quella tedesca) ed era alla ricerca di un *ubi consistam*, sotto ogni aspetto, sia espressivo che pratico. Fu allora (siamo nel 1958) che lesse da un giornale alcuni riferimenti alle ricerche che De Martino aveva condotto nel Mezzogiorno, specie in Lucania. Queste notizie lo avrebbero stimolato per due ragioni, che a noi potrebbero sembrare a prima vista molto diverse: la magia e la Lucania. La Lucania in quanto terra d'origine della sua famiglia, legata a qualche ricordo d'infanzia ma sostanzialmente dimenticata fino a quei momenti fatali. Mediato da Romano Calisi, l'incontro con de Martino sarebbe stato determinante per qualcosa che somiglia molto a una prima, fondamentale determinazione. Egli comincia a lavorare su una "scaletta" redatta di concerto con Romano Calisi e seguita da vicino dall'etnologo, si ingaggia in una produzione che lo vede compartecipe a metà dei costi … e che non lo vedrà mai partecipe dei profitti. Magia Lucana è anche questo, e segnala quei terribili problemi di mercato che da sempre hanno condizionato il lavoro dei creativi.

Ma rimaniamo nelle fila del nostro discorso - magia e Lucania - per accennare ad ulteriori complicati nessi culturali che insistono persino nelle più radicali scelte di vita. I luoghi dove si effettuarono le riprese di Magia Lucana furono tutti in pratica suggeriti dalle precedenti esperienze demartiniane di ricerca. Luigi non ha nessuna remora nel riconoscere il suo debito culturale, specifico e generale, nei confronti dell'etnologo. Ma tende assieme a presentarci il suo viaggio in Lucania come un ritorno al Paese dell'infanzia - uno dei villaggi visitati è persino a sette chi-

lometri dal quello in cui è nato suo padre. È dunque entro questo rapporto che si costruiranno le forme di quello struggente riconoscimento di un proprio "paesaggio dell'anima" sino ad allora rimasto offuscato. Possiamo allora interpretare quella Lucania come un luogo della memoria? È possibile, così almeno mi sembra, ma non è neppure interamente adeguato alle intenzioni dell'autore, il quale colloca non tanto la memoria, quanto piuttosto la magia al centro del suo "paesaggio dell'anima": la magia come nucleo oscuro, archetipale, che insisterebbe sull'infinito baratro del Nulla, ma anche come forza ancipite, capace di mediare tra due condizioni esistenziali diverse. Per il nostro regista, è il viaggio nel magico - tematica costante di buona parte della sua produzione - a far da scenario a un'avventura che consente la contemporanea costruzione di spiazzamenti e rispecchiamenti, rappresentati entrambi entro le forme del ritrovamento di una terra arcaica. Qui, in primo piano, appaiono gli ultimi della storia, che nella dignità e nel silenzio hanno appreso a frequentare il male e il senso del male. Questo almeno mi suggeriscono esplicitamente le austere immagini di *Nascita e morte nel Meridione.* Ma il loro rovescio, implicito e pur tuttavia evidente, è un moderno male di vivere, indecifrato e bisognoso di decrittazione.

Il confronto più prossimo che mi vien fatto di suggerire come analogia di percorsi, proprio per evitare genericità di discorsi, è quello con un intellettuale del Nord, vissuto all'incirca una generazione prima di quella di Di Gianni ma che conobbe relativamente simili esperienze di inurbamento: nato nelle Langhe, era immigrato in età giovanile a Torino, dove operò sempre struggendosi di nostalgia per un Paese dall'impossibile ritorno. Per Cesare Pavese, la rammemorazione fittizia (poetica) dell'immagine del villaggio natale aveva potuto cominciare ad elaborarsi passando attraverso la lettura di un testo etnologico, *Il ramo d'oro di Frazer*, che lo aveva introdotto alle terre dei miti barbarici e dei riti del sangue.

Il confronto tra questi due autori - che non intende andar oltre questi strettissimi elementi - mi è utile per meglio intendere la specificità della strada cinematografica scelta da Di Gianni. È una strada che richiede la messa in atto di forti interrelazioni personali, se si vuol raggiungere quel livello di "verità" in cui consiste l'efficacia di una scena come quelle che il nostro regista ha saputo realizzare. Nei suoi discorsi, Luigi Di Gianni ci ha spesso raccontato i modi con cui sceglieva i soggetti, per avvicinarsi ad essi. Lo ha fatto in varie occasioni, ma forse è stato più ricco di dettagli in una molto recente, sollecitata anche da numerose e precise domande che gli sono state rivolte all'interno di un seminario di studi promosso dalla *Associazione Internazionale Ernesto de Martino*, che partiva dalla constatazione della necessità di integrare le analisi dei contenuti e delle forme dei vari documentari "demartiniani" mediante una più approfondita conoscenza dei modi con cui ciascuno di essi era stato effettivamente realizzato. In quell'occasione, Luigi Di Gianni descrisse croci e delizie del suo lavoro: Èquipes ridotte all'osso (quattro - sei persone), assenza di fonici, di apparecchi di registrazione (onde le ricostruzioni in studio di suoni e rumori), eccezionalità della utilizzazione di un gruppo elettrogeno, macchine da ripresa molto invasive, ostilità iniziale delle persone… Descrisse anche la sua scelta di luoghi - certo ce n' erano anche di meno scalcinati e fangosi, ma non sarebbero andati bene … - e soprattutto di persone. Come individuare quelle adatte, come dar loro confidenza, come farle essere se stesse. Il criterio era quello di far riprodurre i loro saperi come se non fossero stati in una situazione di finzione: e la cosa riuscì persino quando si trattò di ricostruire un lamento funebre (Magia Lucana) o di far ripetere la scena del parto a una donna che aveva già avuto quattro figli, ma che non sapeva come mettersi in scena, ma poi lo seppe perchè le fu suggerito di ricordarsi le esperienze passate (*Nascita e morte nel Meridione*).

Questo criterio attinge in pieno dalla tradizione del Neorealismo per trasporla dal campo del lungometraggio a soggetto a quello di una documentaristica "scientifica" che, a detta di Di Gianni, sino ad allora sarebbe stata caratterizzata dalla tanto aborrita "frontalità" dei soggetti. È un criterio che peraltro sembrerebbe smentire i propri risultati: cioè la tanto decantata - e pur esistente, ben visibile - predilezione del nostro regista per un linguaggio che sia proprio il contrario di quello del Neorealismo. Non ho le competenze per affrontare questo argomento, che mi sembra peraltro cruciale e alla radice di tutti quei tanti "paradossi" che avevo cominciato ad enumerare all'inizio di questo discorso che sta per finire. Ogniqualvolta assisto alla proiezione di uno dei sui filmati, percepisco però una sensazione fondamentale: esiste un punto esatto in cui attore e operatore si incontrano e identificano, e questo punto è sempre della stessa natura, al di là della varietà delle situazioni di scena in cui si determina. È una percezione che cozza contro ogni razionalità di giudizio e rende pertanto indimostrabile il proprio assunto. Che abbia a che fare con la "magia" così come Di Gianni la intende, nè voglio nè posso pensarlo, dato che so per certo che ogni trascendentale nasce e muore nella grande varietà delle vicende umane. Eppure, al di là di tutte queste negazioni, una cosa so altrettanto per certo: che il nostro Luigi è un gran mago.

IL FILM ETNOGRAFICO
COME DOCUMENTO ANTROPOLOGICO
Immaginazione dell'orrore esistenziale e analisi della miseria nei film di Luigi Di Gianni

di Thomas Hauschild

Ancora oggi in Lucania si dice che vi siano bambini che alla nascita non sono nudi come gli altri, portano una camiciola, un "abitino" e molte regole per loro non sono valide. Questa idea, di origine religiosa e in passato molto diffusa in Europa, deriva probabilmente dal fatto che alcuni bambini nascono con la membrana vitellina sul corpo, con uno strato sebaceo o con una innocua deformazione della pelle. Queste persone, definite in Lucania maghi, sono in grado di volare, causare tempeste, danneggiare o guarire il prossimo. Sono invulnerabili e, dopo la morte, continuano a vivere, infilandosi sotto la pelle di altre persone, pelle che diventa così qualcosa di

analogo alla camiciola con cui sono nati. Le leggi della natura sembrano essere annullate e le consuete classificazioni -io e tu, natura e cultura, vita e morte - risultano precarie.
Nella tradizione popolare dell'Italia meridionale il pensiero degli uomini ruota con grande costanza intorno alla vulnerabilità, alla transitorietà dell'essere umano, dalla culla fino alla bara. Sotto questo profilo un grande numero di fenomeni religiosi del Sud, eterogenei fra loro, possono essere messi in relazione l'uno con l'altro: le usanze collegate alla nascita, il battesimo cristiano, i riti paraliturgici per la designazione del padrino o della madrina, le fantasie circa la stregoneria e la paura del malocchio, il lamento funebre, le visioni di santi, antichi riti di vegetazione, come anche le pratiche di digiuno o gli uffici divini di nuove sette e correnti religiose e persino gli avvistamenti di UFO.
Ma in che modo la visione magico - religiosa dell'esistenza orientata al cristianesimo, tipica del Sud Italia, sta in relazione con il modo di vivere delle persone in quei luoghi, con il paesaggio in cui esse vivono, con la situazione economica e politica, con il contesto sociale e politico? Questa loro mentalità è un'eredità storica e quasi innata oppure, più semplicemente, gli italiani del Sud non sono stati illuminati al momento giusto dai francesi, come invece è successo a noi tedeschi? Hanno forse più motivi di provare paura in un mondo di terremoti e di frane, di inondazioni e di siccità, in cui il potere statale è debole e la malavita forte? Gli studiosi ed i politici da tempo discutono della cultura del Meridione d'Italia. Volendo dare credito alle asserzioni di uomini e donne dell'Italia meridionale con i quali ho avuto occasione di parlare dell'argomento e le cui pratiche ho potuto seguire personalmente, in tutto questo c'entra anche la proprietà, con le sue inevitabili diseguaglianze, e quindi anche la povertà. Da questo punto di vista, non si sbagliava Ernesto de Martino quando negli anni '50 sosteneva che con l'inizio di una era migliore, quando tutti i meridionali sarebbero stati meglio dal punto di vista materiale, anche la magia avrebbe perso terreno per far posto a una visione della realtà più razionale e meno inquieta.
Gli amuleti per bambini e la superstizione della camiciola che rende invulnerabile, il timore e l'amore per statue di santi fatte di cartapesta e di legno, tutto questo è in primo luogo un effetto della povertà e della mortalità infantile del Meridione. Non dispongo di dati statistici per Ripacandida ma le numerose piccole croci al cimitero del Paese parlano da sè. Nel 1955, anno della mia nascita, a Montegrano, in Lucania, un bambino su cinque moriva prima di aver raggiunto un anno di vita. Il 32,7% degli uomini ed il 62,4% delle donne non avevano frequentato alcuna scuola e solo il 3,2% della popolazione aveva acquisito, al liceo o all'Università, buone conoscenze sui diritti e sui doveri nella società italiana o sulle scienze naturali e sulla tecnica. Il reddito di una famiglia di 4 lavoratori agricoli era di 482 dollari l'anno il che, all'inizio del terzo millennio, corrisponde forse a 2.500 euro. I quattro componenti di questa famiglia erano occupati, complessivamente, per 385 giorni lavorativi. Il dono minimo dello sposo, l'unica sicurezza per la sposa in un mondo senza alcuna rilevante assicurazione sanitaria e sociale, corrispondeva a 362 dollari. Quella che nell'Alto Medioevo e ancora fino al XVII secolo era una ricca e fertile agricoltura, nel XIX secolo era ormai, nella migliore delle ipotesi, un frutteto dell'Europa o, nella peggiore, un ospizio dei poveri, una necropoli. Anche i piccoli proprietari terrieri e i piccoli impiegati statali non possedevano i mezzi, per cui ci si sposava tardi. Si tollerava un sistema di padrini politici che governava il Paese, poichè il matrimonio e le nascite erano momenti in cui ci si doveva preoccupare seriamente della protezione delle famiglie giovani, del loro sostentamento in un contesto di disoccupazione, di salari minimi, di emigrazione e terremoti, di giudici corruttibili e di proprietari terrieri avidi di potere. E i matrimoni dovevano durare, dato che non si poteva ripetutamente pagare il dono dello sposo alla sposa che dovevano fare affidamento l'uno sull'altra, uomo e donna, durante i lavori nei campi, oppure quando l'uomo era in carcere o faceva il bracciante in Germania. Siamo ancora in grado di raffigurarci una tale miseria? Dio è lontano. Ciò che è vicino è fango, pietre, terre deserte, muri pieni di crepe. Come ombre, le persone si stagliano sui muri; donne avvolte in panni neri, uomini in giacche logore, bambini sporchi. Su letti coperti di stracci giacciono tre, quattro, cinque persone che tentano di trovare sonno. Alla parete si raccolgono gocce d'acqua che diventano rivoletti, si aprono fenditure. L'inquietudine delle persone cresce. Un uomo perlustra le pareti e nota che l'intera abitazione vacilla nelle sue fondamenta. Nella scena successiva vediamo l'uomo che, in un paesaggio solcato da masse di fango, cerca di soccorrere un compagno travolto dalla frana, già morto. È tutto inutile, un incubo.
In un altro film si vedono le abitazioni di San Cataldo, alte appena quanto un uomo e immerse in un paesaggio di fango, uomini che vivono in spelonche insieme a capre e cani. Esitante, la macchina da presa risale e ridiscende le pareti; non regge alla miseria di una donna che senza assistenza partorisce nel suo misero letto. È così che si vive e muore al Sud.
Un altro documentario ci mostra esseri umani che, in rituali quasi preistorici, strofinano i corpi alle pareti di una grotta, si rotolano nella polvere e nella sabbia del loro santo che a sua volta non sembra essere altro che una pietra. Stati di trance e malinconia, interrotti da grida selvagge, spasmi e rantoli, rauche autoaccuse emesse da vittime predestinate, incapaci di fare male anche a se stesse a causa della debolezza. Si spostano sulle ginocchia, vomitano, piangono o cadono in uno strano sonno ad occhi aperti. Il Santo qui è una donna viva che parla con il timbro alto e innaturale dei morti. E ancora una volta la vita si stringe contro le pareti, quando si avviano avvolti in stracci, portando con sè ammalati tremanti. Figure inebetite fissano la macchina da presa, si muovono attraverso le strade imbiancate di un luogo di miseria. Impassibile, con la faccia rigida come una maschera, il Santo si apre il passaggio attraverso il popolo. È San Donato, patrono degli epilettici e di tutti quelli che si contorcono per gli spasmi.
Quando Luigi Di Gianni cominciò a raccogliere queste immagini, aveva appena conseguito il suo diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Federico Fellini avrebbe ben presto girato a Roma *La dolce Vita* dei ricchi in una Roma americanizzata, mentre Pier Paolo Pasolini stava per presentare al mondo la nuova miseria degli agglomerati di palazzoni delle periferie. Ma Luigi, insieme ad Ernesto de Martino, si recò in viaggio verso un passato ancora vivo. Tutto quello che ha registrato con la sua macchina da presa era in nitido contrasto con la vita della Roma di quei tempi. I suoi film sono spesso senza parole, quasi senza commento, accompagnati sempre da una musica straziante e stridula che ancora per giorni risuona nell'orecchio. La musica come tentativo di mettere in armonia la rassegnazione e l'odio, la bellezza e la miseria di quei paesaggi.
Oggi Luigi insegna, è forse soddisfatto di sè ma non ha conseguito ricchezze con i suoi film. I suoi ricordi, le sue esperienze, le scene artistiche a Roma e i contadini del Meridione, tutto questo non si accorda con il mondo del cinema romano nè, tanto meno, con la Roma addobbata per il giubileo del 2000. I suoi film, in copie mal conservate, sono disseminati per diversi depositi e parecchie cose forse sono già perdute. Registrazioni video sbiadite passano di mano in mano, e sono apprezzate dagli appassionati di cinema come un bizzarro dizionario della povertà e dell'estasi europea. Oggi possiamo aggiungere immagini del Kossovo o del Libano, ma rimane comunque da capire se per quei territori di catastrofe vi sia qualcuno capace di documentare e testimoniare con la stessa forza con cui, per gli italiani del Meridione, lo ha fatto Luigi Di Gianni.
A Di Gianni dobbiamo la memoria, preservata su pellicola, di un passato oggi quasi del tutto dimenticato il che, nell'era delle comunicazioni di massa, costituisce una risorsa inestimabile. Ma molto di più dobbiamo ai suoi capolavori, a film come *La potenza degli spiriti* o *Il culto delle pietre*, *Grazia e numeri* o *Il Messia*, le cui

immagini mi sembra vadano ben oltre i commenti, scritti spesso da etnologi e sociologi di sinistra. Gli esseri umani non sono mai mostrati solamente nella loro miseria materiale. Nel corso del suo sviluppo come cineasta, Luigi Di Gianni ha dato sempre più spazio ad una componente genericamente "nera", un raccapriccio che va ben oltre la denuncia della miseria economica dell'Italia meridionale, per incentrarsi sulla debolezza e mortalità dell'essere umano. Sotto questo profilo, mi sembra che *Il culto delle pietre* costituisca una svolta nella sua opera. In questo documentario, che è del 1967, i seguaci di un vago culto della roccia in Abruzzo non vengono rappresentati come protagonisti smarriti della miseria: al contrario, l'autore si preoccupa di evidenziare quanto quel culto possa essere bello e nello stesso tempo naturale e ragionevole.

Gli uomini dei ceti inferiori appaiono così, nel senso più vero della parola, "uguali per nascita" all' Èlite e agli intellettuali, ai Mitteleuropei e ai Nordamericani, anche se giocano al Lotto i numeri sognati, baciano statue di Santi o si strofinano alle rocce. Un momento ricorrente nei film di Luigi Di Gianni è la scena in cui tre, quattro cinque persone si devono dividere un letto. Dormono in strani atteggiamenti rigidi e inibiti e infine devono alzarsi per un giorno segnato dalla ricerca di lavoro, sperando in un colpo di fortuna che permetta di trovare qualcosa da mangiare. È un riflesso della miseria, come pure un'immagine della generale regressione umana durante il sonno e il sogno, proprio come a margine del presepe napoletano, con le sue scene sociali, giace Beniamino il sognatore, il piccolo dormiente che continua il suo sogno sulla realtà del Paradiso. Gli Italiani del Sud filmati da Luigi si trovano sull'orlo di quell'abisso che trasforma veramente la persona in un essere umano: la consapevolezza della propria debolezza, della fantasticheria e della fugacità. Vista in questa prospettiva, l'intera opera di Luigi Di Gianni, apparentemente un po' eterogenea tra documentari e opere di finzione, ci si presenta come un'opera compiuta e la riduzione televisiva de *Il Processo di Kafka* si collega senza soluzione di continuità agli opprimenti ambienti del Meridione. Molto tempo fa gli abitanti di San Cataldo hanno cacciato in malo modo Luigi Di Gianni dal loro villaggio perchè non volevano che la loro miseria fosse mostrata al mondo. In altri comuni, invece, era venerato come un amico del popolo. Oggi anche a San Cataldo si rallegrano quando appare Luigi, il ricordo vivente di tempi passati che loro stessi non comprendono più. Non vivono più nel mondo della miseria, ma ancora oggi in quei posti va storto tutto quello che può andare storto. È forse colpa di una mentalità ereditata dai tempi della miseria? Come mai i culti dei santi nel Meridione d'Italia continuano a sussistere benchè l'assistenza sanitaria sia forse migliore rispetto alla Germania e la disoccupazione non sia molto più alta che da noi? Come mai questi culti sono sopravvissuti a tutte le modernizzazioni e resistono ancora, persino in centri turistici e urbani, seppure in forme modificate, talvolta più appariscenti, talvolta più modeste? Perchè ancora oggi, a dispetto delle previsioni di Ernesto de Martino e molto tempo dopo l'affermazione di uno Stato assistenziale e nel pieno dispiegarsi della società dei consumi, in Italia esistono oltre centomila maghi, prevalentemente nell'Italia settentrionale? Molti di questi maghi e maghe di città sono registrati ufficialmente dalle autorità fiscali. Nella maggior parte dei casi non sostengono più di saper volare e hanno messo da parte le pratiche disgustose degli spiriti dei morti e della saliva, ma fanno i tarocchi e si rivolgono ai segreti dell'antico Egitto, mentre ricavano dai computer sistemi di predizione del futuro ed ai clienti vendono spray esorcistici.

De Martino, anche quando credeva di avere ravvisato un radicamento della magia negli eterni ritmi della natura, in alcune note allora inedite collegava tali considerazioni con altre formule magiche anche se espresse in termini politicamente corretti: "È possibile un regime di esistenza in cui la storia non angoscia e che quindi può svolgere le sue potenze laiche senza più la protezione magico-religiosa? Certamente sì: ma l'anello che permette di sollevare tutta la catena è la riforma politica e sociale secondo il valore: sia l'uomo per l'uomo". Ma il socialismo, che doveva essere l'uomo per l'uomo, si è trasformato nel regime staliniano che ci ha lasciato, tra l'altro, un vocabolario imbecille e i ricordi traumatici di un sistema in cui l'uomo per l'uomo non è altro che il classico *lupus*. E la modernizzazione dalla quale De Martino si riprometteva la fine della magia, sembra avere portato soltanto alla modernizzazione della magia stessa. Nei piccoli e tranquilli villaggi dove svolgo le mie ricerche tale cambiamento è andato avanti ancora più lentamente o ha imboccato strade diverse rispetto alle città.

Soltanto con la pubblicazione del lascito di de Martino è diventato chiaro quanto egli avesse compreso effettivamente la finzione e la ritmica delle pratiche magiche, considerandole una mimesi della natura. Ma i suoi scritti, sotto questo aspetto, sono indietro rispetto alle immagini di Luigi Di Gianni, anche se entrambi si incontrano nella considerazione di tutti gli esseri umani, dei poveri e dei ricchi, nella prospettiva del perturbante. La morte prematura di de Martino ha reso impossibile una ristrutturazione ed un ampliamento della sua filosofia del malessere e della miseria fatta di materialismo e di idealismo. I suoi eredi hanno più volte rivisto le loro posizioni, avvicinandosi nei loro spostamenti teorici alle immagini del terrore esistenziale di Di Gianni. Nelle opere dello psichiatra italiano Michele Risso e dei suoi collaboratori, influenzati da de Martino, si può notare un analogo cambiamento. Se negli anni '60 Risso e i suoi colleghi attribuivano le malattie psichiche e l'ossessiva convinzione di essere stregati degli operai emigrati alle loro cattive condizioni di vita, vent'anni più tardi hanno criticato il mito delle malattie psichiche degli emigranti e respinto il tentativo di stabilire relazioni causali così semplici.

Nei due film sul culto di "Sant'Alberto" di Serra D'Arce, *Nascita di un culto e La possessione*, Luigi Di Gianni ha invece eretto, già sul finire degli anni '60, un grandioso monumento alla singolare combinazione di motivazioni reali ed esistenziali nelle credenze dei meridionali. Si vedano le file di utilitarie ferme davanti al santuario e i pullman sovraffollati, l'abbigliamento povero delle persone che a frotte si recano verso "Zi' Giuseppina" ove posseduta dallo spirito del nipote Alberto. Ma si veda anche come nel santuario, di fronte alla profetessa che parla con la strana voce del nipote morto, si verificano scene arcaiche di prorompente fisicità, con le persone che si contorcono, urlano per gli spasmi e, spesso, vomitano. Questo tipo di comportamento in stato di trance, frequente nelle tradizioni dell'Italia meridionale, può essere osservato ancora oggi negli studi dei maghi, ma non è stato ancora studiato a fondo, come non sono stati studiati gli onnipresenti trattamenti con decotti di erbe di cui la schiera di giovani etnologi che hanno seguito sul campo de Martino non hanno nemmeno esaminato eventuali effetti farmaceutici.

Lo stato di trance, l'ossessione per la magia dell'Italia meridionale, naturalmente non sono sfuggiti a de Martino. Solo che lo studioso, oltre che consulente di Luigi Di Gianni per quanto riguarda la Basilicata, non vi si è soffermato con particolare attenzione. Non ha potuto così riconoscervi la persistenza del messaggio cristiano "L'uno porti il peso dell'altro" o anche il sostrato fisico delle ricette magiche: "la fattucchiera si immerge nel corso della recitazione in una condizione psichica oniroide controllata, e in tale condizione si immedesima nello stato di fascinazione del cliente, e lo patisce: il prodursi dello stato oniroide di fascinazione del cliente fa sbadigliare la fattucchiera, l'immedesimazione e il patire le fanno versare lacrime. Quando la fattucchiera non sbadiglia e non lacrima significa che essa non è stata resa sensibile da nessuna fascinazione in atto e che quindi il cliente non è fascinato, e il suo mal di testa dipende da altro. Lo sbadigliare e il lacrimare della fattucchiera sono pertanto assunti come "segni" di fascinazione".

Le mie informatrici sul campo mi dicono che la lizza corrisponde alla guarigione che compiono le fattucchiere sbadigliando, quando le lacrime ma soprattutto la saliva, di cui de Martino non parla, bagnano il loro volto. Era più che un segno, come viene definito da de Martino senza evidenziare il passaggio privo di soluzione

di continuità tra il sintomo fisico - che le fattucchiere riconoscono - e la teoria dei segni di persone colte che considerano tutto soltanto da un punto di vista simbolico. Percepiscono il dolore dei pazienti e lo fanno scorrere via nel rituale. Il dolore e la saliva, tanto importanti per le guaritrici lucane nel periodo delle mie ricerche sul campo negli anni '80, non vengono invece menzionati da de Martino nella descrizione dei rituali dei maghi di Colobraro negli anni '50. La connessione tra il lato fisico e quello psichico della guarigione per de Martino passa sempre in secondo piano rispetto al riconoscimento dei motivi sociali della superstizione nel mondo rurale meridionale.
"L'uno porti il peso dell'altro": abbiamo a che fare qui con una autonoma teoria, magica e cristiana allo stesso tempo, che non può essere liquidata con un riferimento alle relazioni materiali. Una studiosa del folclore della minoranza albanese nel Sud dell'Italia, Angela Rosati Anastasia, arriva al nocciolo della questione, dicendo pane al pane: "le guaritrici liberano l'ammalato dal dolore e pertanto debbono piangere". La ricercatrice ha qualche fattucchiera tra le parenti e conosce l'argomento per esperienza diretta. "L'uno porti il peso dell'altro": le guaritrici piangono e secernono saliva perchè si addossano i dolori dell'ammalato, ma sputano e sbadigliano anche perchè entrano in uno stato straordinario di annullamento della propria persona che ricorda le descrizioni di stati di trance e di ossessione di alcune culture extraeuropee. Nel contempo però, il liquido sul loro volto ricorda ai pazienti le sante acque del battesimo, con le quali i cristiani desiderano lavarsi dal peccato. Su un piano diverso, con tutti questi pianti e sbadigli qualcosa succede anche al sangue del corpo, dove sembra che tutti i liquidi siano entrati in movimento. La magia non è una mera misura coercitiva o un atto di emergenza, ma è un gioco con fasi arcaiche e naturali, una mescolanza di sostanze, una tecnologia del sè con la quale viene creato un nuovo ordinamento delle cose.
Al letterato discorsi e dispute attorno a lacrime e saliva risultano disgustose e comunque di poca importanza. Le formule magiche e il comportamento misterioso appaiono invece più interessanti, anche perchè parlare e scrivere costituiscono la sostanza del mondo accademico. Il giovamento tratto da saliva e lacrime è del resto una verità imbarazzante, una verità amara anche per la gente della stessa Lucania. Questo imbarazzo si evidenzia nei tentativi di tradurre la cosa in maniera più decorosa. In molte regioni italiane si è infatti diffuso un cerimoniale contro il malocchio che presenta la lizza senza saliva, con acqua, olio e un piatto pulito. Si versa acqua nel piatto e vi si fanno cadere gocce d'olio. Se si formano grandi cerchi si tratta del malocchio e si versa il liquido davanti alla casa. Il primo che passa attira il malocchio su di sè, liberando il paziente per il quale la guaritrice ha fatto gocciolare l'olio. Uno sviluppo singolare e, per molti versi, analogo a quello del Galateo a tavola, al quale noi Europei teniamo tanto: dal mangiare con le mani e secernere liberamente saliva, si è passati all'uso di piatti, coltello, forchetta e tovagliolo. Ma anche nella versione civilizzata la lizza mantiene il suo significato originario. L'esuberanza dei sentimenti è una quantità, è un liquido che può essere spostato dall'uno all'altro. Il corpo non è un rigido contenitore con confini ben definiti. I confini tra gli esseri umani sono piuttosto fluidi, e infatti la domenica si trovano insieme a Messa dove i corpi si confondono e sono uniti nel grande corpo di Cristo.
Tutto questo si vede, nel suo pieno significato, nei film di Di Gianni sul culto eterodosso di "Sant'Alberto" e possiamo anche immaginare che durante le messe del vescovo Milingo le cose non vadano molto diversamente. E non è addirittura questo il futuro delle religioni? Non è vero forse che gli italiani del Sud, appena sfuggiti alla miseria, e i loro vicini, gli annoiati tedeschi, si stanno muovendo gli uni verso gli altri? Presagendo tutto questo, de Martino ha analizzato il fenomeno delle fantasie sulle streghe, fantasie che fioriscono nelle società del benessere quanto tra la miseria del Sud. Ma il compito di trasmetterci le immagini del campo di studi di de Martino è rimasto al suo kafkiano compagno di strada, Luigi Di Gianni, che nel cerchio dei demartinologi è sempre stato una figura marginale. Queste immagini vanno oltre le interpretazioni dello studioso napoletano, tipiche dello spirito del tempo, e possono essere collegate con le formulazioni più avanzate della sua filosofia, rinvenibili solo nelle opere postume.
In questa direzione, Luigi Di Gianni è da considerare un teorico autonomo del cinema etnografico. Ha evidenziato una distanza maggiore rispetto a tutti i suoi colleghi, piuttosto emozionati per la teoria, una distanza che attinge alle stravaganze del romanticismo nero. Non c'è da meravigliarsi che durante l'estate egli si ritiri volentieri tra le vette delle montagne di Ovindoli per viverci come un antico romano, come il meridionale Orazio nei Monti Sabini mentre in Italia le spiagge sono prese d'assalto. Ancora di più, e l'ho visto con i miei occhi, fra le nebbie di quei monti, con 10-15 gradi nel mese di agosto, egli si muove come un mago, come una specie di Dracula che diffonde messaggi neri giocando con le nuvole temporalesche. Perchè è nato con un abitino e non sente mai freddo, egli ama l'inverno tedesco. Ben presto potrà goderselo quando, invitato al Festival delle Berliniadi del 2002, presenterà l'intera sua opera in una retrospettiva. Registi di teatro surreali come lo zurighese Christoph Marthaler sono tra i suoi "fans" e con i suoi film farebbe onore anche a parecchi concerti di Heavy Metal, sebbene i video musicali di questo genere siano spesso veri e propri concentrati di "kitsch" rispetto alle sue sequenze altamente elaborate sugli abissi della vita.
In questo contesto potrei anche raccontare antiche storie di iettatura, ma non lo faccio per non mettere in gioco la mia serietà di studioso che stima le opere di Luigi Di Gianni. Ricordo soltanto un fatto: quando recentemente ci siamo recati insieme a Napoli, già alla stazione di Roma, con aria cupa Luigi mi parlava di ricorrenti minacce di scioperi e della strana tendenza dei treni diretti nel Meridione a fermarsi nella stazione di Campoleone. Ci risi su ma dovetti presto pentirmene dato che in quella stazioncina abbiamo trascorso due ore, nel pieno della calura estiva: non c'erano scioperi ma si era solo rotta la locomotiva e anche quella che avrebbe dovuto sostituirla.
Anche il vegetarianesimo di Luigi, aspetto molto più raro in Italia che in Germania e di disturbo per ogni buona mangiata, mi è comprensibile soltanto in questo contesto del romanticismo nero, per non parlare delle sue descrizioni, ambivalenti e sempre improntate allo scherzo, dei nostri tempi visti con gli occhi di un seguace dei Borboni di Napoli, figura che Luigi sa impersonare alla perfezione. Tutto questo segnala la distanza di un grande artista dal suo tempo, distanza che gli ha permesso di ritrarre i ceti inferiori del Sud e la loro cultura in maniera più appropriata e felice rispetto agli intellettuali suoi contemporanei. Anche per questo dovremmo aver fiducia in Luigi, sostenendolo nel suo attuale grande progetto. *Matres Matutae* potrebbe per molti avere lo stesso effetto sconcertante che il suo romanticismo nero ha avuto sugli intellettuali di sinistra degli anni '60. Romanticizzare la tradizione? Il culto della madre? Sentimentalismo? Chissà come sarà considerato, tra qualche anno, quello che il Meridione e Luigi possono ancora farci vedere in immagini.

AGLI INIZI DEL TEMPO

di Vittorio Giacci

Il cinema è in assoluto l'arte dove più si avverte il senso del tempo, e ciò per molteplici ragioni. Non solo perchè la sua più peculiare caratteristica, il movimento, deriva, come è noto, da una illusione ottica procurata dallo scarto temporale fra un fotogramma e un altro, ma anche perchè esso permette di registrare avvenimenti, fatti, oggetti e persone preservandone l'immagine al di là della loro stessa esistenza, e poi ancora perchè può spaziare in un tempo immaginario nel quale azioni e vicende possono essere a piacere dilatate o compresse senza per ciò perdere, agli occhi dello spettatore, la loro veridicità.
Il tempo, al cinema, è infatti, come lo definisce Edgar Morin, un "tempo fluido" e questa metamorfosi suscita un universo, anch'esso fluido e reversibile, nel quale vengono mostrati non più elementi reali ma immagini mentali. Passato e presente si confondono facilmente e naturalmente, al cinema, ed il tempo del film non è più il presente ma un "passato - presente".
Il tempo dell'inizio, straordinaria parabola sul bisogno inesausto di libertà e di utopia, è totalmente calato in questa dimensione fluida e reversibile dove, come dice il poeta, il tempo è trapassato nello spazio come il corpo nell'anima, in una terra dell'immaginazione sensibile in cui ogni emozione è contemporaneamente azione e visione, ogni sentimento è fisico e spirituale, ogni movimento materiale e trascendente.
Costruito come *Il gabinetto del dottor Caligari*, il capolavoro espressionista di Robert Wiene, all'interno di una cornice "realistica" sulla follia (ma anche la realtà della clinica per malati di mente potrebbe, a sua volta, essere un sogno), il film di Luigi Di Gianni si prende subito tutta la liceità poetica di spaziare attraverso le ellissi della fantasia e del sogno, della magia e dell'incubo, in un universo visionario dove i personaggi divengono interscambiabili e le situazioni si biforcano in ipotesi di segno e di senso, moltiplicando le possibilità allegoriche, rivestendo di immagini allucinate ogni forma di dialogo, aprendo la parola alla probabilità incessante di significati ulteriori.
In questa favola umanistica in cui la speranza del riscatto, continuamente tradita dagli spettri del Potere (il Capo, l'Amica, il Sottocapo, il Servo), da falsi profeti o dalla massa inconsapevole, è affidata ad una statuetta in atteggiamento orante - vero e proprio "mana", simulacro di qualche animistico rito riaffiorato da una religiosità senza tempo - all'individuo oppresso (e perciò folle) rimane soltanto da compiere un percorso di dolore e di ascesi, liturgia arcaica di un calvario laico sofferto in una silenziosa, attonita, inflessibile sacralità, verso una catarsi, individuale ed universale.
Il regista, che con *Il tempo dell'inizio* gira il suo primo lungometraggio dopo una intensa attività documentaristica proprio sui temi dell'antropologia magica ed arcaica, avvolge il suo racconto nei linguaggi fascinosi del realismo magico e dell'immaginario simbolico, i più adatti a rappresentare i travagli dell'uomo/anima, ambientandolo agli inizi del tempo, in una landa desertificata, un paesaggio pre-temporale, pre-storico, pre-ideologico, come una galassia magmatica e caotica ancora in via di formazione, piena di energia allo stato fluido non ancora canalizzata in Ragione, Utopia non ancora modellata in Progetto.
E tutto è visivamente conseguente a questa limpida ipotesi morale: la macchina da presa non si agita, si muove, con le medesime cadenze di un pensiero che si articola, struggente fusione di stati estetici ed emotivi come solo i grandi riescono ad ottenere, mentre la composizione delle sequenze è rigorosa, quasi ascetica, nella sua estatica bellezza.
Non a caso per quest'opera e per il suo autore sono stati evocati Dreyer ed Ejsenstein, Kafka (Di Gianni ha realizzato nel 1978 per la televisione un mirabile *Processo*) ed Orwell: la sensibilità cromatica (una sorprendente fotografia in bianco e nero, livida e polverosa, opera di Mario Masini e Giuseppe Aquari) unita ad un una ricerca impeccabile sulle scenografie barocche e fatiscenti (Giorgio Luppi), i costumi laceri o carichi di orpelli (Maria Giovanna Gelmetti), le musiche di sapore ancestrale (Egisto Macchi), la profondità narrativa, il gusto per la composizione visiva e l'intransigenza estetica della regia, rendono questo paragone non solo lecito ma doveroso, con la precisazione che non si tratta di rimandi o citazioni "esterne", bensì del saper far proprio un "segreto", quello del grande cinema classico, e saperlo ri-utilizzare per una personale poetica.
"Il film vuole essere soprattutto - dichiara l'autore - un'opera di impianto visivo e "visionario", collegandosi, in senso ideale, a tutta una tradizione figurativa del cinema che andrebbe criticamente e modernamente, ma nello stesso tempo in termini concreti ed operativi, rivalutata. Quindi, per quanto riguarda il clima visivo del film, e soprattutto le scenografie e i costumi, anche se non posso parlare di riferimenti intenzionali, debbo, in senso lato, dichiarare il mio legame di amore e di ammirazione per certi film di Ejsenstein (da *Ivan* all'*Alexander Newskij*) e in particolare per l'opera di Dreyer (da *La passione di Giovanna d'Arco* a *Dies Irae* a *Ordet*). Vorrei comunque sottolineare anche la presenza, e questa più intenzionale, di una cifra meridionale, elaborata però in modo tale da affidare il barocco fatiscente ad una figuratività tutta arcaica e remota.
Un "legame" che tiene saldamente unito il cinema di questo cineasta alla grande lezione del "segreto perduto" (come definiva François Truffaut l'arte dei registi come Alfred Hitchcock ed Ernst Lubitsch che erano passati dal "muto" al "sonoro" portando con sè l'inconfondibile esperienza di comunicare in forma squisitamente visiva, nel gioco del montaggio e nella dialettica dei campi e dei piani) e che lo spinge a lavorare non tanto sullo sviluppo diegetico, sui dialoghi e sulla parola, quanto sull'immagine e su ciò che può arricchirla e renderla significante, dalle affascinanti sfumature di grigio in funzione espressiva, alla luce e, soprattutto, alle ombre, ai paesaggi straniati ed alieni (i sassi di Matera, Craco, la reggia dei poveri di Napoli), ai suoni e, in particolare, ai silenzi, alla plasticità complessiva dell'inquadratura ed ai movimenti "morali" (ogni movimento di macchina - diceva Godard - è sempre una questione di morale) della cinepresa.
All'inizio dei tempi, dunque, quando il tempo, come diceva Platone, era l'immagine dell'eternità e non ancora, con Schiller, l'angelo dell'uomo. Quando l'intolleranza era la norma e la violenza la normalità, tavole di legge non ne erano state scritte e di fronte ad ogni piccolo Davide in terra (David Lamda si chiama significativamente il protagonista del film, magistralmente interpretato dall'attore Sven Lasta) si ergeva minaccioso un gigantesco Golia. Quando la libertà non era ancora la religione del nostro tempo (Heine), e l'individuo - qualche incompreso, deriso martire - iniziava ad avvertire che l'uomo non comincia con la libertà - come scrive Michel Foucault - ma con il limite ed ha inizio così la Storia, tra Oppressione e Rivoluzione, tra Intolleranza e Martirio.
Ecco allora che la parabola di un "pazzo" i cui carnefici hanno il medesimo volto dei suoi medici ed infermieri si sublima immediatamente in un lucido apologo apocalittico presago e preveggente, dove terribili venti di guerra vengono evocati dagli attoniti protagonisti dell'opera, a mani alzate, impotentemente schiacciati contro una grande vetrata come davanti ad un enorme schermo televisivo.
È la forza, magica e misteriosa dell'Arte, che sa anticipare il Rea-

le prima del Vero, raffigurando nella Maschera e nei Tipi i Volti e nell'Archetipo gli orditi della Storia, tessiture di esperienza intuite in poesia.
Ma siamo, con quest'opera, agli inizi anche del Cinema, immersi nell'antinaturalismo programmatico dei suoi pionieri (da Mèliès a Renè Clair, da Hitchcock a Lang, da Wiene a Murnau) e nella coscienza poetica di un cinema fondato sull'Anima più che sul Corpo, sul Sentimento più che sull'Azione, sul Metafisico più che sul Reale, sull'Ineffabile più che sull'Esplicito, sul Mistero più che sull'Evidente. Un cinema prezioso, intenso e complice che chiama gli spettatori a partecipare e non a subire, a condividere e non ad accettare, a sentire con profondità e non a consumare con sufficienza. Un cinema forte, diverso, unico perchè non standardizzato, che parte da una considerazione "alta" nei confronti di chi lo vede.
"I ritmi della recitazione e della musica dovrebbero inserirsi, con la loro rarefazione - continua il regista - nei ritmi "estatici" del film. Ho voluto puntare proprio sulla rarefazione e su quella che, appunto, io chiamo "estasi narrativa", dove i ritmi lenti ed insinuanti della recitazione, le pause, i silenzi, le stupefazioni dovrebbero sostituirsi ai moduli naturalistici del "chiacchierare" e di quella che possiamo definire "falsa concitazione". In questo senso la collaborazione di interpreti intelligenti, sensibili e "non divi" mi è stata preziosa. E così la musica ripetitiva che, echeggiando memorie o relitti di civiltà scomparse, tende a penetrare nei ritmi del film, senza sovrabbondanza od invadenza".
"Estasi narrativa". "Falsa concitazione". In questi due termini, così antitetici, sta tutto il dilemma del cinema contemporaneo e Di Gianni, con straordinaria dote anticipatrice, l'aveva previsto ventisei anni or sono, quando i primi germi della malattia mortale che avrebbe colpito il cinema contemporaneo, quali, appunto, la sovrabbondanza e la concitazione, rendendolo sempre meno capace di esprimersi in pensiero che muove4 ed in visione estetica, stavano apparendo all'orizzonte.
"Penso ad un cinema", prosegue ancora Di Gianni, con una minuziosa capacità di teorizzare su un pensiero cinematografico nel suo farsi e con una precisione concettuale che rivela anche una evidente propensione didattica frutto di una lunga esperienza come docente di cinema, "di esclusivo impianto visivo, dove l'immagine riacquisti il suo significato espressivo, sia cioè di per sè eloquente e risolutiva. Desidero avvicinarmi alle cose, non frontalmente ma ruotandovi attorno e concentrando il fuoco. Per tutto questo mi è necessaria una concezione elaborata del movimento della macchina da presa, mi sono necessari gli spazi, il bianco e nero o la concentrazione del colore, e una precisa selezione del materiale plastico dell'inquadratura. Al centro dei miei interessi, e per primo, c'è l'uomo del nostro tempo, solo, oppresso e oppressore, prigioniero dei suoi stessi meccanismi, assillato da inquietanti interrogativi, e con prospettive sempre più apocalittiche. Vorrei denunciarne la condizione in tutte le sue crudeltà e ingiustizie di fondo, senza passare attraverso il binario esplicito della cronaca. Di qui la mia preferenza per il simbolo, per l'allegoria, con precisi interessi culturali che ho tentato di convogliare in una operazione di sintesi proprio in questo film: da una parte l'interesse per una cultura, diciamo, mitteleuropea e dall'altra il legame con una cultura che definirei "meridionale"; due vicende lontane fra loro, ma in cui si può forse avvertire una comune radice di ansia metafisica e magica. Quello che mi interessa, in questa cultura "meridionale", è un Sud del silenzio e del remoto, dove il silenzio "brucia" lo strepito naturalistico e il senso del remoto si inserisce come clima interno delle cose".
"Un silenzio che brucia", un senso del remoto che si inserisce "come clima interno delle cose". Eccoli i segreti di un cinema che "pensa" le emozioni che vuol dare, che non vuole dimostrare ma toccare, che sa affrancarsi dai limiti del narrato per giungere all'"estasi" di una emozione pura.
Mi è sempre piaciuto pensare a questo film anche come ad un accorato appello del suo autore ai propri colleghi affinchÈ il cinema potesse recuperare la grazia delle origini e non si perdesse, come invece è purtroppo avvenuto ormai nella sua quasi totalità, in alterazioni che lo hanno radicalmente trasformato in un indistinto flusso audiovisivo, senza più anima e senza più amore, senza più sincerità e senza più coraggio, nella stanca ripetizione di modelli abusati ed usurati.
Scrivere, come in questo caso, la critica di un film dopo quasi trent'anni dalla sua realizzazione è certamente insolito, ma offre il vantaggio di affrontarlo liberi da qualsiasi particolarismo del momento, affrancati dal suo contesto e dal suo tempo. La riflessione si può più facilmente orientare verso la forma e lo stile, lo sguardo può soffermarsi a verificarne più adeguatamente attualità e modernità. Ed è stato come ritrovare un sapore dimenticato, recuperare un piacere perduto, far riemergere risonanze lontane.

UN' ORGOGLIOSA "INATTUALITÀ"
IL CINEMA DI LUIGI DI GIANNI

di Massimo De Pascale

Alla fine degli anni '50, l'Italia del "miracolo economico" viveva il tumultuoso e definitivo passaggio dalla civiltà agricola a quella industriale. Centinaia di migliaia di contadini meridionali abbandonavano le proprie terre per trasferirsi nelle città del Nord e diventare operai. Tutto questo comportava un colossale processo di rimozione della propria identità di cui fecero le spese tradizioni, rituali, dialetti, memorie.

Luigi Di Gianni aveva allora poco più di trent'anni e dopo il diploma in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia era entrato alla Rai. Anche se adesso, intossicati da "reality show" e altre piacevolezze della programmazione televisiva attuale, tendiamo a guardare con occhio nostalgico ai reperti dell'archeologia televisiva, bisogna riconoscere che la vita, dentro la Rai, doveva essere piuttosto difficile per un cultore dell'immagine pura come Di Gianni. Il nuovo mezzo stentava a trovare una propria autonomia linguistica sia a causa delle enormi limitazioni tecniche (bas-

sissima definizione dell'immagine e impossibilità di registrare) sia perchè la missione pedagogica di cui l'azienda televisiva di stato era investita portava necessariamente a privilegiare la parola sull'immagine. In questo progetto, di cui a distanza di molti anni vanno riconosciuti anche gli aspetti positivi, unificazione linguistica del Paese e omologazione culturale andavano di pari passo. Forse fu anche per reagire a questa condizione, per lui frustrante, che Di Gianni decise di intraprendere un suo personale viaggio nella direzione opposta a quella seguita dai tanti emigranti meridionali. Sulla scorta di alcuni colloqui avuti con il grande etnologo napoletano Ernesto de Martino, che proprio in quegli anni stava compiendo le sue ricerche più importanti, nell'estate del 1958 si recò con una piccola troupe in Basilicata affrontando i disagi di un viaggio allora interminabile per filmare gli aspetti di una cultura magica contadina sopravvissuta per due millenni accanto al cristianesimo.

Il viaggio di Di Gianni fu innanzitutto un viaggio verso le proprie origini (suo padre, infatti, era nato in Basilicata) e verso le suggestioni misteriose che fin dall'infanzia gli erano giunte da quella terra. Le sue predilezioni estetiche e culturali, poi, erano piuttosto singolari per un documentarista; si sentiva profondamente estraneo al clima culturale del Neorealismo che aveva dominato il cinema italiano e i suoi riferimenti andavano cercati piuttosto nell'espressionismo tedesco, con la sua ricerca di una stilizzazione emblematica di scenografie e personaggi, e soprattutto in Dreyer, in quella tensione spirituale dei suoi personaggi che si esprime attraverso magnifici primi piani "estatici". Inoltre aveva sempre nutrito un amore viscerale per il mondo fantastico di Franz Kafka; amore che lo aveva portato a realizzare – come saggio di diploma al Centro Sperimentale – *L' arresto*, un mediometraggio tratto dal primo capitolo de Il processo. Con questo tipo di riferimenti, era naturale che l'immagine del Mezzogiorno che avrebbe proposto attraverso la sua opera sarebbe risultata originale, rigorosa e soprattutto libera da luoghi comuni, compresi quelli del meridionalismo progressista dell'epoca.

L'inquadratura con cui si apre *Magia Lucana* – il documentario frutto di quel primo viaggio – mostra un contadino che tiene levata una falce contro un cielo carico di nubi. Si tratta di un antico rituale mediante il quale le nuvole vengono simbolicamente tagliate per allontanare il pericolo della grandine che minaccia i raccolti. Un dramma ciclico che dimostra la precarietà del rapporto fra uomo e natura e nello stesso tempo la sua profonda sacralità. Fin da queste primissime immagini, Di Gianni fissa gli elementi principali della propria visione del mondo contadino meridionale: precarietà esistenziale e sacralità magico - rituale. Questi elementi, inoltre, sono volutamente collocati dal regista al di fuori di un contesto storico preciso per potenziarne il valore emblematico universale. La Basilicata rappresentata da Di Gianni ebbe sicuramente sugli schermi sofisticati della Mostra del Cinema di Venezia dove il documentario fu presentato in quello stesso 1958, un effetto non meno "esotico" delle immagini dell'Africa di *Les maîtres fous*, il documentario di Jean Rouch che l'anno precedente aveva avuto il premio come miglior documentario.

Anche *Magia Lucana* fu premiato come miglior documentario e in questo modo contribuì all'apertura di una stagione significativa del documentarismo di ispirazione meridionale che coinvolse, fra gli altri, autori come Gianfranco Mingozzi, Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Giuseppe Ferrara. Un effetto del tutto diverso ebbe sul pubblico comune che non gradì affatto che gli venissero squadernate davanti quelle immagini di una realtà arcaica dominata dalla magia e dalla presenza ossessiva della morte, una realtà distante solo qualche centinaio di chilometri, ma che nell'euforia del nascente "miracolo economico" si preferiva ignorare. In quel periodo la programmazione delle sale cinematografiche prevedeva che prima di ogni lungometraggio venissero obbligatoriamente proiettati un cinegiornale e un documentario di produzione italiana a cui andava una piccola percentuale dell'incasso. Questa circostanza aveva sicuramente favorito la produzione di documentari nazionali, ma spesso si trattava di opere prive di qualunque interesse espressivo, realizzate esclusivamente per usufruire delle percentuali, a cui il pubblico si era assuefatto con tranquilla rassegnazione.

Intanto Di Gianni continuava a mirare al cinema di finzione e pensava al documentario come a un terreno in cui mettere a fuoco le linee di una poetica personale. I suoi primi documentari sono interamente ricostruiti, secondo una prassi molto comune all'epoca e dovuta in gran parte alle limitazioni tecniche, ma Di Gianni, a differenza di altri autori, enfatizza questo aspetto, se ne avvale consapevolmente ai fini della sua ricerca di una stilizzazione emblematica. Il suo rifiuto del sonoro diretto, per esempio, che sul momento era stato giustificato da motivi di risparmio, è in realtà parte integrante di questa stilizzazione. Tutti i documentari di Di Gianni di questo periodo – da quelli di ambientazione lucana (*Magia Lucana*, *Nascita e morte nel Meridione*, *Frana in Lucania*, *Pericolo a Valsinni*) a quelli frutto di incursioni in altre realtà marginali come *Donne di Bagnara* – sono, in definitiva, brevi film muti in cui i personaggi si prestano a riprodurre situazioni emblematiche che li vedono agire all'interno del loro ambiente quotidiano. Come l'autore ha più volte esplicitamente affermato, le realtà riprese venivano sottoposte a un'accurata selezione che mirava in primo luogo a far emergere il "caso limite". Dietro a tutto ciò agiva la tenace convinzione, che possiamo tranquillamente definire filosofica, che la realtà soggiacente si lasci fugacemente intravedere, per l'appunto, solo attraverso il caso limite e che la soggettività dell'osservatore è comunque inestricabile dalla realtà osservata. Questa idea della inestricabilità della soggettività dell'osservatore dalla realtà osservata, ha portato Di Gianni ad enfatizzare negli anni il ruolo delle "atmosfere" e a privilegiare i casi in cui lo stato di coscienza ordinario risulta alterato e in cui è più difficile distinguere fra soggettività e piano della realtà oggettiva. Trance, possessione, estasi sono aspetti che dominano alcuni dei suoi lavori più importanti dimostrando proprio la natura effimera della distinzione fra coscienza e realtà oggettiva. Di Gianni, in questo senso, è anche profondamente interessato a tutti quei fenomeni che presentano la continuazione dello stato onirico nello stato di veglia, come nel caso del culto delle anime del Purgatorio o anime "pezzentelle" praticato in alcuni cimiteri sotterranei di Napoli. Per tornare all'aspetto sonoro, una delle caratteristiche più spiazzanti dei documentari di Di Gianni è l'utilizzo di musiche di commento, ma sarebbe meglio definirle d'atmosfera, composte da musicisti d'avanguardia come Egisto Macchi, Daniele Paris o Domenico Guaccero. Tra i cultori dell'oggettività scientifica questa circostanza, che l'autore rivendica con grande forza, è stata sempre motivo di scandalo per il presunto travisamento che comporterebbe. In realtà Di Gianni non ha mai voluto fare documentarismo "scientifico", aggettivo verso cui prova una vera e propria allergia, ma dare una interpretazione personale di determinate realtà. La musica, in questo senso, non ha mai una funzione banalmente patetica, serve semmai a puntualizzare determinate atmosfere, a precisare e rafforzare una particolare interpretazione. È proprio per questa intensa soggettività che da essi emana che i suoi lavori documentaristici hanno anche una forza di testimonianza che altri, che si pretendono molto più "oggettivi", non riescono a raggiungere. Prendiamo il caso di Napoli, città cui il regista ha dedicato diverse opere a partire da *Grazia e numeri* del 1961. Al centro di questo documentario sta il culto, tributato all'interno di ossari e cimiteri sotterranei, alle ossa anonime dei morti di antiche epidemie, le cosiddette "anime pezzentelle", identificate con le anime del Purgatorio. Di Gianni ha sempre cercato di trasferire sulla pellicola quella che lui definisce la "Napoli del silenzio", una specie di città dentro la città, segreta e appartata, popolata di presenze intensamente visionarie, di cui il culto delle "anime pezzentelle" costituisce uno degli esempi più significativi. Di Gianni ritornerà altre volte a Napoli, ad esempio con *Morte e grazia* (1971), e sempre alla ricerca di realtà sottratte a quel pittoresco che grava sulla città come una maledizione.

Anche quando si sposta su un terreno che potremmo, con un po' di approssimazione, definire sociologico, Di Gianni è guidato innanzitutto dalla propria sensibilità. Mi sembra esemplare, in questo senso, il modo in cui il suo incontro con i primi tentativi di industrializzazione del Meridione fornì lo spunto per *Viaggio in Lucania*, del 1965. Nel corso dei suoi viaggi nella regione, il regista cominciò a rendersi conto che qualcosa stava intervenendo a turbare la lunare immobilità del paesaggio dei calanchi che sentiva così congeniale, e allora decise di interrogarsi su questo elemento estraneo. Nonostante un punto di partenza così impressionistico, dal documentario scaturisce una analisi sorprendentemente lucida, e in anticipo sui tempi, sulle contraddizioni di un'idea di sviluppo astrattamente "progressista" che ignorava le specificità di un territorio e della sua cultura. Dietro l'impressionismo, a ben vedere, c'era un metodo rigoroso, affinato attraverso la riflessione sui limiti del mito dell'oggettività documentaria.

Nel 1962 si era verificato un altro incontro fondamentale per la carriera documentaristica di Di Gianni, incontro che, se pure non riguardò direttamente le sue predilette tematiche magico-religiose, ebbe un influsso sulla sua evoluzione stilistica successiva. In quell'anno il regista partecipa alla realizzazione de *I misteri di Roma*, un lungometraggio ideato e coordinato da Cesare Zavattini e diretto da un nutrito gruppo di giovani documentaristi. Con questo film, Zavattini cercava di portare alle estreme conseguenze le sue teorie, formulate già negli anni del Neorealismo, su un cinema che fosse capace di cogliere la realtà direttamente nel suo farsi. L'idea, nel caso specifico, era quella di documentare una serie di realtà "nascoste" della Capitale avvalendosi di tecniche svariate che andavano dalla ripresa "rubata", nelle situazioni più difficili, a forme di provocazione che avrebbero dovuto stimolare reazioni rivelatrici nei soggetti ripresi. Di Gianni, pur sentendosi teoricamente distante dalle idee di Zavattini, ne attuò fedelmente il programma e, come lui stesso riconosce, l'esperienza gli servì per potersi rapportare in seguito con situazioni in cui non c'era possibilità di ricostruzione o comunque di intervento preventivo da parte del regista sulle realtà riprese. Quasi contemporaneamente all'incontro con Zavattini, con cui continuò a collaborare per i cosiddetti *Cinegiornali della pace*, per Di Gianni ci fu un'esperienza che si colloca come un unicum all'interno della sua carriera: nell'ottobre del 1963 la tragedia della diga del Vajont aveva scosso l'opinione pubblica nazionale; poche settimane dopo, il regista si recò sui luoghi del disastro per raccogliere le testimonianze dei sopravvissuti e documentare la situazione. Nacquero così *La tragedia del Vajont*, un mediometraggio dai forti e circostanziati toni di denuncia e *Vajont Natale '63* un breve documentario in cui emerge in maniera impressionante la disperazione dei sopravvissuti.

A partire da *Il male di San Donato*, del 1965, girato durante un'intensa cerimonia per molti versi analoga a quel tarantismo cui Ernesto de Martino aveva dedicato qualche anno prima uno dei suoi libri più belli, *La terra del rimorso*, Di Gianni si volge decisamente alla ripresa diretta, o come lui preferisce dire "frontale", di avvenimenti a carattere magico - religioso. Anche in questo caso però, a guidarlo è un rigoroso principio di selezione che lo porta ad individuare e scegliere i momenti di parossismo o quelli di estasi nelle fisionomie e negli atteggiamenti dei devoti, alla ricerca di un sostrato pagano, ma nella sostanza atemporale, dei rituali e delle cerimonie. Anche il suono d'ambiente, che in questo caso è molto presente, viene utilizzato non in funzione banalmente naturalistica, ma come elemento espressivo di precisazione e intensificazione di una determinata atmosfera. Tutti i principali lavori successivi di Di Gianni sono dominati da questa ricerca dell'estasi, dell'uscita da sè o dal fenomeno inverso, ma equivalente della possessione. Il Mezzogiorno nei documentari di Di Gianni appare come una vera e propria "terra in trance" attraversata da un disagio esistenziale che va molto oltre le condizioni storiche date. Di Gianni vede innanzitutto nei contadini e nei sottoproletari che accorrono in massa ai pellegrinaggi e ai luoghi di culto ufficiali o rigettati dalla Chiesa, l'incarnazione di un prototipo che ha sempre riscosso il suo appassionato interesse: colui che non può nulla, che è relegato all'ultimo posto dai meccanismi del potere. Il primo soggetto scritto da Di Gianni, ancora fresco del diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia, riguardava appunto un personaggio del genere: un maresciallo della guardia di finanza protagonista di un'allucinante vicenda di cronaca nera che aveva sconvolto l'Italia nei primi anni '50. Anche il protagonista di *Il tempo dell'inizio*, lungometraggio diretto dal regista nel 1974, non può niente; è relegato in una inquietante clinica psichiatrica dove vive, sul piano onirico, una vicenda in cui vengono messi allo scoperto tutti gli ingranaggi del dominio e della sopraffazione. Tra echi kafkiani, suggestioni tratte dalla filosofia esistenzialistica e rimandi visivi ai classici, e a Dreyer in particolare, Di Gianni mette in scena una straordinaria parabola claustrofobica – inserita in una cornice narrativa analoga a quella del capolavoro espressionista Il gabinetto del dottor Caligari – alla fine della quale non si intravede redenzione. La sopraffazione è connaturata alla condizione umana e così i totalitarismi e le guerre. Per ambientare questa rappresentazione dai toni visionari, Di Gianni sentì la necessità, e non poteva essere diversamente, di rivolgersi ancora una volta al suo prediletto "paesaggio dell'anima". Ai calanchi, ai "Sassi", alle chiese rupestri, alla Reggia dei poveri di Napoli. Da pochi anni il regista aveva abbandonato la pratica dei documentari cinematografici, in parte perchè le mutate condizioni produttive non gli consentivano di mantenere un livello qualitativo che lo soddisfacesse, in parte perchè la realtà arcaica a cui si era sempre rivolto stava contaminandosi in maniera irrimediabile. Con *Il tempo dell'inizio*, Di Gianni spostava il proprio rapporto con il "paesaggio dell'anima" su un piano diverso, puramente fantastico, affidandogli il compito di dare un supporto visivo ai propri fantasmi e alle proprie ossessioni. Nel film confluiva un complesso progetto estetico iniziato nella seconda metà degli anni '50 e perseguito con una coerenza che ha spesso sfiorato l'autolesionismo. Di Gianni infatti, può essere definito un autore underground nel senso etimologico del termine; un autore che si è sempre mosso nel sottosuolo di un'orgogliosa inattualità, lontano dal chiacchiericcio frivolo delle mode. Nelle sue dichiarazioni pubbliche, il regista si esprime spesso in termini che possono sembrare estetizzanti, e per di più di un estetismo condito di un gusto del macabro ostentato ed esibizionistico; in realtà dietro a tutto questo si nasconde un atteggiamento di grande pudore che lo porta a rifuggire le enunciazioni teoriche esplicite per cercare riparo nell'aneddoto. Ma, a saperla cercare, la posizione teorica di Di Gianni non ha niente da spartire con qualsiasi forma di estetismo gratuito. Anche il suo orrore per l'attualità non ha niente di snobistico, è frutto, semmai, della ricerca di consonanze estetiche e spirituali al di là delle mode contingenti.

IL PAESAGGIO DELL'ANIMA: LA POETICA CINEMATOGRAFICA NELL'OPERA DI LUIGI DI GIANNI

di Teresa Biondi

Ho conosciuto Luigi Di Gianni nel 1996, quando, da poco iscritta al Corso di Laurea in Dams, all'Università degli Studi della Calabria, ero alla ricerca della strada da percorrere per il mio futuro professionale, ed il mio "Professore di Regia" – come lo chiamavamo amorevolmente noi studenti – si prestava a rispondere alle mie innumerevoli domande sul "cinema". Le lezioni del suo corso erano sempre frequentate da moltissimi studenti e cariche di coinvolgimento, potere che il grande "affabulatore" esercitava su tutti noi, trasformando la lezione in un'avventura meravigliosa di scoperte, conoscenza ed esperienza cinematografica allo stesso tempo.
Il suo cinema fu una scoperta ancora più grande e attraverso lo studio delle sue opere capii che Luigi Di Gianni, grande autore di cinema e di pensiero, esperto antropologo ed etnografo, era lui stesso il cinema da studiare e interpretare per comprendere le tecniche e il linguaggio cinematografico che egli usa sapientemente, attraverso scelte estetiche estreme, fortemente incisive dal punto di vista della narrazione per immagini.
Il cinema, sin dalle sue origini, ha documentato e rappresentato l'uomo e le sue azioni all'interno di specifici contesti culturali, realizzando il più grande museo della rappresentazione e dell'interpretazione visiva del vivere umano. In tale prospettiva il cinema di Luigi Di Gianni è un affresco lucido ed emblematico di aspetti umani ormai dimenticati, sepolti tra le macerie del crollo della tradizione e della cultura popolare, oggi superati dall'avvento della globalizzazione incalzante.
L'opera di Luigi Di Gianni, documentari e fiction, attraverso la rappresentazione di differenti realtà del nostro Paese, con un particolare sguardo sul Sud d'Italia dal Dopoguerra al Boom, fino agli anni '70, è una messa in forma visiva tipica della rappresentazione antropologica, vicina alla realtà "vera" delle cose; -"mostrare per documentare" - utilizzando le tecniche di rappresentazione e le forme narrative a disposizione dell'uomo per comunicare in modo intelligente e immediato, concetti, forme e contenuti che riguardano il vita e la fantasia o "spiritualità", scegliendo la forma che più si addice al racconto di particolari sfaccettature della cultura e del comportamento degli uomini, in contesti culturali e spazio-tempo definiti.
I film di Luigi Di Gianni racchiudono la grande forza della corretta ricostruzione dei dati attraverso il cinema di fiction e il grande respiro della spontaneità del vero attraverso la scelta del prodotto documentaristico. Parte dal cinema di finzione (*L' arresto* del 1956, film di diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia) - e da riferimenti letterari e cinematografici quali Kafka, il cinema espressionista tedesco e la rappresentazione filmica di Carl Teodor Dreyer - per approdare con sue opere documentaristiche alla rappresentazione di diverse realtà attraverso la narrazione e la ricostruzione (*Magia Lucana* del 1958 e *Nascita e morte nel Meridione* del 1959 sono i primi due documentari realizzati) - realizzando opere che documentano l'uomo attraverso la scelta attenta dei particolari e di gesti simbolici che narrano la vita quotidiana, o il simbolismo che racchiude il profondo significato della loro esistenza, svelandone la stessa anima -. Le prime opere sono tutte costruite attraverso specifiche scelte stilistiche e tecniche, quali l'uso del bianco e nero e l'attenta costruzione delle inquadrature, per approdare al cinema diretto, o "frontale", dopo qualche anno (*Il Male di S. Donato* del 1965 è il primo film che utilizzata il racconto diretto).
La disputa tra cinema dal vero e finzione è sempre stata erroneamente intesa dai teorici e dagli autori di cinema come un motivo essenziale dell'opera filmica, e solo pochi autori sono riusciti a coniugare le due forme di linguaggio piegandole a proprio piacimento in funzione del messaggio e del pensiero del film. Andando indietro negli anni potremmo fare riferimento alle *Confessioni di Sant'Agostino* (IV sec. d.C.), che ha espletato un primo concetto di "fiction" che spiega la sua stessa importanza. Le "Confessioni" sono un modello di comportamento antropologico narrante il tentativo dell'autore, da poco convertitosi al Cristianesimo, di trasformare in cristiano tutto ciò che è pagano, attraverso la riscoperta della cultura classica quale strumento di lettura del reale - affermando che il termine medio tra ciò che è vero che è Dio, e ciò che è falso che è pagano, è il "finto", ciò che "simula l'uomo e la vita umana"-; la "fictio", quindi, è intesa da S. Agostino come "rappresentazione dell'uomo e della vita umana" - concetto molto vicino alla capacità della messa in scena filmica, sia di fiction sia di documentario, di narrare e documentare sotto forma di rappresentazione audiovisiva l'uomo e la vita umana -.
Luigi Di Gianni ha sicuramente inteso e messo in scena brillantemente la grande capacità del cinema di essere "strumento di rappresentazione dell'uomo, della cultura e dei fatti umani", attraverso le tecniche e il linguaggio della forma filmica, al di là delle etichette di genere o di stile. Il suo cinema non rincorre formali estetismi o falsi miti, ma un obiettivo preciso che necessita di una visualità rigorosa e unica, anche se estrema: "mettere in scena i deboli, l'uomo sopraffatto dal destino, gli oppressi, coloro che rappresentano l'individualità umana scissa e contrapposta all'omologazione della modernità, messa in scena all'interno della vita sociale".
Luigi Di Gianni non accetta di aderire a forme stabilite o movimenti artistici o altro, e utilizza una metodologia d'autore propria, fatta di forme a-sistematiche e strutturate. Il fine sembra essere assurgere ad una rigorosa comunicazione attraverso la visione e le immagini cinematografiche, rappresentanti realtà e simbolismo allo stesso tempo, per testimoniare precisi momenti storici e conservare un patrimonio culturale, oggi quasi completamente estinto.
Nei film di Luigi Di Gianni il cinema è inteso in senso "puro" e l'eloquenza dei contenuti è espressa attraverso le immagini, subordinando totalmente la parola al visivo, il quale deve contenere la potenza e lo spirito del racconto. Il linguaggio cinematografico nell'opera di Luigi Di Gianni costituisce una grammatica molto strutturata, dove l'amore per le immagini rappresenta e svela la reale essenza del cinema: "la narrazione e la rappresentazione dell'uomo attraverso le immagini".
La scelta del bianco e nero, che ancora oggi Luigi Di Gianni predilige, nella sua opera ha una funzione estetico - formale rappresentante il rifiuto dell'autore al descrittivismo facile attraverso il cinema, e sottolinea la capacità delle tecniche filmiche e fotografiche di svelare i significati più reconditi ed emblematici dell'agire umano attraverso il simbolismo evocativo della luce. Non meno importanza è data all'aspetto sonoro e in particolar modo alla musica extradiegetica - anche se nella messa in scena è prevalente la forma visiva, il sonoro è il risultato di un giusto equilibrio narratologico tra il visivo, che deve essere sempre prevalente, e il sonoro,

che non deve mai sostituire il racconto per immagini, ma deve servirlo e coadiuvarlo nel modo migliore, dando sostegno e ritmo - rafforzando l'inquadratura di quei contenuti non visibili all'occhio umano, che solo la musica può evocare. La musica nei film di Luigi Di Gianni, in sintesi, ha una funzione specifica e accurata, ed è scelta in funzione dei contenuti e della narrazione filmica come partecipazione al testo visivo, per sottintendere ed evocare aspetti nascosti e svelare l'animo contenuto nella realtà dei fatti e delle azioni umane non visibile oggettivamente: le musiche espresse nella cornice della sua opera sono scritte da musicisti d'avanguardia come Daniele Paris, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi, e sono utilizzate come "strumento della narrazione in grado di completare la scena visiva attraverso tinte sonore, costruendo e strutturando ambientazioni e atmosfere del racconto filmico".
Luigi Di Gianni non gira documentari "scientifici", ma opere filmiche realizzate attraverso forme documentaristiche che costituiscono la riflessione dello studioso intorno ad un tema, o la ricerca della conoscenza e della cultura attraverso l'interpretazione della realtà e delle tradizioni di alcuni gruppi di uomini, illustrando e rappresentando aspetti della vita, e nello stesso tempo dell'animo umano, ormai superarati o distanti dalla cultura contemporanea.
Il passaggio da una cultura povera, locale e contadina, ad un'altra più vasta, instaurata in Italia dal Boom Economico, stava già avvenendo, quando, Luigi di Gianni, comincia ad interessarsi alla rappresentazione filmica di quelle culture, tradizioni, credenze e riti, che la crescita economica e l'evoluzione culturale del Paese avrebbero da lì a poco tempo cancellato. È sul finire degli anni '50 che Luigi Di Gianni gira i suoi documentari d'ispirazione antropologica, sociale e storica, e in particolare proprio queste opere segnano e definiscono l'opera dell'autore con uno stile nuovo e incisivo dal punto di vista filmico e contenutistico, distanziandolo enormemente, non solo per la forma, ma specialmente per i contenuti e le tematiche trattate, dal Neorealismo, sin dal primo film - *Nascita e morte nel Meridione* del 1958, girato a San Cataldo in Basilicata, mette in scena attraverso una forma emblematica e fortemente simbolica, la vita precaria di un piccolo Paese del potentino;
-*Pericolo a Valsinni* del 1959, illustra la vita di una famiglia di contadini nella zona di Valsinni dove la vita e sempre minacciata dalla natura del suolo;
- *Frana in Lucania* del 1959, mostra una famiglia di contadini che deve abbandonare il Paese e la casa per l'incubo delle frane;
- *La Punidura* del 1959, mette in scena un'antica tradizione di solidarietà tra i pastori di Nuoro in Sardegna;
- *Donne di Bagnara* del 1959, racconta e documenta la vita quotidiana delle donne di Bagnara, in Calabria, tra barche per la pesca, e trasporto di sassi per costruire muri di protezione;
- *Grazia e Numeri* del 1962, mostra alcune pratiche magiche napoletane dedicate al culto delle anime del Purgatorio. Questo documentario nasce da un particolare interesse dell'autore: il culto delle "anime pezzentelle". Luigi Di Gianni è il primo autore cinematografico a portare sulla scena filmica questo culto, e a proposito afferma:

Il culto delle anime del Purgatorio, che è tipicamente meridionale, riguarda le anime che stanno sospese tra cielo e terra. Le "anime pezzentelle" sono quelle di quei poveri disgraziati i cui resti mortali sono stati abbandonati, ad esempio i morti delle epidemie che hanno funestato in modo particolare Napoli. Alcune persone si impossessano di questi resti mortali e stabiliscono con loro un rapporto di dare e avere, uno scambio di favori: "Io ti curo, ti lucido le ossa, le metto in una bella teca con un bel lumino, però anch'io vorrei qualcosa, un tuo intervento per qualche miracolo, una grazia, qualche vincita, una guarigione". Un rapporto straordinario che si svolgeva nei cimiteri sotterranei dove si trovano queste ossa. In precedenza solo Rossellini, in "Viaggio in Italia", aveva sfiorato l'argomento, senza però entrare nella sostanza della cosa. A Napoli allora c'erano molti cimiteri sotterranei, il cimitero di San Pietro ad Aram, le catacombe di San Gaudioso alla Sanità, la chiesa del Purgatorio. L'atmosfera di questi luoghi è straordinaria, quanto mai sinistra, segnata da un rapporto stretto con la morte. Io sono tutt'altro che un cultore della morte, ne ho una paura enorme che cerco di esorcizzare come meglio posso. Da un punto di vista simbolico sento però molto la morte, queste atmosfere cimiteriali.

- *L'Annunziata* del 1962, documenta un antico brefotrofio a Napoli;
- *Il Male di San Donato* del 1965, è girato a Montesano nel Salento, in occasione della festa di S. Donato, protettore degli epilettici e dei malati di mente. Documenta forme di ritualità magico-religioso-protettive, simili in parte al tarantismo, segnando una svolta stilistico-narrativa nell'opera dell'autore, il quale inizia a lavorare con la "ripresa diretta dei fatti" e la ripresa "frontale" dei personaggi, dando molto più spazio anche al sonoro diretto, che diviene elemento espressivo e rappresentativo dell'ambiente e delle atmosfere del film;
- *La Madonna di Pierno* del 1965, è la documentazione quasi diretta, di una festa che si svolge il 15 agosto sulle montagne del Potentino, dove per l'occasione sono consum ate forme religiose devozionali sotto forma di costruzioni votive fatte di candele colorate che le donne portano sulla testa;
- *I Fujenti* del 1966, mostra cerimonie e avvenimenti legati alla tradizionale festa della Madonna dell'Arco che culmina il giorno di lunedì in Albis nella chiesa di S. Anastasia vicino Napoli. Nel santuario sono conservati circa quattromila ex-voto che documentano l'ansia popolare di salvezza nel corso di calamità collettive ed individuali;
- *Il Culto delle Pietre* del 1967, girato a Raiano, nei pressi di Sulmona, dove si celebra la festa di S. Venanzio. Secondo la storia del Santo, egli avrebbe dimorato nelle grotte intorno al Paese e, secondo la tradizione, le pietre delle grotte avrebbero acquistato virtù terapeutiche. I devoti si addentrano nelle grotte e si strofinano sulle pietre per ottenere la guarigione dei mali che li affliggono, affidandosi al "Culto delle Pietre";
- *Chanukkà* del 1968, è un'importante ricorrenza ebraica: la festa della consacrazione del tempio, la cosiddetta "festa delle luci", ripresa nella Comunità ebraica di Roma;
- *La potenza degli spiriti* del 1968 è ambientato nell'alta Irpinia, e documenta le pratiche di Giuseppe Cipriani, mago ed esorcista;
- *Nascita di un Culto* del 1968, e *La Possessione* del 1971, documentano il caso di culto eretico nell'ambito del cattolicesimo popolare a Serra d'Arce, in provincia di Salerno. Giuseppina Gonnella, venditrice di pomodori, dopo la morte del nipote Alberto (un ex seminarista deceduto giovanissimo nel 1957 in un incidente di camion) rimane posseduta dal suo spirito e acquista poteri magico terapeutici;
- *L' attaccatura* del 1971, racconta di una maga foggiana di nome Margherita che esercita la sua attività in un quartiere popolare di Napoli. Si occupa di "magia liberatrice" e spiega ai suoi pazienti devoti le pratiche magiche con cui eliminare il male. Nello stesso tempo Margherita si occupa di magia nera, cioè di pratiche destinate a procurare il male tramite le "fatture";
- *Morte e Grazia* del 1971, affronta il cosiddetto culto del "volto santo" a Napoli, esaminato alla luce del complesso quadro magico religioso napoletano e in riferimento soprattutto al culto dei defunti;
- *La Madonna del Pollino* del 1971, documenta una delle feste più arcaiche della Basilicata. I fedeli raggiungono a piedi la chiesa dopo un faticoso percorso. Le manifestazioni di fede religiosa si alternano a particolari usanze celebrative di tipo profano che si svolgono all'esterno e all'interno del tempio;
- *Montevergine* del 1971, mostra il Pellegrinaggio al Santuario di Montevergine, in Irpinia, tra antiche tradizioni e nuove usanze;
- *Morte di Padre Pio* del 1971, racconta la vita e la morte di Padre Pio attraverso un percorso fotografico.

L'essenza del cinema di Luigi Di Gianni è nella capacità di rappresentare l'anima umana espressa attraverso riti e tradizioni popolari, anche millenari, filmando chi vive ai margini della nuova società e

recuperando tradizioni e aspetti della cultura italiana che stavano per essere sommersi dalla crescita economica e industriale. Proprio questo passaggio economico e culturale ispira un documentario successivo, quando nel 1965 Luigi Di Gianni ritorna in Lucania e gira:

- *Viaggio in Lucania* del 1965, un viaggio fra tradizioni e denuncia sociale con cui mostra come l'industria ha cambiato la vita e il volto del paesaggio deturpandolo.

Il cinema di Luigi Di Gianni è oggi un catalogo che documenta la "memoria perduta" di culture e tradizioni sulle quali generazioni passate hanno fondato i loro principi di vita e la loro stessa filosofia esistenziale, quest'ultima fortemente espressa dalla gestualità e dalla comunicazione visuale. Di Gianni realizza anche opere d'ispirazione sociale quali:

- *Le ragazze dell'avanspettacolo* del 1962, dove mette in scena e rappresenta l'avanspettacolo di infimo ordine a Roma, nel vecchio cinema-teatro Altieri;
- *La tragedia del Vajont* del 1963-64, documentario-inchiesta realizzato il mese successivo alla tragedia, grazie allestimonianze dei sopravvissuti;
- *Natale nel Vajont (Vajont '63)* del 1963-64, che documenta il primo Natale tra i sopravvissuti del Vajont;
- *Tempo di raccolta* del 1966, documentario sulla raccolta delle olive in alcune località della Calabria tra tradizioni e denuncia sociale;
- *Il lagno* del 1966, film-denuncia di una particolare situazione sociale nella zona di S. Giovanni a Peduccio;
- *Una malattia che si chiama Sud* del 1968, documentario girato nel crotonese che racconta degli incendi dei municipi, considerati radice dei soprusi e nemico del popolo, da parte dei contadini locali. Tra le sue opere spicca anche un'opera d'ispirazione storica intitolata:
- *Via Tasso* del 1960. Il documentario fu selezionato per l'Oscar del Documentario e vinse la "Coppa ANICA" Festival dei Popoli ed è la messa in scena attraverso la ricostruzione, che utilizza anche materiale di repertorio, di alcune vicende dell'occupazione nazista a Roma.
Nel 1963 l'incontro con Cesare Zavattini segna un punto di svolta e di rottura formale con la precedente produzione; i film sono girati "pedinando situazioni e personaggi in modo da aggredire frontalmente la realtà così com'è":

- *I misteri di Roma* (1963) e *Cinegiornale della Pace* (1963) sono i due film che Luigi Di Gianni realizza con Zavattini e rappresentano per l'autore un nuovo modo "diretto" di fare cinema, a stretto contatto con la realtà che si dispiega in modo imprevisto davanti alla macchina da presa. L'idea di Zavattini era quella di rubare la realtà attraverso la frontalità assoluta, senza la preparazione di una messa in scena filmica costruita, pratica dissonante con la sua idea di realismo immediato e diretto, il cosiddetto cinema "verità" realizzato in tempo reale come una penna stilografica che scrive su di un foglio: "Luigi Di Gianni rimane dell'idea che la realtà non si dà mai attraverso la frontalità, ma c'è un modo, sempre soggettivo, di intendere una realtà che poi si può dare attraverso metodi diversi compresa la ricostruzione, non ci sono leggi specifiche". I documentari di Luigi Di Gianni preservano un passato oggi quasi del tutto dimenticato, dove volti, dialetti, costumi, luohi sacri, gesti simbolici ed emblematici e riti oggi a noi sconosciuti e lontani – come in *Magia Lucana* (sacralità magico-religiosa, o magico-rituale) – sono in grado di narrare e illustrare allo stesso tempo la vita e l'animo umano, il fuori e il dentro di uomini "veri", dispiegando la loro esistenza travagliata davanti ai nostri occhi come un meraviglioso viaggio nel passato in grado di riportarci indietro nello spazio e nel tempo: il cinema di Luigi Di Gianni è un meraviglioso viaggio a ritroso nella storia recente, ma ormai dimenticata, dell'Italia e delle nostre "culture" e il suo sguardo sul Sud d'Italia sembra un puzzle fatto di pezzi differenti che insieme compongono un altro pezzo di un altro puzzle, quello del cinema italiano, il quale senza questo tassello manca di essenza reale e di spirito di popolo.
La vita del Sud raccontata e documentata nei documentari di Luigi Di Gianni è dipinta a tinte fortemente emblematiche, realizzate spesso con la precisa scelta estetica e stilistica del bianco e nero, fotografia carica di espressività viva e originalità, fortemente "verisista" e "realista", quasi a mostrare il dentro dell'animo umano contenuto oltre la visione plastica e oggettiva del mondo. Il bianco e nero dei suoi film – come in *Nascita e Morte nel Meridione* – sembra metafora della luce e del buio quali cifre stilistiche visive del bene o del male, o della vita e della morte; ma nel film di Luigi di Gianni non ci sono buoni e cattivi, ma solo uomini sopravvissuti ad una cultura durata millenni che sta scomparendo per lasciare il posto alla cultura di massa e dell'indifferenza, dove non c'è spazio per gli emarginati e gli uomini sopraffatti e dimenticati dal resto del mondo, ormai rivolto alla globalizzazione. *Nascita e Morte nel Meridione* è uno straordinario affresco della precarietà della vita nel Sud d'Italia degli anni '50, in grado di svelare l'animo umano nel tentativo di congelare in immagini, e preservare dal trascorrere del tempo, forme di culture della sopravvivenza che gli uomini mettono in atto nei contesti sociali e ambientali in cui devono sopravvivere. Il film è in grado di narrare, all'interno di un tempo sospeso, nell'attesa dell'arrivo della vita e della morte, l'angoscia esistenziale di tutti gli uomini del mondo che vivono ai margini della società, o tentano di sopravvivere al crescente processo della globalizzazione che attanaglia il mondo e distrugge le individualità degli uomini, uniformando le culture e cancellando le specificità dell'anima espresse attraverso i riti e le tradizioni di gruppo dei popoli della terra. Luigi Di Gianni, nei suoi documentari, come profeta e poeta, ha documentato le ultime immagini di culture che stavano scomparendo, cercando di raccontare i sentimenti e la passioni umane espresse nella ritualità e nell'individualità di gente del nostro Paese, portando lo sguardo meccanico della macchina da presa nel Sud d'Italia e conservando per noi aspetti esistenziali della vita di queste genti, che oggi non potremmo nemmeno immaginare.
I film di Luigi Di Gianni costituiscono una forma essenziale, esteticamente potenziata attraverso stilizzazioni emblematiche, di una rappresentazione reale dell'uomo e delle azioni umane attraverso il linguaggio cinematografico.
L'antropologia visiva, o filmica, dell'opera di Luigi Di Gianni, rappresenta l'analisi e la documentazione, realizzate spesso attraverso la ricostruzione e l'innesto di fiction, dello studio antropologico contemporaneo rivolto alla pratica della ricerca sul campo nel proprio territorio e nel proprio Paese.
Tra i film di fiction vanno ricordati alcuni titoli che sintetizzano in modo efficace e stilizzato la poetica dell'opera di Luigi Di Gianni, attraverso la messa in scena simbolica ed espressiva di azioni e pensiero umani, rappresentati attraverso la costruzione di immagini esteticamente ricercate, contenenti "paesaggi dell'animo umano" in forte rottura con la realtà circostante della vita: *La tana* del 1967, è un mediometraggio presentato al Festival di Cannes nel 1968 che tratta, in termini onirici, le vicende di un uomo chiuso in se stesso, oppresso dalla propria vita interiore e psichica. È un film di finzione, ma non spettacolare, dove l'azione dal punto di vista visivo è tutta tesa all'espressività, attraverso lo svolgersi dei fatti di una storia fortemente emblematica.
- Il *ricevimento* del 1965, è un mediometraggio che mette in scena i ricevimenti alle ambasciate e le serate musicali di alcune nobildonne decadute.
- *Il cancelliere Krehler* del 1972, è un adattamento per la televisione di un testo classico dell'espressionismo, realizzato con dei "trasparenti" sui quali scorrono immagini filmate della Gemania di Weimar che narrano la vicenda recitata e ambientata in bilico tra astrazione, rarefazione e riferimenti storici. Il film è pienamente fedele al testo, ma dal punto di vista visivo il regista si serve di brani tratti da film espressionisti e post-espressionisti, significativi rispetto alla vicenda. La scenografia non tipicamente espressionistica, attraverso

riferimento espliciti, costruisce il senso di un mondo geometrico pieno di anomalie e minacce che creavano un senso di angoscia e di disperazione.
- *Il tempo dell'inizio* del 1974, è un lungometraggio presentato alla Biennale di Venezia nel 1974, dove vinse il Nastro d' Argento. Tra i diversi riconoscimenti al film: segnalazione ufficiale della Critica Cinematografica (S.N.C.C.I); selezione al Festival du Jeune Cinèma de Toulon 1975; selezione al Festival di Nuova Delhi 1976; selezione alla Rassegna del Film Italiano a Londra (British Film Institute) 1976; selezione al Festival di Valladolid 1975. Il film, realizzato in bianco e nero, è la metafora di un viaggio nell'immaginario o meglio un viaggio visionario affrontato dal protagonista David Lamda, il quale ripercorre all'interno delle proprie immagini mentali (visioni), il cammino dell'uomo alla ricerca della remissione e della salvezza. Il film rappresenta la summa della poetica dell'autore, impegnato nella rappresentazione dei "vinti" sopraffatti dalla vita e dai potenti. L'opera ispirata a Kafka, Orwell e Dreyer è particolarmente curata dal punto di vista della costruzione delle immagini e della messa in quadro di un'atmosfera particolarmente densa ed espressiva, opprimente quanto allusiva e simbolica di uno stato d'animo disgregato, quasi una pura allucinazione o un'immagine eterea dell'uomo moderno in preda alla disfatta e alla perdita dell'identità (o forse dell'anima stessa). Si scriveva sui giornali dell'epoca: "Ricchissimo di significati *Il tempo dell'inizio* dà corpo a un delirio apocalittico e visionario ed è una metafora dei dolori e delle ingiustizie patiti dall'umanità. Greve, denso, intessuto di lente movenze, severo nell'impiego del bianco e nero, vivido nell'estrarre dal brullo paesaggio lucano una scenografia che si ammanta di mistero, il film si ispira al magistero figurativo di Dreyer…". - *Il Processo* del 1978, tratto dal romanzo omonimo di Kafka è uno sceneggiato in due puntate per la televisione che mette in scena una versione non naturalistica della storia narrata da Kafka, dove le immagini sono costruite sulla base di un atmosfera rarefatta, nella quale ambienti e personaggi si muovono e vivono un realismo parallelo alla realtà vera. "Non si è certamente presentata come una impresa facile, per il regista Luigi Di Gianni, quella di trasportare sul piccolo schermo il kafkiano Processo […] Non facile per la complessità strutturale del romanzo, oggetto ancor oggi di rigorose e spesso contrastanti interpretazioni e "letture" da parte degli studiosi. E non facile, soprattutto, in rapporto alla scelta del "linguaggio" da utilizzare per la riduzione televisiva. Le strade a disposizione […] erano diverse: Di Gianni ha scelto di percorrere quella che, mantenendosi fedele al testo, gli ha consentito di ricostruire egregiamente il clima e la temperie che il romanzo distilla, adoperando un linguaggio narrativo fondato su una chiave di lettura di tipo simbolico […] Un risultato, a nostro parere, raramente raggiunto nella storia "letteraria" (intendiamo dire dell'adattamento di romanzi per il video) della RAI-TV"6. Bisogna ricordare che proprio dal primo capitolo del Processo di Kafka, Luigi Di Gianni nel 1954, ancora studente del Centro Sperimentale, trasse il soggetto per il suo saggio di diploma intitolato *L' arresto*, operazione che all'inizio, in pieno clima neorealista, suscitò molto stupore tra gli allora dirigenti dell'ente. Blasetti sostenne il progetto dopo aver sentito le motivazione del giovane autore e il film finito fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia fuori concorso, e valse all'autore il merito di arrivare primo agli esami finali di Regia.
Al contrario de *L' arresto*, fiction tratta da un'opera letteraria, l'ultima opera di Luigi Di Gianni, *La Madonna in cielo. La Matre in terra*, documentario ancora in fase di montaggio presso la Etnos Film di Bologna, prende spunto dalle statue votive pre-romane dette *Matres Matute*, ritrovate nel 1845 nel Fondo Patturelli (Capua), oggi conservate nel Museo della stessa città. Si tratta di statue in tufo grigio locale del monte Tifata che rappresentano figure materne sedute in trono, propiziatrici di parto e fertilità. Il documentario intende illustrare il senso della natura e del significato femminile attribuitogli dal paganesimo e dal cattolicesimo popolare nel tempo, attraverso riti, gesti e segni iconici. Una rilettura o attualizzazione del tema della maternità con i suoi caratteri sacrali e naturali, opposta alla cultura contemporanea. Particolare attenzione è posta al tema della fecondità della terra, considerata come "Grande Madre", connotata da cicli di fertilità che la rendono appartenente alla dimensione del femminile.
Il senso dell'opera di Luigi Di Gianni può essere inteso solo se ci si pone all'altezza del "suo sguardo sul mondo" riprodotto nei suoi film, documentari e fiction, trattando la materia filmica da un unico punto di vista, quello del linguaggio cinematografico o della forma filmica, per raccontare l'uomo attraverso la "costruzione di immagini audiovisive in movimento in grado di esprimere l'animo umano". L'uomo preserva e custodisce la sua cultura nell'atto del racconto, e rivive e rinforza l'esperienza vissuta nell'atto del rappresentarsi, e in tale prospettiva l'opera cinematografica di Luigi Di Gianni, dimostra che i film quali prodotti della cultura e forme di rappresentazione del vivere umano, sono strumenti atti a documentare, nonchÈ comunicare, le esperienze e l'animo umano sotto forma d'elaborazione della conoscenza, della cultura e dell'uomo stesso, mettendo in scena attraverso la stilizzazione emblematica dell'immagine e dei contenuti, aspetti della cultura e della sopravvivenza umana sopravvissuti per millenni e oggi quasi scomparsi o sepolti, ma parte fondante della cultura e dei caratteri nazionali del popolo italiano.

DOC e Scuola a cura di Angela Gregorini

"IMPARARE A VEDERE" SECONDO TORSTEN WIESEL

di Teresa Biondi

Il 3 febbraio di quest'anno, presso il Teatro Colosseo di Torino, il Prof. Torsten Wiesel, Nobel per la medicina nel 1981, ha incontrato il pubblico italiano per parlare delle scoperte che lo hanno portato al Nobel e della capacità fisiologica dell'atto del vedere quale "strumento per tradurre l'esperienza della percezione visiva in conoscenza".

Le scoperte del Prof. Wiesel costituiscono la base per parlare di educazione e didattica attraverso i mezzi audiovisivi quali il cinema, strumento in grado di illustrare la grande importanza del "vissuto attraverso lo sguardo" o esperienza della percezione visiva e cognitiva che si compie durante la fruizione filmica, esercitata attraverso le potenzialità comunicative, rappresentative ed evocative del testo filmico, di fornire dati e informazioni che lo spettatore tramuta in materia di conoscenza attraverso procedimenti fisiologici e cognitivi. Il Prof. Wiesel afferma che per comprendere questo procedimento bisogna andare all'origine fisiologica della capacità di percepire i dati visivi provenienti dall'esterno del nostro corpo, spiegando come avviene nei primi mesi di vita la mappatura dell'esperienza visiva nelle cellule neuronali della corteccia cerebrale.

L'eccellente conclusione dello studio del Prof. Wiesel afferma che "dall'informazione visiva si attua lo sviluppo del cervello": tale attività ha forti capacità di strutturare attività cognitive, e sviluppare capacità dell'occhio, quando è esercitata attraverso l'esperienza visiva nei primi tempi di vita. Tale funzione, se ben rinforzata nell'infanzia, prosegue per tutta la vita l'attività di filtro di acquisizione e trasmissione di conoscenza – anche se con meno forza man mano che si va avanti negli anni – e quando la strutturazione iniziale della capacità visiva è avvenuta con un buon esercizio della visione, o con una buona "mappatura" nella corteccia cerebrale delle capacità visive, si vive per così dire di rendita delle capacità acquisite nei primi anni di vita.

Negli ultimi vent'anni sono state studiate e definite quasi il 90% delle capacità cognitive del nostro cervello, ma la rivoluzione nello studio delle capacità visive è avvenuta con le scoperte in materia di David Hubel e Torsten Wiesel, che nel 1981 ricevono il premio Nobel per la medicina per aver analizzato l'area del lobo occipitale dedicata alla visione, rendendo possibile la correzione di difetti visivi quali la cataratta congenita. Il cervello è composto da una corteccia visiva primaria situata nella parte posteriore del cervello, che riceve tutti i segnali provenienti della retina; in questo luogo è individuabile l'area ricettiva delle immagini percepite, la quale è circondata da molte altre aree visive specializzate nell'elaborazione di aspetti specifici della scena visiva, dalla forma, al colore, al movimento, e altre caratteristiche che compongono le parti del "visivo percepito dall'occhio umano". Attraverso l'analisi dei meccanismi della percezione visiva, o del modo attraverso il quale percepiamo le caratteristiche degli oggetti e le relazioni che s'instaurano nell'atto del vedere tra i due emisferi del cervello, i professori Hubel e Wiesel hanno cercato di decifrare il meccanismo della visione nel funzionamento del cervello umano, attraverso registrazioni elettroniche dell'attività dei singoli neuroni del sistema visivo all'interno della corteccia cerebrale, partendo dal funzionamento elementare della visione: l'atto del vedere consiste nel ricevere fotoni luminosi provenienti dall'esterno che bombardano i recettori della retina dell'occhio; i recettori, coni e bastoncelli, hanno il compito di tramutare il segnale luminoso in impulso elettrico da inviare al cervello, il quale deve decifrare gli innumerevoli dati che arrivano in impulsi e catalogarli per conservare in memoria l'esperienza della visione.

I professori Hubel e Wiesel hanno scoperto che durante il processo d'acquisizione dell'informazione visiva, dalla percezione del segnale luminoso sulla retina inviato al talamo, fino all'impressione nella corteccia visiva primaria e nelle cortecce associative, l'immagine è analizzata e riorganizzata secondo livelli di crescente complessità, e scomposta in punti di vista attraverso le cellule monoculari e binoculari presenti nella corteccia, dove si ricompone, infine, il quadro completo e il modello dell'immagine vista. Elaborati tali passaggi attraverso lo studio dei geni e delle cellule neuronali, sono giunti ad analizzare i moduli cerebrali deputati alla percezione visiva, componendo e ricomponendo le funzioni fondamentali della percezione, di catalogare un'immagine in forma, colore e movimento, dimostrando che l'informazione visiva è elaborata ancor prima di giungere alla corteccia visiva, nella parte occipitale dell'encefalo, e che l'esperienza visiva, o meglio lo sviluppo del cervello visivo, è fondamentale nella grammatica della lettura delle immagini retiniche sin dalla nascita. In sintesi le funzioni cerebrali della visione nel bambino sono d'importanza basilare nello sviluppo delle capacità visive future, poichè le "esperienze visive" s'instaurano nella corteccia cerebrale come regole generali, le quali una volta acquisite guideranno la lettura visiva del mondo dell'adulto. Tali capacità si fondano sull'esperienza visiva dei primi mesi di vita, quando si costruisce una mappatura dei rapporti tra esperienza visiva e sua catalogazione nel cervello attraverso il riconoscimento nelle cellule neuronali, componenti una stretta rete di conoscenze che sviluppano la capacità visiva del bambino. Maggiore è la mappatura dell'esperienza catalogata dalle cellule visive attraverso il collegamento delle zone ricettive della retina al cervello, maggiore saranno le capacità visive future dell'adulto.

È importante capire il concetto di "esperienza" secondo la teoria dei professori Hubel e Wiesel, la quale una volta intervenuta come atto percettivo-visivo, determina le "capacità fisiologiche del vedere" rendendole operanti e utili alla sopravvivenza, superando il rischio di lasciarle al loro stadio originario nel quale non sono esercitate e sviluppate per il loro potenziale uso.

L'esempio della cura della cataratta congenita nel bambino, attuata dopo la scoperta dei professori Hubel e Wiesel, spiega la funzione formativa dell'esperienza visiva del bambino fino ai primi vent'anni di vita e permette di cogliere l'importanza delle immagini, nell'atto dello sguardo sul mondo, per la formazione cognitiva del pensiero e della conoscenza. Fino a circa trent'anni fa i bambini con cataratta congenita non venivano operati prima di una certa età per paura degli effetti dell'anestesia, e quando s'interveniva bisognava attendere ancora qualche mese prima di ottenere dei risultati, i quali comunque non garantivano una buona risoluzione del problema. Grazie alle scoperte sul funzionamento della visione dei proff. Hubel e Wiesel – i quali hanno provato che esiste un "primo breve periodo" in cui la quotidiana esperienza visiva favorisce il potenziamento della connettività della retina con la corteccia ce-

rebrale deputata alla visione – oggi i bambini vengono operati nei primi sei mesi di vita garantendo il recupero totale della visione. Il tempo in cui rimangono attivi questi rapporti è stabilito rispettivamente dai tempi di maturazione delle regioni del cervello: le aree sensoriali maturano nella prima infanzia; il sistema emozionale limbico si attiva nella pubertà; i lobi frontali (intelligenza) continuano a svilupparsi almeno fino a 16 anni; e quindi, come afferma Torsten Wiesel - "anche se con più lentezza, si acquisisce conoscenza per tutta la vita, ed è sempre una sensazione meravigliosa".
Compreso che la capacità di collegare la percezione del mondo attraverso l'atto della visione ai neuroni e alla corteccia cerebrale per catalogare informazioni, si attiva nella prima infanzia - e che tale capacità diminuisce col tempo, e s'inibisce se impedita in qualunque modo nella prima infanzia – i professoriHubel e Wiesel hanno scoperto che operare un problema alla vista congenito nei primissimi mesi di vita, offre al bambino la possibilità immediata di acquisire una vista perfetta - potendo contare sul massimo delle potenzialità nella formazione di una mappatura visiva esaustiva, grazie all'esercizio della visione -.
Tale posizione opera una cesura con i precedenti studi in materia – in diaspora continua sul rapporto natura-cultura – che vedevano alcune capacità come innate dalla nascita, e non da acquisire fisiologicamente attraverso processi di connessione o di sinapsi che si attivano con l'esperienza nel mondo da parte del bambino. Una rottura di tale importanza spiega definitivamente l'evoluzione dei processi di capacità cognitive in relazione alle esperienze e alle interrelazioni tra i soggetti, sin dai primi mesi di vita. Per meglio spiegare l'argomento il Prof. Wiesel ha mostrato quale documentazione di un esperimento, un filmato che illustra l'attività di una cellula visiva di una scimmia neonata durante la ricezione di stimoli provenienti dalla percezione visiva di un oggetto: l'immagine mostra l'individuazione del campo visivo di ogni singola cellula a sè, relazionato al punto di vista del ricettore della retina, quindi diverso da tutti gli altri; attraverso una diapositiva a parte, possiamo vedere come solo tutti insieme i diversi campi visivi selezionati dalle cellule compongono l'immagine percepita attraverso lo sguardo nella prospettiva giusta; il risultato visivo della percezione del campo di ogni singola cellula è un "segmento", che insieme ad altri compongono i tratti dell'immagine - il "modello visivo" finale percepito dal cervello è ottenuto attraverso la composizione dei campi visivi delle singole cellule neuronali - che come mostra il Prof. Wiesel attraverso una diapositiva comparativa, è composto come il quadro di Vincent Van Gogh intitolato *Autoritratto*, fatto da tanti tratti, piccole pennellate che insieme formano l'immagine del volto del pittore.
Il filmato inoltre prova che le cellule separatamente le une dalle altre, ricevono segnali differenti da direzioni specifiche. Questo è stato desunto grazie alla possibilità di registrare il suono dell'impulso elettrico, dato dalla percezione della luce insieme alla definizione del campo visivo all'interno della cellula, rendendo il potenziale del filmato audiovisivo realizzato da Wiesel, fortemente incisivo nella rappresentazione dell'attività neuronale. Grazie al sonoro nel filmato è possibile l' ascoltare l' impulso elettrico del segnale luminoso, che acusticamente varia in funzione dell'attività della cellula nel definire il suo campo visivo, dando la possibilità all'orecchio umano di ascoltare il funzionamento di un'attività cognitiva tradotta in suono attraverso gli strumenti della tecnologia, e comprenderne meglio la dinamica proprio perchè supportata e rappresentata in immagini e suono, modelli facili da catalogare in memoria rispetto ai concetti teorici che possiamo immaginare in modo astratto. Questo prova inoltre che il funzionamento stesso della mente suggerisce l'utilizzo di supporti fatti da immagini e suoni per catalogare o documentare la conoscenza, e supporta la prospettiva di utilizzare immagini e suoni nelle diverse forme di didattica.
Il Prof. Wiesel è riuscito così a mostrare che l'esperienza della visione nei primi mesi di vita comporta la "mappatura" completa delle cellule neuronali della visione, binoculari e monoculari, e che è fortificata dalla maggiore esposizione allo sguardo sul mondo e allentata dall'inibizione all'atto stesso. Un esperimento su scimmie ha dimostrato che coprendo uno degli occhi dell'animale nei primi mesi di vita, si sviluppano solo le capacità visive dell'occhio aperto ed esposto alla visione, mentre si atrofizzano i contatti tra retina e cervello dell'occhio coperto, che non potrà mai più recuperare la capacità visiva, poichè la mappatura si è regolata solo sull'occhio aperto, dove attraverso l'esperienza visiva fatta si sono fortificati i collegamenti della retina col cervello.
La funzione primordiale del cervello di acquisire conoscenza sul mondo è quindi esplicata attraverso la percezione d'immagini, o meglio della luce tramutata in impulsi elettrici trasmessi alla corteccia cerebrale e catalogata in memoria come dati della visione o degli aspetti essenziali dell'immagine, e non immagini reali di qualcosa che preesiste in natura fuori dalla mente. Il cervello, quindi, estrapola dalle informazioni che raggiungono la retina soltanto ciò che è necessario per ottenere una conoscenza delle proprietà rappresentative delle superfici delle immagini, come ha mostrato il filmato del Prof. Wiesel: piccoli tratti dell'immagine che insieme compongono un modello completo dell'immagine. La proiezione di questo modello rappresenta l'immagine mentale dell'esperienza visiva, ossia la conoscenza acquisita di un'esperienza.
Per completare lo studio delle capacità cognitive della mente nell'elaborazione delle immagini mentali, le quali sono ricostruzioni di dati e informazioni presenti in memoria che assolvono a funzioni di ricognizione e individuazione di concetti e conoscenze - e sono importanti in modo particolare per la pedagogia e l'educazione alla didattica degli audiovisivi - bisogna fare ricorso alla teoria sulla mente e sulla costruzione del "pensiero narrativo" dello psicologo statunitense Jerome Bruner.
La mappatura, e l'azione delle cellule visive monoculari e binoculari nella ricerca del proprio campo visivo, costituiscono il processo d'astrazione con cui il cervello fa prevalere il generale sul particolare per formare i concetti della conoscenza, da quella matematica fatta di numeri e forme geometriche, a quello di bellezza e piacere dell'arte estetica o filosofica del pensiero. Il Prof. Wiesel parla dell'arte e dei concetti che gli artisti cercano di manifestare nelle loro opere come conoscenze acquisite dall'esperienza fatta attraverso la percezione dello sguardo, e secondo lui, capacità in grado di vedere oltre il reale delle cose e attivare competenze cognitive ed emotive estranee alla maggioranza delle persone.
Data come base la capacità visiva fisiologica di catalogare l'esperienza in conoscenza attraverso lo sguardo sul mondo e sulle cose, bisogna analizzare l'interazione tra funzione visiva e capacità cognitive, ed in modo particolare esaminare come si evolvono e modificano le intelligenze attraverso l'uso di strumenti audiovisivi e multimediali nella didattica scolastica, in relazione alla formazione di contenuti nel cervello dello studente.
La psicologia cognitiva grazie agli studi sulla mente condotti da Jerome Bruner conferma il pensiero come attività primaria dell'uomo, individuale e sociale, quale luogo privilegiato della categorizzazione dell'esperienza percepita, e promuove studi sul modo in cui i bambini affrontano l'apprendimento scolastico, affermando che l'uomo non può dipendere da un processo casuale di apprendimento, ma al contrario deve essere "educato all'apprendimento".

C'ERA UNA VOLTA IL RACCONTO. ALCUNE RIFLESSIONI SUL PENSIERO NARRATIVO

di Assunta Tavernise

"Ho composto dei racconti mitologici", dice Brama a tutti gli dei dell'Induismo, delineando un concepimento divino della narrazione che ricorda "In principio era il Verbo" (Vangelo di Giovanni 1,1). Dalla potenza evocativa dell'origine divina alla salvezza per Shahrazâd ne *Le mille e una notte*, dall'autobiografia che suggerisce una visione della propria vita come un romanzo alle trame narrative cinematografiche come terapia, le suggestioni della costruzione di storie sono numerose. D'altronde la narrazione è presente nel mito, nella leggenda, nella fiaba, nel racconto, nella novella, nell'epica, nella storia, nella tragedia, nel dramma, nella commedia, nel mimo, nella pittura, nei mosaici, nel cinema, nei fumetti, nelle notizie, nella conversazione, insomma in tutti i luoghi e in tutte le società. Dai racconti culturalmente condivisi ai discorsi quotidiani, la costruzione di storie rappresenta un modo di categorizzare l'esperienza, dando ordine e senso alle imprevedibili vicende umane, ma anche di elaborare le intenzioni, le azioni e gli stati mentali degli attori. Se si prende inoltre in considerazione il termine "narrare" dal punto di vista etimologico, esso deriva dalla radice –gna, che significa "rendere noto", mentre il suffisso – zione deriva dal latino cationе e trasmette il tratto semantico dell' agire, dell' azione, del gesto e di conseguenza della situazione relazionale. Il pensiero narrativo, secondo Smorti, può essere quindi considerato un modo di "pensare il sociale" non solo perchè si costituisce a partire dalle relazioni con l' "altro", ma anche perchè le modifica attivamente, ossia nasce da loro e le determina. Le interazioni sociali giocano un ruolo decisivo nello sviluppo del pensiero, dell'intelligenza e della vita affettiva, ma hanno anche un'organizzazione analoga alle narrazioni (soggetto, azione, scopo, ecc.), sono portatrici di costrutti narrativi (miti, credenze, ideali) e si organizzano in copioni e forme non esprimibili tramite enti astratti, come ad esempio i numeri e le formule del pensiero matematico. Il pensiero matematico, o paradigmatico, ricorre alle operazioni mediante le quali le categorie si costituiscono, vengono elevate a simboli, idealizzate e poste in relazione tra di loro in modo da costituire un sistema ma, come afferma Bruner, a poco serve quando si tratta di descrivere la complessa fitta rete di eventi che costituiscono l'esperienza del soggetto. Alternativo alla visione razionale, impersonale e decontestualizzata del pensiero logico - matematico, il pensiero narrativo è sintagmatico, cioè possiede diverse possibili opzioni sintattiche per concatenare le parole o le frasi tra loro ed è ideografico, nel senso che ricerca le leggi relative al caso singolo per ricostruirne la ricchezza secondo un quadro unitario.

Si possono distinguere due modi di avvicinarsi allo studio della costruzione di trame narrative: contenutistico e contestuale. In quello contenutistico dei formalisti russi la storia viene scomposta per analizzarne la struttura, come fa Propp nella *Morfologia della fiaba*, in cui suddivide le azioni espresse nel testo a partire da trentuno "funzioni narrative", la cui successione è sempre uguale. In quello contestuale della tradizione ermeneutica il significato delle narrazioni non può prescindere dagli aspetti situazionali e, come afferma Eco (1995), "contesto e circostanze sono indispensabili per poter conferire alla narrazione il suo significato pieno e completo, anche se l'espressione testuale in se stessa possiede un suo significato virtuale, un potenziale "programma narrativo" che permette di individuare il contesto". In *Lector in fabula* (1979) lo stesso autore definisce la narrazione una descrizione di azioni che richiede per ogni azione descritta un agente, un'intenzione dell'agente, uno stato o mondo possibile, un mutamento con la sua causa ed il proposito che lo determina, stati mentali, emozioni, circostanze. Secondo Eco "la descrizione è rilevante, o "conversazionalmente ammissibile", se le azioni descritte sono difficili e solo se l'agente non ha una scelta ovvia circa il corso di azioni da intraprendere per cambiare lo stato che non corrisponde ai propri desideri; gli eventi che seguono a questa decisione devono essere inattesi, e alcuni di essi devono apparire inusuali o strani". Bruner (1996) ha cercato di elaborare una sintesi delle proprietà principali delle narrazioni:

a) Sequenzialità: nella narrazione gli eventi sono disposti in un processo temporale ed hanno una durata che non è solo anticipativa, ma anche retroattiva.

b) Particolarità e concretezza: la narrazione tratta essenzialmente di avvenimenti e di questioni specifiche riguardanti le persone che fungono da soggetti della trama narrativa, anche se esse sono inserite in famiglie o in gruppi sociali.

c) Intenzionalità: la narrazione riguarda eventi umani, ovvero i soggetti degli eventi compiono delle azioni, sono mossi da scopi e da ideali, possiedono delle opinioni, provano stati d'animo.

d) Opacità referenziale: la rappresentazione ha valore non in quanto si riferisce ad un evento o ad un oggetto definito e concretamente esistente, ma in quanto rappresentazione stessa. Se la narrazione parla di persone specifiche, esse devono essere lette in quanto "personaggi". Pertanto in una narrazione non si può parlare in termini di verità o falsità, di realismo o di immaginario, ma solo di verosimiglianza, che risulta determinata non dalla sua referenzialità, ma dalla coerenza del racconto. Umberto Eco (1994) sostiene che la regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un patto finzionale con l'autore, quello che Samuel Taylor Coleridge chiamava la "sospensione dell'incredulità".

e) Componibilità ermeneutica: gli eventi che compongono una storia possono essere compresi unicamente in rapporto al più generale contesto che li contiene. L' interdipendenza parte - tutto determina quindi una circolarità che rende inadeguato qualsiasi strumento di analisi unicamente basato sulla causalità logica.

f) Violazione della canonicità: nella narrazione c'è una fase di processualità "normale" nella quale le cose si svolgono secondo le attese (dimensione canonica della narrazione); la rottura di questa normalità avviene attraverso un imprevisto, un "evento precipitante", che crea una situazione di squilibrio.

g) Composizione pentadica: una narrazione ben formata è composta da cinque elementi: attore, azione, scopo, scena, strumento (Burke, 1945).

h) Incertezza: la narrazione si svolge secondo un livello di realtà incerto. Il linguaggio è metaforico e "congiuntivo" chÈ esprime non tanto ciò che si verifica, quanto ciò che potrebbe o dovrebbe accadere, ed in questo si distingue da una mera esposizione di fatti (Ricoeur, 1983).

Per quanto riguarda invece il processo di dotazione di significato degli eventi attraverso il racconto, secondo Smorti l'istinto narrativo attribuisce continuità e coerenza al Sè: il soggetto sperimenta il senso di unicità della propria vita effettuando delle operazioni narrative, come ad esempio quella di inserire nella propria esistenza svolte ed eventi critici. Ne *L' atteggiamento analitico* (1983) Schafer afferma che "noi continuiamo sempre a raccontarci storie su noi stessi, e raccontandoci queste storie e raccontandole anche agli altri, per molti motivi stiamo facendo qualcosa che si potrebbe chiamare dichiaratamente un'azione narrativa" e, secondo quanto afferma Bruner ne La fabbrica delle storie (2002), "siamo così bravi a raccontare che questa facoltà sembra "naturale" quanto il linguaggio". Stern, ne *Il mondo interpersonale del bambino* (1985), sostiene che la capacità di traduzione in termini linguistici dell'esperienza personale è compresa in una tappa evolutiva che definisce "il Sè narrativo"; esso comparirebbe dopo il secondo

anno grazie al monologo e consentirebbe al bambino di riorganizzare la propria modalità di percepire gli eventi. Nell'acquisizione del linguaggio si apprendono le locuzioni (prima quelle che danno una sequenzialità lineare al racconto, per esempio "poi" e "perchè", poi quelle che consentono di distinguere il consueto dall'insolito, per esempio "talvolta" e "sempre") e la componente allocutiva, cioè i mezzi convenzionali atti ad indicare ciò che si vuol dire pronunciando quel determinato enunciato in quelle precise circostanze. Imparare l'uso del linguaggio comporta così sia apprendere la cultura che i modi con cui esprimere le intenzioni, in conformità con quella cultura: il modo in cui sono raccontati i fatti, inoltre, definisce l' identità della persona all'interno della particolare situazione, dando significato e continuità alle esperienze rilevanti per il Sè. Anche nella psicoanalisi è implicita la prospettiva che l'esperienza personale assuma il carattere di una costruzione narrativa riguardo alla "peculiarità delle scene infantili". Nel suo saggio *Ricordi di copertura* (1899) Freud sostiene infatti che i ricordi dell'infanzia non riemergono, ma si "formano" e vari motivi, non collegati all'accuratezza storica, intervengono nella loro costruzione e selezione. Abbiamo dunque visto come la durata di una storia non consista in una semplice successione di eventi e come la sequenza degli eventi dipenda dal punto di vista di chi costruisce la storia o la ascolta; resta ancora però da mettere in evidenza come uno stesso intreccio possa essere narrato in modi diversi utilizzando, come suggerisce Smorti, la modalità avventurosa dell'azione o quella più intima del romanzo interiore. Questa dimensione riguarda lo *sjuzhet*, o intreccio, ovvero la storia come di fatto viene raccontata, con le sue dislocazioni temporali e riflessioni parentetiche, che si identifica con le strutture discorsive. L'intreccio va distinto dalla *fabula*, lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni, la sintassi dei personaggi e il corso degli eventi ordinati in una sequenza temporale. Come afferma Eco nel 1979, la fabula può anche non essere una successione di azioni umane e può concernere una serie di eventi che riguardano oggetti inanimati o idee.

La narrazione non è dunque un semplice contenitore, ma ha una sua organizzazione interna e noi, narratori e "narrati", siamo incessantemente coinvolti in narrazioni che raccontiamo o che ci vengono raccontate nelle forme più diverse, in quelle che sogniamo o immaginiamo, o in quelle che vorremmo poter narrare. Tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo, episodico, spesso inconsapevole, ma virtualmente ininterrotto.

IL DOCUMENTARIO E LA SCUOLA

di Giovanni Casimirri

Sabato dodici Febbraio, a San Benedetto del Tronto, presso il cinema teatro "Calabresi" gli studenti del Liceo Scientifico "B. Rosetti" sono partecipi e fautori di una inusuale manifestazione: "La giornata della storia". In una mattinata inconsueta, i ragazzi si susseguono sul palco, parlano, raccontano, alle loro spalle proiezioni sostengono le parole. L'obiettivo è costruire la consapevolezza storica, esercitare uno sguardo a "tutto tondo" sul passato, favorire la crescita di una mente aperta capace di conoscere, assorbire e non dimenticare. Così i corsi e ricorsi vengono lentamente spolverati, senza nessuna omissione: dalla *Magna Charta* alla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo*, passando per i campi di concentramento, le foibe, i Gulag, Tien-An-Men, la piazza Rossa. Attraverso uomini come Ghandi, Martin Luter King, si ricostruisce il travagliato cammino dell'uomo nell'affermazione delle proprie libertà, al fine di sviluppare la propria coscienza, per difendere ed affermare quei diritti che sembrano scontati ma non lo sono, percorrendo "le strade che un uomo deve percorrere perchè sia chiamato uomo".

La preparazione delle proiezioni, la ricerca dei materiali e l'elaborazione dei documenti ha coinvolto tutte le classi del Liceo Scientifico, in relazione ai programmi affrontati.

L'elemento portante della manifestazione è l'immagine, capace di comunicare e relazionarsi con le nuove generazioni al meglio di ogni altro strumento; è proprio il mezzo audiovisivo che si propone di raccontare le vicende del secolo scorso e del presente: in maniera oggettiva e inconfutabile presenta infatti, attraverso l'obiettivo, la realtà storica.

L' Olocausto, la Seconda Guerra Mondiale, il campo di Dachau: le parole non bastano per spiegare quanto è stato, per illustrare la tragedia. Le vecchie pellicole, gli scatti, ci mostrano la storia, quegli avvenimenti determinanti nel lungo cammino dell'uomo, in modo diretto, chiaro, eloquente. Il lungo lavoro di montaggio ad opera interamente degli studenti, presenta i diversi argomenti secondo uno schema preciso e rinforza l'espressività del singolo documento. Si tratta di una finestra sul passato e sul presente: uno sguardo capace di raccontare nel modo più diretto possibile. Le capacità delle nuove generazioni di rapportarsi in modo naturale con il mezzo audiovisivo rende questo uno degli strumenti di diffusione più importanti, fondamentale anche dal punto di vista didattico.

Le immagini dal mondo, in un contesto che varia dallo storico al sociale, hanno la capacità di colpire, catturare e informare. Sensibilizzare all'utilizzo di questo fondamentale mezzo di informazione è uno dei punti focali della manifestazione; è necessario fornire tutte quelle basi necessarie alla comprensione di un documento audiovisivo, la scuola si propone attraverso iniziative analoghe di aggiornare i propri strumenti, aprendosi alle nuove dinamiche della comunicazione, necessarie per raggiungere l'interessere di un target giovane. La storia, a partire dagli anni '40, è fortemente caratterizzata dalla testimonianza audiovisiva, maggiormente l'attualità: l'immagine acquisisce un ruolo portante nell'informazione, diviene una forte rappresentazione dell'evento. Le registrazioni dei reporter di guerra, spesso realizzate in condizioni proibitive, privilegiano il criterio di verità, forniscono una rappresentazione della realtà, così come il documentario si propone di indagare sui diversi aspetti del mondo: sono entrambi mezzi formidabili per informare e comunicare. La crescente diffusione delle nuove tecnologie fra i giovani, rendono inevitabile la relazione con lo strumento audiovisivo, permettendo un facile accesso ad una grande quantità d'informazione, è necessario quindi che la scuola educhi ad un corretto rapporto con i nuovi strumenti, non limitandosi ad una visione superficiale dell'immagine ma profonda ed approfondita; aggiornando la scuola stessa ai nuovi modelli di comunicazione e di didattica. L'iniziativa "La giornata della storia" ha dato la possibilità agli studenti di documentarsi ed affrontare i temi storico-sociali secondo una differente ottica, ricercando nella presentazione audiovisiva il metodo di comunicare e trasmettere l'informazione nel modo più diretto possibile. Sul telo bianco sono apparsi i differenti montaggi degli studenti: immagini capaci di rappresentare, da sole, una guerra, un evento. Certamente un'esperienza importante ed inusuale per il Liceo Scientifico "B. Rosetti".

LIBERO

LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

Anno I n. 2, novembre 2005

PASOLINI DOCUMENTARISTA: TRA CINEMA E ANTROPOLOGIA IL VIAGGIO DI UN UOMO

di Teresa Biondi

La trasmissione della conoscenza mediatizzata e la rappresentazione di modelli di culture attraverso l'immagine filmica – la ricostruzione o documentazione audiovisiva delle esperienze umane trasformate in "messaggio" cinematografico – rappresentano i termini medi tra la ricerca antropologica-etnografica e il cinema documentario di Pier Paolo Pasolini.
Nelle sue opere filmiche, e in particolar modo nei documentari realizzati, è possibile cogliere la precisa volontà di mettere in scena filmica l'uomo vivente alle prese con la realtà della sopravvivenza, naturale e sociale, all'interno di contesti storico-politici-sociali precisi e definiti, appartenenti alla storia del popolo italiano dal Dopoguerra fino agli inizi degli anni '70, e alla storia dell'uomo filtrata e messa in scena attraverso la riscrittura dei miti e l'interrelazione di culture, etnie e Paesi differenti.
La storia del cinema italiano sembra affermare che la cinematografia nazionale è stata maggiormente apprezzata quando il cinema si è guardato intorno e ha rubato i soggetti dalla vita quotidiana – il Neorealismo, la Commedia all'Italiana, il Cinema Politico – per poi smarrirsi quando gli autori non hanno più tratto dal reale e dal sociale storie "forti" da immortalare e documentare in forma cinematografica. Pier Paolo Pasolini può essere considerato a riguardo emblema della grande stagione del "cinema italiano della modernità", etichettato nello specifico della sua opera "cinema d'autore". Poeta, regista e teorico, grande "documentarista" capace di rappresentare l'uomo nell'essenza del reale storico-sociale-politico e nella fisicità o corporeità che ci distingue dagli animali, ma ci avvicina ad essi allo stesso tempo, ha messo in scena personaggi veri, realistici e mitologici che rappresentano l'uomo. Ha attraversato la storia immerso nella sopravvivenza quotidiana, affannato dalla continua ricerca di una significazione del vivere e dell'essere.
Gilles Deleuze afferma: "Il cinema è la realtà" prendendo ad esempio proprio l'opera pasoliniana e il rifiuto dell'autore di parlare di "impressione di realtà", e parafrasandolo afferma che "il cinema rappresenta la realtà attraverso la realtà". Riprendendo la lucida analisi della cinematografia pasoliniana di Deleuze, Roberto De Gaetano ricorda che nei film di Pasolini: "Non si tratta di "dire" e rappresentare cose che ci sono di fronte come oggetti; si tratta di misurare la radicale co - appartenenza di soggetto e oggetto allo stesso mondo, allo stesso corpo, alla stessa carne, e capire come sono le cose stesse a dirsi, piuttosto che ad essere dette per un atto di volontà. […] La posta in gioco è chiara: le forme (del mondo) sono poca cosa rispetto alle forze (della vita); i dialoghi "umani" sono poca cosa rispetto all'infinito monologo della realtà. Ma, è altrettanto vero – ed è questo il paradosso – che solo attraverso le forme possiamo captare le forze, solo attraverso il dialogo possiamo giungere al monologo. Il potere ontologico del cinema sta nel rivelare questo monologo, questo linguaggio dell'essere ".
La realtà al cinema per Pasolini non è la cronaca ma un modo per lasciar parlare il reale attraverso il filtro poetico del linguaggio cinematografico o "cinema di poesia", che deve, per mezzo della tecnica e della forma, attestare il senso delle cose per portare ad una riflessione che va oltre la semplice rappresentazione informativa. Superare la forma e disgelare l'essenza più profonda o l'anima nascosta, trasforma anche l'artificio della fiction in strumento per svelare il reale; la M.d.P. si deve sentire e deve provare la presenza dell'autore-poeta che sta mostrando soggettivamente – in modo sensibile e non oggettivamente – la sua visione delle cose e del mondo. Da qui nasce il concetto di "soggettiva libera indiretta" dove non c'è scissione tra oggetto della rappresentazione e sguardo su di esso, ma al contrario questi si fondono per il tramite dell'inquadratura e divengono un tutt'uno. Dal punto di vista linguistico è un cosiddetto concatenamento enunciativo dove la poesia rende vive e reali, nonchÈ poetiche, le immagini del racconto cinematografico. Ogni film di Pier Paolo Pasolini è un documento visivo del genere umano e delle suggestioni che esso provoca quando è messo a nudo e rappresentato nella sua essenza più vera o reale. Dalla sua prima opera, *Accattone* (1961) a *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (1963), *La Rabbia* (1963), *Comizi d'Amore* (1963-1964), *Sopraluoghi in Palestina* (1963-1964), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1966), *Che cosa sono le nuvole* (1967), *Edipo Re* (1967), *Appunti per un film sull'India* (1967-1968), *Teorema* (1968), *La sequenza del Fiore di carta* (1968), *Porcile* (1969), *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969), *Medea* (1970), *Il Decameron* (1971), *Le Mura di Sana'a* (1970-1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), fino all'ultimo censurato *Salò* e le *120 giornate di Sodoma* (1975), Pasolini ha presentato dei quadri amari ed estremi "dell'agire umano" e delle azioni che hanno portato l'uomo alla creazione di organizzazioni sociali viziate e marce, frutto dell'essenza più intima dell'uomo-natura che sopravvive in un mondo fatto di strutture e gerarchie di potere.
Ma è nella cinematografia documentaria dell'autore poeta-regista che emerge con chiarezza il tentativo di ricerca antropologica della propria identità storica e sociale, o meglio culturale, attraverso l'analisi dei caratteri nazionali prima e l'allontanamento dalle proprie origini e dal Paese successivamente, per calarsi in realtà nuove e "altre" e riappropriarsi dell'identità nazionale e culturale attraverso lo scontro con il "diverso da noi" e l' "alterità" – per capire, guardandola da fuori e con uno sguardo nuovo, la storia e la cultura italiana. Inoltre la ricerca del passato, delle origini, il recupero delle tradizioni, del folklore primitivo, il tentativo di riappropriarsi della storia che ha determinato il nostro presente e il nostro pensiero attraverso il mito – contenitore dei profondi significati dei comportamenti umani nelle differenti culture che lo determinano – rappresentano la ricerca pasoliniana di una nuova comprensione del significato e del senso del presente quale frutto del passato, tendendo all'obbiettivo di definire l'uomo e i suoi caratteri che istituiscono la cultura del popolo di appartenenza. Il rifiuto della borghesia quale classe omologante, e del capitalismo portatore del consumismo, distruttori della cultura classica sia in senso oggettivo che soggettivo – dall'ambiente al pensiero dell'uomo – sono i principali temi affrontati dai documentari realizzati da Pasolini attraverso un'istintiva analisi antropologica innata nell'autore, che sin dalle prime esperienze letterarie e filmiche emerge quale esigenza strumentale di rappresentazione della realtà culturale italiana e della sua morale cattolica sotto una nuova luce storicista.
Pasolini nei suoi documentari realizza un percorso stilistico e contenutistico che risente chiaramente della ricerca e della sperimentazione di un nuovo linguaggio filmico che si attua attraverso gli appunti visivi e il montaggio – saggi in forma audiovisiva – vicini all'antropologia visiva quanto alle forme ibride del linguaggio filmico della modernità.
I documentari di Pasolini rappresentano il suo percorso di ricerca di un mondo utopico dove l'uomo e la cultura prevalgono sulle classi e sul potere, dove il rispetto umano supera le forme di razzismo e

di sopruso, dove l'uomo si riappropria di una forte autocoscienza del significato dell'essere e della storia quali conseguenze naturali del passato e delle tradizioni.
La Rabbia, documentario di montaggio realizzato nel 1963, mette in scena filmica, attraverso spezzoni di reportage televisivi, cinegiornali e materiali inediti in Italia reperiti allora in U.R.S.S., la riflessione sul momento storico contemporaneo e sul significato della storia frutto dell'avvento della borghesia: l'uomo che distrugge l'uomo in nome del potere, della guerra, dello sfruttamento dei più deboli. Pasolini, affiancato dal suo aiuto regista Carlo di Carlo, costruisce il racconto filmico partendo da una principale domanda guida alla quale dare una risposta attraverso il documentario: "Perchè la nostra vita è dominata dalla scontentezza, dall'angoscia, dalla paura della guerra, dalla guerra?". Sulle immagini scorre il sonoro delle parole scritte per l'occasione dal poeta-regista, commentate e recitate da Giorgio Bassani e Renato Guttuso, realizzando un quadro apocalittico di sangue e distruzioni, dove la storia dell'occidente borghese – distruttore di culture e tradizioni, responsabile dei suoi stessi danni e di quelli recati al mondo e ai Paesi colonizzati, attraverso guerre, razzismo, sfruttamento economico e ambientale – è il risultato della sopravvivenza della classe borghese sopraffattrice dei poveri e dei più deboli. Ed è proprio da questa storia che vuole fuggire Pasolini quando inizia i suoi viaggi verso i posti più arcaici e primitivi della terra, nel cosiddetto "Terzo Mondo", alla ricerca dell'uomo puro non contaminato dalla necessità della lotta di classe e dai partiti politici o dalla stessa Chiesa.
Tra il 1963 e il 1964 Pasolini – mentre matura il progetto di partire alla ricerca di un'alterità che provi che al di là della cultura occidentale borghese l'uomo originario non corrotto dal capitalismo vive ancora – è fortemente interessato alla comprensione e all'analisi della cultura sessuale nazionale, prevenendo e studiando un aspetto della cultura del nostro popolo che sarebbe maturato negli anni prossimi a venire con l'avvento ideologico del '68. Pasolini realizza così un documentario, o film inchiesta, intitolato *Comizi d' Amore* che parla attraverso la voce diretta dei connazionali dei comportamenti e costumi sessuali degli italiani, confrontando – dal Nord al Sud del Paese, dalle città alle periferie – pensieri e cultura di persone appartenenti alla stessa nazionalità ma a classi sociali diverse, quindi con idee e pregiudizi sull'amore e sulla vita sessuale completamente antitetici. Il risultato è un quadro che mostra disparità e divergenze profonde secondo il grado culturale delle persone intervistate: le classi subalterne dimostrano la loro ignoranza scientifica sull'argomento e il forte radicamento ai tabù dovuti all'inibizione cattolica, mentre le classi sociali medio borghesi e borghesi intessono intorno all'argomento ipocrisia e falsità mascherate da una finta disinvoltura. Emerge comunque una generalizzata cultura arretrata tipica dell'italianità dell'epoca e del popolo che ha basato la propria conoscenza sessuale sugli insegnamenti e sui condizionamenti delle istituzioni cattoliche e religiose. L'intenzione di Pasolini è di mettere in luce il retroterra culturale che muove il comportamento umano e determina i costumi sociali di un popolo, sottolineando le responsabilità dei sistemi educativi nazionali e delle classi politiche bigotte e arretrate. Il particolare pregio del film è rappresentato dal rapporto diretto con gli uomini, i dialetti, i luoghi, i gesti, dove l'incontro con i propri connazionali si trasforma in uno scontro culturale continuo e aperto. La voce di Pasolini guida l'inchiesta e i commenti che si dispiegano davanti alla macchina da presa in modo fluido e naturale – grazie alla capacità del regista di sollecitare la verità del reale e tirare fuori l'umanità dei personaggi – esplicando una sintesi antropologica della cultura sessuale degli italiani differenziata secondo gli ambienti e i mezzi di inculturazione forniti dal contesto nativo e formativo.
Il rapporto con la realtà diretta, ripresa in forma di inchiesta e appunti filmati di eventi, luoghi e personaggi reali, diventa un particolare strumento che Pasolini adopererà in modo voluto e congeniale in alcune opere che si distinguono per la loro natura di documentari realizzati sul terreno, come *Sopraluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1963-64), appunti di regia in forma filmica girati in Palestina per il film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), che verrà poi girato nel Sud dell'Italia. Il documentario è costruito attraverso veri e propri sopralluoghi filmati attraverso l'occhio di un cineasta in grado di trasformare in cinema il suo sguardo sul mondo, mutandolo in immagini che racchiudono profondi contenuti e non mera e oggettiva documentazione audiovisiva. La rilettura pasoliniana dei Vangeli così realizzata costituiscono un documento di appunti di antropologia filmica che illustrano la riflessione dell'autore sul Cristianesimo e sulle civiltà dell'Africa, mettendo in risalto due particolari aspetti visivi che costruisco la forma della rappresentazione filmica: il territorio, le popolazioni e il paesaggio snaturato dal "progresso di modernizzazione ed espansione edilizia" quali immaginario biblico "apocrifo"; e le inquadrature di volti in primi piani che esprimono la povertà degli uomini del luogo, simili ai volti della gente del Sud dell'Italia. L'esperienza dei sopralluoghi filmati a seguito de *La Rabbia* e *Comizi d'Amore* e la libertà delle tecniche dello sperimentalismo del saggio filmico – costruito secondo una struttura frastagliata ben distante dal decoupage classico e dal cinema narratologico dalle regole e dalle strutture di linguaggio stabilite – aprono un nuovo orizzonte espressivo nell'opera cinematografica pasoliniana, come ricorda Stefania Parigi:
"Tutti e tre questi film recano, in realtà, il sigillo esaltante dello sperimentalismo pasoliniano, attraversati come sono dalla sua continua tensione ad interrogare la forme, reinventandole e mescolandole in composti sempre più ibridi, dove il referto di cronaca entra in collisione con la poesia, la confessione diaristica si infiltra nella narrazione e il gesto attivo si sostituisce alla rappresentazione, nel senso che l'autore rinuncia alle classiche mediazioni della finzione e dello stile per entrare direttamente in scena, come un io non più camuffato. La vocazione autoriflessiva di Pasolini, che attraversa da sempre tutti i campi del suo operare, esce qui direttamente allo scoperto, aprendo squarci verso interessanti esperimenti futuri ".
È in germe il preludio dei successivi *Appunti per un film sull'India*, *Appunti per un' Orestiade africana* e *Le mura di Sana'a*. Sarà proprio l'incontro con l'alterità e i nuovi Paesi, l'Africa e poi l'India, a sviluppare nel poeta-regista una profonda sensibilità antropologica di analisi della cultura e del comportamento umano generati dall'appartenenza alla cultura autoctona con le relative tradizioni e storia. In *Appunti per un film sull'India*, girato tra il 1967 e il 1968 attraverso l'immersione diretta e totale nella vita vera e nelle realtà del luogo, emerge il confronto con la popolazione indiana e i ragazzi che vivono nella nuda terra e nella polvere. Pasolini realizza così – per mezzo del contatto con il popolo dei nativi, gli aborigeni del luogo – il suo migliore saggio di antropologia filmica, riproducendo attraverso l'occhio meccanico della macchina da presa il suo sguardo attento e riflessivo, tipico della ricerca e dell'osservazione antropologica sul campo, di comportamenti, riti, abitudini, fatti di vita quotidiana e forme di rappresentazione delle classi sociali osservate: è la messa in scena, attraverso la rappresentazione del reale e il linguaggio filmico, di un mondo fatto di uomini legati in modo viscerale alla propria appartenenza culturale e alla propria terra quale parte di essi stessi in modo indivisibile, tanto da rendere sacra la stessa morte e disperazione, che essi vivono quotidianamente per le strade, come evento naturale e indissolubile della loro esistenza condizionata dall'appartenenza alla cultura e alla terra indiana.
L'idea di Pasolini di conoscere e mostrare al mondo la vita e la cultura africana e indiana, è un più ampio progetto di denuncia a sfondo politico che inizia con *La Rabbia* e richiama l'attenzione sulla situazione in cui versano i Paesi del Terzo Mondo; ma anche sulla potenzialità di questi popoli – ancora all'origine della civiltà, intrisi di tradizione popolare e cultura propria non contaminata e disfatta dal consumismo – di evolversi in mondi migliori dove non esistono la differenze di classe e il razzismo. Il sogno utopico di Pasolini dell'avvento di un mondo liberato dalla borghesia, dalle guerre, dai sistemi di potere e dalle ingiustizie verso i più deboli, che lo porterà a tentare di realizzare un progetto sull'Orestiade eschialiana che

narra il passaggio delle Erinni in Eumenidi quali metafore della sua ideologia fantastica del trapasso ad un mondo "epurato". È il 1969 quando Pasolini inizia un nuovo viaggio attraverso l'Africa e realizza i suoi appunti filmici per un progetto sull'Orestiade da girare in Africa sulla traccia della trilogia eschiliana, che descriva l'Africa del dopo-colonialismo e il passaggio dal suo stato selvaggio ad uno civile e democratico. Siamo ben distanti dall'Unione Europea e dalle cadute delle barriere culturali e linguistiche che oggi segnano la nostra società e cultura, o intercultura del vivere in Paesi multietnici. *Appunti per un' Orestiade africana* rappresenta il passaggio da una condizione animale ad una democratica, rievocando attraverso lo sguardo dell'antropologo e del poeta, l'ibrido della cultura e delle società africane che incontra nel suo viaggio. Dalla Tanzania all'Uganda fino in Tanganika, Pasolini filma il rapporto tra l'arcaico e il nuovo quali termini estetici degli *Appunti per un' Orestiade*: tutto il film mette in scena un forte impatto visivo di scontro tra immagini di vita elementare e semplice nei villaggi fatti di case di paglia ricoperti di polvere e fango, e le cittadine, i mercati, i negozi che rappresentano l'avvenuta occidentalizzazione di alcune zone del Paese. L'Africa è rappresentata come un territorio di confine tra due mondi opposti e conviventi: la crudezza e la povertà delle guerre tribali, la cultura arcaica e primitiva delle credenze e dei riti, la sopravvivenza grama fatta di povertà e volti segnati dal duro lavoro fisico sotto il sole cocente da una parte, sintesi dello sguardo antropologico dell'autore; mentre dall'altra emerge lo sguardo sublime e ingenuo del poeta visionario che interpreta il veduto attraverso il filtro del suo pensiero e della sua "ricerca utopica del ritorno alle origini" per ritrovare l'essenza reale della vita umana, riprendendo e mostrando la natura dei luoghi, le pratiche rituali, le danze e altre forme tipiche di espressione della cultura africana, come forme che racchiudono profondi significati impenetrabili e divini, enigmatiche e incomprensibili per l'uomo occidentale moderno. In un Paese che offre paesaggi vergini e modernizzati, attraverso la rievocazione del mito realizzata con la ricerca attenta e studiata dei volti dei personaggi, il commento dell'autore ci riporta all'obiettivo della sua ricerca attraverso la poesia del cinema o il cinema di poesia: la rappresentazione dell'evoluzione dell'uomo attraverso i secoli, la cultura e la storia. L'impatto con l'alterità e la pratica della riscrittura filmica del mito in chiave culturale africana lasciano nell'autore suggestioni vive e profonde che influenzeranno la sua poetica e le sua ideologie stimolate dal confronto tra ragioni umane e culturali di popoli differenti. Da buon antropologo Pasolini mette in scena la civiltà arcaica che non va dimenticata in quanto nostra origine e precedenza nella storia e nel naturale ordine cronologico delle cose che dal vecchio si trasformano in nuovo integrandosi e completandosi nella cultura.

Nel 1971 si chiude il capitolo della cinematografia documentaristica pasoliniana, o dei saggi filmati come lui preferiva chiamarli, con *Le Mura di Sana'a*, un film denuncia sotto forma di appello all' Unesco e alle autorità repubblicane dello Yemen, girato in un solo giorno, il 18 ottobre del 1970 durante la lavorazione del *Decameron*, con i pochi metri di pellicola rimasta. Il film, della breve durata di 13 minuti, notificava vivamente lo stato di degrado e decadimento in cui versava Sana'a, la capitale dello Yemen del Nord, ormai deturpata, con le antiche mura delle città abbattute per costruire abitazioni e strutture in cemento e l'antica architettura alterata e sfigurata da ibride costruzioni moderne. Precisa Serafino Murri: "Al fondo di questo documentario c'è una riflessione politica che Pasolini portava avanti da anni: il Potere "conservatore" in realtà non conserva un bel niente, il suo disprezzo nei confronti dei patrimoni artistici e culturali, ormai economicamente quasi improduttivi, cambia dall'indifferenza all'avversità, e cancella ovunque, con le sue "catapecchie moderne", la grandezza monumentale dell'urbanistica del passato".

Anche Sana'a è preda della distruzione culturale e storica della civiltà industriale e Pasolini nel prendere atto della distruzione ambientale, attuata ancora una volta dall'uomo in nome dell'industrializzazione e del capitalismo, realizza il suo ultimo documentario prima della sua tragica scomparsa che avverrà nel 1975, ma l'Unesco coglierà il messaggio e lancerà una campagna internazionale per la conservazione e il restauro di Sana'a nel 1988.

Pasolini ha cercato – attraverso gli appunti visivi e le forme sperimentali di un nuovo cinema che ha lasciato esprimere liberamente il proprio pensiero – di studiare e documentare in forme di rappresentazione filmica l'uomo e la cultura di cui esso è prodotto, realizzando film documentari che costituiscono un patrimonio-museo di un'esperienza antropologica vissuta da un poeta-autore attraverso il linguaggio e lo strumento filmico, senza il quale oggi non avremmo potuto rivivere in immagini e suoni l'esperienza e la ricerca del nostro poeta sulle peculiarità culturali dell'uomo e sulla storia del Dopoguerra. Oggi nella società interetnica e interculturale i "caratteri nazionali" sono sempre più difficili da individuare nei gesti e nella lingua quotidiana, e l'attenta documentazione pasoliniana di aspetti e modelli della nostra cultura trascorsa acquisisce un importante valore antropologico, a volte sottovaluto rispetto all'etichetta estetico formale di cinema d'autore, che va rivalutata e considerata come documentazione di un'antropologia filmica che ha studiato nella cultura e nella storia l'uomo moderno.

LA RABBIA

di Manuela Gieri

Tra le cose del mio lavoro con Pasolini (1962-1963), trovo un appunto relativo a *La Rabbia*, l'ultimo film al quale ho collaborato con lui. Probabilmente una sua dichiarazione.

Dice Pier Paolo: "Il film *La Rabbia* è un saggio polemico e ideologico sugli avvenimenti degli ultimi dieci anni. Tali documenti sono presi da cinegiornali e da cortometraggi e montati in modo da seguire una linea cronologico-ideale, il cui significato è un atto di indignazione contro l'irrealtà del mondo borghese e la sua conseguente irresponsabilità storica. Per documentare la presenza di un mondo che, al contrario del mondo borghese, possiede profondamente la realtà. La realtà, ossia un vero amore per la tradizione che solo la rivoluzione può dare". La rabbia; un film di montaggio, un film-saggio politico, un film poetico. Meglio, un testo in poesia espresso per immagini, con la rabbia in corpo. *La Rabbia* di Pasolini. La sua rabbia. Contro il mondo borghese, contro la barbarie, contro l'intolleranza, contro i pregiudizi, la banalità, il perbenismo. Contro il

Potere che, soprattutto allora inveiva contro di lui (che non era il pasolini di poi) in modo persecutorio. Contro. Contro. Contro.
Perchè la rabbia è stato proprio un film - contro, e per molti versi anticipatore.
Già dall'inizio nacque contro il suo partner, Giovannino Guareschi, aurore della seconda parte. Quel Guareschi, simbolo dell'umorismo da sacrestia di quegli anni, il quale incarnava meglio e più di ogni altro lo spirito del '48, della piccola borghesia, dei Comitati civici, dell'Italia degasperiana, quasi, una Liala del qualunquismo.
Sì, perchè l'idea del produttore fu quella di sfruttare l'idea del "visto da destra e... visto da sinistra", le due vignette che settimanalmente distinguevano la prima pagina del *Candido* mettendo in berlina i comunisti ("trinariciuti") secondo le norme più bieche dell'anticomunismo della Guerra Fredda. Attraverso l'incontro/scontro Pasolini-Guareschi, il produttore era certo di compiere un'operazione commerciale di sicuro successo. Scandalo. Prestarsi a un'operazione del genere! Pasolini appariva già e sempre scandaloso, e a quei tempi poi! Ora addirittura si prostituiva a favore di un'operazione commerciale che lo vedeva affiancato a un tale figuro. (E pensare che la nostra moviola era perfino distante dieci metri da quella di Guareschi, in fondo a un corridoio di un appartamento di Viale Liegi. Di lui si intravedevano, ogni tanto, i baffi, perchè i due non si salutavano neppure). Il film fu un totale insuccesso commerciale. A Roma due giorni di programmazione, credo due a Milano, a Firenze uno. Poi basta. E così, sulle ceneri di questo insuccesso, rimase, splendidamente sola, la parte di Pier Paolo, questo eccezionale documento (capito soltanto negli anni a venire) che implicitamente dimostrava ancora una volta l'autonomia della creazione, della poesia, della cultura. Questo film fu un lavoro eccitante, complesso, provocante. Per me, una collaborazione densa, con Pier Paolo, forse superiore a quella per *Mamma Roma* e per *La ricotta*. Perchè non si trattò soltanto di scegliere insieme tra i novantamila metri di *Mondo libero* (il cinegiornale degli anni della Guerra Fredda confezionato dal nostro produttore) e di tanti altri documentati d'ogni tipo, ma di un paziente e vivace lavoro, sia dal punto di vista tecnico che da quello creativo: ricerca e scelta dei più svariati materiali fotografici e di documentazione, riprese dal vero e in truka di varie sequenze, prove e riprove di montaggi differenziati, costruzioni di sequenze di collegamento tra un tema e l'altro, ricerca dell'unitarietà stilistica, infine tante e tante discussioni vive e accese su tutto perchè in quei mesi, d'un colpo, tutto ciò che era accaduto e accadeva d'importante nel mondo, era davanti ai nostri occhi, lì sul piccolo schermo della moviola.
Quindi: amarezze indifferenza ipocrisia delusioni tragedie e anche illusioni speranze. La rivoluzione. L'utopia. Bisognava stringere, scegliere, contenere. Gli argomenti si assottigliarono: la morte di De Gasperi, la guerra di Corea, le alluvioni, la televisione, l'Ungheria, l'anticomunismo, Egitto/Israele, l'assassinio di Lumumba, Nasser, Sukarno, la liberazione di Tunisia, Tanganika, Togo, Cuba, il canale di Suez e poi Sophia Loren, l'incoronazione della regina d'Inghilterra, Eisenhower, la morte di Pio XII ("È morto un Papa di famiglia eletta – grandi agrari del Lazio... "), l'elezione di Giovanni XXIII ("Uguale al padre furbo e al nonno bevitore di vinelli pregiati, figura umana sconosciuta ai sottoproletari della Terra, ma anch'esso coltivatore di Terra – il nuovo Papa nel suo dolce, misterioso sorriso di tartaruga, pare avere capito di dover essere il Pastore dei Miserabili; pescatori di pescecani, pastori di jene, cacciatori di avvoltoi, dei seminatori di ortiche, perchè è loro il Mondo Antico, e son essi che lo trascineranno avanti nei secoli, con la storia della nostra grandezza".), il realismo socialista e l'arte astratta, la Francia e l'Algeria, stermini, impiccagioni, esecuzioni, torture, De Gaulle. Poi l'inno a Marylin ("Del pauroso mondo antico e del pauroso mondo futuro / era rimasta solo la bellezza, e tu / te la sei portata dietro come un sorriso obbediente"). Infine, l'atomica, i voli nel cosmo, la grande era. Pier Paolo concludeva: "Perchè compagni e nemici, / uomini politici e poeti, / la rivoluzione vuole una sola guerra, / quella dentro gli spiriti / che abbandonano al passato / le vecchie, sanguinanti strade della Terra".
Un ultima cosa: Pier Paolo detestava i doppiatori e dunque leggere questo testo bellissimo diventò un problema non secondario. Ebbe l'idea di farlo leggere da due voci altre, agli amici Giorgio Bassani e Renato Guttuso. Testo a due voci: la voce in poesia e la voce in prosa, la voce della pacatezza (Bassani), la voce della rabbia, dell'invettiva (Guttuso). Bassani e Guttuso si sentirono protagonisti-attori, impegnati nel testo. Non fu facile, ma anche questo risultato fu singolare.

APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA

di Massimo De Pascale

Pasolini effettuò le riprese di *Appunti per un film sull' India* dal dicembre 1967 al gennaio 1968 in varie zone dell'immenso subcontinente, principalmente a Bombay (oggi Mumbay) e poi a Nuova Delhi e in alcune località degli stati del Rajahstan e dell'Uttar Pradesh1. Il mediometraggio (34') gli era stato commissionato dalla Rai come numero speciale della rubrica giornalistica TV 7 che lo trasmise dopo una proiezione in anteprima al Festival di Venezia del 1968.
"Appunti" è un termine ricorrente nella produzione saggistico-letteraria e in quella cinematografica di Pasolini. Per il poeta-regista stava ad indicare un nucleo di interessi e di riflessioni non ancora coagulatisi in una forma compiuta, ma che l'urgenza comunicativa gli imponeva comunque di rendere pubblici. Il riferimento è dunque ad un'opera progettata che in alcuni casi giungerà ad un'effettiva realizzazione mentre in altri rimarrà un puro ideale regolativo, una traccia intorno alla quale disporre i materiali.
Pasolini, avvertendo, con sempre più lancinante consapevolezza, il processo di mutazione antropologica che aveva investito l'Italia contadina e sottoproletaria entrata definitivamente nell'orbita del neocapitalismo, guardava da tempo con interesse ai fermenti delle società post-coloniali. Non si trattava, come spesso si è detto con superficialità, dell'effetto di una sensibilità decadente irrestistibilmente attratta dall'arcaico, dal torbido, dall'irrazionale. Il Terzo Mondo, con le sue lotte di liberazione, con la sofferta dialettica fra il retaggio delle culture ancestrali e l'inevitabile adozione di categorie politiche mutuate dall'Occidente, appariva, ai suoi occhi uno sterminato laboratorio in cui forse potevano delinearsi vie di fuga dall'incombente entropia della società borghese occidentale.

A questo ordine di riflessioni appartengono progetti come la sceneggiatura intitolata *Il padre selvaggio* l'Orestiade africana e naturalmente anche il "film sull'India". Pasolini accettò di realizzare *Appunti per un film sull' India* per la trasmissione giornalistica di punta della Rai dell'epoca, il che lo condusse, almeno a livello esteriore, ad adattarsi ad immettere nel lavoro alcune delle istanze tipiche del rÈportage, introducendo, ad esempio, fra i temi in discussione, quello della sovrappopolazione e del controllo delle nascite. *Appunti* si presenta innanzitutto come una verifica condotta interpellando esponenti dei diversi strati della popolazione indiana, dell'ipotesi di un film ispirato ad un'antica leggenda e in secondo luogo come una ricerca di volti e paesaggi in vista del film.
La prima parte di questo "film da farsi", ambientata in un mondo "irreale e favoloso; un mondo dove la religione era tutto e coincideva quindi con tutti i contorni e tutte le pieghe della realtà", avrebbe raccontato il sacrificio di un maharaja che, mosso dal sentimento della compassione universale, offre il proprio corpo in pasto a due tigrotti affamati. Nel seguito della vicenda, immaginato da Pasolini, si passa, "come per una degenerazione o una profonda e generale corruzione", all'India moderna (quella plasmata dal colonialismo britannico). La vita della vedova e dei quattro figli del maharaja "ora è assurda e anacronistica. Ogni sfarzo e ogni lusso è comunque perduto, e sopravvive a se stesso… Nella regione è scoppiata una terribile carestia, e la gente sta morendo di fame per le strade […] la famiglia si mette in viaggio (potrebbe essere anche il comune viaggio che molte famiglie indiane compiono come un dovere religioso: il viaggio a Benares) e […] secondo un ritmo preciso e ossessivo, a uno a uno i componenti di questa famiglia muoiono di fame. Prima la madre, ultima la figlia giovinetta".
Intorno a questa ipotesi narrativa, Pasolini intende verificare se è ancora proponibile, nell'India contemporanea, un modello etico basato sul sacrificio di sè, come quello proposto dalla leggenda e dalla cultura che la aveva prodotta. In questo senso la storia del *maharaja* e della sua famiglia, funziona come un pretesto per innescare una serie di interviste e conversazioni con interlocutori indiani di varie estrazioni sociali: da un autentico *maharaja*, a santoni, operai, contadini, scrittori, sottoproletari. Una discussione estremamente coinvolgente per gli interlocutori, che non lesinano osservazioni e suggerimenti, ma attraversata dall'ombra di una profonda contraddizione: la cultura che ha elaborato la sublime etica della compassione universale, racchiusa nella leggenda del maharaja, è allo stesso tempo responsabile del rigido sistema castale che, benchè sia stato abolito, fa sentire i suoi effetti ancora nell'India indipendente e di cui Pasolini ci fa cogliere un barlume in uno degli episodi più strazianti del film: l'apparizione della donna "intoccabile". La realtà indiana era troppo complessa per essere ridotta ai soli termini di un conflitto fra arcaico e moderno, razionale e irrazionale.
La leggenda del maharaja racchiudeva soprattutto un'intuizione che non poteva non suggestionare profondamente Pasolini, quella di una pietà che deve necessariamente passare attraverso la dimensione corporea, fino al punto estremo del sacrificio e dell'annullamento del proprio corpo. Un'intuizione, questa, che Pasolini riesce a trasformare in indicazione di metodo, sguardo che si dipana fenomenologicamente con un'apertura inusitata all'esserci dei personaggi che attraversano il suo campo visivo. Occorre ricordare a questo punto che Pasolini effettuò egli stesso le riprese del documentario, con una Arriflex BL 16 mm, e questa scelta, oltre alle limitazioni produttive che sicuramente la suggerirono, nasceva anche dal bisogno di ridurre al minimo gli elementi di mediazione fra sè e la realtà indiana, non in nome di un'impossibile "oggettività documentaria", ma quasi per un desiderio di fusione, in base al principio, più volte enunciato nei suoi interventi teorici sul cinema, secondo cui "la realtà non parla con altri che con se stessa". Al di là delle notazioni sociologiche che la committenza televisiva inevitabilmente comportava, è la corporeità in tutte le sue declinazioni a dominare questi Appunti, con un'intensità visiva che restituisce pienamente la sofferta dignità del popolo indiano: la dolcezza degli sguardi, la ritualità dei gesti, i segni della denutrizione e della malattia.
La storia della famiglia del *maharaja* si sarebbe conclusa con la morte della figlia più giovane. Una morte che Pasolini aveva ben chiara fin dal momento della stesura di un embrionale soggetto: "essa è giunta, ormai sola al mondo, a Benares ed è lì che muore. Non c'è nessuno dei suoi che provveda a bruciare il corpo e a gettarne le ceneri nel Gange; provvederanno a questo degli estranei […] quegli "estranei", poveri, sporchi, laceri, scavati dal digiuno e dalla lebbra, sono angelici e fraterni. Compiono i gesti funebri quasi con grazia, con una indifferenza che è simile all'indifferenza per il proprio corpo con cui il padre si è dato in pasto alle tigri. Non c'è del resto nulla di angoscioso o funereo nei riti indiani della cremazione: c'è anzi qualcosa di consolante e sereno". E con uno di questi riti di cremazione in riva al Gange si conclude effettivamente *Appunti per un film sull' India*, e in quest'ultimo episodio, Pasolini, di fronte alla naturalezza con cui la morte viene accettata dagli indiani, riesce ad attingere una straordinaria leggerezza e semplicità di sguardo che riscattano interamente la retorica pauperistica della frase con cui si conclude il suo commento: "un occidentale che va in India ha tutto, ma non dà niente. L'India, invece, che non ha nulla, in realtà dà tutto".

L'OLTRE PASOLINI:
TRA PUREZZE FILOLOGICHE E IMPUREZZE FILMICHE. la dimensione documentaria nell'idea filmica di Pier Paolo Pasolini

di Teresa Biondi

La dimensione documentale non interessa il nostro regista, bisogna essere onesti: essa gli ricade addosso come una serie incoerente di riflessioni che poi il montaggio razionalizza. È lui stesso a dire che non ama molto il documentario. Infatti non produce alcun documentario, siamo noi piuttosto smaniosi di catalogazione a classificare le operazioni extrafilmiche di Pasolini sotto il nome di

documentario. Io non ho certo paura a dire che forse solo *Le Mura di Sana'a* può chiamarsi documentario, se mai è il più bello spot umanitario mai realizzato al mondo, ma questo è un altro discorso. Il cinema entra nella vita di un poeta come una cellula impazzita che poi entra in circolo formando delle metastasi mortali. Nel momento del suo incontro col cinema un certo, giovane Pier Paolo morì per sempre. Questo discorso non va confuso con le classiche dispute da bar fatte spesso sul Pasolini cineasta. Pasolini cineasta è un nume tutelare assoluto della letteratura contemporanea, il suo incontro col cinema produce una letteratura destinata a divenire il cibo primo degli scrittori postmoderni. Cosa sarebbe la letteratura senza la letteratura? Ecco la domanda che domina tutto il cinema e la scrittura pasoliniana dal 1960 in poi.

Se si osservano i titoli di testa per *Appunti per un'Orestiade africana* ci si accorge come Pasolini compaia solo come il regista dell'operazione ma nel senso che si può attribuire al regista teatrale. L'idea del documentario, definito la forma ideale per appuntare considerazioni su una realtà ancora in embrione: quello stile non stile, che è lo stile dei documentari e degli appunti (vedi la sceneggiatura), è tutta pasoliniana ma il modo di porre in essere l'idea visiva non sembra essere pasoliniana. Pasolini cerca idee, cerca di raccogliere e raccogliersi, e questo non è cosa facile.

A Pasolini premono certune cose: quanto è rimasto di africano in Africa? Esiste un salto quantico fatto di contraddizioni: da un lato abbiamo un carattere intransigente, filocinese e dall'altro filoamericano, neocapitalistico. È chiaro che nell'arte di Pasolini – qui affatto scritta – tutto ha una dimensione politica. La decisione di ricorrere al jazz trascinante e stupefacente del grande Gato Barbieri è già di per sè puntare il dito e indicare una direzione: il Terzo Mondo. Pasolini sembra dire, dice anzi: costruiamo un'epica cantata, immersa nel free jazz, che illustri il dramma eschileo.

Ma, a dire il vero, egli non vuole affatto realizzare un film sull'Orestiade, vuole stare a vedere cosa accadrebbe qualora si realizzasse una tale operazione. Il documentario non è puro, non ha la forma classica che ci si aspetterebbe da un filmato con questa classificazione. Si tratta di un docu-dramma che, come *Cancer* di Glauber Rocha (ma oltre e oltre nello scavo filosofico e teoretico), guarda e vede dentro una realtà interpellandone i protagonisti corrotti. Gli studenti africani che il Pasolini intervista fanno parte di una nuova borghesia che pretende di essere rappresentata dimenticando la radice tribale – qui usato in senso letterale – che caratterizza la loro esistenza noetica.

Pasolini li interroga e non sembrano essere più africani dallo spirito concreto, direzionato, terrestre, ma appaiono piuttosto dei neo-hegeliani con la smania di avere una (cito testualmente) vita spirituale profonda. Pasolini è ancora una volta grandissimo interprete del disagio esistenziale che segue una trasformazione. È avvilente vedere come qualcosa di puro abbia finito con l'integrarsi così decisamente con la neonata globalizzazione.

Egli aveva visto oltre, comprendendo il funzionamento del processo d'omologazione. Uno studente universitario africano afferma il suo desiderio di conoscere la cultura occidentale - ma le ragioni poetiche di Pasolini sono altre, esulano e vogliono esulare da un'epistemologia occidentale. Del resto *Teorema* prima e *Medea* poi rifiutano in toto la teoria della conoscenza di stampo occidentale. Oreste è il Primo Dio e lo studente di ingegneria l'Ultimo.

Il postmoderno è la dimensione dominata dall'Ultimo Dio (l'Orestiade Africana è un pezzo importante di questo rito apotropaico). Pasolini è l'ultimo grande intellettuale totale che, come Hegel, ha nel suo pensiero e nell'idea una coerenza sistematica, direi infallibile.

Egli forza oltre modo il paragone eschileo quasi a dimostrare l'impossibilità bruniana di essere un cerchio quadrato. Detto più chiaramente: la borghesia africana, così trasformata non può auto-rappresentarsi attraverso un classico, tra l'altro estraneo a quel sentimento poetico.

Come sempre il poeta ha uno sguardo che i terrestri non riescono a cogliere. Il messaggio difficile di Pasolini non è ancora stato perfettamente decodificato dai suoi interpreti. È chiaro che l'operazione di Pasolini da lui condotta si inscrive nella più alta tradizione della classicità di stampo greco. I tragici greci, in toto, e il Tragico (vedi Nietzsche) in generale, investono la realtà intiera.

Ma cerchiamo di andare con ordine: nella prima parte degli *Appunti* Pasolini riflette da regista su un possibile casting per un ipotetico film da girarsi in Africa. Egli, contrariamente a quanto si dice e si pensa, sa essere un rigido e rispettoso filologo, infatti segue pedissequamente il testo di Eschilo mentre vediamo sfilare volti e paesaggi dell'Africa. È nella seconda parte che Pasolini, durante una conferenza con gli studenti africani, tenta una interpretazione. La domanda principale a cui occorre dar risposta è tipicamente pasoliniana: può l'Africa moderna comprendere in essa il mito di Oreste? Gli studenti Africani ritengono che questa comprensione sia possibile, addirittura ambientando la vicenda negli anni Sessanta. Al contrario Pasolini non ritiene possibile questa comprensione se non in chiave tragica. Il mio film, dice Pasolini, dovrà essere molto datato poichè dovrà riunire in sè le due contrastanti nature dell'Africa moderna: la tendenza filocinese e la attraente prospettiva americana. Esattamente come avviene nei bellissimi docu-dramma di Peter Watkins ci si trova di fronte al tentativo di drammatizzare (porre in movimento) qualcosa che si pretende sia creduto vero. Il film che poi questi appunti dovrebbero diventare, altro non è che un pretesto per approfondire un problema storico, ovvero: come possono due estremi coniugarsi fino a compenetrarsi e come possono gli africani moderni, arcaica rappresentazione di una classicità greca, accettare un compromesso storico così violento? Questa domanda resta senza risposta.

Appunti per un' Orestiade africana è, ancora una volta, il tentativo, come poi è tutto il cinema di Pasolini, di spiegare questa dimensione di letteratura senza letteratura. Cosa resta quando non resta niente. Questo Pasolini lo spiega bene quando parla di Furie e Eumenidi. Certuni riti che caratterizzavano l'africano *savnt* (la realtà del particolarismo e della differenza difesa da sempre dal nostro autore) sono ora svuotati del loro originario e nodale senso tradizionale. Esattamente questo è il passaggio che interessa Pasolini: una disarmonia innaturale ma inevitabile tra il vuoto e il pieno di senso, che è il rito.

Il rito è pieno di senso, dà una direzione alla cultura, la determina in modo particolare. Il particolare interessa peculiarmente il nostro autore che sembra essere assai marziale nel giudizio sulla modernità. Gli studenti africani che intervista sembrano non capire cosa voglia dire per Pasolini "essere Oreste". Forse vuol dire riassumere e rifondere nel mito, nella fiaba, le contraddizioni umane; ma cosa c'è di umano nel mito? Forse qualcosa di più umano dell'umano… Nel 1968 Pasolini filmava *Teorema*: una favola moderna dove il Padre Eterno opera una conversione religiosa, ma nel senso, finalmente, vero. E il documentario del nostro articolo ridiscute il concetto di conversione dall'antico al rassicurante, moderno.

PASOLINI E...
LA FORMA DELLA CITTÀ

di Roberto Chiesi

Negli anni '70, nonostante il servile conformismo che già allora la caratterizzava, la RAI produceva ancora qualche programma culturale di valore. La serie *Io e...*, curata da Anna Zanoli, un'ex allieva di Roberto Longhi, era senz'altro una delle trasmissioni più intelligenti e riuscite. Un intellettuale, uno scrittore o un artista italiano veniva sollecitato a parlare di un'opera d'arte prediletta: si susseguirono, fra gli altri, gli interventi di Eugenio Montale, Cesare Zavattini, Andrea Zanzotto, Tommaso Landolfi, Mario Luzi, Federico Fellini, e altri. Ogni programma durava circa un quarto d'ora ed era diretto da registi diversi, come Luciano Emmer e Paolo Brunatto.
Nell'inverno del 1973-'74, quando gli proposero di partecipare ad una trasmissione, Pier Paolo Pasolini sulle prime disse che avrebbe parlato, non di un quadro o di un libro, ma dei vecchi casolari di campagna. Poi mutò idea e si orientò su un'anonima fontana di Roma, priva di valore artistico, ma caratterizzata da un'identità sociale particolare come luogo di ritrovo di prostitute e lenoni. Scartata anche questa soluzione, decise di parlare di Orte e Sabaudia, due città che amava molto e che appartenevano alla sua vita, perchè da qualche anno possedeva un'antica torre e un'abitazione nel bosco del fiume Chia, vicino a Orte, e la sua casa al mare si trovava proprio a Sabaudia.
In realtà, la scelta di quei due luoghi, così legati all'esistenza di Pasolini, divennero il pretesto per denunciare la speculazione edilizia, che stava devastando il paesaggio di Orte, ossia l'armonia fra le colline e la natura circostante e l'antica cittadina medievale. Un'armonia che aveva resistito per secoli, ma che venne deturpata nell'arco di pochi anni da alcune recenti abitazioni, costruite nel modo più arbitrario e senza rispettare il disegno del paesaggio. Fu lo stesso Pasolini a dirigere la mdp per mostrare lo scempio mentre la sua voce dolorosa e assorta, esprimeva un'indignazione profonda. Il poeta-regista introdusse, poi, l'inserimento di alcuni frammenti di *Le mura di Sana'a*, un bellissimo cortometraggio che aveva girato a Sana'a, la capitale dello Yemen del Nord, al termine delle riprese che aveva effettuato in quei luoghi de *Il Decameron*. Era una città stupenda e antichissima che la modernità stava minacciando di distruzione. Ritornando a commentare le immagini di Orte, Pasolini precisò che "mentre per Orte si può parlare soltanto di un lieve danneggiamento, di un difetto, per quello che riguarda, invece, la situazione dell'Italia, delle forme delle città nella nazione italiana, la situazione è decisamente irrimediabile e catastrofica". Il poeta esaltò, poi, la bellezza umile di un'antica stradina di Orte e insistette sull'importanza di difendere e preservare un patrimonio artistico di urbanistica e edilizia popolare che aveva una grazia estetica mai più ripetuta.
Sabaudia è percorsa dallo sguardo di Pasolini in una "grigia luce lagunare" e le forme massicce degli edifici costruiti in piena epoca fascista sono descritte con parole inattese dal poeta-regista, ricordando l'ironia che gli intellettuali, lui compreso, hanno riservato all'architettura del regime. "Il passare degli anni ha fatto sì che quest'architettura di carattere littorio, assuma un carattere, diciamo così, tra metafisico e realistico. (...) Come ci spieghiamo un fatto simile, che ha del miracoloso? Una città ridicola, fascista, improvvisamente ci sembra così incantevole...". Arrestatosi su una spiaggia di Sabaudia, battuta dal vento invernale, Pasolini si rivolge direttamente alla mdp e concludendo il cortometraggio, ecco che lo trasforma in uno "scritto corsaro" in forma di immagini, condensando alcuni degli argomenti della sua geniale polemica contro l'omologazione che aveva intrapreso da pochi mesi sulle pagine del *Corriere della sera*. Il paesaggio urbano di Sabaudia rivela oggi una sua grazia perchè, in realtà, il fascismo non è riuscito a distruggere l'Italia popolare, rustica e contadina, mentre il potere della società dei consumi, con le armi della televisione e il cancro dell'omologazione, sta distruggendo il Paese nel profondo della sua identità.
Trasmessa per la prima volta il 7 febbraio 1974 dalla RAI, *La forma della città* è firmata da Paolo Brunatto, ma costituisce uno di quei casi "impuri", tutt'altro che rari nel cinema, in cui l'apporto di chi è filmato assume un rilievo così forte da assorbirne, in un certo senso, la paternità: infatti, in questo cortometraggio, Pasolini, oltre ad assegnare al film il respiro della propria dialettica, scelse e decise numerose inquadrature. Non a caso, inserì nella versione definitiva di *Le mura di Sana'a* alcune sequenze girate a Orte in quell'occasione e, in un'intervista a Gideon Bachmann (La perdita della realtà e *il cinema inintegrabile*, 13 settembre 1974), lo attribuì a se stesso.

"CINEMA E REALTÀ": INCONTRO CON DANIELE SEGRE

di Marco Aghemo

Daniele Segre da dieci anni al Centro Sperimentale di Cinematografia è "elemento stimolatore per i giovani che si affacciano alla professione del cinema". A questi giovani cineasti Segre insegna il difficile rapporto tra cinema e realtà nel suo corso di cinema documentario.
Il 19 settembre di quest'anno, come avveniva sovente da qualche giorno, mi trovavo insieme alla Dott.ssa Teresa Biondi, ex allieva del corso di produzione del Centro Sperimentale di Cinematografia, nella scuola italiana di cinema per eccellenza, per le trattative tra la Fondazione Libero Bizzarri ed il Centro Sperimentale di Cinematografia sulla vetrina dei documentari degli allievi da proiettare durante la XII Rassegna del *Premio Libero Bizzarri*. In quell'occasione io e la mia collega, grazie alla gentile intercessione della Preside Dott.ssa Caterina D'Amico, abbiamo avuto il piacere di incontrare Daniele Segre, il quale molto cortesemente mi ha concesso alcuni minuti perchè potessi rivolgergli alcune domande sul corso "Cinema e realtà" nello svolgimento del quale sono stati prodotti e realizzati i documentari selezionati per la nostra vetrina dei documentari degli allievi.

Come nasce e come si struttura l'esercitazione di "Cinema e realtà" all'interno del corso di cinema documentario da Lei tenuto qui al Centro Sperimentale di Cinematografia?
"Cinema e realtà" e un vero e proprio corso; così si chiama il corso, e quindi come tale è un percorso di lavoro, di ricerca espressiva finalizzata alla rappresentazione del reale, nel tentativo di superare quella convenzione tradizionale del così detto cinema documentario, almeno così come io lo considero. È un'evoluzione estremamente coerente di ricerca di forme e linguaggi della rappresentazione del reale.

Quale ruolo ha il cinema documentario nella formazione dei giovani cineasti?
Anche per i vecchi cineasti, esso ha un ruolo fondamentale, necessario, utile per creare la sensibilità adeguata nel rapportarsi anche al lavoro di messa in scena della finzione, alla capacità di lavorare con sensibilità con gli attori, nel tenere avere uno sguardo importante, intenso, funzionale su qualcosa che può diventare necessario.
Il cinema del reale è una palestra fondamentale, da consigliare a tutti quelli che vogliono fare il cinema, non solo come anticamera della così detta finzione ma come necessità per diventare cineasti autentici. Io ho problematiche serie nel definire cinema e documentario, a me il termine documentario non piace proprio se devo essere sincero. Per me il cinema è una cosa sola e come tale la interpreto anche nel mio lavoro. Poi in base alle urgenze, uno può lavorare più nella realtà, o approdare naturalmente alla finzione. Io lo chiamo cinema, non faccio categorie o sezioni per così dire penalizzanti rispetto a delle strane categorie, serie A, serie B, serie C, perchè molte volte il documentario - adesso un pochino di meno -, per motivi di tendenze, di mode, di importazione ha acquistato un significato più forte.
Per me è cinema, non c'è differenza tra il reale e la finzione. Sarebbe un atto grave interpretare il cinema, - adesso chiamiamolo per intenderci documentario - come un ghetto all'interno del quale si esprimono quelli che forse un giorno potrebbero diventare dei registi. Non ci credo, è una bufala incredibile e non l'accetto proprio anche da un punto di vista filologico
.
L'esperienza pluriennale con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia quale futuro Le lascia intravedere riguardo al cinema documentario italiano?
Ma questo non so dirglielo, diciamo che sono onorato di poter collaborare con forse la più importante scuola cinematografica d'Italia e di essere, come dire, elemento stimolatore per giovani che si affacciano alla professione del cinema.
Il nutrimento che offre loro il corso è un nutrimento a trecentosessanta gradi, per dare una formazione non solo "tecnica" ma anche umana. Si deve essere in grado di gestire la complessità della realtà, che è una complessità importante ma che sempre di più ha bisogno di sensibilità importanti, che siano tali da interpretarla e metterla in scena per poter relazionarsi poi ad un pubblico, che io mi auguro sempre più ampio. Però, il futuro dipende da chi fa il cinema di questo genere, il cinema documentario, cioè bisogna superare una certa convenzione, una certa mentalità subalterna. Bisogna acquisire una identità più protagonista rispetto ad un cinema che ha per diritto importanza, per quello che è stato in grado di dare in tutto questo secolo di cinema che c'è stato. In fondo il cinema è nato con un documentario.
Il risultato dipende poi dalla volontà, dalla capacità, dalla determinazione, dalla consapevolezza dei giovani studenti di cinema ad impegnarsi nella realtà, come possono essere i volontari che vanno a lavorare nelle mense dei poveri e fanno cose importanti, per dare aiuto, non solo a loro stessi ma anche agli altri, per cambiare la vita, o le condizioni di vita.
Bisogna avere, e io mi auguro che il corso stimoli in questa direzione, un progetto complessivo di vita di cinema, dove il documentario non rappresenta solo la retroguardia di un progetto ma, - almeno per me lo è stato, nella mia vita di regista lo è ancora -, una necessità urgente per capire, oltre alla realtà, anche quello che sono io come uomo, come persona, nel decidere di intervenire e dare il mio contributo, che io definisco di utilità pubblica. Il cinema documentario ha delle prospettive importanti nel futuro, però dipende da chi ci sta dietro la macchina da presa, quindi dalla capacità di gestire anche le difficoltà produttive, di resistere malgrado tutto e di credere in quello che si fa. Allora sicuramente il cinema documentario sarà fonte di innovazione di linguaggio, come lo è sempre stato anche per il cinema di finzione.
L'auspicio che io posso esprimere è che i miei allievi, (ormai sono dieci anni che insegno qui), trovino anche questa capacità di credere in un progetto difficile ma importante, però questo non si può insegnare, lo devi sapere.

LIBERO
LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

Anno 8 n. 15, novembre 2013

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 esempio 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 '50 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 sè 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 *Cinèmas* (8, janvier 1962) che "le document italien sur les dèmarcheurs d'un savon de contrebande, très nèo-rèaliste, èvoque 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 posti-letto*, 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 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 esempio 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 sovratesto 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 perchè 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 esempio 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, giacchè 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 esempio 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'invadono 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 mescidazioni 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 esempio 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. Zavattini 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 (consiglieremmo 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 perchè 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.

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 perchè 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 clichÈ 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) perchè 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 perchè 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 perchè 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 àgita, da noi agìta, 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 denunzia. Stavolta non denunzia 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". La bellezza 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

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 perchè 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 sè, 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 perchè 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 sè il suo commento: all'autore il compito di trovare un punto di vista unico che riassuma l'idea in uno sguardo, una inquadratura.

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 industrialÈ. Anche se è scontato che il lettore sia certamente consapevole del significato di 'industrialÈ 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, perchè 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.
È 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 '50 e '60, 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 cosi 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 '60 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 che sono trasmesse per radio: folla rumorosa, giornalisti che intervistano, musica, danze, c'e 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 citta 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* usci, 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 *Libero*), 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 obbiettivi: 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 perderÈ, 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'obiectum litis*, pienamente manifesto: la concezione imprenditoriale postmoderna, raccontata da John Fox nella "première vague" della pop art è insostenibile, occorre tutt'affatto riconcepire 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 perchè è il primo venuto all'esistenza - i primi documentaristi essendo, evidentemente, i Lumière.

INTERVISTA AD ASCANIO CELESTINI

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 perchè alla fine finisce per produrre prodotti culturali che assomigliano all'idea che lui ha del suo prodotto culturale insomma… questo secondo me è un po' pericoloso, è successo e succede soprattutto nel teatro perchè è un tipo de 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 de narrazione è perchè 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 perchè 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.

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

Ascanio Celestini – Sì il passato però non è tutt'ora come passato, nel senso …

Giulia Serrano - per il concetto che hai di memoria .

Ascanio Celestini – Sì sì anche perchè, 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 si 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.

Giulia Serrano - 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?>>

Ascanio Celestini - 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 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 perchè 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 perchè se rendono conto di quanto oggi la democrazia fondata sulla rappresentanza sta fallendo, ma sta fallendo perchè 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 perchè me fate votà il Presidente del Consiglio e non il Presidente della Coca-Cola? Allora stanno nascendo tutta una serie di gruppi auto - organizzati 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 perchè 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 .

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – Beh è una possibilità del teatro questa qua…

Giulia Serrano – E infatti tieni sempre a ribadire come l'immagine sia tutto .

Ascanio Celestini – 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… perchè 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.

Giulia Serrano - 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.

Ascanio Celestini – 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 perchè 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 perchè poi se magna se beve e se fuma… però insomma rimangono comunque fuori dal teatro perchè 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.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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 incontrà 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 perchè 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, perchè 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, perchè attraverso questo patrimonio della letteratura bisogna passarci insomma, perchè 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 dì 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.

Giulia Serrano - 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 perchè l'immagine finale è altro rispetto all'immagine che partiva da te.

Ascanio Celestini – 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 perchè 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, perchè 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, perchè erano estremamente realisti: c'era uno co' la mascella torta, 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 perchè la vidi in tutti questi volti… poi in realtà perchè? qual era il mistero? e nella realtà è così, semplicemente un naso è fatto così, allora bastava vedé 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 condividerla… 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 pensie-

ro… 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 significante 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.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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 vedé la pubblicità del Mulino Bianco, me fanno vedé il mulino e me lo fanno vedé bianco, me fanno vedé tutti gli abitanti del mulino bianco che mangiano i biscotti oppure la pubblicità dell'acqua minerale delle automobili no? In Italia cioè non poi andà neanche sull'autostrada a più di 130 km/h e te fanno vedé l'automobili che sfrecciano insomma no? Tu dovresti multà de infrazione del codice della strada la Fiat insomma, perchè 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 vedé una fonte, una cascata, te faccio la pubblicità de una macchina te faccio vedé 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…

Giulia Serrano – Però oramai a predominare è l'immagine oggetto .

Ascanio Celestini – 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 vedé … 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 sè, 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.

Giulia Serrano – 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.

Giulia Serrano - Il cinema neorealista ha influito in qualche modo-modo sul tuo lavoro?

Ascanio Celestini - 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 approcciavano 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.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – Secondo me un po' sì, secondo me un po' ci stiamo anche tornando nel senso che… rincominciamo 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 cartigienica, 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 li 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 dì 'sta cosa, ho proprio sentito il bisogno di dilla. Allora il fatto che prima dicevo, insomma me lamentavo perchè 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 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 perchè 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 perchè 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, perchè 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 *Cappuccetto 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.

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

Ascanio Celestini - Più che altro per me c'è uno scarto tra l'intervista e il momento del riascolto dell'intervista. Prima cosa perchè 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, perchè 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 vedé 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 Tele+, 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 cassettacce 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, perchè 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.

Giulia Serrano - Come mai questa tua scelta di rielaborare le testimonianze arricchendole con elementi inventati?
E questo tuo sguardo magico-rituale?

Ascanio Celestini – Beh perchè 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, perchè 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 scrive 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 uscì dalla logica, dal dicibile perchè 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, non 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, perchè 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'ab-

biamo 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 perchè 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.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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 perchè 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, perchè poi produce senso, non è già di per sè senso insomma.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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 perchè 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 dì 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.

Giulia Serrano – Questa è una mia curiosità… Hai mai pensato di parlare della guerra in Iraq per esempio, facendone questa volta esperienza diretta?

Ascanio Celestini - Sì, non proprio dell'Iraq, ho pensato più a quello che succede in Africa perchè m'ha colpito molto, no nel '94 ma dopo, successivamente, quando ho saputo quello che era successo in Rwanda, anche perchè 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 perchè 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, perchè 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, perchè 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.

Giulia Serrano - Ecco, a proposito di istituzione… qual è il rapporto che c'è tra l'individuo e l'istituzione?

Ascanio Celestini – 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 nè 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 sè è un pericolo insomma, perchè 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 perchè 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, perchè 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.

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

Ascanio Celestini – Hai letto un sacco de cose…

Giulia Serrano – Avevi già tutto lo spettacolo in testa?

Ascanio Celestini - Non lo so, no no no è una cosa che dico sempre anche perchè… 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 perchè 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' perchè 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, perchè 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 essere un racconto… che dovessi essere io a raccontare quella storia, anche perchè me sembrava poco plausibile che io diventassi uno dei personaggi de Alessandro Portelli… poi quale personaggio? no nun… me sembrava poco sensato.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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, perchè 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 perchè ce so' tante ripetizioni.

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

Ascanio Celestini– 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 *Cecafumo*, 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.

Giulia Serrano – E invece la ripetizione? Dà una scansione anche ritmica al racconto.

Ascanio Celestini – 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.

Giulia Serrano – Poi è positiva per lo spettatore perchè comunque egli avverte qualcosa che gli è già familiare.

Ascanio Celestini – 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

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

Ascanio Celestini – 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 perchè 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 perchè vengono fuori delle cose assurde, delle cose strane anche. Non è proprio scrittura automatica, perchè 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.

Giulia Serrano – E quando lavori con i musicisti, l'improvvisazione è reciproca?

Ascanio Celestini – 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 ri-

comincia, 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.

Giulia Serrano - "Non sono io a portare in scena lo spettacolo ma è lui a portare in scena me". Puoi spiegarmi meglio questa tua affermazione?

Ascanio Celestini– L'ho detta io questa cosa? E chissà che significa?!

Giulia Serrano – Vabbè, penso che riguardi la concezione che hai di un testo. Ritorniamo al discorso di prima.

Ascanio Celestini– 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 dei 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.

Giulia Serrano – Scusami se sto ridendo, ma non so perchè 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…

Ascanio Celestini – 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 perchè in genere suonano, me giro e li vedo terrorizzati perchè non sanno dove attaccà, e penso caspita però è vero, ho sbagliato sto a raccontà un'altra cosa, ma so' andato avanti lo stesso perchè 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 perchè conosco la storia insomma.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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 una 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 rubamme qualcosa, per altri motivi, questo qui vedrai che ce farà uno spettacolo, l'articolo, no, cioè tu devi sape 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, perchè poi c'hanno un'idea di quello che diranno ma non c'hanno un testo.

Giulia Serrano – Poi si perdono in digressioni…

Ascanio Celestini – 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 perchè 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, e n 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.

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – 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, perchè 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 perchè 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 perchè 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 dì… il teatro, invece, tecnicamente non è vincolato nè alla regia, nè al lavoro del costumista, nè 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 pigrizia 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 perchè coi musicisti e n 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 perchè purtroppo non c'ho la patente, non posso girà in macchina…

Giulia Serrano - 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?

Ascanio Celestini – Ma guarda, in parte nasce perchè… 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 perchè 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 perchè 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'avere un repertorio, perchè 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 incomprensibile; 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 perchè io non porto in scena lo spettacolo ma vado in scena io Ascanio Celestini co' le storie che racconto, che conosco.

Giulia Serrano – Un'ultima domanda. Nel tuo giudizio un bravo narratore non deve interpretare, nè enfatizzare, nè descrivere, nè drammatizzare, nè aggiungere. Quali altre caratteristiche deve avere?

Ascanio Celestini – Sembra un po' 'na presa per il culo sta domanda perchè sarebbe come a dì… 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 perchè 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 quanno 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 perchè 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 '40, 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 esempio 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, perchè 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 '60, 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 '80 (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 perchè la mia scelta è stata quella del cinema. Il cinema ai miei occhi è una forma privilegiata per poter arrivare a degli interlocutori, perchè 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, perchè 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.

Tanja Simonetti - Ha studiato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Mi racconta perchè ha deciso di studiare lì e qual è stata la sua esperienza?

Fernando Birri - 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 perchè, per consecutio storica, sarei dovuto andare a Parigi, come Solanas quando è stato esiliato, perchè 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

Tanja Simonetti - Cosa ha significato per Lei questo periodo e cosa è stato il Neorealismo?

Fernando Birri - 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, perchè 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. Perchè 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.

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

Fernando Birri - 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, affinchÈ 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, perchè 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, perchè 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, perchè 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
.

Tanja Simonetti - 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?

Fernando Birri - 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, perchè 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 "Si 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 perchè 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? Perchè lo fate? Non dura, non regge". Fidel ci ha creduto, perchè 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 variegate, 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.

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

Fernando Birri - Un po' già ne abbiamo parlato nella precedente risposta. Intanto "perchè nasce?". Nasce perchè 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. Perchè 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 '80. 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 perchè ci fa un male! Un male grande a voi giovani ma anche a noi persone di una certa età. A voi perchè, in un certo modo, così vi si impedisce di proiettarvi verso altri orizzonti e a noi perchè 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. Perchè, 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 perchè 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 '80, che però continua ad essere ancora più presente oggi ("Ahi de mí !"). Perchè, invece di dire "va bene, questa è una tappa, l'abbiamo fatta, chiusa", si tratta di qualcosa di diverso, di più impegnativo, perchè 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 marciume, allora no. Non mi sta bene. Diceva Pasolini: omologare. Omologazione era la parola, parlava di questo. Omologare no, perchè omologare praticamente non è nè carne nè 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 perchè 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, perchè 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 perchè 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 "cineteleasta", cioè di un artista e tecnico valido sia per il cinema che per la televisione, per tutti e due, perchè già si vedeva che la televisione avanza-

va 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.

Tanja Simonetti - 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?

Fernando Birri - 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, perchè ormai il tempo passa". E allora lui, in maniera assolutamente imprevedibile, come è lui (perchè 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. Perchè 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, perchè 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 perchè lui mi autorizzava così a prendere qualsiasi cosa, e già in quegli anni (metà degli anni '80, 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 perchè, ma l'ho sentito. E allora, ho avuto la Sudarella a freddo e ho pensato: "E ora cosa gli dico?". Perchè 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! U*n 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 perchè pensavo che non me lo avrebbe mai dato. Perchè 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 "si, si, 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 appartamentino, lui apre la porta e io entro. Era un appartamentino 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!". Perchè 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 perchè, 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 poichè 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, perchè 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 perchè io avevo pensato a molti attori che potesse-

ro 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".

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

Fernando Birri - 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! Perchè 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 perchè 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

Tanja Simonetti - Cinema e letteratura per Gabriel García Márquez sono strettamente legati. Per Lei è la stessa cosa?

Fernando Birri - Questo perchè 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 intuisci 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.

LIBERO

LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

n. 3-4, maggio 2000

STANNO TUTTI BENE?

di Italo Moscati

Torna *Libero* e la situazione del cinema e del documentario si sta aggrovigliando più in Italia che altrove. Troviamo che i dati del mercato, finora snobbati da tutti, peggiorano considerevolmente: i film italiani finiscono in fondo alle classifiche degli incassi e quelli americani consolidano i loro primati (con *American Beauty* e *Magnolia* che fanno anche qualità, e non soltanto quantità di miliardi al botteghino). Se poi si bada ai risultati ai festival, il nostro cinema, si veda Berlino, esce con le ossa rotte e si aggrappa a *La capagira*, in strettissima lingua barese, per riscuotere qualche simpatia. Infine, se si pensa agli esborsi dello Stato per sostenere la produzione della nostre pellicole, vengono i Sudori freddi: film per i quali sono stati stanziati ad esempio sette miliardi e rotti, portano a casa (a chi?) poco più di cento milioni. Eccezion fatta per qualche voce isolata – ci mettiamo fra queste anche noi – nessuno sembra preoccuparsene troppo. I critici e i giornalisti sono impegnati a occupare spazio nelle pagine e a difenderlo con le unghie e con i denti, sostenendo in parte la causa del cinema e in parte soprattutto la loro, ovvero quella di perpetuare in vecchie modalità il loro ruolo di cani da guardia dell'estetica, in un tempo peraltro di azzeramento delle estetiche – altro segnale di un cambiamento non sempre riconosciuto, non sempre accettato. I produttori, dal canto loro, sono tranquilli, anzi tranquillissimi: lavorano poco, incassano ancora meno, ma i conti sono in ordine perchè non hanno rischiato nulla, o quasi, facendosi "proteggere" dai finanziamenti pubblici o abbarbicandosi a diritti d'antenna delle tv – una pacchia che però sta per finire: sia Rai che Mediaset con le opere cinematografiche ci vanno con i piedi di piombo e diventerà sempre più difficile convincerle a svenarsi di fronte all'assenza di exploit di prestigio significativi (si sa che il film è o era il fiore all'occhiello per chi preferisce fare varietà, talk show e fiction). Per quanto riguarda gli autori, le campane squillano come sonerie d'allarme in vuote sale operative della questura. Nessuno li vuol stare più a sentire, nessuno è disposto a caricarsi sulle spalle lo scomodo fagotto delle lamentazioni ormai risapute del tipo "fateci debuttare" (come se non ci fossero stati oltre mille debutti negli ultimi vent'anni per l'ammontare di una montagna di soldi andata in fumo) o "chi ci aiuta?" (ignorando la realtà di cui sopra: i sette miliardi avuti e gli spiccioli… restituiti). Non sembrano, molti fra questi autori, preoccupati di pensare al prodotto, pardon alle opere; anzi, ne vanno fieri quanto più prescindono dagli spettatori che dovrebbero accorrere e applaudire e quanto più, di conseguenza, si ritrovano ad essere autoreferenziali. Se questo è il quadro esatto, stilato su una copiosa rassegna stampa di interviste, commenti, statistiche, potrebbe sembrare che ogni via di uscita si sia smarrita e che quindi tanto varrebbe chiudere rassegne, riviste, confronti e lasciare che lo stagno conduca il cinema ad una definitiva, lunga e immancabile agonia. Invece, bisogna reagire. Ai critici e giornalisti bisognerebbe chiedere di farsi promotori di una seria campagna di analisi e di denunce, colpendo alle basi un sistema che ha dato così cattiva prova e che ha radici in un passato tenace, tenacissimo nel difendersi rispetto a ogni novità, meglio a ogni sospetto di novità. Ai produttori, abituati a lavorare con i soldi non loro, e quindi a non rischiare, andrebbe garantita una precisa punizione per le loro malefatte, attraverso una serie durevole di fallimenti, cioè dovrebbero essere depennati dall'albo dei produttori. Gli autori invece, potrebbero essere ammessi a uno o più stage in appositi studi di Cinecittà e di Hollywood sotto la guida di registi capaci di far loro capire che il cinema vive di rapporti con il pubblico e muore se lo dimentica o riduce il pubblico ad un gruppo di amici o agli ex alunni di qualche cineclub.

Insomma, c'è bisogno di una svolta vera. Il tempo è maturato per lasciare nelle teche le consolazioni sulla grande stagione del nostro cinema (dal Dopoguerra fino agli anni '70) e per eliminare o almeno limitare al massimo la compromissione generale con uno stato di cose ormai insostenibile, insopportabile. Anche perchè esiste una sensibilità nuova verso il cinema che si fa avanti e ha come protagonisti quei giovani che, aspirando o non aspirando alla regia o alla sceneggiatura, dimostrano una verve creativa notevole, spesso singolarissima. Basta leggere gli scritti di una delle tante riviste o rivistine che circolano, e vanno crescendo di numero, per capire che non si tratta in genere di studenti di spettacolo, DAMS e dintorni, pronti a sfoggiare pose e linguaggio d'artisti; ma di giovani, potenziali risorse per un cinema meno gretto e rassegnato. Agiscono di istinto, sanno prendere le distanze da schermi usurati a cui hanno fatto resistenza sui banchi dell'università, cercano di svincolarsi dalla pedagogia cattiva di buoni maestri, si presentano più duttili e disponibili sia a considerare la spettacolarità del cinema, sia a cogliere i velocissimi mutamenti della tecnologia dell'immagine, e delle relative conseguenze. In questo ambito, se ci fossero produttori autentici, autentici talent–scout, autentici imprenditori anche pubblici (Cinecittà & C.), si dovrebbe puntare, per ricominciare pazientemente da zero. Al cinema ci si arriva con il cinema, andando oltre lo schermo, accostando ai vari linguaggi, ovvero mangiando pellicola e nastro magnetico con i documentari, con i corti, con le esperienze dell'aiuto regia, con il "rubare" a chi fa, a chi sa fare. Dal nostro punto di vista, quello di *Libero*, ci sembra di poter dire che i giovani di cui voglio ribadire la sensibilità si sono fatti vedere in questi ultimissimi anni al *Premio Bizzarri*, come dimostra la partecipazione ai concorsi che verso di essi debba essere assunto un atteggiamento più rispettoso e consapevole rispetto a quel che è accaduto, e accade, nelle stanze romane. Penso che sia inutile creare per loro occasioni varie (festival, vetrine, persino su Internet) se non c'è qualcuno in grado di proporre soluzioni capaci di creare momenti concreti di lavoro. I *kinderheim* delicati ai creativi non servono a niente se non v'è poi un'uscita. Il *Premio Bizzarri* esiste per realizzare questi scopi e non per ratificare iscrizioni, distribuire diplomi di partecipazione. Ecco, queste sono le intenzioni: andare al di là della semplice presa d'atto che il documentario esiste, che esistono i documentaristi; e quindi aprirsi a tutti coloro che, in ambiti vicini (la scuola, l'università) o anche in apparenza distanti (società interessate alla comunicazione, industrie, enti), avvertono la necessità di togliere il nostro Paese dal sonno in cui versa, sonno inteso come aspettativa di correzioni che non verranno da se come anticamera di quell'agonia di cui ho detto sopra. L'agonia dei sabotatori soddisfatti e anonimi (che però tutti conosciamo benissimo).

RIVEDERE... GREENAWAY
UNA IDEA, UNA VISIONE, UNA CONCEZIONE

di Dante Albanesi

Nel mondo del cinema, Peter Greenaway è un esemplare raro. Una specie capitata quasi per caso in un habitat che non gli appartiene, ma che in qualche modo lo affascina e che tenta in tutti i modi di trasformare.
Greenaway è forse, fra i grandi autori contemporanei, l'unico regista non-cinefilo, probabilmente convinto che il 99% della produzione mondiale sia sorpassata, quasi preistorica, irrimediabilmente priva di interesse. In questo rifiuto, misto di orgoglio e coraggio, i suoi film ci confermano una volta per tutte che le immagini dei nostri schermi quotidiani esprimono soltanto uno degli infiniti cinema possibili (e probabilmente non il migliore); e che il cinema è solo una piccola isola remota all'interno di un immenso oceano di segni, di linguaggi che l'uomo ha a disposizione per inseguire la realtà che lo avvolge. Per questo, ogni suo lavoro propone una mappa di possibilità inespresse e appena sfiorate, la testimonianza di qualcuno che si è spinto al di là dei consueti tragitti dello sguardo, oltre i confini delle visioni canonizzate, oltre le censure (morali e stilistiche) del rappresentabile.
Una volta infranto questo tabù, nulla può essere più dato per scontato. E il cinema può dilatarsi in un'architettura di immagini da attraversare come un museo, dove ogni direzione obbligatoria è estinta a favore di uno spettatore-visitatore che riscrive l'opera nel momento stesso in cui la percorre. L'inquadratura cinematografica può appiattirsi come una parete, uno sfondo su cui appendere altre inquadrature, corto-circuito di sguardi gettati verso ogni direzione. La narrazione, la storia può squadernarsi in un catalogo che contempli ogni sua imprevedibile variante e ogni possibile confutazione di queste varianti. Il personaggio si semplifica in un apparato di organi viventi destinato a decomporsi con la decomposizione stessa del suo destino.
L'immagine greenawaiana sa farsi di pietra come una scultura, di carta come un libro, di suoni come una musica, di colori come un quadro, di movimenti come una danza, di carne come un corpo. In questa creatività proteiforme, il reale mette dunque in scena lo spettacolo della propria inesausta trasformabilità: un modello di universo che si mantiene miracolosamente in bilico tra astratto e concreto, dove si conciliano Mondrian e Bacon, Shakespeare e Borges, documentario e finzione, linee pure e sangue. Perchè il vero obiettivo di Greenaway sarà sempre più quello di rendere il cinema come il più perfetto compendio dei segni artistici della nostra cultura: una fiera del linguaggio. "Fiera" nel senso di mercato, di raccolta esaustiva; ma anche nel senso di chimera, animale multiplo, inevitabile approdo genetico di uno schermo cinematografico che il postmoderno ha ormai infranto e reso permeabile a qualsiasi influsso o violenza da parte di altre immagini, preludio di nuovi straordinari ibridi non necessariamente mostruosi.
Le chimere di Greenaway, corpi plurali composti di "arti" extra–cinematografiche, ci rivelano tutto ciò che è possibile vedere, tutto ciò che si può tradurre in visione: non più invenzione (oggi impossibile), ma addizione di segni recuperati da altre sedi, nell'identica progettualità che Italo Calvino riconobbe in Ovidio:
Le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza di immagini e significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto.

Il Postmoderno non vede cose nuove: le rivede, le rivisita, riconoscendo che il peso del passato è troppo forte per qualsiasi evoluzione definitiva (l'uomo è ancora parzialmente animale, il cinema è ancora fotografia in movimento). E per questo la freschezza del discorso cede alla sua accumulazione, alla sua parodia, smontaggio, irrisione. Ma in Greenaway tale atteggiamento non ha nulla di quel noioso negativismo abulico che caratterizza molti dei più celebri cantori della "fine dell'Arte". Nella rigogliosità del suo stile si legge ancora la speranza del nuovo e, a differenza di quanti basano la propria voce sulla dispersione del senso e sulla irrazionalità della struttura, nella sua opera nessun concetto può restare isolato, non integrato all'insieme.
In una delle cose più straordinarie viste al *Bizzarri '99*, la trasposizione cinematografica dei primi 8 canti dell' *Inferno* di Dante, Greenaway forgia un oltretomba coniugato al presente, dove i dannati diventano i deportati dei lager nazisti e la selva oscura si trasfigura nella giungla di grattacieli di una metropoli, sotto i quali si agita un traffico diabolico. Ma il parallelismo più vero e atroce lo troviamo nella folgorante interpretazione dell'Anti-inferno, il regno di coloro che, per codardia o irresolutezza, non vollero scegliere nè per il bene nè per il male:

E io, che riguardai, vidi un'insegna
che girando correva tanta ratta,
che d'ogni posa mi pareva indegna;
e dietro le venìa sì lunga tratta
di gente, ch'io non averei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

A commento di queste due terzine, una lenta panoramica passa in rassegna una fila di bandiere dei più vari stati del mondo: il patriottismo è l'ultimo rifugio degli ignavi. Un'ignavia che però si distacca dalla pagina scritta, si scongela da un'antichità sacra e monumentale (che ce la rendeva in fondo innocua, addomesticata, estranea ai nostri peccati), per penetrare direttamente nella carne viva del nostro mondo. Nel cinema di Greenaway qualsiasi immagine può (ri)guardare noi, qualsiasi scrittura è diretta verso di noi. Occorre quindi parlare di tutto: ogni materia è avvolta da un penetrante succo gastrico, ogni idea si riconduce a un vicinato che la associa all'insieme delle altre. Ogni senso è digerito.

1 Calvino, Italo, *Gli indistinti confini*, in *Le metamorfosi di Ovidio*, Einaudi, Torino, 1979, pag. X

L'OCCHIO FILMICO DI MASELLI

RIFLESSIONI DOPO LA PERSONALE DI SAN BENEDETTO DEL '99

di Gualtiero De Santi

Debbo riconoscere di essere rimasto sempre intrigato – oltrechè colpito e per diversi tratti anche ammirato – dagli svolìi e ondeggiamenti sinuosi della mdp nei film di Maselli. Non si tratta soltanto di uno sguardo particolare, un laser che si inserisca dentro i materiali ripresi e formalizzati, in un primo tempo accostati e in qualche sorta raggiunti sul set e però immediatamente dopo rimessi a distanza grazie a quell'incedere febbrile della cinepresa che si pone alle costole degli interpreti, dei corpi, inseguendone e mimandone il movimento secondo una traiettoria che poi flette verso altri percorsi, che lambisce esistenze e evenienze, che tocca altro profilmico, sfiorando o investendo infine quanto si installa sulla scena. Quasi che l'avvio delle immagini, per altri rispetti di una narrazione anch'essa frammentante e tortuosa, comportasse un tragitto meandrico e serpeggiante.

Appena appena si illumina il set che subito scatta il dinamismo contrastato della cinepresa, il suo forte protagonismo. Le cose stanno lì, tradotte per un attimo nel totale oppure nel campo medio che l'obiettivo intorno ad esse intaglia. Solo un attimo e un colpo d'occhio: immediato si aziona il trafelato nervoso scorrere della mdp all'interno dello spazio in cui esse vengono ricomprese.

Ci si potrebbe spiegare il tutto richiamandosi a una prerogativa formale fatta discendere dalla particolare occasione di argomenti e soggetti claustrofobici, in qualche modo obbliganti ai limiti di un interno: una singola stanza, come nel caso de Il segreto; oppure il più esteso tracciato di un appartamento, o di svariati appartamenti, com'essi ricorrono ad esempio in *Lettera aperta a un giornale della sera*; di un grande caseggiato (*Cronache di fine millennio*); di un ambiente chiuso che totalizzi la visione, quale è in parte quello di *Codice segreto*, che espressamente si articola sulle linee della cocteauiana *Voix humaine* (e della rosselliniana performance del '46), quantunque con una libertà e una abile riconversione e attualizzazione che per intanto comportano l'eccellenza e la piena evidenza della regia.

Verrebbe anche fatto di supporre che, a fronte della macchina di Rossellini ferma e intenta sul volto di Anna Magnani, Maselli scelga con orgoglio di giostrare la propria cinepresa con molta immaginazione e una qualcerta ibridazione dei punti di vista. Si potrebbe ancora pensare, forse con maggiore verosimiglianza, a una scelta linguistica resa necessaria dall'argomento prescelto: tale poi da trasfondersi in una stilematica via via più precisa, creata o elaborata durante le riprese. Non allora un esito incidentale ma al contrario il vivo, pressante impegno di filmare sul set.

Ad ogni buon conto è il soggetto – quello per esempio di *Codice segreto* – a riportare in circolo una modalità di scrittura che era evidente e finanche enfatizzata in *Lettera aperta a un giornale della sera*, quantunque non connessa a quella sola occasione. Infatti essa si inscriveva già in alcuni snodi de *Gli sbandati*, il lungometraggio d'esordio (preceduto, nella carriera di Maselli, da molti documentari e dall'episodio di Caterina Rigoglioso in *Amore in città*), consolidandosi in certi liquidi mossi scivolamenti sempre della camera da presa nel poco conosciuto, e per diversi tratti innovativo, *La donna del giorno*. Non sarebbe difficile menzionare da quest'ultimo film passaggi di autentica bravura, e anche di molto dettagliata competenza tecnica, dove appunto la mdp vira e scorre sul corpo vivo del profilmico – o del profilmico in via di formalizzazione, sfiorato e quasi sezionato. Si veda il piano nel quale la protagonista viene festeggiata dopo il finto stupro e poi avvertita di passare in questura. La camera funziona a guisa di fendente che attraversi la materia, marcandone il corpo narrativo, tagliando lo spazio e in esso immettendosi.

Ecco: contrariamente a quanto si è stati indotti a credere, Maselli è autore che ricerca sì il conforto ideologico della storia, ma poi finisce in un confronto problematico con la parte più inquieta di coscienze e corpi, che vivono dentro le fratture e gli ingorghi di una società divisa in classi.

Certo quel protratto esasperante esercizio della mdp, che si immette nel racconto con un proprio percorso zigzagante e a tratti monologante, traduce il sospetto di una retorica che vale come soluzione formale. Meglio ancora, come un escamotage che consente di discernere il rilievo politico delle cose, appunto affrontando i corpi, le esistenze materiali, la scorza ed i nervi della realtà. Chi abbia seguito le vicende del nostro cinema, ricorderà come alcuni decenni fa la riflessione sul film politico e d'avanguardia facesse leva sullo stile oltrechè sui contenuti formali.

Tale era in fatto l'utopia brandita dai gruppi consapevoli dell'arte internazionale – dalle avanguardie a Brecht, per intenderci – e, *si parva licet componere magnis*, teorizzata e praticata dagli studiosi e dai cineasti impegnati nel gran decennio a cavallo tra anni '60 e anni '70, e poi anche in seguito. Non sapremmo dire se quel dibattito, gestito apertamente dalla *Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro* oltrechè dalle riviste specializzate, abbia influito in una maniera diretta su Maselli, ancorchè sia da immaginarlo. Ma è un fatto che giusto con *Lettera aperta* cambi il suo cinema.

Non solo il regista romano abbandona un tipo di produzione (sul carattere di Fai in fretta ad uccidermi... ho freddo, o anche di Ruba al prossimo tuo) che, pur non disprezzabile, risultava però larghissimamente inferiore alle sue ambizioni. Ma certo il passaggio ad un cinema esplicitamente politico si accompagna in lui alla piena evidenza della cinepresa e, per essa, dello stile. Da allora in avanti Maselli si è come avventurato in una nuova strada: rimanendo comunque fedele a se stesso (a differenza dei critici allora iperpoliticizzati e oggi normalizzati, proni alle regole della più smaccata e pedestre spettacolarità hollywoodiana). Traducendo appunto il suo stile, arricchito da richiami alla nuova figurazione europea, su un crinale di prodezze formali così rilevanti da sembrare quasi fini a se stesse.

Infine gettandosi, col soccorso della camera e di una propria contrastata visualità, nella vertigine degli ingorghi storici e corrispondentemente esistenziali: secondo una prospettiva che oscilla tra le passioni essenziali e politiche degli anni di fuoco (vedi la menzogna e la doppiezza stalinista ne *Il sospetto*), e le inquietudini del corpo e dell'animo in un quadro connotato dall'esistenza materiale e dal lavoro (è il caso di *Storia d'amore*, o delle opere con protagoniste femminili). Al riguardo bisogna intanto dire che l'esibita maturità della cinepresa non comporta un'altrettale disciolta sufficienza del punto di vista. Un po' infrangendo la distanza tra occhio filmico e materia, Maselli entra sempre all'interno del proprio set: non ordina od edulcora quanto viene offerto sul piano fenomenologico e strutturale, e neppure riconduce a una percezione (e riduzione) della mente quel che invece brulica nel caos, o che almeno albeggia nel vuoto della dispersione. Senza infine che l'avvicinamento alle cose realizzato dalla mdp cancelli un'impermanenza, che è tanto dell'oggetto ripreso quanto del soggetto che lo riquadra. In un qualche modo, l'autonoma problematicità del significante, di un occhio filmico in perpetuo movimento, opera contro l'ottimismo programmatico della ragione. La conferma può giungere dal fatto che mai ci si trovi alla presenza di una qualunque forma asseverativa del discorso formale, non sul piano politico e ancor meno nei film che la politica hanno affrontato con maggiore esplicitezza (da *Lettera aperta al Compagno*). Le più so-

venti volte, in uno schema che non ignora – nè mai potrebbe farlo – l'ausilio della ratio e della fiducia progressista e rivoluzionaria, Maselli introduce il dubbio, l'incertezza, la sospensione di senso, l'incrostarsi del chiaroscuro invece dei colori (e dei sensi) cernibili e distinguibili.
Giunge in acconcio il richiamo a moduli di nuova visività, che se non coincidono certo non troppo differiscono da analoghe esperienze costruite in ambito figurativo, e parimenti a performances e a una diffusa drammaturgia politica. Un teatro persino da caseggiato, come è inferibile dalle *Cronache* e come interveniva in certe pratiche sceniche dei decenni antecedenti, oppure un teatro di camera (ovviamente serrata su se stessa), che rifletta il chiaro dal buio e all'opposto utilizzi il buio per inchiostrare la luce diffusa dal mezzo tecnico.
Osservando in *Storia d'amore* i baretti periferici ancora involti nell'algida celestra nebbiosità della notte o della primissima mattina, e sui quali Maselli lascia scivolare la cinepresa, vengono in mente diverse opere recenti (e non) della sorella Titina: prospezioni lavorate e incorniciate in brandelli di colore e luce, vibrazioni e riflessi di superfici azzurrognole che tornano in quel film, ma ancora in altri film maselliani. Chi pensasse a una forma di citazione nei termini di Visconti oppure di Antonioni (che sono due modi affini e però al tempo stesso diversi), incorrerebbe in errore.
Vale invece l'ipotesi di un'interazione tra il nuovo cinema e una visualità figurativa tesa e spezzata, a cui anche Maselli ha offerto coi propri film un qualche apporto (talchÈ si potrebbe persino congetturare un involontario contributo al linguaggio pittorico della sorella, sul quale lei stessa avrebbe poi lavorato in proprio).
Quella tremula insicurezza sta nel cinema di Maselli in una posizione intermedia tra il primo evidenziarsi di luci e colori, e il loro convergere verso tonalità più abbuiate (tanto che l'un termine interviene sull'altro): tra la realtà in piena luce e il suo risvolto oscuro. Così in *Storia d'amore* l'intensità della natura e l'imprimersi della forza vitale divengono il presupposto di una caduta volontaria nel vuoto (e non solo in senso metaforico, come ben si ricorderà). E all'incontrario i bianchi e neri fortemente tratteggiati e marcati ne *Gli sbandati*, nei *Delfini*, nella *Donna del giorno* o anche ne *Gli indifferenti*, prolungandosi entro gli interni a contrasto e chiaroscuro de Il segreto e de *L'alba*, oppure nella divorante e peciosa anfrattuosità di *Cronache di fine millennio* e del *Compagno*, non chiudono alla ricerca e comunque al persistere di sempre ulteriori possibilità.
E tuttavia lo si è già detto: l'immagine non risulta nè risolutiva nè consolatoria. Sta in tensione rispetto all'occhio fimico. Ma soprattutto non si identifica con la superficie. Volgendosi all'opposto in figura convergente così degli apparati sociali come di una profondità non definibile unicamente con la storia.
La fede politica che copre e sottende i film di Maselli, non è rispetto ad essi una pura aggiunta, vivendo prima e all'interno dell'atto espressivo. Rimane in gran parte acquisita nei presupposti dell'impegno espressivo ma altresì nell'atto del filmare. In questa condizione ogni repertorio, anche il più consolidato (tali potevano apparire *Gli indifferenti* di Moravia), entra in fibrillazione ed è rimesso in causa dalla gestualità del racconto cinematografico. Una sorta di necessaria decostruzione, che meglio si lascia osservare nella sperimentalità e nella linea aperta dell'ultima produzione maselliana.
Qui appunto la cinepresa infrange e sommuove la fissazione a carattere ideologico del materiale. Il quale non perde per ciò stesso il proprio peculiare fondamento visivo, e forse ne rinforza anche i caratteri. Ma poi si affranca da ogni possibile cornice per sempre riportarsi nel flusso descrittivo.
In questo senso, credo, o almeno pure in questo senso, Maselli recupera visioni e prospezioni del passato nelle quali ancora s'accenda una vibrazione del presente. Così *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, romanzo-chiave del nostro novecento letterario, sigla una trilogia per così dire esistenziale, cominciata con *Gli sbandati* e indi proseguita con *I Delfini*, dove la soggettività del regista-narratore, diciamo pure dell'occhio filmico, sta in un'incessante diosmosi con il brivido di pensieri di quella grande opera (e non per avventura nei tre esempi cinematografici citati, il personaggio del giovane al centro della storia si fregia del nome di Michele, che era lo stesso portato dal personaggio moraviano ne *Gli indifferenti* e poi anche nella *Ciociara*).
Un qualcosa di simile, una bruciante viva attrazione che diviene proiezione nelle pieghe del testo, dev'essersi verificato con *L'avventura di un fotografo* (confronto inevitabile per un cineasta sempre galvanizzato dall'erranza e dai vortici dell'immagine), e in seguito con *Il compagno* di Cesare Pavese.
Non siamo a forzature citazioniste, o a una qualche celebrazione. Ancorchè sia poi significativo che il cinema della generazione di Maselli, come di quella antecedente e per certi aspetti della successiva, si sia trovato nella fortunata condizione di interagire con la più avanzata cultura del tempo inquadrandola nel proprio statuto e in qualche misura, come è avvenuto eclatantemente coi casi viscontiani de *La terra trema* e soprattutto del *Gattopardo*, divenendone un misuratore storiografico.
Non c'è dunque mai in Maselli il semplice recupero di soggetti interessanti, oppure una loro attualizzazione: quanto un confronto critico con momenti essenziali, o ritenuti tali, delle occorrenze storiche e sociali. Di cui anche la cultura i libri i quadri e il cinema facevano parte (e dunque, come ha avuto a sostenere Paolo Volponi, se si rimuoveva un passato politico come si fece col Pci si finiva anche col cancellare una grande stagione creativa che era riuscita ad interpretare la storia italiana arrivando in molti casi a coincidere con essa).
È in questo senso che, nell'attraversamento delle vicende del Dopoguerra dal tempo delle utopie zavattiniane sino alla contestazione studentesca e ai decenni dello sradicamento sociale, il cinema di Francesco Maselli è riuscito in un suo proprio modo a fendere il campo della storia italiana. Lì nell'immagine (e dentro le immagini dei suoi film), ha luogo di rappresentanza la vita vista e presunta dell'Italia. E in quelle inquadrature e sequenze di film si declina l'altalena tra una cifra soggettiva e quel dato di oggettività che i cineasti, specialmente di sinistra, si facevano un punto di cogliere e di mostrare.
Quasi contemporaneamente compare nell'opera maselliana l'articolazione tra due distinte condizioni e gruppi sociali. Da un lato i giovani intellettuali, i borghesi illuminati e non, sfiancati dalla menzogna e dall'inettitudine (Michele, gli intellettuali comunisti della *Lettera*, i militanti clandestini del *Sospetto*). Su un'opposta sponda si stagliano gli ombrellari abruzzesi di Secinaro, i proletari incontrati nelle pagine di Bernari, Caterina Rigoglioso, la sfollata de *Gli sbandati*. Le persone autentiche, si potrebbe infine dire. E con loro, in una società già alle soglie del post-moderno, i giovanissimi operai di *Storia d'amore* e dei film di quello stesso periodo: nei quali però si recuperano figure che persino il cinema iperpoliticizzato degli anni '70 aveva tenuto ai margini oppure sullo sfondo, senza con questo consumare o velare il grumo delle contraddizioni personali, psicologiche e carnali. Che è il livello ulteriore del conflitto e del malessere sociale. Un più avanzato terreno di confronto, sul quale verificarsi e misurarsi.
In quest'ultima turbata fase, perchè il pensiero si sciolga al meglio sono sufficienti a Maselli appena una succinta vicenda, lo spazio, un movimento ritmico; e poi voci che scemano, lo spegnersi della luce sui volti di Valeria Golino o della Kinski. Il passaggio che avviene è da un cinema narrativo a un cinema invece metanarrativo, che delle trame fa ancora uso per doppiarne i termini e infine vanificarli. Un cinema in cui più importano la coscienza e la riflessione che non la mera narrazione: le emozioni delle interpreti, e un lampo della camera, piuttosto che l'ordine del racconto.
È in questo senso che Francesco Maselli, dopo una tanto arricchente carriera, è rimasto uno dei giovani della nostra cinematografia. Lo sguardo radioso e fervido degli anni '50, quand'egli era il pupillo di Visconti e sembrava la speranza della nostra miglior produzione, si è se non spento quanto meno offuscato. Non potendo riuscire a coincidere con le forme nuove della vita e dell'esistenza materiale, ha finito per trasformarsi in un occhio introspettivo ancorchè lucido, sempre intensamente scivolante verso l'utopia ma altrettanto visionario ed inquieto.

RIVEDERE IL ROCK : MUSICA PER IMMAGINI

di Enzo Lavagnini

C'eravamo lasciati pensando a quanto i rockumentary, i documentari rock, fossero poi non soltanto le spie di un tempo, ma finissero proprio per determinarlo, il tempo, col dettare le epoche, scandire le ere. Certo, non quanto la travolgente musica che descrivevano, ma quasi. L'avevamo riscontrato, rivedendo questi pezzi da cineteca, nell'affermarsi delle mode, più o meno giovanili, degli anni '50 e '60, come pure nell'affiorare dei nuovi, "stravaganti" comportamenti sociali o individuali, oltre che, è ovvio, nell'esplosione delle più eccentriche tendenze musicali. Insomma, l'anno scorso a San Benedetto del Tronto avevamo passato in rassegna le tantissime immagini che raccontano di questi cambiamenti (o che forse li determinavano), le tante storie, false e vere, di gruppi e di cantanti; storie di insuccessi da cui non si risorge mai più o di travolgenti scalate all'Olimpo musicale, di disperazione e di gloria, di quella seconda metà del Novecento che tanta parte della sua rappresentazione deve proprio alla musica, e alla musica rock. Avevamo così compreso in un sol colpo che forse l'icona di Jimi Hendrix era destinata ad essere in realtà più longeva di quella di Che Guevara, avevamo apprezzato i riti collettivi dei raduni musicali di massa, con le loro tante contestazioni, un po' su tutto, strettamente collegate, con la loro energia, eravamo rimasti ammaliati dalla sempre sfolgorante presenza in scena di vecchi istrioni da performance live alla Mike Jagger, o dal racconto del mito della nascita dei Beatles fatto da Ernesto De Pascale. Si era trattato di scoperte, o magari solo di conferme, fatte al suono caraibico della band di vecchietti sempreverdi rimessi in pista (pista che non accennano più a lasciare) da Wim Wenders. Erano, quelli Buena Vista Social Club, un elemento ciclico della scorsa estate, quanto le clip d'epoca di Jerry Lee Lewis, di Elvis o degli altri immarcescibili rockers, un elemento che col suo "ritornare" avrebbe potuto far intuire, magari solo suggerire, che anche il tempo è il refrain di una canzone nota.
Nel tempo, oggi abbiamo a che fare con altre rappresentazioni: ad esempio con il vero o falso documento dei bravi ragazzi terribili della strega di Blair (o magari falso e vero al contempo), un film che dice di quanto il vituperato documentario sia poi in realtà davvero onnipotente: talmente garanzia di realtà da far ritenere autentiche cose, fatti, luoghi che sono lontani dall'esistere. E di generare, da poverissimo che è, incassi miliardari (questi sì, veri). Ragionando sulla strega di Blair e su altri inganni la mente va immediatamente alle biografie inventate di Borges o di Augusto Monterroso o a uno dei tanti falsi di Orson Welles (la vita intera del cittadino Kane): descrizioni minuziose d'immaginazioni totali, assolutamente arbitrarie ma perfette, documentate, fondate, ardue da mettere in dubbio. In fondo poi, vere più del vero: più vere del filmetto "prova" (studiato e ristudiato, il più proiettato nelle aule dei tribunali americani) di Zapruder sulla sparatoria a John F. Kennedy.
La musica invece è tutta non contraffatta, proprio perchè poco sembra avere a che fare con la descrizione immediata di una qualche realtà, ma tra la musica c'è quella che può costruire mondi e smuovere montagne: leggera anch'essa, insinuante, delicata ma fortemente presente. Capace, da invenzione pura che è, di produrre fatti autentici. Una realtà evidente, ingombrante, in grado di immobilizzare città, di incantarle nel ricordo di un grande musicista, Genova per Fabrizio De Andrè ad esempio, o di inchiodare i governi alle loro responsabilità, magari sul dovere morale di rimettere i loro debiti al Sud del mondo.
Siamo insomma ancora là dove c'eravamo lasciati. C'era Woodstock, trenta anni fa (anniversario nel 1999) e oggi ci sono Bono, Sanremo e Jovanotti: l'attesa salvifica nei confronti dell'onnipotenza dei sacerdoti della musica sembra essere la stessa. S'era detto di Woodstock come di una nuova Nazione che nasceva, oggi le Nazioni non nascono su un prato davanti ad un palco, ma sembrano costrette ad affidare ai concerti e ai promoter musicali il loro destino. Veri e falsi profeti cui votarsi come ai santi o ai leader politici (sperando, quindi, in bene)

RIVEDERE... IL CINEMA DEL DOC

di Italo Moscati

Parliamoci chiaro. I documentari, come argomento, assomigliano a quelle signore di cui si parla volentieri soprattutto se sono lontane. Ovvero, il documentario come genere viene considerato un po' alla stregua della "dirimpettaia del quinto piano" della vecchia canzone in cui si tesse il filo della nostalgia, ci si rifà a professionisti, "fò il notaio", col "mantello a ruota", e si va a letto con le galline. Perciò non provo alcuna tenerezza nè voglia di revival rispetto a quei filmati che hanno distrutto negli anni '50 – '60 la grande tradizione del documentario classico, entrato nella storia del cinema grazie alla bellezza delle immagini e della capacità di analisi su fatti reali.
Il *Premio Libero Bizzarri* ha un senso proprio perchè, vedendo i filmati in concorso, ma anche quelli (numerosissimi) giunti per partecipare, posso dire che qualcosa si sta muovendo in senso nettamente opposto alla produzione del deprecato periodo indicato, una produzione beninteso, considerata nel suo insieme, la stessa che il pubblico imparò a rifiutare perchè andava ad inquinare con veri e propri sottoprodotti la programmazione di una sala cinematografica; le eccezioni non mancavano, anzi, ma si facevano sempre più rare per poi essere inghiottite dalla televisione, oltre che dalla mediocrità circostante.
Io che ho visto, e vedo, centinaia di documentari d'oggi, mi sento di dire che si va delineando nella massa un po' arruffata e confusa della produzione contemporanea una tendenza nuova. Si tratta soltanto in parte di risultati acquisiti (i premi dati al *Bizzarri* ne sono

una confortante manifestazione) poichè generalmente ci si trova di fronte ad un affiorare spesso contraddittorio, ma vitale, di tentativi che indicano un'aspirazione concreta ad un mutamento di rotta. Mi riferisco agli autori più giovani. Non è certo il caso di fare del giovanilismo, cosa che trovo patetica, ma di rilevare come le nuove generazioni tumultuosamente si fanno avanti per riempire un vuoto creativo che va avanti da anni. La creatività di cui parlo ha una caratteristica del tutto particolare. Il modello non è più, o quasi più, il cinema così come lo ha visto e teorizzato un certo tipo di critica. Non c'è quel quadro estetico entro il quale, da sempre, si è ricondotto tutto quanto aveva a che fare con l'immagine. Senza pretendere di rivedere la storia del cinema, si può osservare comunque che il lavoro sulla immagine con la macchina da presa viene dal muto (con le sue enfasi visive), passa attraverso l'avvento del sonoro con immagini che si attrezzano a comporsi secondo i dialoghi e la colonna musicale avendo ancora negli occhi l'ideale visivo del muto, continua con la rivoluzione neorealista che rompe con il passato e le sue suggestioni, e di questa rivoluzione trasporta nel tempo la lezione di precisione e di rapporto con la realtà con cui facciamo i conti anche adesso, con tutti i distinguo e le riserve a proposito di un'impossibilità di restituire la realtà, dovendosi "accontentare" giustamente di tante, diversificate ipotesi o letture della realtà stessa.

Ora questa linearità sta scomparendo. Il cinema è sempre il cinema, le sue radici sono quelle che sappiamo, ed è bene che il "suo" linguaggio venga conosciuto e ancora sia fonte di ispirazione per i registi e gli autori in genere. Ma sono accadute tante cose nel frattempo. La tecnologia ha fatto passi da gigante. Se il cinema ha compiuto cento anni abbastanza al riparo fino al 1995 da sconvolgimenti epocali, come si dice, da trasformazioni che comunque erano già in essere, sebbene non ancora in tutta evidenza, una stagione diversa è in pieno rigoglio. La vecchia e cara pellicola cede ogni giorno terreno davanti all'incalzante inesorabile dei nastri magnetici che diventano sempre più sofisticati e garantiscono ormai una qualità alla prova del confronto. I mezzi tecnici del montaggio sono lontani anni luce dalle polverose moviole in funzione dentro stanze colme di tagli e ritagli di pellicole simili a pipistrelli appesi alle pareti delle caverne. L'Avid, le tecniche digitali sono progredite al punto che quotidianamente escono macchine capaci di straordinarie utilizzazioni. I migliori registi al di sotto dei sessantacinque anni sono tutti orientati a imparare le novità, mentre i più anziani fanno una tremenda fatica ad aggiornarsi e molti fra di loro ci rinunciano, alcuni appendono letteralmente la cinepresa al chiodo.

Non sto qui a raccontare gli orizzonti che si spalancano all'immagine. È evidente che la frontiera si sposta senza soste e che i primi a prenderne atto sono stati, e sono, gli autori che mandano i loro lavori al *Premio Bizzarri*. Essi costituiscono la generazione che sta compiendo una sintesi fra il mondo della pellicola quello del computer e della immagine che verrà, e che ricercano puntualmente. Come spesso avviene in questi tumultuosi casi di cambiamento, anzi di addestramento al futuro, non tutto avviene in maniera lineare. Ad esempio, si assiste ad un conformismo del nuovo per il nuovo che si esprime in sequenze sommariamente girate, in montaggi frenetici, in un uso della post–produzione davvero insopportabile talvolta per gli eccessi barocchi. Oppure, viene fuori una pseudo–sperimentazione fatta a ricalco di trasmissioni trendy viste in televisione. Si possono organizzare, in proposito, illuminanti giochi di parole, citando i titoli di alcune di queste trasmissioni: cioè, fare mixer per raggiungere il target riuscendo a fare non solo moda. Un gioco trasparente. Ci sono ragazzi di poco talento che si lanciano in un vortice di immagini alla ricerca di un ritmo, di un senso che essi stessi dovrebbero cercare e che invece affidano al frullatore. Sono situazioni che, ripeto, si presentano regolarmente nelle fasi di svolta. Trent'anni fa quando un regista come Roberto Faenza, molto attento alle novità e ai linguaggi del futuro (adesso ha incrociato le braccia), pubblicò un libro in cui si esaltava il valore rivoluzionario del videotape, fiumi di inchiostro e di immagini arrivarono da fuori e si proposero impetuosamente anche in Italia per dare la dimostrazione di questa rivoluzione. Rivoluzione che non ci poteva essere e non ci fu in senso diverso rispetto alle aspettative e alle cosiddette piattaforme ideologiche intonate con il dopo '68. Non valsero tanto le opere che vennero realizzate quanto le infinite "palestre" per verificare in concreto la mutabilità nella scelta, nella registrazione, nell'uso delle immagini. Gli scontri, spesso appassionanti, fra chi sognava il potere perenne della cinepresa e chi, al contrario, si era votato ai nuovi mezzi leggeri, come venivano chiamati, preparavano alla scoperta.

Il fatto è che le immagini, come la nostalgia (direbbe Simone Signoret) non sono più quelle di una volta. Che parentela c'è fra il bianco e nero degli anni '30 – '40, e il colore raggelante di *Magnolia*? Fra un carosello e uno spot pubblicitario di oggi?

Questa parentela è fragile, labile. I filmati, anzi i video, che arrivano a San Benedetto del Tronto, e che vanno ad arricchire la mediateca provinciale che funziona in questa stessa città, "parlano" chiaro, come "dicono" con chiarezza che il cammino è appena all'inizio e la tela da tessere è lunga. Le reti gettate – anche da Internet – si allungano sulle nostre teste come quelle che i gladiatori si lanciavano nelle lotte del Colosseo romano, ma anzichè farci prigionieri potrebbero aiutarci a liberare energie creative, sorprendenti soluzioni, indescrivibili (per ora) esperienze.

INCONTRO CON I TRE VINCITORI DEL BIZZARRI

di Dante Albanese

CORSO SALANI, Vincitore del 1° Premio con il documentario *Cono Sur*

Vincitore dell'edizione '99 del Premio Bizzarri, Cono Sur non è un solo documentario, ma due. Racchiude cioè al suo interno due diversi modi di intendere e di scrivere l'immagine documentaria: da una parte, un reportage tradizionale sugli immigrati in Argentina, che si snoda in un percorso più o meno canonico di interviste, musiche e paesaggi sterminati; dall'altra, un film intimista, quasi sperimentale, dove l'immagine si trasferisce "dietro" la cinepresa, a sorprendere un set più piccolo e parallelo al precedente, abitato soltanto dal regista Salani, dalla sua ragaz-

za, dal suo operatore e dal suo fonico, con gli inevitabili dissidi, gelosie e incomprensioni che si generano all'interno del gruppo.
Non volevo limitarmi a raccontare il viaggio in sè, con le solite immagini riprese dal finestrino di un furgone in corsa, tipiche di questo tipo di documentari. Ma volevo anche dire qualcosa a proposito di chi questo viaggio lo stava facendo. E per tale tipo di approccio è stato necessario adottare una linea più personale, abbandonarci al caso e all'improvvisazione, spesso filmando alcune situazioni all'insaputa dei soggetti ripresi. Naturalmente, nessuno della mia troupe è un vero attore; ma proprio per questo motivo si è creato un tipo di naturalezza particolare.

"Cono Sur" gioca in modo profondo e ironico con gli stilemi del cinema–verità, con la tecnica dell'immagine rubata o "pseudo–rubata". Corso chiede alla sua ragazza di sposarlo, e il loro dialogo è quasi completamente coperto dal frastuono di una pista di pattinaggio. Un'altra scena è girata per più di tre minuti con il tappo sull'obiettivo. Per non parlare della straordinaria sequenza in cui Salani si allontana con l'operatore (Alessandro Piva) e con lui sfoga tutto il suo astio verso il fonico, colpevole di aver giocato una partita a biliardo con la sua ragazza: durante tutta la conversazione, la cinepresa, "dimenticata" accesa sulle spalle di Piva, vaga nomade lungo la pianura infinita che li avvolge; e il contrasto che si genera fra questo fuori campo sonoro intricato e tormentato dal vento – di un privato minimo e quasi imbarazzante – e l'immagine di questa natura indifferente e piatta, è veramente difficile da dimenticare.
Sentivo la necessità di alleggerire il peso drammatico creato dalle interviste: quasi tutti gli immigrati raccontano avvenimenti terribili, e nessuno di loro versa mai una lacrima. A questo "lato serio" volevo contrapporre intermezzi più leggeri, quasi comici; ma non è esatto dire che in questi intermezzi non vi fosse nulla di vero... È difficile, è quasi impossibile distinguere la realtà dalla fantasia. Posso dire che alcune sequenze in un certo senso mi sono servite per liberare, per portare all'esterno alcuni pensieri e alcune emozioni che in quel momento facevano indubbiamente parte di me. Come nella scena finale, il giorno prima di ripartire, quando si vede la telecamera che attraversa quel ballatoio, entra nella mia stanza e mi inquadra mentre sto piangendo… La scena l'abbiamo girata una volta sola, ma io in qualche modo "sapevo" che sarebbe andata così. Cioè sapevo che, dicendo certe cose, pensando al dolore di abbandonare tutti quei luoghi e quei volti, sarei scoppiato a piangere. Sono sfoghi reali, ma ufficialmente mascherati dall'improvvisazione. Essere completamente falsi è impossibile…

Sei conscio del fatto che "Cono Sur" troverà sicuramente parecchi "nemici"? Mi riferisco ai presunti "puristi" dell'immagine documentaria, che in questo cinema accettano soltanto immagini nitide e regolari, curve sonore limpide, prospettive perfettamente centrate, panoramiche equilibrate... Di certo, per molti di loro, "Cono Sur" non è un vero documentario.
In effetti, quando il responsabile di Tele+ che ci ha finanziato ha visionato la copia finale, l'abbiamo visto molto preoccupato. Ma poi, per fortuna, al pubblico della rete è talmente piaciuto che l'hanno replicato subito dopo. Comunque, abbiamo certo incontrato parecchie ritrosie: ho mandato *Cono Sur* a vari festival, come quello di Marsiglia, ma non è stato mai accettato in concorso. In questo, il *Premio Bizzarri* è stato l'unico a distinguersi. In ogni caso, io ho il massimo rispetto per il documentario classico, anche se non riuscirei mai ad abituarmici. Occorre fare soltanto ciò che ci si sente di fare.
Per il futuro avevo in mente di riprendere *Eugene e Ramona*, un documentario di 30 minuti che ho girato nell'89 in Romania, durante la rivoluzione. Vorrei riutilizzare come "prologo" quelle interviste di dieci anni fa, per poi proseguire, ma con immagini di finzione, l'esistenza e le idee di quelle persone.
Un altro mio sogno, poi, sarebbe quello di girare un documentario con una piccola telecamera fissata sugli occhiali, proprio per esprimere il punto di vista "unico" del regista. Vorrei rubare immagini in questo modo… Questa però è soltanto teoria. Ma la pratica?

GIANFRANCO PANNONE, Vincitore del 2° Premio con il documentario *L' America a Roma*

"L' America a Roma" ripercorre la gloriosa stagione dello spaghetti–western anni '60, attraverso una intelligente commistione di interviste, immagini riprese dalla realtà, scene recitate. In che modo, secondo lei, la finzione ha potuto aggiungere "qualcosa in più" alla effettiva verità del discorso? In quali casi, in un documentario, diviene indispensabile l'impiego di un copione prestabilito?
Di solito all'estero rimproverano noi italiani di non saper fare il documentario, perchè, nei momenti (ancora rari, a dire il vero) in cui abbandoniamo le interviste e la voce fuori campo, tendiamo non ad "ascoltare" la realtà, a metterci a disposizione di essa, ma a ricostruirla. Tuttavia sarebbe sbagliato limitarsi alla sola presa d'atto.
Negli ultimi anni alcuni autori hanno proposto un modo di far cinema dove fiction e documentario si intrecciano felicemente. Penso ai fratelli Dardenne, al mauritano Sissako, ad alcuni registi della cinematografia iraniana, per esempio, che del documentario hanno portato nelle loro opere gli ambienti veri, la scelta di "attori" non professionisti, l'uso di una mdp a spalla vicina al reportage e, infine, un approccio etico e partecipe al reale, in opposizione alle seduzioni della "Società spettacolo". In molti di questi autori è evidente la lezione di Rossellini, che è legata sì alla scrittura, ma senza nulla togliere all'"ascolto" della realtà. L'episodio del Po in *Paisà* è lì a ricordarcelo.
Ora, nel documentario di oggi la scrittura può salvare il regista da quella che io chiamo la condizione del rapace, ovvero rubare immagini senza riflettere sulla loro utilità, non lasciarsi sfuggire niente, un po' come fa la protagonista di *The Blair Witch Project*.
Quando le condizioni lo permettono e in un certo tipo di documentari, è meglio osservare e scrivere. Per girare c'è sempre tempo, specialmente se si ha la possibilità di entrare in relazione con i testimoni della propria storia. Si finisce col conoscerli così bene che, al momento delle riprese, saranno più veri di quanto lo sarebbero stati se aggrediti dalla macchina da presa.
È chiaro che tutto questo può accadere quando un regista è messo nelle condizioni di preparare un documentario senza fretta e questo in Italia accade di rado. Con *L' America a Roma* sono stato fortunato. Tutto ciò che avviene con Guglielmo Spoletini, il protagonista, è il frutto e la sintesi di chiacchierate, discussioni, a volte veri e propri litigi avvenuti nel corso di un anno. Non ho inventato nulla del mio incontro con Spoletini; ho solo riportato alcuni momenti della nostra lunga frequentazione in un copione – che sarebbe più onesto chiamare canovaccio – per poi girarlo con il consenso e la complicità del mio amico.
Sebbene riconosca l'esistenza in Italia di troppi documentari per paradosso finti, credo che, laddove il regista possa fare le sue ricerche e i suoi incontri nei tempi giusti e con serietà, passando, poi, per la scrittura di un trattamento o un canovaccio, fare ricorso a una forma di "messa in scena" sia giustificato. Affermando il contrario dovremmo negare tutto il cinema di Flaherty, per esempio.
Se le cose a volte non funzionano da noi, è perchè troppo spesso i documentari sono realizzati senza sopralluoghi, senza l'ausilio della scrittura e girati troppo in fretta; e, si sa, la fretta è nemica del documentario. Ne so qualcosa anch'io, con l'esperienza di *Pomodori*, un lavoro riuscito a metà proprio perchè, per motivi economici, girato in pochi giorni, oltre che con i sopralluoghi ridotti al minimo.

Anche lì c'era un piccolo trattamento e in proposito qualcuno ha avuto da ridire. Ma non è nella scrittura il problema, ne sono certo.

Il western all'italiana, al di là di ogni giudizio estetico, era senz'altro un cinema vitale, capace di affascinare lo spettatore per il suo innovativo repertorio di attori, scenari, musiche, mitologie… Ma lo stesso non si può certo dire per la nostra attuale produzione, documentario compreso. Cosa si è perso da allora? In che modo sarebbe possibile recuperare il terreno perduto, sia livello qualitativo, sia di contatto con il pubblico?
Per me quello che è mancato al nostro cinema negli ultimi anni è il contatto con il pubblico. C'è stata una censura culturale: da una parte il cinema d'autore con i suoi maestri (pochi) e i suoi imitatori (tanti); dall'altra un cinema di cassetta sempre più rozzo. Mi dispiace dirlo, ma la colpa è anche degli anni '70 o, meglio, del paggio che è stato ereditato dai '70 nel decennio successivo: la perdita di quella professionalità che ha fatto grande il cinema italiano nel mondo e una visione individualista del cinema da parte degli autori, che ha finito con l'escludere il lavoro di equipe. Questa brutta eredità ha condizionato il nostro cinema per vent'anni, portandolo nell'oblio; un ventennio, poi, durante in quale c'è stato un problema ben più grave: l'assenza di un reale dibattito politico e culturale, che ha finito con l'impoverire le nostre menti.
Oggi all'estero sono molti a chiedersi che fine abbia fatto il nostro cinema. Ora, se è indubbiamente difficile fare i conti con maestri del calibro di Rossellini, Visconti, De Sica, Zavattini, De Santis, Fellini, Antonioni, Pasolini, Germi… è altrettanto difficile non indignarsi di fronte al deserto che ci è stato lasciato dai nostri fratelli maggiori (escluso qualcuno beninteso), quelli che davano più importanza agli slogan che al cinema. Esagero? Ricordo, era il 1989, una lezione di Piero Tosi, il più grande dei nostri costumisti, al Centro Sperimentale di Cinematografia. Di fronte a una platea di settanta ragazzi, raccontava di come gli anni '30 fossero stati rivoluzionati anche per il modo di vestire. Lui, cresciuto con Luchino Visconti, cercava di farci capire quanto sia importante sapere indossare un vestito e portarlo con grazia e come gli anni '30 rappresentassero l'apice dell'eleganza maschile e femminile. È una lezione che non dimenticherò mai. Purtroppo devo dire che non la pensavano così buona parte dei miei compagni di corso, ancora ubriachi degli slogan del '77. Consideravano noiosa e inutile la lezione di Tosi e, un po' per volta, si alzavano e uscivano dalla sala. Sembravano non rendersi conto della loro presunzione. E ne era passato di tempo dai giorni degli slogan!
Oggi vedo spesso la stessa presunzione in ciò che è rimasto del nostro documentario. Chi filma il reale è trascinato da una gran voglia di capire, che può essere soddisfatta solo dal lavoro paziente. Tutto questo è mancato per lungo tempo e il risultato è di fronte ai nostri occhi: in Europa il documentario italiano quasi non esiste.
È indubbio che la responsabilità sia specialmente di noi registi: molti perchè il documentario non lo sanno fare; altri, quelli più bravi, perchè hanno pensato che, essendo il documentario un genere di nicchia, potessero sperimentare tutto lo sperimentabile. È così che all'"ascolto" della realtà si è sovrapposta la soggettività degli autori, con risultati non sempre esaltanti. Conseguenza di ciò è stato che il pubblico italiano oggi conosce solo due generi di documentario: quello naturalistico, quasi sempre di produzione inglese e i reportage giornalistico.
Ho ancora molto da imparare, ma di una cosa sono sicuro: credo fortemente in un documentario narrativo e popolare. Credo che un documentarista moderno debba comunicare con un pubblico più ampio.

Immaginiamo che, fra una trentina d'anni, un regista giri un documentario dedicato al cinema italiano degli anni '90... Pensa che esistano, nel cinema di oggi, generi volti storie personaggi che meriteranno di essere ricordati con nostalgia e affetto?
Non so cosa ricorderanno del nostro cinema tra trent'anni. Ci sono autori che qualche traccia la lasceranno. Penso a Moretti, Amelio, Tornatore, Virzì, Martone... Ma il confronto con il passato rischia di essere schiacciante. Molti ricorderanno i fasti della tv, ma non credo con nostalgia e affetto, come accade adesso, piuttosto con ironia. Del passato oggi non ricordiamo solo Loren o Mastroianni, diamo una dignità anche agli stunt–man degli spaghetti-western. Perchè? Perchè anche loro appartenevano a una società con dei valori riconosciuti da tutti e, al tempo stesso, protesa verso il nuovo. Così come nei documentari di un Olmi o di un De Seta si legge un fiducioso amore per il prossimo che trovo difficoltà a scorgere ai nostri giorni.
Oggi viviamo come schegge impazzite e in fondo un po' tutti siamo consapevoli di muoverci in un mondo stanco di fingere d'essere il migliore dei mondi. È difficile lasciare un'eredità in queste condizioni. Mi piace pensare che stiamo solo attraversando un'epoca di transizione e che presto sorgeranno nuovi miti da lasciare ai posteri. Spero di esserci quel giorno.

MASSIMO SANI, Vincitore del 3° Premio con il documentario *Prigionieri italiani*

"Prigionieri Italiani" raccoglie documenti e immagini inedite riguardanti una delle pagine più dolorose della Seconda Guerra Mondiale: la vicenda di un milione e mezzo di soldati italiani, disseminati nei campi di prigionia francesi, greci, inglesi, russi, americani, tedeschi.
Secondo lei, vi sono ancora periodi della storia mondiale (passata e presente) ancora "invisibili" o "inediti", che nessuna cinepresa ha mai potuto esplorare o che nessun archivio ha voluto rendere pubblici? E quali possono essere i motivi di questa oscurità?
Il dilemma se qualificare "inedite" oppure no una o più sequenze di documentazione filmata (indipendentemente dai supporti usati) accompagnerà in eterno gli autori – sceneggiatori e registi – e gli storici. Troppo spesso, fra l'altro, si è cercato di spacciare per "inediti" alcuni brani di repertorio audiovisivo già "scoperti" in passato, e resi pubblici sia nei cinegiornali cinematografici che in trasmissioni televisive. Molti ricordano, di certo, la scandalosa faciloneria con cui si vollero far passare per "inedite" numerose sequenze filmate tratte dai materiali di repertorio, dei National Archives di Washington, classificati con la sigla Combat Film Units e diffusi in Italia – qualche anno fa – in alcune serie dal titolo *Combat Film*.
La massima parte di quelle sequenze di documentazione filmata – realizzate dagli operatori americani durante la Seconda Guerra Mondiale – era già stata usata da autori italiani sia in documentari cinematografici che in serie di divulgazione storica prodotte e diffuse sugli schermi televisivi dalla RAI. E ci fu chi protestò apertamente per tale inqualificabile speculazione attraverso la stampa.
Per un autore, o per un ricercatore, la scoperta di sequenze filmate rimaste inedite può essere del tutto casuale. Nel caso di *Prigionieri italiani* io ho un ricordo ben preciso. Quando, nel 1981, iniziai le ricerche di documentazione filmata per la serie *Italia in guerra* passai intere settimane nelle sale di consultazione dell'archivio cinematografico dell'*Imperial War Museum* di Londra alla ricerca di sequenze originali – possibilmente inedite, almeno per l'Italia – realizzate dai cineoperatori britannici sui vari fronti di guerra, in cui erano coinvolte le forze armate britanniche e le forze armate italiane. A proposito degli avvenimenti sul fronte dell'Africa settentrionale, tra l'autunno 1940 e la primavera 1941, la mia curiosità restò bloccata su alcune schede nelle quali si elencavano immagini e cifre, mai emerse su alcun libro di storia di quelle battaglie, di decine di migliaia di prigionieri italiani catturati dagli inglesi, con audaci manovre di aggiramento, nelle piazzaforti di Bardia e di Tobruk.

Erano sequenze di documentazione filmata assolutamente inedite, che mi impegnai – moralmente – di mostrare alla TV italiana, in un contesto più complessivo dedicato alla prigionia dei nostri soldati durante l'intero arco degli anni della guerra. E così accadde. Fino all'avvento del computer e, soprattutto, di Internet le ricerche di documentazione filmata di repertorio si affrontavano recandosi personalmente presso i vari archivi del mondo. Era la fase più appassionante della realizzazione del film. Poi veniva la fase della raccolta di testimonianze. Ma era proprio dall'incontro personalizzato con gli esperti e gli archivisti di Parigi, Washington, Amburgo, Bonn-Coblenza, Vienna, Londra, Berlino, Madrid, Tokyo, che potevano scaturire delle vere e proprie scoperte di inediti o di avvenimenti "invisibili".

Quando, nel 1967, feci la mia prima visita nella sede dell'Archivio di Stato della Repubblica federale d'Austria, a Vienna, per la realizzazione di un "docudramma" (teatro-inchiesta) sul crollo dell'impero Asburgico – al termine della Prima Guerra Mondiale – trovai i funzionari dell'archivio cinematografico nel bel mezzo di una disperante situazione di caos archivistico. Mancava il personale per la schedatura e catalogazione di pile e pile di scatole di pellicola (35mm, infiammabile) – quelle che, in gergo, a Roma chiamiamo "pizze" – giacenti in magazzini polverosi, sicchè nessuno era in grado di rispondere alle mie richieste di visionare sequenze filmate dei movimenti di protesta e di ribellione dei vari Stati contro la politica centralizzatrice del governo imperiale, durante le ultime fasi della guerra. Eppure da tutta una serie di precedenti ricerche mi risultava che presso gli archivi di Vienna tale documentazione doveva essere reperibile. Ma ebbi fortuna. Proprio in quei giorni tornò dalle ferie un giovane, ed entusiasta, funzionario archivista, il quale ricordò di avere visionato da poco alcune sequenze – del tutto inedite – della documentazione da me richiesta. Mi condusse in una stanza, mi mostrò alcune pile di pizze e si mise a mia disposizione per iniziare la visione del materiale. Non ebbi alcun dubbio di potere qualificare come inedita quella documentazione filmata che poi montai nel teatro - inchiesta *Il crollo di un impero*, trasmesso dalla RAI il 31 luglio 1968 – in prima serata, alle 21,00 – e accompagnato da una presentazione nella quale venivano messe in rilievo le sequenze di materiale inedito dalle cineteche storiche di Parigi, Londra, Belgrado, Praga, Varsavia, Lubiana, Lubiana e Roma.

Dodici anni dopo mi capitò il caso di una documentazione filmata dichiarata, dagli esperti archivisti, come "invisibile" perchè inesistente. La mia ricerca aveva luogo negli enormi spazi del reparto cinematografico dell'Archivio Federale Tedesco, all'interno della fortezza di Coblenza, sulle rive del Reno. L'oggetto del mio desiderio era una sequenza che doveva mostrare il Capo delle SS – organizzatore dello sterminio – Heinrich Himmler in visita a un campo di concentramento nazista, seguito dal suo fedele collaboratore Karl Wolff, generale delle SS che dopo l'8 settembre 1943 divenne il Comandante in Capo delle SS in Italia. La risposta dell'esperto archivista fu immediata: tale sequenza non esiste. Ma io, subito, produssi una foto in cui si vedeva Himmler in visita al campo di Terezin (Praga), proprio in compagnia di Wolff, e – sullo sfondo – si intravedeva un operatore cinematografico. Venne consultata la voce "Theresienstadt" (traduzione tedesca di Terezin) e, sulla scheda apparve l'avvenimento della visita di Himmler. "Vede!", mi apostrofò l'archivista. "Sulla scheda il nome di Wolff non c'è, quindi alla visita il generale Wolff non era presente." Non credetti alle parole dell'archivista e chiesi di visionare la sequenza. Seguirono attimi di grande suspense. Finalmente la pizza arrivò, venne sistemata sul piatto della moviola, venne azionata la leva della moviola; sul piccolo schermo apparvero le immagini della visita di Himmler al campo di concentramento e – tra gli ufficiali e i gerarchi nazisti del seguito – si vide ben chiara la faccia di Karl Wolff e poi l'intera figura di Wolff nell'uniforme delle SS. L'archivista impallidì e io mi portai via ciò che cercavo. Ora la sequenza è nel mio film inchiesta *Testimoni del terrore* (1980).

Oggi, con l'esplosione della comunicazione audiovisiva – nelle sue varie forme –, l'inedito sta diventando sempre più raro. Gli stessi avvenimenti d'attualità, che in breve diventano "storia" e che si succedono quotidianamente nei vari angoli del globo, vengono registrati con la velocità del fulmine e divulgati in tutto il mondo attraverso le numerose agenzie di informazione audiovisiva. È un caso se qualche avvenimento – di rilievo storico – oggi risulti "invisibile" per mancata registrazione su nastro videomagnetico o su pellicola. È più facile che resti "inedito", ma per una precisa volontà politica. Soltanto in questo caso ciò che era invisibile e inedito potrà risultare visibile e, successivamente, edito.

Quali sono le strategie stilistiche da adottare perchè un documentario possa aiutare a capire la Storia? In che modo l'immagine cinematografica può cessare di essere un mero supporto illustrativo, per divenire strumento di conoscenza?

Le strategie stilistiche prevedibili per un documentario non differiscono troppo – a parere mio – da quelle prevedibili per un film di finzione. Il linguaggio specifico rientra nei canoni dell'estetica cinematografica. Tanto più documentario o un film–inchiesta possono aiutare a capire la storia quanto più nelle vicende narrate sono presenti elementi umani e situazioni in grado di coinvolgere ed appassionare un numero elevato di spettatori delle più diverse tipologie. È ovvio che mi riferisco ai documentari di creazione, escludendo la tipologia del cosiddetto compilation film che è il risultato del montaggio di sequenze di repertorio. Nel film–inchiesta di creazione di elementi stilistici in grado di determinare vere e proprie scelte strategiche emergono dai luoghi dove sono ambientate le riprese originali, dai personaggi scelti quali protagonisti dell'azione, dai dialoghi (le testimonianze, le narrazioni, le dichiarazioni), dalle sequenze di documentazione storica – sia scritta che fotografica e filmata –, dal ruolo determinante delle musiche originali, dal ritmo del montaggio, dalla qualità dell'edizione. E non è raro il caso che i risultati di una particolare strategia stilistica siano strettamente legati alla scelta di un preciso processo produttivo.

Oggi, rispetto al passato anche immediato (si può dire, addirittura, rispetto a pochi mesi fa, a poche settimane fa, a pochi giorni fa) la situazione della comunicazione di massa – e quindi dello spettacolo di massa – è mutata e va mutando con rapidità. L'incredibile espansione della comunicazione di massa attraverso la diffusione televisiva ed il fulmineo progresso delle tecnologie, in tutte le fasi della lavorazione di un'opera (dalla produzione alla distribuzione e diffusione), hanno fortemente sbiadito i confini tra quella che viene comunemente definita una "produzione cinematografica" (che ha come risultato un'opera cinematografica) e la molteplice gamma dei processi produttivi che caratterizzano tutti gli altri prodotti, o meglio le altre opere, dell'industria audiovisiva a partire dalla produzione televisiva.

Più recentemente alla complessa problematica della creazione audiovisiva si è aggiunta – o meglio si va aggiungendo – la ancora più complessa problematica della fruizione cosiddetta "multimediale", alla quale può fare capo anche una creatività multimediale. Su simili argomenti si organizzano sempre più frequentemente incontri, seminari, congressi in Italia e in Europa e si azzardano le previsioni più fantascientifiche che intravedono un futuro basato sulla multimedialità interattiva.

Per un autore l'approccio ad un argomento storico può avvenire con tecniche e modalità diverse. Fondamentale è l'attitudine dell'autore al linguaggio da adottare. Voglio dire che anche se la fruizione ultima è televisiva il linguaggio usato dall'autore, nella strutturazione del racconto storico finalizzato ad un pubblico di massa (di tutte le età). Può poggiare su stilemi sia cinematografici che televisivi oppure su di una commistione (diciamo melange) tra questi due linguaggi; e ciò può avvenire non soltanto nell'espressione narrativa della fiction, ma anzi – come è il caso della maggior parte delle mie opere – nell'espressione narrativa della non fiction (ossia del film–inchiesta, del documentario e del docu–dramma o teatro–inchiesta).

Le esigenze irrinunciabili sono:

a) la ricerca storica approfondita (direi a livello accademico)
b) la spettacolarità della rappresentazione audiovisiva, che deve necessariamente appassionare e interessare un pubblico vastissimo e, nella odierna deformazione consumistica, fare dimenticare l'esistenza del – non mai abbastanza deprecato – tasto del telecomando per il cambio di canale.
Oggi la presenza effettiva, e non collaterale, di opere audiovisive di argomento storico nei convegni accademici – sia nel nostro Paese che altrove – è il segno di un atteggiamento che va mutando nei tradizionali templi della cultura storica accademica. E posso dire anche che sono accaduti – a me personalmente – alcuni fatti abbastanza impensabili appena un decennio fa.

Dagli anni '50 ad oggi, la televisione ha spesso imposto ai documentari (e forse soprattutto ai documentari storici) alcuni precisi standard da rispettare: limiti di durata, "censure" più o meno evidenti sui contenuti, impossibilità da parte del regista di controllare la programmazione del suo lavoro… Qual è stata la sua esperienza in proposito? Dove comincia e dove finisce, nella televisione di oggi, la libertà di un regista?
La censura ha rappresentato da sempre – e continua a rappresentare – il busto di gesso che ogni autore deve obbligatoriamente indossare prima di affrontare l'ideazione di un'opera destinata alla diffusione televisiva. Negli anni dei governi a maggioranza democristiana la censura politica era presente in tutte le fasi della lavorazione e inizia dalla scelta stessa di un determinato autore. Gli autori poco affidabili politicamente venivano lasciati da parte o coinvolti soltanto raramente e per ragioni ben precise.
Dopo la riforma della RAI (1975) accanto ad un'apparente libertà da vincoli strettamente politici si profilò – prima sporadicamente e poi con evidenza sempre maggiore – la censura indotta dalle esigenze del mercato. Dopo l'avvento dell'emittenza privata (dai primi vagiti in campo locale alle reti nazionali) iniziarono ad agitarsi spauracchi e fantasmi sempre più minacciosi (audience, esigenze pubblicitarie, gusti del pubblico, concorrenza alle tv commerciali).
È proprio la censura imposta dalle logiche del mercato che riesce oggi a limitare al massimo i budget riservati alle produzioni di documentari (si inventano cifre assolutamente ridicole), di singoli film–inchiesta o di serie documentaristiche originali, proposte da autori in ambito nazionale. "Acquistando si risparmia": questo è lo slogan adottato – sempre più – dai funzionari delle emittenti televisive italiane, sia per le reti del servizio pubblico che per le private. Tutt'al più si ammette la scappatoia dell'uso infinito di materiali di repertorio e di documentazione filmata.

Comunque, di "libertà espressiva" in qualsiasi emittente TV del nostro Paese, non si potrà mai parlare.
Ogni proposta che non rientri nelle convinzioni morali ed estetiche di singoli funzionari tv – responsabili di scelte decisionali – viene brutalmente respinta come "non rientrante nelle linee della programmazione editoriale".

DOC IN EUROPA
UNO SCENARIO GRANDE

di Fabrizio Pesiri in collaborazione con Stefano Tealdi, Presidente dell'EDN (European Documentary Network)

Questo è il primo di una serie di interventi sullo scenario della produzione di documentari in Europa. Partendo dallo European Documentary Network, descriveremo le diverse iniziative e gli eventi organizzati in Europa per stimolare, promuovere e "controllare" la produzione di documentari "di creazione" o d'autore. I prossimi capitoli saranno dedicati ai workshop organizzati da EDN in Europa (Salonicco, Barcellona, Lisbona, Munich, Stockholm, etc.); agli eventi dedicati alla produzione ed al finanziamento dei documentari (Sunny Side of the Doc, Forum di Amsterdam, etc.); ai finanziamenti dell'Unione Europea, come il programma MEDIA e altre fonti dedicate alla formazione "continua" nel campo del documentario (Eave, Eurodoc, Vertical Strategies, etc.) e agli eventi di discussione sulla qualità (PRIX EUROPA, INPUT, etc.).

EDN – IL NETWORK DEI DOCUMENTARISTI EUROPEI

L'EDN (European Documentary Network) nasce nel Giugno del 1996. I soci fondatori dell' Associazione provengono dall'esperienza ricca e stimolante, ma anche difficile, del progetto di MEDIA 1 chiamato DOCUMENTARY. Il primo programma quinquennale dell'Unione Europea dedicato all'industria dell'audiovisivo, chiamato appunto MEDIA 1, era costituito da 19 diversi "settori", ognuno con una sede propria e dedicato ad un genere o aspetto diverso dello scenario audiovisivo. DOCUMENTARY aveva sede a Copenhagen ed era dedicato a sostenere lo sviluppo di progetti di film documentari. Il secondo piano quinquennale, MEDIA 2, viene invece impostato accentrando i poteri decisionali a Bruxelles e chiudendo i diversi settori. L'ex-Consiglio di Amministrazione di DOCUMENTARY combatte questa decisione e, visto il rifiuto da parte dell'Unione Europea di considerare il documentario come un settore "diverso" da trattare con attenzione particolare, decide di creare l'EDN.
Il gruppo ha dunque un'esperienza di cinque anni di lavoro: non solo per quanto concerne il sostegno finanziario ai singoli progetti provenienti da tutta Europa, ma anche per tutto quanto riguarda la consulenza sul mercato per i produttori indipendenti e l'organizzazione di eventi, come il Forum Internazionale di Amsterdam per la co-produzione ed il co-finanziamento dei documentari. Venuto a mancare il ruolo "operativo" di DOCUMENTARY, che significava risorse finanziarie sufficienti per gestire un ufficio con 4 impiegati, l'EDN è stato costretto a ridurre al minimo le proprie spese. Con l'aiuto del Ministero della Cultura Danese viene comunque mantenuto un ufficio, con un addetto fisso ed un direttore stipendiato. Il direttore è un ex commissioning editor del *Danish Film Board*, già nel Consiglio d' Amministrazione di DOCUMENTARY: Tue Steen Muller. Tue Steen Muller ha lavorato per vent'anni come commissioning editor e, pur non essendo mai stato un produttore indipendente, conosce molto bene il panorama del documentario in Europa, soprattutto nel Nord, dove da sempre è fiorente questo

tipo di produzione. L'obbiettivo primario dell' Associazione è piuttosto semplice: informare. La scelta strategica (imposta anche dalle scarse risorse finanziarie disponibili) è dovuta ad una attenta valutazione di ciò che era mancato durante gli anni di DOCUMENTARY. L'informazione è essenziale per promuovere e sviluppare il settore. I filmmaker e i produttori di documentari sono dispersi su tutto il territorio europeo, lavorano spesso soli o in piccoli gruppi, non hanno risorse per viaggiare molto ed andare ai grandi mercati del prodotto audiovisivo. Molte volte non hanno bisogno di grandi risorse per realizzare i loro lavori, quanto piuttosto di sostegni ridotti ma puntuali, e non sanno dove andarli a cercare. Gli strumenti scelti dall'EDN sono: la guida annuale delle reti televisive europee che producono, co-producono, pre-acquistano ed acquistano documentari; la rivista *DOX* che informa sugli eventi vari, sulle tendenze del mercato ed anche sulle questioni di linguaggio e stile, etica e morale; e un responsabile in ufficio che può fornire informazioni varie, anche su colleghi filmmaker che vivono in altre, a volte isolate, parti d'Europa.
Avviata l'attività di informazione, l'EDN, che ha continuato a co-organizzare il *Forum di Amsterdam* (adottato finanziariamente dagli organizzatori del IDFA - *Festival del documentario*) inizia a collaborare con realtà locali nell'organizzazione di eventi. Questi momenti d'incontro stimolano il contatto e la relazione tra i filmmaker e i produttori nonchÈ tra questi e le reti televisive. Il cosiddetto networking (lavorare a rete) diventa cosi il secondo asse strategico dell'associazione. Networking significa soprattutto conoscenza reciproca e contatti professionali con altre realtà, fondamentale per chi vuole produrre documentari. L'organizzazione di conferenze e seminari che durano alcuni giorni sono tra i modi migliori per avviare questo lavoro a rete.
Particolarmente importanti sono stati (e sono tuttora) i workshops organizzati nel Sud dell'Europa, dove la produzione di documentari era piuttosto limitata (e purtroppo lo è ancora, anche se le cose stanno cambiando). *Documentary in Europe*, co-organizzato con l'associazione FERT di Torino è uno di questi. Alla sua quarta edizione quest'anno, ha visto un notevole aumento dei partecipanti e raccoglie l'attenzione delle reti televisive nazionali ed Europee.
Oggi l'EDN ha più di 650 membri associati. La maggior parte sono filmmaker e produttori europei, ma una quantità considerevole proviene da Paesi non - europei quali Australia, Canada, Stati Uniti, Israele, Sud Africa. 27 reti televisive sono associate all'EDN, ma non hanno potere di voto nell'assemblea generale, che si tiene una volta all'anno, ad Amsterdam, appena prima del Forum.
L'EDN è diventata un riferimento anche per altre organizzazioni che si occupano di documentario: HOT *DOCS in Canada*; *IDA negli Stati Uniti*; *Saddoc in Sud Africa*. Al suo quarto anno d'attività, grazie a scelte strategiche ed alla solida organizzazione interna, l'associazione ha saputo guadagnarsi la credibilità dei filmmakers, dei produttori, delle reti televisive e delle istituzioni nazionali ed Europee. Oggi ha la forza per avviare una terza area d'intervento: il lobbying. Sono, ad esempio, in corso diversi incontri con i membri del Parlamento Europeo, con la Commissione Europea sull'audiovisivo e con il programma MEDIA per quanto riguarda il documentario nel nuovo programma MEDIA PLUS. Una forza in più dalla parte dei documentaristi.

DOC IN ITALIA – UNA QUESTIONE DI INVESTIMENTI

di Fabrizio Pesiri in collaborazione con Dario Barone Presidente Doc/it (Associazione Documentaristi italiani)

Provate a pensare alla programmazione televisiva delle Reti Italiane, incluse le pay (censurate i cattivi pensieri che vi sono subito venuti in mente), e immaginate la percentuale di documentari trasmessi in un anno. In un Paese normale, tenendo conto sia degli aspetti economici (un mercato che solo in Europa vale più di 1.000 miliardi) sia di quelli culturali (i tanto invocati contenuti, la qualità!), quale potrebbe essere il peso dei documentari nella programmazione tv?
Sulla base dei dati forniti dall' Ufficio Documentazione e studi della Rai e da quelli faticosamente ricercati presso Mediaset e Tele +, risulta che: la Rai, cioè il servizio pubblico, su circa 24.500 ore di programmi trasmessi sulle tre reti in un anno, dedica solo lo 0,72% ai documentari, cioè 177 ore; e in tale classificazione sono inclusi (e sono la maggior parte) i brani da pochi minuti trasmessi in programmi contenitore. Il grande network privato, Mediaset, trasmette in un anno sulle tre reti, circa 21.600 ore di programmi e di questi solo 152 sono classificati documentari: lo 0,7%. Per fortuna qui non sono inclusi i frammenti.
Su 46.000 ore di offerta televisiva, i due grandi network della free Tv dedicano meno dell'1% al documentario!
La situazione migliora se diamo un occhio alla programmazione di Tele + (solo canali analogici), dove su circa 16.000 ore di trasmissione sulle due reti, tra primi passaggi e repliche arriviamo a 700 ore di documentari trasmessi, un bel 4% (pagare per vedere).

Già su questi dati potremmo fermarci a riflettere, ma il peggio è nell'analisi dei titoli, cioè nella tipologia di prodotto classificato come documentario: secondo quanto emerge dai dati in nostro possesso, per il sistema televisivo Italiano (con parziale esclusione di Tele +) il documentario è un "prodotto a utilità ripetuta", cioè non deve avere agganci col presente, e fondamentalmente deve parlare di natura o animali. Così dicono i numeri.
E tutto quello che potremmo classificare come "racconto del presente" dov'è, a chi appartiene? Mi chiedo cosa ne pensino Antonioni, Bellocchio, Bertolucci, Comencini, De Seta (Presidente onorario di Doc/It), Emmer, Ferrara, Gregoretti, Lizzani, Maselli, Risi, i Taviani, Vancini… cioè i maestri che hanno fatto grande il cinema italiano e che annoverano nella loro carriera professionale un esordio come documentaristi. Si, perchè i problemi sono legati, e quando parliamo di documentari è inevitabile che il discorso si allarghi al cinema, ai contenuti, alla qualità, alla formazione di nuovi talenti e più in generale alla cultura e alla libertà di espressione. Si ha l'impressione che l'intero sistema dell'audiovisivo sia malato e la "rimozione" del genere documentario ne è l'evidente conferma: una rimozione fisica e culturale sia dai palinsesti televisivi sia dalle intenzioni dei legislatori e di quanti ispirano e favoriscono queste leggi.

In questi mesi ci siamo battuti con grande energia e determinazio-

ne perchè il documentario rientrasse in tutti i dispositivi di legge come tipologia creativa e produttiva autonoma, come per altro avviene nel resto d'Europa: la Legge 4 novembre 1965 n°1213, meglio nota come Legge Cinema, non prevede finanziamenti specifici per il documentario; la Legge 30 Aprile 1998 n°122 non contiene esplicitamente la parola documentario e lo relega nella non fiction, insieme alla musica, alla lirica e al teatro. Forse, nel nuovo contratto di servizio tra Rai e Ministero delle Comunicazioni, che recepisce in parte le direttive della L. 112/98, il documentario troverà – faticosamente – una sua autonoma collocazione.

Ma i risultati (ancora da vedere) sul piano legislativo non bastano, perchè il vero motore dell'industria audiovisiva e di tutto il mercato è e resta la televisione. Scorrendo i titoli di ciò che i broadcaster nazionali considerano documentari, emerge un dato allarmante: tutto ciò che può essere legato alla società, alla storia, al costume, alla cultura del nostro Paese è di competenza delle redazioni interne della tv. Tutto ciò che negli altri Paesi è l'espressione di un'industria indipendente che contribuisce a creare ricchezza, validità , cultura, qualità in Italia è un territorio intoccabile. Un caso per tutti: Rai3, la rete che incarna la missione di servizio pubblico (?), dopo aver accennato a un dialogo costruttivo col mondo indipendente, quando sembrava aver intuito qual è la strada (certo lunga e non priva di difficoltà) verso quella qualità tanto dichiarata, quanto lontana, dopo aver prodotto 10 documentari con altrettanti indipendenti, ha prodotto l'unità documentaristica interna (le chiamano fabbriche!). La Rai vuole competere ad armi pari nel mercato globale (lo scrivono ovunque, è un ossessione), vuole essere sempre più autonoma e agguerrita, ma poi è incapace di guardare e comprendere i meccanismi industriali che funzionano e di cogliere l'importanza e la centralità degli indipendenti. Una corporate con un cuore da anacronistico minculpop.

Eppure il mercato c'è. C'è sempre maggiore domanda nei mercati internazionali di prodotti Italiano e i segnali sono positivi; se n'è accorta Mediaset che ha prodotto (internamente) *Leonardo's Dream* su standard decisamente internazionali, se n'è accorta Tele +, che a giorni renderà noti i nuovi investimenti anche a favore del documentario; se ne sono accorti il Ministero per i Beni e le attività Culturali e il Ministero delle Comunicazioni, dove sono state parzialmente recepite le nostre istanze; se ne sono accorti diversi grandi gruppi dell'industria audiovisiva che stanno investendo in tal senso. Non se n'è ancora accorta la Rai che continua in una politica di marginalizzazione del genere, di autarchia produttiva, di miopia sull'enorme ricchezza che può generare il rilancio di questo settore. Eppure il Presidente della Rai, Roberto Zaccaria , alla Commissione Parlamentare di Vigilanza dei Servizi Radiotelevisivi, parlando di contenuti e magnificando la Rai sulla capacità di coprire importanti appuntamenti giornalistici, cita le quattro puntate di *Yugoslavia, morte di una Nazione* (e aggiunge, con Andrea Purgatori): da noi tutti un sentito ringraziamento per aver citato uno dei documentari più belli che siano stati prodotti da una società "Indipendente" (Inglese) sulla guerra nei Balcani, un lavoro costoso ed economico. Grazie per averlo acquistato e messo in onda. Una sola precisazione: dov'è nell'elenco dei documentari acquistati? Come viene catalogato questo genere di prodotti?
Le contraddizioni sono tante e, se riguardano in modo particolare il servizio pubblico, non risparmiano gli altri Broadcaster, paralizzati dalla paura di aprirsi a nuove e più moderne forme di produzione e di investire in un genere che, negli altri Paesi Europei, rappresenta una consistente percentuale della programmazione televisiva, oltre che un fiorente settore dell'industria audiovisiva.

Ci auguriamo che, in un futuro non troppo lontano, documentari come quello appena citato (e quanti se ne potrebbero elencare!) saranno prodotti anche in Italia, insieme a grandi serie sul nostro patrimonio artistico e culturale che potrebbero conquistare i mercati di tutto il mondo, insieme a documentari di società e storia, insieme a documentari "di creazione" che vediamo solo nelle sale di qualche Festival (e giacciono, inediti, negli archivi Rai). Basterebbero investimenti minimi, per esempio quelli previsti da una legge dello Stato che non viene ancora applicata e che porterebbe al nostro settore linfa vitale. La rinascita e lo sviluppo del settore documentario nel complesso dell'industria audiovisiva è un occasione di crescita collettiva: lo è in quanto grande vivaio di talenti, perchè propone modalità produttive e commerciali coerenti con la competizione globale, lo è come Business e come contributo al miglioramento della qualità del prodotto audiovisivo in genere, lo è soprattutto per gli apporti creativi e culturali che di esso sono parte integrante. Con beneficio di tutti. E forse vale un po' più di uno 0,7%.

INTERVISTE AI DOCUMENTARISTI: CACCIATORI DI ESPERIENZE

di Dante Albanesi e Fabrizio Pesiri

LE DOMANDE
1. Le esperienze avute nel cinema documentario si sono rivelate utili nel passaggio al cinema di finzione? In che modo?
2. Cos'è cambiato e cosa è rimasto uguale nel vostro cinema (stile di regia, approccio al soggetto, montaggio, ecc.) ?
3. Cosa distingue, secondo voi, un'immagine documentaria da un'immagine di finzione?
4. Il documentario, oggi, è solo avvicinamento al cinema di finzione o conserva una sua validità autonoma?
5. Esiste un mercato per il documentario? E se esiste, si tratta unicamente di un mercato televisivo?
6. Ritenete che i Festival del documentario, come il Premio Bizzarri, siano luoghi stimolanti per la vostra attività e importanti come momento di riflessione ?

BRUNO BIGONI, *uno sguardo a 360 gradi*

1
Credo che tutte le esperienze professionali e non siano state fondamentali nel mio approccio alla finzione. Che cos'è la messa in

scena se non una somma di diversi interventi creativi? Il lavoro degli attori, la scelta del linguaggio, le forme, i suoni.
Il Doc è poi una forma particolare di messa in scena. Una sorta di contaminazione aperta ad ogni campo di indagine. Il doc permette di guardare dappertutto, di essere veramente curiosi. Non solo immagini o suoni, ma forme espressive. Da qualunque parte vengano, qualunque forma abbiano. Praticare il doc vuol dire avere uno sguardo a 360 gradi. E questo nel cinema è molto importante, anche se sovente, vedendo i prodotti che circolano, non credo sia ciò che sta alla base del lavoro creativo.

2
Scriveva Ejzenstejn che bisogna saper tradurre in azioni le proprie parole, intenzioni, idee, cioè trovare la giusta soluzione scenica. Le tue sensazioni devono diventare il materiale su cui lavorare. Mi sembra un buon punto di partenza.
Se per cinema intendiamo qualunque forma d'immagine prodotta, credo tutto si trasformi ogni volta. Lo sguardo, l'approccio alla materia, la dialettica con la quale si affronta il tema, la scelta del linguaggio, il processo creativo, la forma di montaggio, l'uso del sonoro e delle musiche. In ogni nuovo film (di finzione o doc che sia) cerco di pormi in modo nuovo, senza pregiudizi, cercando di dimenticare quello che ho fatto prima. Non sempre ci riesco ma almeno ci provo.
Cosa non cambia invece è il modo di guardare e calarsi nella realtà che mi circonda, stare dentro l'argomento, cercando di comprendere e determinare in che modo desidero interpretare ciò che racconto. Più profonda è l'osservazione, più riesco, a piccoli passi, ad avvicinarmi a quella che io considero la mia verità.

3
La verità , la necessità, il coinvolgimento, l'urgenza, lo sporcarsi le mani. Senza dubbio.

4
Non ho mai considerato il doc come una forma di serie B o l'anticamera della finzione. Semmai un avvicinamento o una compensazione alla finzione. Il doc è per me, una forma espressiva pienamente e degnamente autonoma e ampiamente autosufficiente.
Il Doc permette sovente (in parte perchè l'autore si sente più libero, e credo anche per un minor peso produttivo) una libertà di linguaggio che il cinema (almeno quello italiano) ha perso in buona parte dei suoi prodotti.
Scriveva Kieslowski (grande documentarista oltre che grande regista) che per fare un buon film, indipendentemente dal tipo, è indispensabile miscelare la descrizione del mondo così come appare e la creazione di una visione propria, cioè dare vita a una contraddizione. In questa contraddizione ci sta tutta la forza dell'essere cineasti oggi. Questa forza, questa verità, questo sentimento che cerco nel cinema penso lo si trovi maggiormente oggi nel cinema documentario che non in quello di finzione.

5
Credo esista un potenziale mercato, che andrebbe incrementato e sostenuto. Ma vedo ben poco che lavori in questa direzione a parte qualche Festival e qualche addetto ai lavori. Neanche il Ministero riconosce l'esistenza (e di conseguenza l'importanza) del documentario.
Ad aggravare il tutto, facciamo i conti oggi con una televisione per la maggior parte distratta e disinteressata, che pensa al documentario solo come reportage, come tappa buchi di palinsesti ormai logori. Così è. Credo ci voglia una grande battaglia e una pratica diffusa e ostinata per non veder morire il doc.

6
Sicuramente, se sostengono non solo sporadiche proiezioni, ma si fanno promotori di incontri, seminari, idee, proposte, circuiti di distribuzione, sostegni alla promozione e alla diffusione. La proiezione deve essere uno dei momenti del sostegno al doc, non l'unico. Alla riflessione deve seguire l'azione, ed è in questo momento che il vostro aiuto diventa importante.

CHIARA CREMASCHI, *raccontare senza giudicare*

1
Non so quanto potrà esserle utile il mio punto di vista, dal momento che la mia "carriera" è molto incerta e le mie produzioni esigue, ma volentieri rispondo alle sue domande perchè il mio approccio pratico al cinema è iniziato proprio con il documentario, più precisamente sul set di Materiale Resistente di Davide Ferrario e Guido Chiesa, e dopo tanti anni di studi teorici mi è sembrata la forma migliore di comunicazione e, contemporaneamente, un'enorme sfida e responsabilità.

2
Il mio approccio alla fiction si è mantenuto molto simile: cerco di raccontare storie, parlare con le persone, non dimenticarmi che non devo giudicare. In realtà, nel poco che ho fatto, ho mischiato molto: ho cercato di montare i documentari quasi fossero dei videoclip, e la fiction con la sobrietà del documento.

3
Non sono capace di pensare, per me, a grosse differenze, tra un'immagine documentaria e una di finzione, anche se ammiro incondizionatamente chi è in grado di creare grandi immagini, anche di pura fantasia.

4
Penso infatti che la finzione e il documentario possano coesistere nella carriera di un regista, come non interagire mai, non sono necessariamente delle tappe di un percorso.

5
Sono indubbiamente fondamentali nel mio, e sono convinta che, per entrambi, il grosso problema, in Italia, è che si dipenda unicamente dal mercato televisivo, che obbliga a produrre solo in conformità ai format vendibili alle antenne.

DAVIDE FERRARIO, *il doc mi rappresenta meglio*

1
Nel mio caso personale, il percorso è stato rovesciato, è cioè dal cinema di finzione al cinema documentario. Credo anche che – a questo punto – i due piani di lavoro siano ben distinti, principalmente da un punto di vista produttivo. So che un film è una macchina complessa, che richiede un tipo diverso di approccio, molto più basato sulla programmazione. Un documentario, per me, è invece come un'avventura di cui conosci il punto di partenza e quello di arrivo ma nulla di quello che c'è in mezzo.

2
In questo senso, trovo che il documentario abbia una autonomia inattaccabile. Mi sembra triste pensare che possa essere solo una palestra per la finzione. Personalmente, rovescerei la prospettiva: puoi imparare qualcosa dalla fiction che ti servirà nel documentario, che è sicuramente un genere superiore, più vicino all'essenza del cinema.
Linguisticamente, invece, i due livelli sono molto più vicini. Anzi, è stato proprio un documentario come Materiale resistente a farmi capire quanto il montaggio poteva mirare all'essenzialità e alla verità fregandosene delle convenzioni realistiche, secondo una lezione che ho poi messo in pratica nella finzione da Tutti giù per terra in poi.

3
Dire che sento i miei documentari più vicini alla mia personalità di quanto lo siano i film che tendono, inevitabilmente, a essere più oggettivi, pensati per un pubblico più vasto. Non è un caso che spes-

so senta il bisogno di metterci la mia voce: non già a mo' di commento, ma come quella di un personaggio che si mette in causa.

4
Non credo che un'immagine sia per natura "documentaria" o "di finzione" La mia idea di recitazione, per esempio, è far accadere nell'attore qualcosa di cui nè lui nè io, prima, avremmo sospettato l'esistenza. Per questo penso che le sceneggiature siano solo degli strumenti per avvicinarsi a una verità più profonda e non esprimibile a parole. La vera differenza è nel montaggio, nel punto di vista.

5
Un mercato per il documentario esiste, eccome. Solo bisogna intendersi bene su cosa intendiamo per mercato. Certamente è una sciocca utopia pensare di portare i documentari dentro le sale commerciali (certo ci sono eccezioni come Buena Vista Social Club, ma è evidente che si tratta di situazioni del tutto particolari).

6
Ma se l'idea è che c'è un pubblico diffuso, non si sbaglia. Credo che non solo i festival – come il Premio Bizzarri o Torino – dimostrino che gli spettatori ci sono. La mia esperienza mi ha rilevato che in tantissime situazioni su e giù per l'Italia, se si crea "l'occasione" si possono mobilitare centinaia e centinaia di persone per la visione di un documentario. L'esperienza di Materiale resistente è stata entusiasmante in questo senso. E se la televisione resta un referente obbligato (soprattutto Telepiù, che ha una politica vera nei confronti del documentario, mentre la RAI è solo interessata al giornalismo filmato, di solito di scarsa qualità), molte sorprese possono arrivare dall'home video. Cito ancora Materiale resistente che, diffuso in edicola nel circuito del Manifesto, ha venduto 20.000 copie. Ma anche 45° Parallelo (Polygram) è andato bene. E una serie come American Supermarket è stata venduta dal nostro agente inglese in 20 Paesi del mondo, tutti quelli più importanti.
Certo la chiave del regolamento resta il low budget. Bassi costi e ricavi relativamente buoni, che possono pagare piccole troupe e piccole strutture commerciali. Sarò autolesionista ma penso che nel documentario (non nella fiction) il basso costo sia una buona garanzia di creatività.

ILARIA FRECCIA, *come un "transfert"*

1
Indubbiamente le esperienze acquisite attraverso una lunga attività di ricerca documentaristica costituiscono un presupposto significativo per chi poi decide di misurarsi con la "finzione cinematografica".

2
Per quanto mi riguarda, la differenza fra i due generi È un problema relativo, poichè si tratta in entrambi i casi di forme di interpretazione della realtà dove l'elemento soggettivo inevitabilmente prevale. La scelta dei luoghi, delle immagini, dei personaggi e del montaggio stesso sono pur sempre degli artifici rispetto ai quali la capacità dell'autore di creare una verosimiglianza con il reale diviene decisiva. Il documentario ti porta inesorabilmente ad avere un contatto immediato e diretto con la realtà, una realtà libera dalle infinite mediazioni, dai carichi e dalle sovrastrutture necessarie per il cinema di finzione. Ciò non esclude che, attraverso la scelta di luoghi e personaggi reali, si possa pur sempre cercare una struttura narrativa che rappresenti in maniera più fedele possibile la realtà. Questo peraltro succede, ormai da tempo, nel cinema africano ed asiatico, dove la distinzione fra finzione e documentario, è molto sottile.

3
Spesso mi è capitato che durante le riprese, anche in situazioni ed in luoghi più diversi, fossero proprio i protagonisti delle storie che volevo raccontare a prendere il sopravvento sulla realtà, e che loro stessi sconfinassero nel non-reale, nella finzione e nel sogno. Le riprese del documentario diventavano, quindi un pretesto per mettere in scena una realtà che non esisteva ancora, se non nelle loro menti. Si creava un "transfert", tra loro e me, qualcosa di magico che mi ha fatto rendere spesso conto di quanto si effimero e relativo il concetto di "realtà". Tutta la filosofia indiana si basa sul concetto che la realtà non esiste, che è maya, illusione. Maya è qualcosa che non si può catturare, qualcosa che muta continuamente, che contiene il passato ed il futuro, un processo in continua trasformazione. Forse per noi occidentali è un concetto difficile da capire, ma quando si fa una distinzione netta tra documentario e "finzione" mi viene voglia di citare Rossellini.

4
"Rispettare il reale non significa accumulare le apparenze, ma altrimenti spogliarle di tutto ciò che non È essenziale, pervenire alla totalità nella semplicità, l'immagine È il completamento dell'idea che la provoca. Ogni immagine ha in sè lo splendore del vero. La realtà documentaria È sempre il punto di partenza onde penetrare all'interno delle cose, per andare sempre "oltre" in una sorta di viaggio introspettivo, dove ciò che importa È la conoscenza degli uomini, lavorare su ciò che esiste nella realtà, improvvisare, significa soprattutto arricchire il progetto di quanto di umano e significativo vi è nella casualità. Evitare il lavoro preparatorio troppo minuzioso, riunire una documentazione umana, favorire le attitudini spontanee, avere un giudizio critico ed una posizione morale, composta di affetto, tolleranza, compassione, tenerezza. Io cerco l'istinto. Mi sforzo di rinunciare alle esigenze della grammatica tecnica per riferirmi all'istinto e ritrovare per i miei film il sapore ineguagliabile del documento. Documento-fatto, documento-inquadratura, documento-volto, sono soltanto tre aspetti del documento umano. La sola gioia per l'uomo è la ricerca della verità senza deviazioni... Parlo qui come altrove alla mia maniera, cioè senza ricerche formali, io cerco solo la verità."

5
Parole e concetti che rivelano uno dei bisogni più intimi che animano un autore di documentari: l'avvicinarsi alla realtà, ricercare attraverso il suono e le immagini una "verità". A questo bisogna aggiungere anche la necessità di un impegno civile e sociale per denunciare, attraverso l'attività documentaristica, situazioni di disuguaglianza e sofferenza presenti nel mondo. Un'esigenza che ha caratterizzato gli ultimi miei lavori in India, Mali e Bangladesh.
Per quanto riguarda invece la situazione del documentario in Italia, sarebbe a questo punto superfluo aggiungere le mie considerazioni a quanto ormai tutti conoscono. La mancanza di mezzi e di opportunità, crea solo contrasti, contrapposizioni e tentativi più o meno riusciti, di creare piccole nicchie di autori o produttori chiusi nei loro privilegi. Una situazione già molte volte denunciata, caduta spesso nell'indifferenza, e che non aiuta di certo il documentario in Italia.

6
In questo contesto, il Premio Bizzarri costituisce certamente un elemento positivo, e questo non solo per la rara occasione di visibilità che dà ai documentari, quanto soprattutto come necessario luogo d'incontro, discussione e ricerca sull' attività documentaristica. L'auspicio è che i segnali positivi che provengono da questo festival, possano contribuire a creare le condizioni per un maggiore interesse, anche dal punto di vista produttivo e distributivo, per questo genere così sottovalutato.

AURELIO GRIMALDI, *un "genere" eccitante*

1
Il mio percorso, in verità, è stato opposto: ho esordito con la lette-

ratura (Meri per sempre, Le Buttane, Storia di Enza) passando poi al cinema. Il mio primo documentario è stato I Parrini (1995), successivo al mio terzo film. La mia impressione è che, prediligendo scritture e film di carattere realistico, e comunque molto legate al sociale, il documentario risultasse, con quelli, un linguaggio simile e del tutto legato.

2
Nel documentario do molto più peso al montaggio che non nei film di finzione. Il documentario è per me un viaggio avventuroso, dove si sa (più o meno) dove e come si comincia, ma non si sa mai dove si andrà a finire. Anche nel mio ultimo Ragazzi fuori Torino, sinceramente, non pensavo che sarebbe finita come è finita. Ma, alla fine, l'avventura non manca mai.

3
Nel cinema di finzione parto da una sceneggiatura per me molto "forte", nel senso di meditata, riflettuta, consolidata. Sul set apporto diverse modifiche, ma mai sostanziali. Nel documentario tutto, invece, avviene in montaggio. Che c'entra questo con le immagini? Nel film di finzione l'immagine è al servizio della sceneggiatura, che l'ha in qualche modo prevista e organizzata. Nel documentario l'immagine è al servizio della realtà, che scopri nel momento in cui la cerchi sul campo. Rieccoci alla (per me) famosa "avventura";

4
Come ho detto, il documentario per me non è mai stato un possibile passaggio "strategico"; per poter entrare nel cinema di finzione. Ogni volta che posso realizzare un documentario sono preso da una sorta di eccitazione psico - fisica. Come ho detto, mi prende il senso dell'"avventura". Per Ragazzi fuori Torino; sono partito per Torino, ho incontrato operatori dei centri sociali, che ci hanno proposto dei "casi". Ho incontrato quei ragazzi, e già io non c'entravo più. Il documentario era già inevitabilmente "loro" e non mio. Nel senso che io potevo solo "organizzare" il "loro" documentario, ma non farlo. Senza di loro il documentario non poteva esistere. Con me poteva solo prendere una dimensione "grimaldastra", come ovviamente ho cercato di fare, ma soltanto partendo da loro.
Vorrei fare un esempio: a Torino, due ragazzi avevano inizialmente accettato di essere intervistati. Ero anche andato nel loro quartiere popolare a girare alcune scene di "supporto". Il giorno dopo mi dissero che non se la sentivano più. Ed è venuto un altro Ragazzi Fuori Torino. Se loro avessero accettato le interviste, ne sarebbe venuto fuori un altro ancora. E tutto, al di fuori della mia effettiva volontà! Voglio anche aggiungere che i miei documentari rifuggono la voce fuori campo (e non è facile, certe volte…), quindi niente voci esplicative, niente voci che dicono dove siamo e con chi siamo, o chi sono quei ragazzi e che giudizio o descrizione dare di loro. In questo senso, è evidente, per me il documentario è totalmente diverso dal cinema di finzione. Non solo ha una validità autonoma, ma ha, per me, una validità "altra": che il cinema non può nemmeno sfiorare. Insomma: tutta un'altra cosa a tal punto da non poter fare graduatorie o dare priorità. Finito un documentario penso che avrei una gran voglia di girarne un altro, e questo non ha niente a che vedere coi pensieri sul cinema. È un'altra parte del mio cervello.

5
Non so se esiste un mercato del documentario. I miei sono stati tutti televisivi. I Parrini era stato visto (dalle ore 23) da 872.000 spettatori. Ragazzi fuori Torino (dalle 20,50) da 2.050.000. A me sembrarono e sembrano stra-tantissimi!!! Questo mi ha fatto pensare che la televisione "seria" sia un luogo naturale per mostrare questo tipo di lavori. Ma penso anche che proiettare un documentario come Ragazzi fuori Torino nelle scuole avrebbe una funzione di confronto (anche aspro) molto forte.

6
Non sono mai stato al Premio Bizzarri, anche se ne avevo sentito parlare. Se sarò invitato farò tutto il possibile per venirci, per almeno due motivi: mi piacerebbe moltissimo vedere i documentari altrui. E discutere con gli autori, sia in pubblico che in privato, dei lavori che più mi hanno colpito.

I REGISTI:
ABBIAMO VOGLIA DI FARE I DOCUMENTARI

di Andrea Cauti

TINTO BRASS: ERO L'ASSISTENTE DI JORIS IVENS

Cresciuto alla scuola del documentarista olandese Joris Ivens, il "maestro dell'erotismo italiano" si è via via staccato dal suo modello per seguire una sua originale strada artistica. I puristi del cinema hanno criticato Brass per il suo "tradimento" per aver abbracciato un genere considerato minore abbandonando le aspettative che aveva creato nel '63 col suo primo film, anarchico e contestatario, Chi lavora è perduto. Eppure proprio quel genere intellettuale e la scuola di cinema di altissimo livello da lui fatta, permette di distinguere subito un film di Brass dagli altri di carattere erotico per l'indiscussa qualità e per la raffinatezza delle immagini, anche di quelle più esplicite.
Anche se non ha mai diretto un documentario, si può dire che ha studiato con uno dei maggiori maestri del genere?
Di più: si deve dire. Essere assistente di uno come Ivens è stata per me una vera e propria scuola. Lui mi ha insegnato moltissimo e stare sul set come aiuto regista del documentario da lui girato nel '59, L'Italia non è un Paese povero, ha cambiato la mia vita. In quegli anni il cinema era fatto dal vero, senza teatri di posa e la scuola del documentario si faceva sentire, se non altro per la vicinanza storica del Neorealismo.

La sua generazione si è formata sui documentari. Girare un filmato in pellicola era quasi un passo obbligato per arrivare al cinema. Oggi è diverso?
Da un certo punto di vista oggi è meglio. La possibilità di girare in digitale abbatte enormemente i costi e non c'è più bisogno di

avere alle spalle un produttore. È ovvio che le nuove generazioni hanno però minor dimestichezza col montaggio. Mi accorgo che sempre meno registi sanno montare i loro film e le nuove tecniche sono, a mio giudizio, poco attraenti. Un po' fredde. Tolgono, se così si può dire, il gusto di montare un film.

Quanto le ha insegnato la scuola di Ivens riguardo al montaggio?
Tutto. E l'importanza di questo elemento nella realizzazione di un film è evidente in Io, Caligola, pellicola del '79 che ho girato e che mi è stata scippata dai produttori. Questo film da me girato è stato montato da altri in molte versioni diverse. L'unica che in qualche modo rispecchia la mia idea, anche se alla lontana, è quella del Caligula americano, non certo quella orrenda di quel filmaccio che è uscito in Italia.

Lei non ha mai fatto documentari, eppure un suo film è riconducibile a questo genere: Ça ira. Il fiume della rivolta del 1965.
Questa pellicola è effettivamente realizzata con l'ausilio di molti documentari, ma è sostanzialmente un'opera di montaggio. Per questo parlerei di lungometraggio e non di documentario.

Molti giovani registi si stanno formando con i cortometraggi. Lei ne ha sponsorizzati anche di recente. Vuol dire che li ritiene importanti?
Ho selezionato e scelto dodici registi per altrettanti corti erotici perchè mi ricordo bene quanto ho faticato da giovane per trovare un produttore per i miei film. È stato un impegno mirato ad aiutare le nuove leve, anche se il risultato mi ha un po' deluso. Di erotico i corti hanno molto poco perchè il pudore prevale su tutto, e guardando i film si vede benissimo.

Lei è il re indiscusso dell'eros in Italia. Ha mai pensato di realizzare un documentario a sfondo erotico?
È certamente un argomento delicato. Ci ho pensato spesso e sono giunto alla conclusione che l'elemento gaudente dev'essere privilegiato. Così mi piacerebbe girare un filmato all'interno dei club priveè perchè l'ambiente, che ho frequentato, mi diverte molto. Una volta, per esempio, ho visto una casalinga che si dava molto da fare con numerosi uomini mentre il marito faceva la spola tra lei e il distributore di preservativi. Mi piacerebbe anche partecipare ai giochi che si fanno lì, purtroppo l'unica volta che sono stato avvicinato da una donna con intenzioni più che evidenti questa, appena mi ha riconosciuto, invece di saltarmi addosso, mi ha chiesto l'autografo!

Crede che il genere erotico sia adatto ai documentari in una società come la nostra?
Certamente. Non bisogna dimenticare che questo genere esiste, oggi più che mai, diffusissimo tra le coppie scambiste. Un tempo le donne o gli uomini si facevano fotografare con la Polaroid, oggi si filmano. Le donne che si vedono nei video amatoriali sono sempre sorridenti perchè, non avendo gli strumenti canonici della pittura, del cinema, della fotografia, si esprimono con l'unico linguaggio che conoscono, quello del sesso. In questo modo escono felicemente da una sorta di mutismo espressivo esprimendosi in maniera diretta e diversa dal solito.

Ha mai pensato di realizzare un documentario del genere?
Lo farei volentieri! Intanto mi sono proposto più volte di riprendere la prima notte di nozze degli sposi. Siccome c'è l'usanza di chiamare un regista per le cerimonie nuziali, io mi sono reso disponibile per la notte!

LILIANA CAVANI: LA STORIA CONTRO I TALK-SHOW

Nata a Carpi in provincia di Modena, la Cavani è una delle pochissime registe italiane di livello internazionale. Dopo la laurea in Lettere frequentò il Centro sperimentale di Roma insieme a Marco Bellocchio (che però in un primo momento voleva fare l'attore) e, nei primi anni '60, è diventata famosa come autrice di documentari scomodi prodotti dalla Rai. Il suo primo, sulla storia del Terzo Reich, si distinse dagli altri realizzati in quel periodo per qualità e curiosità. In seguito continuò a saccheggiare la Storia dirigendo documentari su Stalin, su Philippe Petain, su Gesù, oltre a trattare temi di indubbia attualità: la migrazione dal Sud al Nord d'Italia, il ruolo delle donne nella Resistenza, la Germania Federale a vent'anni dalla fine della guerra.

Uscita dal Centro sperimentale è passata direttamente ai documentari. È stato un passaggio obbligato?
È stata una scelta. Vinsi un concorso in Rai dopo il quale mi proposero un contratto da funzionaria. Io, però, rifiutai perchè volevo restare indipendente e avere la mia libertà. Così iniziai a lavorare nel canale culturale della Rai che stava nascendo proprio allora ed ebbi come compagni Guglielmi, Eco, Silva e Colombo. Lì nel 1962 realizzai il mio primo documentario sul Terzo Reich dove si parlò, per la prima volta, di Olocausto.

Cosa significava allora fare documentari?
Io posso parlare solo per me. Io li feci perchè erano una forma di conoscenza del Novecento e mi servivano ad imparare cose che ignoravo. Volevo fare un film documentario sul Terzo Reich di quattro ore che andava raccontato con regole drammaturgiche. Anche i documentari, non solo i film, hanno una drammaturgia e per impostarla dovevo prima vedere tutto quello che potevo. Era un'opportunità che allora era consentita a pochi.

Perchè ritiene che fin da allora iniziò una forma di censura della Rai nei suoi confronti?
Perchè tra le migliaia di metri di pellicola che visionai ce n'erano molti che avevano girato gli alleati quando avevano aperto i cancelli dei lager. Avevo letto molti libri, testimonianze di sopravvissuti e persino diari di criminali nazisti, ma vedere era un'altra cosa. Nel '62 eravamo in pieno boom e si viveva nello spirito del guardare avanti e dell'inutilità di perdere tempo sul passato, ma a quel punto la domanda "Come fu possibile tutto ciò?" diventò per me prioritaria e non mi lasciava. Scelsi alcune sequenze tra le tante che visionai, quelle che ritenevo più giuste anche se indubbiamente scioccanti. La Direzione Rai non voleva che io inserissi nel documentario proprio quelle sequenze perchè troppo turbanti e compromettenti e dannose – mi dissero – per i nostri rapporti con la Repubblica Federale Tedesca. Dopo alcune discussioni e la minaccia da parte mia di non firmare quel lavoro riuscii a salvare le sequenze necessarie a dare testimonianza della vera anima del nazismo.

Fu l'unica volta che ebbe dei problemi?
No. Nel '64 feci un documentario in quattro puntate dal titolo La casa in Italia dove descrivevo la migrazione degli italiani dal Sud al Nord e chiedevo alle persone i propri commenti. Dopo una prima puntata, andata in onda integralmente, la seconda mi fu tagliata di circa quindici minuti, mentre la terza fu addirittura dimezzata. Tutto questo perchè allora non si poteva criticare il Paese ed io, che sono sempre stata indipendente, fui accusata di criptocomunismo, ossia dissero che ero una comunista senza tessera del partito.

Perchè i documentari oggi sono sempre più rari?
Perchè i giovani preferiscono fare fiction. Spesso però le opere prime sono assolutamente inutili: opere stitiche, autocelebrative, prive di spessore. Sarebbe meglio per tutti che raccogliessero il testimone degli autori della mia generazione e trattassero i grandi temi realizzando con noi una sorta di staffetta ideale. Io parlai della migrazione, ma oggi è di strettissima attualità il tema dell'immigrazione. Eppure nessuno se ne occupa seriamente con la volontà di fare un documentario nato con l'intento di fornire un servizio alla comunità.

Cosa si è portata nel cinema della sua esperienza di documentarista?
Ho portato moltissimo. Innanzitutto un approfondimento della Storia che mi ha insegnato a capire negli uomini il senso di colpa, il disimpegno, l'incapacità di essere democratici, la fatica di fare chiarezza a causa di scuole che non preparano a dovere i giovani. Non sono pensabili film come *Il portiere di notte*, *Al di là del bene e del male*, il primo e il secondo Francesco senza considerare la mia opera di documentarista.

Cosa è cambiato da quando faceva documentari?
Il potere continua a non sopportare chi critica il Paese, ma c'è una grossa novità. Oggi il corso culturale di un popolo è dettato dai talk-show. È lì che il narcisismo raggiunge il suo apice e gli uomini sembrano tutti degli specialisti, delle persone che sanno ogni cosa e che non hanno più alcuna curiosità. Negli anni '60 si guardava più alla realtà e ai temi sociali e storici che a se stessi.

GIUSEPPE PICCIONI: UN'IDEA SU GIACOMO LEOPARDI

Marchigiano, candidato dell'Italia agli Oscar di Los Angeles 2000 col suo film plurivincitore dei Nastri d'Argento, Fuori dal mondo, con Margherita Buy e Silvio Orlando, non viene dal macrocosmo dei documentaristi, ma ambirebbe averne preso parte attiva come i suoi due illustri colleghi Antonioni e Olmi.

Lei non ha esperienza di documentari?
Purtroppo no. Però sono un attento osservatore e vedo che oggi moltissimi registi si formano alla scuola dei cortometraggi. Questo, se da una parte è certamente un bene, rappresenta anche un male perchè i giovani non usano più la pellicola e non si impadroniscono dei mezzi tecnici del cinema. Recentemente ho visto Donatella Botti, la produttrice di Mimmo Calopresti fin dai tempi dei suoi documentari sulla Fiat di Torino, alla quale ho detto che forse è il caso che ci sia un ritorno proprio al cinema documentaristico.

La colpa, però, è anche dei produttori che preferiscono i cortomentraggi.
Sicuramente è così. Un tempo esisteva la figura del committente che incaricava un regista di girare un documentario; oggi si possono fare cose più personali, ma a proprie spese. Il motivo per cui si producono molti corti è legato al cambiamento in atto nella nostra società: una volta c'erano i grandi processi industriali ai quali era rivolta una grande attenzione; oggi, invece, un documentario sul mondo del lavoro non interessa più a nessuno. È anche colpa della marmellata televisiva che tende ad appiattire tutto e l'attenzione viene rivolta soprattutto ai temi sociali.

Al di là delle riserve, ritiene che la diffusione dei corti sia un elemento da considerare positivamente?
Il problema è che oggi, con la diffusione delle telecamere digitali, si è creata una situazione troppo democratica. Ossia chiunque può realizzare con poche lire un cortometraggio e si rischia, a causa dell'abbondanza di materiale, che il pubblico diventi indifferente a tutto.

Eppure il documentario, come il cortometraggio, rappresenta una scuola importante per chi vuole fare il regista.
Molti anni fa era certamente così: c'era uno studio accurato della sintassi dell'immagine che sarebbe diventata fondamentale nei lungometraggi. Oggi, purtroppo, prevale nei giovani un atteggiamento trasandato: l'aspetto di casualità è dominante.

Anche se non ha mai diretto documentari, essi hanno contribuito alla sua formazione. Ritiene che per questo nei suoi film, tra cui l'ultimo, il realismo è sempre così forte?
Non so se i miei film sono realistici. Certamente questo discorso è giusto al primo approccio, poi subentrano sempre altre storie parallele. Di sicuro la preparazione documentaristica c'è: per raccontare la storia di una suora in Fuori dal mondo mi sono informato e ho fatto molte ricerche su quella realtà.

È forse per questo aspetto troppo profondo che in America hanno bocciato il suo film e non l'hanno inserito nella cinquina dei migliori film in lingua non inglese?
In Europa si tende a pensare che gli americani non amino le storie intense e profonde, invece ci sono moltissimi registi tutt'altro che superficiali. Il motivo per cui Fuori dal mondo non è piaciuto è dovuto al fatto che ho trattato il mio Paese in maniera normale. Laggiù amano il folclore italiano che possono trovare o in una storia antica o in una moderna ma estremamente macchiettistica, fatta di stereotipi.

Illustre sconfitto nella notte degli Oscar nella categoria dei documentari era il regista tedesco Wim Wenders con Buena vista social club. Le è piaciuto il suo lavoro?
Si vede che è un documentario vecchio stile: girato in pellicola, molto studiato nella sceneggiatura e nelle immagini. È un prodotto di qualità superiore perchè il regista ha una grande esperienza cinematografica. Peccato che l'Academy non l'abbia premiato.

L'idea di andare controcorrente e di passare dal film al documentario le piace?
Diciamo di sì. Se dipendesse da me farei solo documentari. Ho anche un progetto che in un futuro, spero prossimo, vorrei realizzare: un documentario su Giacomo Leopardi. Per me che sono marchigiano sarebbe un sogno realizzato, ma non vorrei farlo sull'uomo, bensì sulle opere. Cercherei di essere meno didascalico possibile cercando di vedere il grande poeta con un occhio diverso, poco classico.

MAURIZIO PONZI: CORTI, TRAM E CRITOFILM

Definito non senza esagerazioni il Truffaut italiano, questo regista arrivò dietro la macchina da presa dopo anni di militanza nella critica cinematografica. Nel '65 fondò il periodico "Critica & Film" e nel '68 realizzò la sua prima opera di fiction, Stefano Junior, e dopo girò molti documentari per la televisione. Per sua stessa orgogliosa ammissione, Ponzi conosce solo due cose: i tram e il cinema. E proprio da questa unione è nato il suo primo documentario, Tram ways. Nella sua abitazione romana, tra una sigaretta e l'altra, ci racconta la sua avventura di documentarista che è alla base del suo mestiere di regista cinematografico che, negli anni '80, lo ha portato ha realizzare con Francesco Nuti un sodalizio eccezionale per il nostro cinema. Attualmente è impegnatissimo perchè sta girando una fiction per Mediaset.

La televisione che fu tanto importante per la crescita di molti registi a cui commissionò dei documentari, oggi sembra disinteressata al genere.
È così ed è molto strano. La Tv non ha problemi di spazio nè di durata, eppure difficilmente si vedono trasmessi documentari nuovi. La maggior parte sono programmati a tarda notte e sono filmati di repertorio.

Lei ha lavorato molto al cinema e in televisione, ma ama molto i documentari. Eppure i suoi sono un po' particolari…
Sono piuttosto dei cortometraggi. Infatti c'è sempre un ragionamento e una sceneggiatura dietro ogni mio lavoro. Nel '74, per esempio, girai quattro corti di cui uno, Tram ways, si può tranquillamente ricondurre al genere documentaristico. Era la storia degli abitanti di una grande città attraverso un mezzo di trasporto pubblico che, però, era trattato quasi fosse una persona. Poi feci tre critofilm, ossia tre film realizzati alla maniera di tre grandi registi, dedicati a Rossellini, Pasolini e Visconti.

Che vuol dire "critofilm"?
Volevano essere delle critiche filmate. Per esempio, quando girai

il corto su Pasolini lo feci in bianco e nero e, parlando del mestiere dell'attore, ripresi il suo interprete preferito, Ninetto Davoli, che ripeteva quello che Pasolini diceva fuori campo al Quarticciolo di Roma. Il documentario su Visconti, invece, lo feci alla maniera di Senso. Ripresi al Maggio Musicale Fiorentino tre giorni del suo allestimento dell'Egmond. Con me fu gentilissimo e non confermò affatto la sua fama di burbero e snob. Il critofilm su Rossellini fu quello che mi diede maggiori problemi. Allora per uscire nelle sale insieme ai film, i documentari dovevano avere il Premio Qualità. Per ottenerlo, conditio sine qua non era che non ci fosse più dell'8% di materiale girato da un regista. Il mio documentario superava di poco questo limite perchè, per dare un senso al racconto, avevo preso *Comizi d'amore* di Pasolini in quantità superiore al consentito. La commissione, presieduta da Moravia, mi costrinse quindi a tagliare una parte del documentario.

È vero che il suo rapporto con Federico Fellini è sempre stato difficile?
Quando lo incontravo era affabile e gentile, ma non voleva che mettessi il naso nel suo set. Era il quarto regista che avevo scelto per i miei critofilm, ma quando gli spiegai i progetto mi disse che non era affatto interessato. Anni dopo, nel '79, realizzai per Rai 3 un documentario in sei puntate da trenta minuti l'una su Cinecittà. Un documento importante che ricordo con grande piacere anche perchè raccolsi la testimonianza fondamentale di registi come Blasetti o Camerini che di lì a poco sarebbero morti. La sigla di testa prevedeva una carrellata in elicottero sugli studi di Cinecittà. Allora Fellini stava girando La città delle donne; ricordo che mi fece scrivere dal suo avvocato una lettera di diffida in cui mi proibiva di usare immagini del suo set. Può sembrare una stranezza – e allora così mi parve – ma col tempo ho capito il perchè: Fellini era un grande commerciante e vendeva tutto. Lo faceva anche per le immagini dei suoi set e per questo non voleva alcun tipo di intrusione.

Eppure un quarto critofilm ci fu: "Mattolineide".
In un certo senso, sì. Nel 1980 realizzai un documentario di un'ora su Mario Mattoli fatto un po' alla maniera di questo regista. All'inizio era molto diffidente, anche perchè molto anziano, poi si aprì e mi raccontò di sè, di Totò, e di mille altri episodi. Quando vide il documentario mi scrisse una lunga lettera per ringraziarmi.

Lei dice sempre di conoscere solo cinema e tram, ma nel suo curriculum c'è un importante documentario di teatro.
Nel '77 girai *Na sera 'e Maggio* dedicato alla famiglia Maggio. Questi attori avevano anche recitato al cinema, ma è innegabile la loro importanza nella storia del teatro italiano. Recentemente la Rai è riuscita a ritrovare questo filmato perchè mi sono ricordato dentro quale programma era contenuto. L'archivio della Tv di Stato, infatti, è organizzato per titoli di trasmissioni, non per argomenti o per autori. Recentemente mi ha chiamato il collaboratore di Enrico Ghezzi per dirmi che "Fuori orario" tra breve mi dedicherà una serata speciale e voleva sapere da me qualche titolo di programma dove andare a cercare alcuni miei documentari.

Dopo molti anni al cinema e in Tv con la regia di fiction più o meno fortunate, nel '97 è tornato al documentario.
Non si tratta di un ritorno. Ho unito di nuovo le due passioni della mia vita: il cinema e i tram. L'Atac, l'azienda di trasporti di Roma, mi ha commissionato un documentario di 30 minuti dal titolo Il tram racconta. È stato un lavoro di montaggio e ho inserito in questo video spezzoni di 21 film che parlano del tram a Roma.

CINZIA TH TORRINI: HO PENSATO A THE BLAIR WITCH PROJECT

Nata a Firenze nel '54, questa regista ha caratterizzato il suo modo di fare cinema con temi di scottante attualità (dal sequestro di persona allo sfruttamento dei minori) derivando la sua passione dalla sua opera di documentarista e di fotografa. Ha lavorato molto per la televisione e un suo rifacimento del capolavoro di Antonio Fogazzaro, Piccolo mondo antico, è in programma su Mediaset in due puntate per il prossimo anno.

Come è nata questa sua passione per il documentario?
Fin da ragazzina ho sempre amato molto la fotografia. Molti anni fa feci un viaggio in Egitto e lì compresi che quel mezzo espressivo per le mie esigenze era limitato. Tornata a casa mi iscrissi subito alla scuola di cinema di Monaco dove predilessi proprio il genere documentaristico perchè ho sempre creduto che prima bisogna osservare la realtà, poi su questa è possibile costruirci una fiction.

Il suo esordio alla regia avvenne giovanissima.
A parte i cortometraggi che ho fatto per la scuola al termine dei vari anni, il mio debutto alla regia di un documentario risale al '77 quando girai L'ultimo traghettatore dell'Arno. A quel tempo la parte Sud di Firenze non aveva ponti ed esisteva questa figura, poi scomparsa, del traghettatore: un anziano marinaio che trasportava le persone da una parte all'altra le fiume con la sua barchetta. Su di lui, che peraltro era un mio caro amico, feci il mio primo documentario.

Ha mai pensato al genere di documentario che predilige?
In realtà no. Ho sempre girato filmati legati ad argomenti che mi interessavano in quel momento senza alcun pregiudizio. Forse il tema sociale è quello che sento di più, anche perchè, tra i lavori che prediligo, ci sono un documentario sul risanamento della Contrada del Bruco a Siena che fu premiato a Strasburgo ed uno fatto nel 1983 per Mixer insieme a Paolo Guzzanti sul "ventre di Napoli", dove abbiamo ripreso i ragazzini che spacciavano.

Per il rotocalco della Rai ha svolto solo un ruolo da regista o anche quello di giornalista?
No, nelle inchieste che ho fatto per Mixer ho sempre avuto al mio fianco un giornalista. Ovviamente decidevo io cosa riprendere, ma il servizio era suo. Ricordo che con Guzzanti facemmo altri due lavori: Ciao Brasil, sul mondo delle ragazze brasiliane che tanto piacciono agli italiani e che, spesso, sono causa della diffusione dell'Aids; Vite a perdere, un vero e proprio documentario giornalistico su un fatto vero: alcune ragazze, vittime della tratta delle bianche, erano state lasciate morire in un container di Santo Domingo perchè i boss mafiosi non si sono messi d'accordo.

Visto l'argomento dei suoi film, per lei il passaggio dal documentario al lungometraggio non dev'essere stato duro?
Io parto sempre dalla realtà. Questo è certamente retaggio della mia esperienza di documentarista. Solo in un secondo momento interviene la fiction, che può anche essere del tutto distaccata dal contesto reale come, per esempio, una storia d'amore. Pochi anni fa ho girato un film con Luca Zingaretti, Kidnapping. In quel momento la realtà ha quasi coinciso con la fiction: abbiamo scoperto poco tempo dopo che abbiamo effettuato le riprese vicinissimo al luogo in cui era tenuto prigioniero Soffiantini.

Lei ama anche i cortometraggi. Uno suo, di stampo erotico con Stefania Sandrelli, ha fatto scalpore. Pensa che sostituiranno i documentari per le nuove leve?
Il corto a cui fa riferimento è Caramelle e, francamente, non capisco perchè abbia suscitato tante polemiche. Sul fatto che i giovani registi si formino con i corti come noi ci siamo formati sui documentari, devo dire che sono favorevole. Anzi, credo che sarebbe giusto creare una sorta di articolo 28 per questo genere di film brevi. Un giovane, infatti, dovrebbe essere incoraggiato a realizzare il suo primo film, ma non lo si può obbligare a fare un lungometraggio per il quale, forse, non è ancora pronto.

Sulla polemica legata al supporto tecnico vuole intervenire?

Se intende che oggi si predilige il digitale come un tempo c'era solo la pellicola, uguale sia per i documentari che per i film, posso dire che trovo questa polemica sterile. Per me ciò che conta è la sensibilità, il racconto espressivo, non il mezzo usato. Inoltre, oggi è molto facile passare dal digitale al video e recentemente ho proposto ad un produttore un film da girare in digitale per risparmiare. Credo che sia rimasto sconvolto da questa proposta.

Il documentario è ancora nel suo cuore?
Certo. Recentemente ho girato con la mia telecamera – quindi in maniera approssimativa e sul genere del film The Blair Witch Project – un documentario dal titolo La responsabilità della memoria su una parte di Firenze Sud che non è cambiato da circa mille anni. Ora c'è un progetto per mettere attorno a questo posto costruzioni moderne.

Lei ha lavorato molto in televisione. Nel suo prossimo impegno con Mediaset ci sarà il fantasma di Mario Soldati?
Il suo Piccolo mondo antico del '41 è un caposaldo del nostro cinema. Non per niente è stato scritto con Lattuada, interpretato da Alida Valli e prodotto da Carlo Ponti. Il mio avrà quindi citazioni dal suo film e ne recupererà un certo clima cupo, ma nel complesso sarà molto diverso e sarà interpretato da fior di attori come Virna Lisi, Alessandro Gassman e Claudia Pandolfi.

STORIA DOC...
CASTORI AFFAMATI

Italo Moscati

I castori diventano sempre voraci, l'appetito gagliardo non passa. Le televisioni hanno fame. E sono molte. Ci sono le televisioni generaliste, ci sono i canali tematici satellitari da criptare o no, ci sono le case di produzione di videocassette, ci sono le televisioni via cavo, ci sono gli infiniti canali regionali, locali, persino di quartiere… tanti castori insoddisfatti che cercano qualunque cosa, ma soprattutto documenti. Il quadro degli approvvigionamenti, del cibo catodico, non è più lo stesso. Il supermercato degli alimentari va aumentando i suoi scaffali. Le derrate arrivano con gli autotreni dell'etere e dei cavi, il sistema dei trasporti è più attrezzato di quello che porta ogni giorno in una grande città la quantità di carne, latte e pane, e il pop corn, che serve a sfamare o a titillare i gusti della popolazione. I documenti sono pane e companatico per il villaggio globale che si annoia e che vuole una dieta bilanciata tra fiction e non fiction. I documentari fanno parte di quell'immenso documentario che è oggi la comunicazione. La situazione è molto cambiata da quanto il documentario era un antipasto, o peggio uno stuzzichino per l'aperitivo. Oggi non è più così. Oggi non accade più.
Via col viaggio della memoria. Chi ricorda come era organizzato lo spettacolo cinematografico fino agli anni settanta circa, se lo ricorda invece molto bene. Prima della proiezione, veniva presentato per legge un documentario. Quasi sempre si trattava di brevi filmati di tipo turistico o artistico con roboanti commenti e immagini ferme come lapidi. Logico che gran parte del pubblico insorgesse spesso urlando verso lo schermo: "No, il documentario no!"; vent'anni dopo e più Nanni Moretti, riferendosi alle serate dei cineforum cominciate con film raccomandati dai critici o dagli storici del cinema, tipo La corazzata Potemkin, avrebbe reso famosa l'inventiva: "No, il dibattito no!" segnando così il definitivo crollo di una certa idea di cinema e del suo uso, come dire, pedagogico. Questa idea, fatta di seriosità fittizia perchè spesso unicamente paternalista (in senso peggiore), voleva che le immagini non fossero "testi" da capire ma semplici "pretesti" per lezioni o simil-lezioni piuttosto lontane sia dalle intenzioni degli autori sia dalle caratteristiche delle stesse immagini. Prendiamo rapidamente ad esempio quanto è accaduto e sta accadendo nel documentario. Se, come ho detto, nel passato i documentari sono scomparsi dai cinema per l'insostenibilità del loro valore qualitativo, indebolito per l'occupazione di tutti gli spazi da parte dei programmi televisivi (notiziari, inchieste, reportage, eccetera), negli anni di Moretti e nei seguenti i documentari sono una sorta di razza protetta che vive in qualche festival e sta cedendo ore di trasmissione ai talk–show alla Santoro, alla Vespa, alla Costanzo, alla Cecchi Paone, o a quelli di Angela che si accreditano come soli capaci di avere come illustre ospite il signor documentario, peraltro di compassata origine britannica, BBC. Nel talk–show il documentario d'autore non esiste, addio Flaherty, addio Ivens, leggendari maestri del cinema che fu; al suo posto ci sono immagini sciolte che devono rispondere e corrispondere all'impiego veramente illustrativo che ne fanno i conduttori, i nuovi potenti della storia della comunicazione. Talvolta accade qualcosa che interrompe questa irresistibile tendenza. È accaduto quando, in una recente trasmissione della "Macchina del Tempo", Cecchi Paone ha mostrato i documentari di Frank Capra sulla Seconda Guerra Mondiale. Come si sa, Capra fu con John Huston, William Wyler, e altri prestigiosi registi di Hollywood, incaricato di filmare il conflitto passo passo nel suo svolgimento. L'apparato tecnico messo in campo fu degno delle grandi produzioni americane. Lo prova anche un fatto interessante e curioso. Huston aveva ricevuto il compito di girare lo sbarco degli Alleati in Marocco. Le riprese furono regolarmente effettuate e inviate negli States all'attenzione del presidente Roosevelt che le attendeva con trepidazione: era il vero battesimo del fuoco dei suoi marines. Ma la nave sulla quale viaggiavano le pizze di celluloide andò a picco colpita dai siluri dei sommergibili tedeschi che dominavano ancora l'oceano. Niente paura. Huston ricostruì lo sbarco punto per punto, facendo dipingere la svastica sulla carlinga degli aerei americani e facendo indossare ai marines, ridotti a comparse, le divise hitleriane. Ecco un caso estremo di come in America la sete del documentario, o meglio del documento, fosse forte, fortissima. Nel programma di Cecchi Paone, le immagini erano reali e per questo motivo efficacissime. A qualcuno saranno tornate in mente le sequenze trasmesse qualche anno fa dalla Rai nel discusso "Combat Film", sequenze raccolte dai cineoperatori americani guidati da Hu-

ston e da Wyler mentre gli Alleati salivano lungo la penisola dopo lo sbarco del 1943 in Sicilia. Il modo come furono presentate in una prima serie di puntate quelle immagini provocò addirittura scandalo per la mancanza di una lettera adeguata. Successivamente, pur continuando il confronto di opinioni sul modo di riproporle, si è fatta strada l'idea che le immagini sono veri e propri testi, preziosi, delicatissimi, e però opinabili, che per essere compresi fino in fondo hanno bisogno di un'integrazione, ovvero non tanto di lanci verso un'illustrazione dei fatti (secondo le abitudini dei conduttori tv) quanto di interpretazioni capaci di dare lo scenario in cui le stesse immagini devono essere inserite e soprattutto di sottili letture per scoprirne i segreti. Quali sono questi segreti? Ecco che si viene al punto che voglio sottolineare. Mi è capitato di mostrare i reperti di "Combat" a degli studenti. Ho visto sui loro volti crescere uno stupore particolare. Essi scoprivano istintivamente cose che i film di fiction (neanche Salvate il soldato Ryan di Steven Spielberg) non riuscivano a svelare: la routine atroce della guerra, per citare uno degli elementi più evidenti; monotonia di distruzione e di morte che contrastava con le enfatiche, trionfalistiche scene presentate dai cinegiornali Luce del fascismo o da quelli, meno enfatici ma non meno interessati a sostenere il morale delle truppe, degli stessi cinegiornali Usa che pescavano nel materiale degli operatori dei "Combat". Voglio dire che a distanza di tempo, le immagini sciolte, non montate, considerate per ciò che riuscivano a cogliere, sono utilissime perchè dallo stupore di una riscoperta si passi ad una ricostruzione dei fatti, e delle emozioni (ci sono anch'esse nella storia), per i confronti che consentono con altre immagini, per la concretezza con la quale presentano le situazioni. Se ieri il documentario cadeva in una crisi da cui non si è più ripreso, oggi nei documenti sembra ritrovare un suo senso. PurchÈ si diano risposte allo "stupore".

FRONT PAGE

di Italo Moscati

Fateci caso. Gli opinionisti si stanno scatenando su quotidiani e settimanali di fronte all'aggressiva avanzata dei computer e della rete Internet. Non manca giorno che qualcuno non sollevi una ridda di ipotesi sulla opportunità o meno di quel che sta accadendo. Gli schieramenti, come sempre, sono sostanzialmente due. Sembra di essere tornati alla polemica tra "apocalittici" e "integrati" innescata da Umberto Eco agli inizi degli anni sessanta. L'argomento di attualità riguardava allora la televisione che in Italia aveva iniziato le trasmissioni nel 1954 e che cominciava ad avere i suoi effetti profondi nella società italiana strappata bruscamente neppure poi tanto, alle sue vecchie abitudini contadine appena condizionate da una industrializzazione che avanzava non ancora in modo così travolgente come accadrà negli anni successivi.

Parafrasando l'autore de Il nome della rosa, si può dire che oggi sono "apocalittici" tutti coloro che diffidano del computer (che adoperano al massimo come me una macchina da scrivere) e soprattutto di Internet; mentre sono, o sarebbero, "integrati" tutti quelli che entrano più o meno agevolmente in rete e addirittura vi si crogiolano come in un mondo nuovo, gradevole, carico di promesse, persino di guadagni e di possibilità di espressione creativa. Non sempre gli "apocalittici" hanno superato gli "anta", e viceversa gli "integrati" sono dei teen-ager. Anzi, si assiste in certi casi alla riscossa della terza età che, avendo mangiato la foglia grazie all'intraprendenza e alla indiscutibile competenza di un nipotino intraprendente, produce nonne agguerrite del computer che hanno a volte di più di settant'anni: sono i commandos di oggi che lavorano efficacemente sul presente, lasciando ai nipoti il compito di mescolarsi ai coetanei e di convincere i riluttanti.

Fra questi, indipendentemente dall'età, il più simpatico è Giorgio Bocca che torna con insistenza sul problema; e si vede che il computer gli piace poso. È simpatico Bocca e, chissà, involontariamente realista, perchè mette in guardia chi intorno alla rete Internet imbastisce speranze destinate ad essere illusioni (non basta farsi informatici per dare un senso ai new media) o chi persino trova accenti teologizzanti facendo di Internet una sorte di nuova religione in perfetta linea con le bancarelle magiche o paramagiche della new age. Più convinto di lui che le nuove diavolerie tecnologiche sono importanti, e che fin da adesso garantiscono soluzioni pratiche per un infinità di questioni, aprendo un mercato vasto per la circolazione non soltanto delle merci ma anche delle idee, prendo dalle riflessioni che suscita qualcosa che lui stesso forse non ha messo bene a fuoco. Una delle conseguenze della "internettizzazione" del mondo, mi pare, possa essere quella di trasformare i suoi utenti in sedentari eccellenti.

Mi esprimo per paradossi. Se il Novecento ha esordito all'insegna della velocità e delle parole d'ordine del futurismo inventate, propalate da Filippo Tommaso Marinetti, il Duemila – mi domando – comincia con milioni di persone che si siedono per ore davanti ad un tabernacolo elettronico e vi recitano ogni forma di orazione possibile? Alla corsa, al movimento, al ritmo, subentrano i riti dell'inginocchiatoio, delle sedie, della poltroncina, del cuscino salvachiappe? Ovvero, l'uomo della contemporaneità sta abbandonando il suo impetuoso, in apparenza inarrestabile inseguimento del domani per accomodarsi e sostituire alla fisicità, anche mentale, del futurismo, lo spazio siderale della rete sprigionata dal computer e compresa comunque nell'atto del sedersi? Immagino che voi che leggete, non sappiate dare, come capita a me, una risposta soddisfacente. Tuttavia, qualche annotazione, sempre sul filo del paradosso, è sempre possibile, soprattutto per quella forma di cinema che qui c'interessa: il documentario.

Se davvero il mondo si accoccola di fronte ai pollici di video casalinghi e digitalizzati, il documentario o cambia strada o muore. Il documentario, come tutto il cinema, sembra essere più vicino al futurismo che alla logica del computer con annessi e connessi, nel senso che vive di immagini e le immagini corrono (anche quando un regista, ad esempio Anghelopulos, sembrerebbe volerle ferma-

re), e non presupporre una visione del mondo da seduti. E poi il mondo stesso ha conosciuto proprio grazie al documentario una nuova, eccitante avventura di viaggio attraverso i luoghi, le cose, la storia, le persone. Tutti hanno, con i documentari, preso veicoli leggeri o, come si dice oggi, immateriali e sono andati oltre la punta del proprio naso o il campanile del Paesello. Naturalmente, i difensori dell'ottimo computer potrebbero sostenere, com'è giusto, che sul piccolo schermo possono comparire fior di immagini e queste stesse non potranno che migliorare, perfezionando la ricezione, la qualità visiva, la tempestività del rifornimento. Giusto. Se Maometto non va alla montagna, la montagna andrà da Maometto, ossia da tutti noi già predisposti all'attesa e sempre più comodamente assisi? E, fra parentesi, ci sarà in proporzione un incremento delle diete e dei desideri, leggi frustrazioni, conseguenti?
Non so. So soltanto che mi mancherebbero molto i documentari intesi come sonde lanciate sulla terra o nello spazio della fantasia, i registi capaci di andare con la cinepresa, ma anche con la telecamera, in esplorazione in zone e territori sconosciuti, poco misconosciuti o circondati da misteri da scoprire e svelare. Non mi piace rinunciare all'idea che ci possa essere un autore che "viaggia" fra i materiali di un archivio storico e si "muova" verso di essi con un interesse non esclusivamente scientifico. Lasciando Marinetti al suo futurismo d'antan, pur non avendo mai correlato la fisicità con la riuscita di una ricerca sul campo, spostandosi e andando a guardare, sono convinto che dislocarsi, andare oltre, fare nuove esperienze, appunto viaggiare, sia indispensabile se non ci si vuole atrofizzare quei sensi che non necessariamente vanno confusi con i muscoli. Pertanto, collocandomi tranquillamente tra gli "integrati", e quindi non soffrendo di alcun complesso o colpa per cercare il nuovo per il nuovo, sono sicuro che i documentari continueranno ad esistere, e i migliori saranno quelli raccolti in modo diretto, impolverando le scarpe e "muovendo il culo" come dice chi di esperienze in cammino se n'intende. Certo non sarà più il tempo delle immagini spia della realtà come quelle filmate dai maestri Flaherty o Ivens, o come quelle di Gian Gaspare Napolitano e Carlo Lizzani in epoche più vicine a noi, e forse la rete delle reti qualche contributo sarà in grado di suggerirlo; ma sono quasi sicuro che si continuerà a usare l'olio di ginocchio se si vuole andare a vedere, per capire. Quasi. Che ne pensate, lettori di "Libero"? Scriveteci, fatevi sotto. Siete "apocalittici" o "integrati"? o qualcos'altro?

LIBERO

LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

n. 7, novembre 2000

SVEGLIATI DOC!
IL PUNTO SU UNA SITUAZIONE DI CAMBIAMENTO:
SEMPRE PIÙ CINEMA E TV GUARDANO AL DOCUMENTARIO

Siamo due amici tra gli stand della Triennale dove si svolge una manifestazione dedicate alle nuove frontiere della comunicazione. Si tratta di una manifestazione, Creative Web e Tv Festival, che denota come poche altre dello stesso genere di sforzo di coloro che cercano di tenere il passo con i tempi e di mostrare, interrogarsi, vedere, giudicare, riflettere sul sentiero della new economy e dei new media.
Queste definizioni di due grandi famiglie in corsa sono in inglese, e – come sappiamo – non può essere diversamente perchè l'inglese è la lingua obbligatoria delle tecniche che avanzano e non lasciano alternative. La globalizzazione s'integra con i localismi generando la glocalisation; e guai a chi non si uniforma: rischia di non essere compreso e di restare fuori dalle tendenze che fanno la contemporaneità e, senza forse, anche il futuro.
L'amico con il quale cammino è Fabrizio Pesiri. Alla Triennale incontriamo numerosi amici, fra cui Josef Baroni, che è tra gli organizzatori; Liliana Forina, che è una regista che dà il suo contributo sullo stesso piano ideativo e organizzativo; Carlo Antonelli, che si definisce una punta di ironia senza dubbio "ingegnere culturale" e che è in realtà uno scrittore e un analizzatore dei mutamenti specie giovanili. Sono persone che, insieme ad altre che sarebbe troppo lungo citare, lavorano con intelligenza e passione, con spirito aperto, nel campo delle innovazioni, e quindi sono stati o sono o saranno vicine al laboratorio in cui noi ogni anno riversiamo le nostre energie, e cioè il Premio Libero Bizzarri, in cui si è al centro la storia del documentario, una storia intesa non soltanto come passato ma soprattutto come domani.
Con persone come queste, e come molte che vengono sempre più numerose a San Benedetto del Tronto, è indispensabile confrontarsi per affrontare una situazione che diventa sempre più urgente: il destino del documentario mentre il cinema, padre del documentarismo, e tutta la comunicazione stanno cambiano in maniera concreta e vertiginosa.
C'è però una cosa da dire ancora sulla nostra passeggiata alla Triennale; e cioè c'è da marcare riguardo un nostro comune atteggiamento, quello di Fabrizio e il mio: la reazione rispetto agli stand espositivi e al piccolo mercato delle novità tecnologiche comunicative che ci passano sotto gli occhi. Ne siamo attratti, affascinati. Le macchine e gli schermi sui quali si riversano le molte facce della computerizzazione, ci provano che non siamo più in un mondo della immagine chiuso negli studi, nelle sale di proiezione, nei cinema dove si proiettano i film. La bravura e la scioltezza degli addetti che illustrano risorse e convenienze del Nuovo in ogni senso (da quello linguistico a quello economico), riportano ai toni e all'enfasi – peraltro qui molto contenuta – di quegli "imbonitori delle fiere" che lanciano i loro messaggi per sedurre il pubblico, per interessarlo e stupirlo fino allo sbigottimento. Ed ecco che Fabrizio ed io scopriamo di essere aggrediti da una serie di domande che si possono riassumere sostanzialmente in una, una soltanto, molto importante: che fine farà il documentario stretto tra un mercato o mercatino di stand che sembrano inglobarlo, e una prospettiva spalancata come una pianura infinita, anche se la nuova era sembra non potere fare a meno della nuova parola (sia pure non "poetica", ma chissà…)?
È una domanda che resta in piedi e probabilmente lo resterà per molto tempo. Parlando parlando nei corridoi della Triennale certo le risposte non le potevamo trovare, nè intendevamo farlo. Ma una cosa la si può dire adesso, almeno da parte mia. Il documentario non sarà più un genere direttamente affiliato al cinema. Non sarà un doppione rispetto a quello leggendario dei grandi maestri, da Flaherty a Ivens; o a quello, più vicino a noi, degli Antonioni, Zurlini, Risi, Maselli, Pontecorvo, Cavani, Vancini, eccetera. Non sarà nemmeno quello tenuto in vita, fino alla respirazione bocca a bocca, dalla televisione che per trent'anni – dai Cinquanta ai Sessanta – lo ha opportunamente saccheggiato, cooptando talenti, formule narrative, attenzione per "le realtà", mettendolo in rapporto con un giornalismo che non aveva più di fronte un mondo da descrivere con la penna ma con la telecamera, e cioè con le immagini. Non sarà quello sovvenzionato dallo stato, poichè proprio la passiva e totale dipendenza dalle sovvenzioni hanno significato la sua distruzione. Non sarà infine quello che allunga la mano verso i potenti delle antenne per godere di un minimo di interesse e di obolo per la sopravvivenza.
Il documentario se saprà trovare una sua strada in mezzo agli stand della *new economy* o dei *new media* senza farsi (troppo) suggestionare delle nuove bancarelle; se saprà rigenerarsi nelle tecniche e nell'impostazione; se riuscirà a diventare un mezzo anche estetico non da recuperare come bene culturale ma da rinverdire o addirittura da reinventare, potrà cominciare a ragionare sui percorsi da fare. Naturalmente, il compito spetta agli autori, ai produttori, ai festival come il nostro. Ognuno dovrà la sua parte. C'è bisogno di non incantarsi sullo stato delle cose o di pensare ad una riforma graduale e timida. Il ruolo più importante spetta e spetterà comunque agli autori e ai produttori. I primi fino ad oggi sono molto preoccupanti di mirare i registi del cinema di finzione; i secondi sono invece protesi ad aggiudicarsi il più facilmente possibile gli acquisti, i finanziamenti, gli appalti delle grandi centrali televisive. A noi del Premio Bizzarri importa semplicemente, e ambiziosamente, di fare da luogo delle verifiche e dei rilanci, ovvero dei conflitti che non debbono finire in modo obbligato al dialogo.
Quindi, la passeggiata alla Triennale è stata positiva perchè ci ha convinto che non ci sono altre strade da percorrere, se non quelle di esprimere con chiarezza i dubbi suscitati dalle enfasi dei devoti – spesso interessati di new media, e nello stesso tempo di praticare invece le aperture, le vere e proprie speranze che vanno riposte nelle innovazioni specie se vengono "trattate" dalle capacità più vivaci.
Questo numero di Libero nasce sull'impronta delle considerazioni appena fatte, con il proposito di non abbandonare e anzi di approfondirle. Vogliamo dimostrare che è possibile creare un ponte tra le diverse esperienze, al di là delle generazioni e delle mode, affinchÈ si possa trarne le conseguenze più efficaci. Ci piacerebbe che nel mercato o nel mercatino, come prospettiva, s'intravedesse un "sito" più grande e più ricco, uno spazio per dirla in breve che sia il banco di prova di esperimenti veri. Le altre forme espressive, e di spettacolo, hanno avuto nel Novecento le loro avanguardie. Ora il Novecento non c'è più o c'è come sponda, come occasione, come opportunità, e servono altre avanguardie, senza nostalgie, senza intenerimenti, senza complicità. Svegliati, doc!

SEDUZIONI E SEDUTTORI: LE INTERVISTE

di Francesco D' Arma e Dante Albanesi

UGO GREGORETTI
il buco della serratura e il Grande Fratello

1
Confesso di non averci mai riflettuto granchÈ. Ho verificato questo fenomeno e mi domando se l'interesse sia per i documentari propriamente detti, in senso tradizionale, o non piuttosto per quelli che oggi si chiamano i "corti", che sono dei "filmetti", esercitazioni, talvolta eleganti, in formato ridotto. Se è vero che l'interesse è rivolto al documentario è un buon segno, ma anche in questo caso mi domando quanto quest'interesse non riguardi una minoranza, elitaria, più che un vasto pubblico. Ai miei tempi, quando ho fatto documentari, taluni dei quali ancora ricordati, il documentario televisivo era un prodotto d'interesse molto più vasto di quanto lo è oggi. Le collocazioni orarie non erano così mortificanti come quelle attuali. Sta per andare in onda un mio programma che si chiama Questo è il mio Paese, prodotto da Rai Educational, ed è una specie di antologia della mia produzione documentaristica. Però va in onda alle otto e mezzo del mattino, e non lo vedrà nessuno, nemmeno io…

2
Sono andato a vedere alcuni dei film italiani, anche quelli presentati a Venezia, e non mi sembra che ci sia una crisi. I giovani registi sono bravi, sanno fare il cinema e, forse anche per l'effetto delle multisale, il consenso del pubblico è palpabile nel buio della proiezione. Resta il solito problema del cinema americano che surclassa quantitativamente il nostro cinema, ma è un problema che c'è sempre stato… Ricordo che da ragazzo andavo a vedere Miracolo a Milano mentre i miei genitori vedevano Eterne armonie, il film americano su Chopin… Questa egemonia del cinema americano non è affatto una novità di oggi. A quei tempi c'era, forse, uno spazio d'interesse per il cinema italiano maggiore di quello che c'è oggi, ma non penso proprio che la qualità attuale sia da compiangere. Se il riferimento è alla fiction televisiva, una crisi della qualità c'è; non credo però che sia una crisi di ascolti. In altri Paesi, come quelli anglosassoni, la fiction televisiva è una palestra per giovani cineasti che poi diventano anche grandi registi, fenomeno che da noi proprio non esiste… Per fare i "serials" si recuperano i vecchi arnesi del cinema di serie B, che vivono un tardivo successo… Quindi, la fiction televisiva non serve nemmeno a formare nuovi narratori cinematografici.

3
…"Il Grande Fratello"?! Che cosa c'entra col documentario? Il documentario, nella sua tradizione migliore, è sempre stato un trascendere la realtà. I nostri maestri sono stati Flaherty, Murnau, Cavalcanti, ben altro che passivi voyeurs della realtà. Anche i documentari italiani più "realistici", nel senso della loro appartenenza all'area del Neorealismo, non erano origliate dal buco della chiave in tempo reale, come questo "Grande Fratello". Anche quando Zavattini parlava di realtà spiata dal buco della serratura, voleva dire ben altro! Oggi invece si tratta proprio di spiare materialmente soggetti e comportamenti che, per quel che ho capito, sono assolutamente falsi. Non tanto perchè i protagonisti si sentono osservati, quanto perchè sono falsi morfologicamente, è falsa la loro cultura, è falso il loro aspetto, per non parlare di quanto siano falsi la loro sensibilità e i loro gusti. Sembrano l'incarnazione nella vita quotidiana degli spot pubblicitari, è talmente falsa la matrice del loro comportamento che più che uno spiare la realtà è uno spiare la falsità.

4
Ho notato alcuni esempi di buon documentarismo televisivo, mi capita di sobbalzare per la qualità di un documentario in TV. Mi riferisco per esempio ai documentari efficaci e partecipi di Montanaro, della serie "C'era una volta", nei quali c'è come un ritorno a un tipo di narrazione documentale televisiva che è quella che in qualche modo praticavamo, con Zavoli, Furio Colombo ed altri negli anni '50 e '60. Ai miei tempi avevamo tutti l'ossessione dello "specifico televisivo", eravamo alla ricerca di un modo di narrare la realtà che fosse inimitabilmente televisivo. Ci avvalevamo delle interviste, dei suoni, tutte peculiarità della TV, anche perchè il reportage televisivo era una filiazione di quello radiofonico. Le inchieste di quegli anni furono un'importante novità.

5
I progressi tecnologici potranno dare buoni frutti nella misura in cui saranno coercibili, subordinati ad un'esigenza narrativa ed espressiva che, secondo me, è sempre la stessa dai tempi dell'"innaffiatore innaffiato" dei fratelli Lumiere. Non credo tanto nei miracoli dei progressi tecnici; troppe volte li abbiamo visti utilizzati non creativamente, in modo passivo e meccanico. Il documentario del futuro raggiungerà risultati importanti se si riferirà ai modelli del passato.

GRAZIANO DIANA:
da sceneggiatore di fiction ho capito che i giovani…

1
Occupandomi esclusivamente di cinema di fiction posso solo azzardare delle ipotesi perchè non è un fenomeno che io conosco dettagliatamente. Mi pare di poter dire che il moltiplicarsi di canali tematici e la crescita del satellite permettono un utilizzo di quello che non è fiction in maniera più strutturata, che può trovare in tal modo un suo pubblico in maniera più immediata. Nel momento in cui questi canali offrono servizi che vanno dal giornalismo all'indagine gastronomica, alla ricostruzione d'ambiente accade che le "news" si ampliano a quello che non è strettamente informazione quotidiana ma, per così dire, indagine sul mondo e, probabilmente, questo fa sì che il documentario torni ad avere un ruolo più importante.

2
No, affatto. La fiction va benissimo. Ottiene ottimi ascolti, se ne produce tanta, le reti televisive stanno ampliando, in base anche alla normativa europea, il monte ore di fiction da offrire; quindi non parlerei proprio di crisi della fiction, o, perlomeno, non la vedo intorno a me.

3
"Il Grande Fratello" non mi sembra che appartenga al documentario, credo che appartenga di più alla fiction: mi sembra che sia tutta finzione.
Più in generale mi sembra di notare che quest'apertura di mercati, di finestre, che sono le televisioni via satellite, offerte a largo raggio, e che credo si espanderanno sempre di più, richiedono un prodotto che in questo momento, evidentemente, è ancora poco "sorvegliato", vale a dire: l'immagine prodotta è poco strutturata. Sarebbe auspicabile un ritorno a quello che era il documentario

d'autore degli anni '40 e '50, attraverso il quale sono cominciate grandi carriere. Oggi si pensa a scrivere direttamente la fiction per il cinema, laddove grandi autori come Malle, Resnais, Antonioni cominciavano dal documentario, dalla raffigurazione d'ambiente, dall'indagine sociale o artistica, persino pittorica. Questa tendenza si è persa per strada; non ricordo carriere di registi emersi negli anni '90 iniziate in maniera importante col documentario. Aprendosi questi nuovi canali, forse, si apre anche la possibilità di tornare a fare documentari di livello. Tenendo dei corsi all'Accademia dell'Immagine de L'Aquila vedo che i ragazzi hanno consapevolezza dell'importanza del documentario: alternano fiction e non fiction molto liberamente, cosa che quando io frequentavo il Centro Sperimentale, vent'anni fa, non accadeva. Noi pensavamo quasi esclusivamente in termini di fiction. Questi ragazzi, invece, grazie anche alla leggerezza e all'agilità dei mezzi tecnologici odierni, si applicano volentieri al documentario.

4
Ripeto, con il collegamento via satellite vedo canali che mi offrono immagini di questo tipo. Più che di penuria di immagini documentarie parlerei di possibilità d'offerta; oggi, chi pensa ad un taglio di racconto non fiction ha più possibilità di collocare il proprio prodotto, e di farlo vedere ed apprezzare dal pubblico.

5
Con i supporti che via via saranno utilizzabili. Già ora si può fare tanto, e sempre di più si potrà fare. Un domani ci saranno piccoli computer portatili capaci di elaborare le immagini e permettere di montare subito, telecamere digì che offriranno una libertà pressochÈ illimitata, che andrà, per così dire, sorvegliata e guidata dal talento di chi andrà a scegliere le immagini da mostrare. La tecnologia inciderà in una duplice direzione: da un lato l'hardware con cui si realizzano fisicamente i documentari, dall'altro lo sbocco delle televisioni tematiche che li acquisteranno venendo a costituire anche un polo produttivo e di finanziamento, affinchÈ il documentarismo sia un'attività remunerata.

BERNARDO VALLI:
arriverà la liberazione e tutto cambierà

1 - 2
Non so, io di questi tempi non vedo un grande interesse per il documentario... Certo, è positivo che vi siano festival che si sforzino di promuovere una cinematografia che non riesce ad entrare nei circuiti più importanti. Questa è una grande fortuna, perchè saltano fuori autori nuovi: il documentario, ma anche il cinema corto in generale, sono una grande palestra, dove si possono fare esperienze importanti. Tutto sommato, la situazione in Italia è molto positiva; ma secondo me, ci sarebbe da liberalizzare parecchio un'industria che a me pare troppo protetta. Certo sarà un trauma, ma io credo che in Italia esistano delle forze meravigliose che restano lì, inespresse. Si dovrebbe incentivare di più la base, i giovani… Non voglio fare nomi, ma a volte mi capita di visionare i lavori di qualche scuola e di incontrare prodotti assai pregevoli. Il problema, però, è a monte: io ricordo che già negli anni '60, al Centro Sperimentale di Roma, spesso giungevano degli agenti di case di produzione americane a vedere se c'era qualche giovane interessante da seguire, da incoraggiare. Di agenti italiani, invece, non ne ho mai visti.

3
Il Grande Fratello è solo una grande perversione, una finzione perversa. Evidentemente, c'è la necessità di occupare degli spazi televisivi in quel modo… Ma il cinema è un'altra cosa. Forse il Grande Fratello può leggermente discostarsi dal resto della programmazione televisiva. In ogni caso, non basta a consolarmi.

4 - 5
Se lo guardiamo da un punto di vista televisivo, il documentario ha un successo enorme. Magari la maggiorparte dei filmati mostra dei leoni che inseguono degli gnu; e da questo punto di vista, per quanto riguarda il contenuto, ci sarebbe molto da lavorare…
Ma la straordinarietà dei nostri tempi è che con un Apple di pochi soldi e un po' di buona volontà si possono davvero creare dei capolavori. La liberalizzazione del cinema provocherà un salto enorme: da tempo i grandi teorici della Rete parlano di una rivoluzione socio-politica straordinaria, e sono convinto che il documentario potrà usufruirne in maniera molto incisiva, molto matura. Questa mutazione è ormai avviata, e non credo ci sia la possibilità di fermarla. Nemmeno con una legge. L'avvento del digitale permette risultati che avvicineranno il cinema alla pittura: non vi è più quella barriera che esisteva trent'anni fa, quando chi voleva lavorare sul serio aveva bisogno di un'attrezzatura, di macchine per il sonoro… Oggi la pesantezza della tecnologia cinematografica si sta affievolendo. Certo, oltre alla produzione, un altro ostacolo è la distribuzione. Ma pian piano anch'essa verrà superata, o si dovrà pensare ad una distribuzione diversa.
Un'altra cosa importante sarà salvaguardare il ruolo del cinema nelle sale. Io sono tra coloro che sostengono che con l'avvento della televisione, il cinema ha fatto un salto di qualità straordinario: la televisione ha portato nelle case film che io potevo vedere soltanto a Parigi; per non parlare del videoregistratore, che ha avvicinato la lettura di un film a quella di un libro (e con il DVD le cose si muoveranno ancor più in questa direzione). Ciononostante, il "rito cinematografico" non deve in alcun modo essere dimenticato: occorre far capire che quel vino, bevuto a quella temperatura, sarà sempre migliore di quello bevuto di nascosto in pizzeria.

VIAGGIO VERSO
LA VERITÁ DELLE IMMAGINI

di Gualtiero De Santi

C'è un film che sta al momento circolando nelle nostre sale, *Viaggio verso il sole* di Yesim Ustaoglu (nell'originale, *Gunese Yolculik*). Un film ambientato in Turchia e nel Kurdistan setten-trionale, diretto da un regista curdo sinora a noi sconosciuto, finanziato con capitali europei (precipuamente tedeschi, olandesi e svizzeri). Un capolavoro occultato dai grandi fratelli della distribuzione, o almeno un grande film: che c'è ma viene visto da un pubblico decisamente esiguo; che è ragionato e meditato da pochi e che, purtroppo, non incide se non in forme marginali sulla realtà del cinema attuale e sui nostri immaginari sempre più artefatti e squassati.
Il *Paisà* del cinema curdo, volendo enfatizzare l'emozione e l'entusiasmo che abbiamo provato nella corso della visione (e scordando per un attimo il fatto che il popolo curdo abbia già avuto sugli schermi il suo cantore e poeta, quell' Ylmaz Güney cui è toccato di dirigere spesso certi film dalle carceri turche, per interposta persona). Indubitabilmente un grande affresco dentro cui si concertano i caratteri e i fondamenti simbolici di una nazione in eterna diaspora, piagata e smembrata da regimi totalitari e sanguinari – l'iraniano, l'iracheno, il turco –, uno peggiore dell'altro, uno più acerrimo e violento dell'altro. Regimi tra loro nemici e in perenne lotta, sempre attestati su contrapposti schieramenti ideologici. Ma uniti nell'oppressione del popolo curdo, che da noi fa notizia solo in sporadici momenti ma il cui destino a conti fatti ci rimane indifferente.
In Viaggio verso il sole (che quasi ricorda un titolo ciminiano), ricorrono immagini di taglio documentaristico e però anche, conformemente all'idea che noi abbiamo di un film che nasca dal cuore di quella problematica, momenti di realtà viva, o almeno riprese effettuate per le stradine e le piazze di Istanbul che paiono altrettanti spezzoni di realismo, ovvero di realtà filmata (anche se il realismo non richiede di per sè l'apporto del realismo fotografico).
I passaggi documentaristici costruiti dal direttore della fotografia, Jacek Petrycki, non si direbbero però numerosi; il fatto è che sono diegetici, trasparendo da schermi televisivi che raccontano la quotidianità drammatica della moderna Turchia, formata da retate e rivolte di piazza, da povertà e repressione. Ma a volte in quelle immagini giornalistiche compaiono fuggevolmente i protagonisti del film – un curdo che per sopravvivere fa il venditore ambulante e un giovane turco sospettato di terrorismo e per questo motivo licenziato (li interpretano efficacemente e commoventemente Nazmi Quirix e Newroz Baz). Sul loro incontro di emarginati si edifica la storia di un'amicizia fraterna, in contrasto con il regime. Così nel film, la realtà ricreata dalla cinepresa si fonde in certi istanti con quella del giornale televisivo; e la vita corporea e interiore delle persone entra nelle nude immagini del reportage oppure della cronaca.
Si direbbe che la realtà non sia evocata e anche soltanto richiamata in causa per rafforzare la realtà emozionale e verosimile del racconto. Ma così non è. Pare evidente al contrario come il racconto sviluppato dalle immagini del film, proprio per la loro bellezza e profondità (vedi *il Bosforo nella luce del tramonto*, o *la bara dell'amico lasciata affondare nell'acqua*), riesca a raggiungere la dimensione più vasta dell'animo curdo (e turco) giusto per il tramite dell'ispirazione. Attraverso i raggiungimenti poetici ed espressivi di quelle riprese stesse, la cui immediatezza ha il potere di contenere una complessità del reale che si interfolia naturalmente, nel film, con la verità conculcata e nascosta della nazione curda.
Un qualcosa di simile accade anche ne I cento passi, che finalmente ci riconcilia con la tradizione civile e cinematografica del nostro Paese. Ne è autore Marco Tullio Giordana, da molti anni attento alla cronaca più drammatica e inindagata (penso a un film sul terrorismo degli anni '70-80, Maledetti vi amerò; a un'altra sua opera sugli efferati repubblichini di *Salò* tratta da un romanzo di Carlo Castellaneta; penso anche al generoso, quantunque in molti tratti ingenuo e pleonastico, film sulla morte di Pasolini).
La vicenda raccontata ne I cento passi ci restituisce nella sua immediatezza il corpo e la passioni di un giovane ucciso dai mafiosi una ventina d'anni fa: un raro esempio di siciliano capace di reagire alla violenza e alle prevaricazioni dell'ambiente. Certo, la mafia è stata ed è ancora pane corrente per il nostro cinema (e anche per quello internazionale). Ed è persino naturale pensare che una pellicola su un giovane assassinato azioni il motore della cronaca e non invece quello dell'immaginazione.
Non è così nel film di Marco Tullio Giordana. Allievo (diremmo) di registi come Visconti e Pasolini (e per vocazione civile di Rosi e Rossellini), Giordana opera non già per via di mimesi e di adesione ad un facsimile, ma ricostruisce poeticamente – dunque anche emozionalmente e vi-sceralmente – la realtà documentaria del suo personaggio. Ricomponendo cioè (e in una qualche misura ritrovando) la sua vita vera col tratto non solo della documentazione oggettiva ma altresì coll'ausilio di una lettura apprestata dallo sguardo creativo.
Sembrerebbe in apparenza un'ovvietà; ma così non è. Al contrario: il tratto espressivo – la lettura di quei materiali documentati con uno sguardo che ce li rende quasi li vedessimo la prima volta, che ne indaga dunque il mistero con una piena disponibilità espressiva – è in grado di tradurre sullo schermo, insieme con la complessità individuale, quella stessa del nodo e dell'ingorgo tra mafia e società civile in Sicilia. E del resto il film mostra che cosa tutto questo divenga nella esistenza materiale del giovane Peppino Impastato, nato e cresciuto a Cinisi in una famiglia legata necessaria-mente al malaffare mafioso. Allude insomma a quel coacervo di arcaicità e post-moderno, di civiltà e condivisioni negative, di collusioni personali e politiche, che è la parte documentabile della Sicilia a partire da mezzo secolo a questa parte.
Quella di Impastato, detta così, è del resto una figura difficile da capire e ancora più da avvicina-re e delineare in un film. Ma essa disegna l'invisibile nuova frontiera del melting pot culturale e po-litico col quale ormai si identifica il nostro Sud (e con esso l'intera parte meridionale del pianeta) e al cui fondo ricade alla fine il nuovo immaginario del villaggio globale.
Anche un altro film di ambiente siciliano, diretto stavolta da un regista isolano attento da anni alla storia e all'antropologia, Pasquale Scimeca, va tutto sommato nella medesima direzione. S'intitola *Placido Rizzotto* e affronta, sebbene non in chiave documentaristica ma invece di epica quotidiana, l'uccisione di un sindacalista anche in questo caso ad opera della mafia (il segretario della camera del Lavoro di Corleone, Placido Rizzotto, magistralmente interpretato da Marcello Mazzarella). Come nei film che ha diretto in precedenza, Scimeca non vuol fare nè cronaca nè piatta documentazione. Le sue opere lavorano sulla verità primaria, sulla tradizione orale e favolistica, quasi sui nuclei originari del tragico. Ma quando s'allargano alla storia, captano immagini di cruda verità sociale e politica. Ancora per questo esempio, il cinema può vantare illustri antecedenti: se si vuole da Robert J. Flaherty a Jean Renoir (quello ad esempio della antropologia del gesto in *Toni*), dagli autori del Ne-

orealismo a certo Pasolini. E può mostrare qualche consanguineità sul versante della sincronia: ad esempio, col cinema di Ciprì e Maresco, o con quello di un Franco Piavoli (le cui Voci nel tempo, uscito nel 1996, rappresenta come ha scritto Tullio Kezich un vero capolavoro nascosto, perchè difficilmente inquadrabile nella cultura cinematografico che oggi va per la maggiore sotto la sferza della produzione hollywoodiana ovunque omaggiata e riverita). Ma c'è anche una qualche vicinanza a opere come *Garage Olimpo* dell'italo-argentino Marco Bechis.
Un punto su tutti pare dirimente vuoi per i film a soggetto vuoi per i documentari: se i lungometraggi debbono procedere a ricomporre i tasselli della realtà col tramite di una strumentazione este-tica (come del resto dimostra l'intera nostra tradizione, da *Sole* a *Paisà* a *Salvatore Giuliano*), anche il documentario non può ignorare il tratto espressivo. Non sembrano solo sufficienti dunque l'esattezza e la congruenza della documentazione; nè è bastevole il buon uso della tecnica, quando essa rimanga semplicemente tecnica e non si muti in linguaggio.
Occorre invece agire affinchè quei materiali non vengano chiariti e esplicati dal mero commento ma invece parlino da soli (certamente anche sul supporto della voce off, questo va da sè). È tale, in fondo, l'esempio che ci arriva dalla storia del documentario italiano: lo stesso pensato e poeticamente fatto dai Pasinetti e dagli Antonioni, dai Maselli e dai Pasolini. La stagione più alta del documentarismo italiano, quella a cavallo tra anteguerra e secondo dopoguerra, tra anni '40 e anni '50, è stata in fondo in grado di scoprire e riscoprire l'Italia attraverso un occhio di verità che ha imposto un proprio stile e le proprie regole espressive. Questo in parte insegna ai documentaristi italiani l'ultimo cinema di fiction dei nostri giovani registi.
Maresco, o con quello di un Franco Piavoli (le cui *Voci nel tempo*, uscito nel 1996, rappresenta come ha scritto Tullio Kezich un vero capolavoro nascosto, perchè difficilmente inquadrabile nella cultura cinematografico che oggi va per la maggiore sotto la sferza della produzione hollywoodiana ovunque omaggiata e riverita). Ma c'è anche una qualche vicinanza a opere come Garage Olimpo dell'italo-argentino Marco Bechis.

IL SETTIMO "BIZZARRI"
L'ANNO 2000 DELLA RASSEGNA

di Italo Moscati

Le trombe delle giubbe blu che scatenano il settimo cavalleggeri contro gli indiani in tanti western d'antan, non sono più di moda. Finalmente, il cinema ha scoperto in maniera definitiva che i pellerossa, così si chiamavano, sono pelli come le altre e quindi non c'è alcun motivo per fare del razzismo(il western se n'è macchiato per decenni) sia pure per fini spettacolari.
Perchè tornare a quelle trombe a proposito del Premio Bizzarri? È presto spiegato. Si assiste da qualche tempo a questa parte una ripresa delle iniziative a favore del documentario. Le televisioni sembrano essersi svegliate dopo un lungo letargo per mandare in onda documenti o documentari. Si nota una certa vivacità tra i produttori e i distributori che cominciano, o meglio ricominciano. La stampa accorda qualche attenzione al settore e capita di trovarsi di fronte a notizie sulle iniziative che in Italia e all'estero vengono prese. Persino le riviste specializzate nel cinema hanno deciso di mettere da parte un atteggiamento di sufficienza e di sceglierne un altro meno prevenuto e disponibile. Insomma, le trombe squillano. Ma una doppia domanda s'impone: il documentario ha iniziato la carica? Chi deve tremare?
Al *Bizzarri* arrivano ogni anno centinaia di lavori, che vengono esaminati con molta attenzione. Il compito non è facile. Il documentario è un fiore dai tanti petali. Fino a ieri c'erano studiosi ed esperti che si logoravano in convegni e saggi nello stabilire confini, e nell'alzare paletti. Le discussioni si trasformavano in controversie spesso velenose e incidevano irreparabili ferite tra concetti e persone. Come scegliere? Poichè tutto è opinabile, specie sul terreno scivoloso del cinema e dell'immagine, le selezioni al Bizzarri sono affidate alla competenza di chi le fa e soprattutto ad orientamenti basati sulla ampiezza dei criteri da usare.
Per prima cosa, la competenza. Dopo sette anni, il Bizzarri ha messo a punto una capacità di reazioni che si associa alla esperienza dei selezionatori. Questi vengono da varie estrazioni. Ci sono stati critici, studiosi, autori, organizzatori. Ognuno di loro ha delle risorse personali di preparazione a cui ricorrere ma soprattutto ricava dal confronto con gli altri le idee da verificare e quindi da usare per preferire un lavoro piuttosto di un altro. Si potrà obiettare che in questo modo si comportano tutte le commissioni selezionatrici, ma noi tutti sappiamo che queste commissioni il più delle volte sono state improntate a monotone impostazioni e ad un altrettanto monotona cooptazione di persone.
La prima monotonia viene dalla classica concezione del documentario come specchio di una realtà vista da un autore in nome di una sua scelta eminentemente ideologica. Ad esempio, i fatti sociali interpretati secondo schemi desunti da teorie poco propense a considerare l'immagine e la sua ricchezza di caratteristiche (sarebbe forse giunto il momento di ristudiare il marxismo così com'è stato usato nel e dal cinema, una particolare forma di marxismo frettolosamente innestato nella dimensione dell'immagine, ambito sfuggente e carico di valenze attinenti alla psicologia della percezione visiva).
La seconda monotonia, quella delle persone, discende da una cattiva distribuzione delle chiamate secondo un cosiddetto pluralismo. Ho assistito, partecipando come critico e come autore a molti concorsi o manifestazioni - i festival, i premi, i convegni – a una scandalosa compromissione del pluralismo, punto di arrivo fondamentale. La politica ha preso frequentemente il posto della professionalità, della sensibilità, infine della competenza. Ho rispetto della politica, penso anche che la polemica interessata contro di essa abbia origini qualunquistiche o addirittura reazionarie (fatte in nome di poteri forti, quelli del denaro e delle lobbies); ma mi domando se l'attuale crisi della politica non la si debba alla devastazione cui è stata sottoposta da parte di chi, facendosene scudo,

ne abbia approfittato per imporre mediocrità e opportunismo. Mi riferisco alla sovrapposizione che la logica perversa praticata dai partiti ,aumentata considerevolmente negli anni più recenti, ha esercitato sull'arte e sulla cultura. Preciso ancora. Ci sono stati e ci sono partiti che, influenzandosi reciprocamente, badano a sistemare loro problemi interni di identità o di collocazione di quadri dirigenti più che a promuovere linee e persone capaci di affrontare e tentare una soluzione dei problemi della creatività, della produzione, della valorizzazione del patrimonio, della ricerca. Da tutto ciò scaturisce una monotonia che nessuna carica del settimo cavalleggeri può battere.
Il settimo cavalleggeri, simbolo di nuove cariche da fare, può cominciare intanto da una presa d'atto: quella della resistenza che le strutture istituzionali hanno di fronte all'impetuosità e all'intensità del cambiamento. Non si tratta di parlare, come si faceva ai tempi di Marcuse e del suo Uomo ad una dimensione, di un sistema entrato in crisi; o di una contestazione da fare – il Sessantotto è lontano e ha, spesso involontariamente, contribuito con i suoi strascichi ad aggravare la situazione. Si tratta, invece, di smettere di contrapporre sistema e contestazione, e di ammettere che le cose sono nello stesso tempo più semplici e sofisticate.
Sono semplici perchè così consente di dire la ripetizione di fatti significativi. Non ci sono dubbi. Ad esempio, le sovvenzioni dello stato servono poco per risollevare le sorti del cinema italiano; o nel teatro o nell'arte contemporanea le istituzioni campano male e producono poco, o comunque non sono in grado di servire decentemente il pubblico, anche quello più esigente, e di presentare registi, artisti, opere e prodotti capaci di andare oltre i confini nazionali.
Sono sofisticate perchè nessuno sa come affrontare le questioni. Cosa si può mettere al posto delle commissioni che decidono sui progetti da sovvenzionare? Chi deve dirigere i teatri stabili, le gallerie, i nuovi musei? Come e con chi studiare la strada per trovare o ritrovare una credibilità almeno europea?
Insomma, questi sono gli interrogativi e questi sono gli squilli, e non quelli che promettono "arrivano i nostri" e ricordano l'incommensurabile John Ford. Le giubbe blu escono dalla piccola mitologia del grande schermo. La carica è sospesa. E a me, a noi del Bizzarri questa sospensione, sospinta dalla urgenza delle novità che arrivano al posto "dei nostri", non dispiace.

IL SEME SENZA VIOLENZA
UNIVERSITÀ E DOCUMENTI: TERAMO E IL BIZZARRI DI SBT

di Italo Moscati

Scrivo nei giorni delle polemiche sui nuovi corsi scolastici. Circostanze che sembrano le meno appropriate per aprire un altro capitolo nel grande libro delle molte riflessioni da fare: quello ,nell'ambito di un'altra complicata e discussa questione riguardante la ricerca negli atenei italiani, del rapporto tra le istituzioni universitarie e i luoghi dove si fa a volte empiricamente appunto la ricerca. Sul rapporto ancora da costruire, per fortuna qualche segno non manca. L'università di Teramo, nella persona di Carlo Carboni e della facoltà di Scienze della Comunicazione, e la Fondazione Bizzarri ,hanno cominciato a lavorare concretamente proprio per procedere nella ricerca della ricerca con tutte le precauzioni possibili. Le idee non mancano. Il progetto di una mediateca è il primo di una serie di interventi che si spera siano numerose e fruttuose.
Quali sono i problemi sul tavolo che le due istituzioni- una più grande e più prestigiosa con molti anni sulle spalle, e una più piccola, appunto la Fondazione Bizzarri- sono chiamate ad affrontare? Uno, soprattutto. Concerne gli atti da compiere dopo il gesto di volontà fatto insieme. Una mediateca è il cuore della ricerca. Senza documenti, di qualunque tipo essi siano, la ricerca non va avanti e anzi è destinata a languire, se non a morire. Pochi avevano avuto la premura di trovare, restaurare e adoperare. E questi pochi lavoravano generalmente nei comuni e nelle provincie di due importanti regioni quali sono l'Umbria e le Marche, il centro del Centro d'Italia, parte del cuore del Paese. Chissà quanti filmati e successivamente quanti video hanno sofferto e sono stati recuperati e archiviati con fatica. Anche qui si misura la differenza che esiste tra Roma e il resto del Paese. A Roma, centrale delle documentazioni filmate e televisive grazie all'Istituto Luce e della Rai, tutto era stivato e conservato (magari male); altrove, fino alla comparsa delle cineteleteche di organismi pubblici decentrati, tutto o quasi era negletto e dimenticato.
La settima edizione del *Bizzarri* è servito a rompere il ghiaccio. L'università è stata presente in maniera discreta e comunque palpabile. In certi casi, serve più uno scambio informale che un convegno. Gli intenti si misurano con le mentalità, i bisogni, i limiti economici, le idee. Parlando fuori dagli schemi dell'ufficialità, si individuano gli aspetti più rilevanti e più sottili, cioè non ci s'impettisce nelle posizioni e si mettono da parte soggezioni o preoccupazioni.
L'altro problema principale venuto a galla durante il *Premio Bizzarr*i, nei dialoghi in corso, è quello dell'alimentazione delle mediateche. Oggi più rilevante che mai. Potrebbe sembrare un segnale d'allarme esagerato. Viviamo nel mondo delle immagini e quindi non ci dovrebbe essere alcun dubbio sulla possibilità di approvvigionamento. Non è così. Anzi, è proprio l'abbondanza di immagini in circolazione a provocare domande e perplessità. L'attualità la fa da padrone, la cronaca stabilisce le priorità. Sembrerebbe ovvio ma basta rifletterci un momento. La corsa a raccogliere immagini soltanto sulla base delle scariche dell'attualità è indispensabile ,essenziale, fa parte del gioco attualmente in mano alla televisione, anzi alle televisioni. E tuttavia: la memoria si esaurisce in questa corsa? Mi permetto di dubitarne. Ci sono momenti esemplari nel passato che comprovano la "necessità" di progettare l'attenzione sui fatti e sulle persone che segnano il passaggio del tempo. Cosa sarebbe

successo se le Combat Unit non avessero filmati con i cineoperatori di Hollywood l'avanzata degli Alleati dopo lo sbarco in Sicilia nel luglio 1943 in piena Seconda Guerra Mondiale? I cineoperatori sono andati preparati a filmare la guerra ma ciò che conta è che essi, e i registi che li accompagnavano(John Huston o William Wyler tra gli altri), agivano secondo una organizzazione meticolosa "anche" tecnicamente, nel senso che le immagini non erano "sempre" colte nel fuoco dell'improvvisazione, bensì entravano nella pellicola perchè lo sguardo era costante e appunto organizzato.
Chi fa oggi qualcosa del genere? Certo, per fortuna, non serve una guerra. Quel che conta però sta nel tipo di atteggiamento verso i fatti, soprattutto verso quelli che hanno, come dire, una serialità che va al di là dell'informazione giornalistica : mi riferisco alle ferite al territorio, alla criminalità e alle sue radici, alle trasformazioni sociali, all'immigrazione e al cosiddetto disagio giovanile.
Non basta infatti trovare e conservare, bisogna "creare" per il futuro . Il "grande fratello" spia un gruppo di ragazzi chiusi in uno studio di Cinecittà. Le altre telecamere cosa "spiano" con tanta sistematicità e puntualità?
È un vuoto da colmare. Adesso sia la Rai che l'Istituto Luce, dopo tentennamenti e gravi ritardi, hanno sistemato i loro archivi informatizzandoli ,si scopre che lo scarto di qualità delle immagini tra quelle in bianco e nero di ieri, e quelle a colori dei nostri giorni, è notevole. Spesso i documenti contemporanei sono inutilizzabili e utilizzabili malamente, si "montano" a fatica, restituiscono opacamente la realtà. Si scopre anche che le immagini della Rai e del Luce non sono sufficienti, e non lo sono quelle delle più potenti reti generaliste , mentre può capitare che qualche piccola tv sappia raggiungere dei risultati più interessanti e duraturi aprendo le telecamere con continuità e metodo molte fonti degli avvenimenti, a parte che riescono a muoversi con maggiore agilità. Si scopre infine che la digitalizzazione delle immagini sta promuovendo una miriade di gruppi e di addetti alle riprese , minuscoli fratelli, che "spiano" e soprattutto "cercano" i documenti.
La rassegna sambenedettese ha avuto l'opportunità di presentare i tentativi di una raccolta di documenti che sarebbe sbagliato definire minore; e di ribadire che non si tratta di recuperare le illusioni degli anni del videotape – quando alcuni pensavano possibile addirittura una rivoluzione controinformativa – ma più umilmente di collocarsi all'interno di un rinnovamento del documentario, seguendone il tortuoso articolarsi, lontano dalla finzione dei reality show o di altre contraffazioni.
L'università ha il dovere di insistere sul pensiero e sulla preparazione, e dunque il rapporto con una rassegna può aggiungere valore al valore proprio mentre si accresce in proporzioni incontenibili lo sviluppo delle immagini e delle tecniche. Più prende corpo questo sviluppo più serve un'intesa.
Ho citato nel titolo un film degli anni '50, *Blackboard Jungle*, *Il seme della violenza* con Glenn Ford. Si svolge in un'aula scolastica dove lo scontro tra insegnante e studenti è incessante, potente. Sullo sfondo si sente Bill Haley che canta Rock Around the Clock, il primo e più famoso pezzo di rock. Computer e immagini digitali sono il rock della nostra epoca, cinquant'anni dopo; ma, a differenza del rock, non sono e non saranno una colonna sonora ma un fatto irreversibile. L'università può fare molto per costruire questa memoria, del presente e del futuro.

IL DIBATTITO SÍ! AUTORI ALLA RICERCA DI PUBBLICO
RIBELLI CONTRO LA CONDANNA DEL SILENZIO
SENZA SPERANZA

di Luigi Di Gianni

SAnche quest'anno i dibattiti degli autori in concorso con il pubblico del Premio Bizzarri si sono rivelati uno dei momenti più vivaci e stimolanti dell'intera manifestazione. La presenza di un consistente numero di giovani – in gran parte studenti di materie cinematografiche – competenti e interessati a mettere in luce i processi creativi e le motivazioni culturali ed umane dei lavori selezionati, ha permesso che le discussioni si sviluppassero con grande freschezza ed immediatezza. Gli incontri serali, condotti da Italo Moscati, con alcuni degli autori, pur non prevedendo l'intervento diretto del pubblico, si sono svolti in un clima lontano dai canoni della consueta e stanca ritualità festivaliera e alla presenza di un pubblico molto consistente.
Io mi sono occupato degli incontri-dibattiti pomeridiani. Alcuni temi sono emersi con insistenza dalle discussioni fra autori e pubblico, in particolare quello delle difficoltà produttive che il documentario attraversa in Italia e, soprattutto, delle ancora più grandi difficoltà distributive che condannano molte opere all'invisibilità o a una visibilità molto stentata.
Alla proiezione d'apertura del pomeriggio di sabato 15 luglio sono intervenuti Mario Zanot, autore di Il sogno di Leonardo, e Pietro Medioli, autore di *Il Mondo* che abbiamo perduto. Nel corso della discussione Zanot ha voluto sottolineare l'originalità stilistica, rispetto a produzioni televisive riguardanti lo stesso argomento, del suo documentario su Leonardo da Vinci nel quale ha evitato l'uso del materiale di repertorio e si è avvalso, piuttosto, della fiction e di interventi di computer graphic per ricostruire gli eventi della vita e i processi creativi del grande artista e scienziato.
Pietro Medioli ha descritto la passione del personaggio che è al centro del suo lavoro, per la raccolta e la conservazione degli oggetti tipici della ormai scomparsa civiltà contadina. Un rapporto intenso e amorevole con la memoria che questi oggetti incarnano e con la civiltà perduta che rappresentano. Il rapporto dell'autore con il protagonista, Ettore Guatelli, è nato all'insegna di una sostanziale "distanza" e diffidenza, per poi mutarsi in una intensa collaborazione ed amicizia. Purtroppo Guatelli è recentemente scomparso. Il discorso si è poi allargato all'esperienza di Medioli in qualità di assistente di Werner Herzog per un documentario sul grande musicista del 500 Gesualdo da Venosa, girato pochi anni fa fra Napoli e la Toscana. Medioli ha raccontato la sua esperienza, la

collaborazione e l'amicizia con il regista tedesco e anche il particolare approccio con la figura straordinaria di Gesualdo al quale ha dedicato un prezioso e singolare libretto.
Alla proiezione serale di *Rom tour* di Giorgio Garini e Silvio Soldini hanno partecipato Soldini e Licia Maglietta, la bravissima protagonista di *Pane e tulipani*. Sollecitato da Moscati, Soldini ha raccontato che lo spunto del documentario è stato offerto dalla denuncia dello scrittore Antonio Tabucchi sulla tremenda situazione dei campi nomadi alla periferia di Firenze, situazione aggravata dalla massiccia presenza di profughi del Kossovo. Il regista milanese, che si è già occupato della problematica integrazione dei Rom nel lungometraggio Un'anima divisa in due, ha illustrato i caratteri originali della cultura dei nomadi e il loro attaccamento alle tradizioni, per poi allargare la riflessione ai difficili problemi legati alla convivenza di culture diverse.
Domenica 16, Alessandro Rossetto, autore di *Bibione bye bye one*, racconto poetico della nota località adriatica e dei vari personaggi che la popolano, ha motivato la sua scelta del bianco e nero con il richiamo a un precedente lavoro fotografico che del documentario costituisce la traccia e l'ispirazione, e, inoltre, con la volontà di ricollegarsi agli anni '50, alla memoria e al sogno; la sua scelta narrativa invece è stata quella di privilegiare il racconto corale con un gran numero di racconti e testimonianze che potessero coprire un arco di tempo che va dagli anni '50 ai giorni nostri. Rossetto ha anche messo in rilievo la singolare sensibilità della troupe, (sensibilità necessaria per un lavoro come il suo, elaborato e particolare) con cui ha lavorato, sottolineandone quella che ha definito "adesione all'ascolto". Infine ha dichiarato che il documentario, distribuito in vari Paesi europei, è invece, purtroppo, inedito in Italia.
I due autori di *Sokeres muro phral*, Elena Alecci e Paolo Simoni, hanno portato un'altra testimonianza, dopo quella di Soldini, sulla cultura dei Rom. Nato da una ricerca della Alecci per la sua tesi di laurea in Architettura, come hanno spiegato gli autori al pubblico presente, il documentario ha comportato per loro una scelta di vita radicale che li ha portati a vivere per circa tre anni nei campi nomadi. L'apporto dei Rom è stato essenziale e la loro voglia di esprimersi e raccontarsi in prima persona davanti alla telecamera ha determinato la struttura stessa del documentario, in cui la testimonianza riveste un ruolo fondamentale. Di fronte ad una circostanziata domanda sulla preponderanza dei primi piani rispetto ai campi lunghi nella parte rumena del documentario, gli autori hanno spiegato che la loro intenzione è stata quella di evitare il facile "colore" un po' scontato dell'ambiente romeno, per concentrarsi sulle testimonianze, mentre nella parte milanese , ovviamente, hanno indugiato di più sui contrasti e le caratteristiche tragiche dell'ambiente. Inoltre i due autori si sono soffermati sulla particolare situazione dei Rom in Romania, contattati tramite i loro parenti "milanesi", e che "affollavano" il campo visivo con la loro straripante voglia di mostrarsi e di inviare saluti ai familiari lontani.
Alla proiezione di lunedì 17, Basile Sallustio, autore di *La storia di Pia: mio fratello e mia sorella venduti per poche lire* (primo premio assegnato dalla giuria), ha spiegato che il suo film nasce da un'accurata documentazione su una vicenda autentica, quella di una donna i cui fratellini erano stati venduti da piccoli, ma che, nell'ambito della realizzazione, si è servito anche della fiction per la ricostruzione degli avvenimenti del passato; questo anche grazie ad un budget che, rispetto alle abitudini solitamente "spartane" della produzione documentaristica italiana, si può definire soddisfacente.
Lamberto Caimi, autore di *Ona strada bagnata* ha voluto sottolineare con forza, davanti ai tanti giovani presenti, la potenza comunicativa dell'immagine e il suo valore poetico. Dietro sollecitazione del pubblico ha anche difeso la sua scelta di lasciar parlare in dialetto i personaggi del suo documentario come momento forte di legame con la tradizione.
Andrea Prandstraller, che con *Capitali coraggiosi* ha dato cinque ritratti di altrettanti imprenditori del Nord-est, si è soffermato soprattutto sulle limitazioni espressive impostegli dalla destinazione televisiva del lavoro e dal budget piuttosto ristretto; l'autore ha anche segnalato il fatto che Rai3 non avesse ancora mandato in onda il documentario (e, bisogna aggiungere, al momento in cui scriviamo non l'ha ancora fatto).
In serata Italo Moscati ha introdotto la proiezione di *Pomodori* di Gianfranco Pannone e di Ragazzi fuori. Torino di Aurelio Grimaldi.
Martedì 18 è stata la volta di *Intervista a mia madre* di Agostino Ferrente e Giovanni Piperno, di *Bulow* di Fausto Pullano e Silvia Savorelli e di 'A famiglia di Marco Turco, intenso ritratto di una famiglia corsa. Agostino Ferrente ha rievocato l'iniziale atteggiamento "infantile" dei quattro ragazzini napoletani protagonisti del documentario, i quali rimanevano ostinatamente chiusi nel loro ruolo convenzionale di bambini, atteggiamento superato nel momento in cui si sono resi conto che gli autori del documentario offrivano loro la possibilità di dialogare da "persone", da "grandi" e con inedita sincerità con i propri genitori. Ha inoltre motivato la soluzione di utilizzare quasi esclusivamente la macchina a mano con ragioni stilistiche di maggior immediatezza e con motivi di semplificazione realizzativa legati soprattutto al tempo limitato a disposizione. A differenza della maggior parte degli autori presenti, Ferrente ha evitato di indugiare sul ruolo negativo della committenza televisiva, che va presa per quello che è, e della necessità, invece, per gli autori di sfruttarne con sensatezza e intelligenza le opportunità.
A parlare di Bulow, documentario sulla figura del grande comandante partigiano Arrigo Boldrini, sono intervenute Silvia Savorelli, autrice insieme a Fausto Pullano, e Paola Scarnati direttrice dell'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico che ha prodotto il documentario. Ad una domanda da parte del pubblico sul perchè si continua a insistere su certi temi della Resistenza, la Savorelli ha dichiarato la necessità di "ricordare" e, al rilievo circa un montaggio troppo serrato del documentario, ha risposto che si tratta di una scelta soprattutto in funzione di un pubblico giovane al quale gli autori vogliono indirizzarsi.
Proiezione serale: *Faber* di Bruno Bigoni e *Io sono invisibile* di Tonino Curagi e Anna Gorio.
La giornata conclusiva di mercoledì 19 ha visto la presentazione di *La casa dei limoni* di Giuseppe Gaudino e Isabella Sandri, di L'iniziazione di Ilaria Freccia e di Prove di stato di Leonardo Di Costanzo. Gaudino e Sandri hanno risposto a quanti avevano sollevato il problema, che le vicende rappresentate nel loro lavoro sono frutto di una rigorosa documentazione su quello che è accaduto ai bambini palestinesi di Sabra e Shatila, nati dopo la strage del 1982 e la fine della guerra in Libano.
Bruno Bigoni è intervenuto individuando, senza per questo togliere nulla al valore complessivo del nel documentario, due anime, una di fiction e una più strettamente documentaristica. Gli autori hanno risposto che, dato il carattere di "occulto" e di "impalpabile" delle situazioni esaminate, hanno dovuto necessariamente dar corpo ad una ricostruzione di tipo fiction. In secondo luogo gli autori hanno osservato che non hanno avuto alcun aiuto dai rappresentanti ufficiali della cultura italiana a Beirut, nè dalle autorità libanesi, perchè a loro avviso c'è un diffuso imbarazzo, se non proprio avversione nei confronti della questione palestinese. Si è parlato ancora di linguaggio e di coerenza. In un intervento si è rilevato che il non aderire a un linguaggio convenzionale è segno dei tempi e soprattutto di una ricerca di linguaggio in atto.

IL PIANETA PROIBITO

Collana Editoriale realizzata dalla
Fondazione Libero Bizzarri e curata da Italo Moscati

1967 - TUONI PRIMA DEL MAGGIO

cinema e documenti che preparano la contestazione

di Italo Moscati
Edizioni Marsilio, Venezia, 1997, pp. 200

Il 1967 fu un anno d' ombra, destinato a essere dimenticato da tutti, dopo che il suo fratello più piccolo, il 1968, arrivò e si prese lo spazio disponibile in famiglia. Una famiglia composta di milioni di giovani di tanti paesi del mondo, ragazzi senza padre né madre, nel senso che ne avrebbero volentieri fatto a meno per scegliersi da soli il loro destino. Era la prima spettacolare illusione di alcune generazioni cresciute negli ultimi anni e subito dopo la seconda guerra mondiale; ratificata da famosi studiosi di sociologia e di psicologia, illustrata dagli obiettivi scatenati dei fotografi e dei registi del cinema e della televisione, cullata dal sogno di inventare una realtà in grado di dare terra buona per coltivare la fantasia creativa e l' utopia di una rivoluzione che non somigliasse ai bagni di sangue delle altre finite nei libri di storia. Le macchine da presa ronzavano, raccogliendo immagini di vita fatta di aurore e drogata d'innocenza, mentre i registratori assorbivano parole, suoni e rumori ingenui come vagiti.

Mai, in precedenza, una folla di ignoti figli del proletariato e della piccola borghesia era stata degna di altrettanta attenzione. Questi giovani volevano essere protagonisti. li cinema e la televisione li resero tali per i loro film e le loro trasmissioni. Strani protagonisti, immortalati sul grande e piccolo schermo, ma invisibili perché confusi nella moltitudine, chiusi nell'anonimato delle grandi società di massa.1967. *Tuoni prima del Maggio* riguarda costoro e chi ha vissuto gli anni della contestazione senza la pretesa di trasformarsi in classe dirigente, anche se il gioco delle circostanze e del passaggio fra le generazioni in qualche caso ve li ha inseriti. li libro, composto a più mani, è solo un tentativo di accennare alla storia di personaggi rimasti nel buio alla vigilia dell'esplosione nelle aule universitarie, nelle fabbriche, nelle piazze e nelle strade di quella controversa rivoluzione che fu il 1968.

È un racconto che si snoda nel cinema, in particolare nel documentarismo, e che si agita nelle cineteche e negli archivi della televisione nella speranza di essere capito. Perché si faccia luce sulle ombre.



INDICE

1967: A chorus line
di Italo Moscati
Appunti di un reduce riluttante
di Tullio Kezich
Quando Dustin prese la laurea
di Guido Fink
E il miracolo uscì di scena
di Vittorio De Luca
Sotto il segno del documento
di Gualtiero De Santi
Scoccò per tutti l'ora dei forni
di Gianni Canova
Dopo un lungo pedinamento
di Italo Moscati
Questioni d'amore
di Alfredo Leonardi
Il canto degli uccelli in gabbia
di Alberto Grifi
Svanì il jazz e apparvero i porno-maoisti
di Guido Lombardi e Anna Lajolo *Cinema di carta e di cantina*
di Enzo Lavagnini
Conoscenza spettrale
di Italo Moscati
Il «suono» dei documenti
di Italo Moscati
Documentari, film sperimentali e fiction verso il 1968
a cura di Stefania Benini
e Enzo Lavagnini

APPUNTI DA UN REDUCE RILUTTANTE

1967. TUONI PRIMA DEL MAGGIO

di Tullio Kezich
Giornalista, critico cinematografico

É vero che i proverbi vanno letti alla rovescia? Se faccio riferimento alla mia personale esperienza presessantottesca, il tradizionale "Tanto tuonò che piovve" dovrei riscriverlo così: "Tanto 'non' tuonò che piovve". O forse fui io a non sentire il lontano brontolio dei tuoni, a non dargli importanza. Per spiegarmi, sconfinando come spesso mi capita dal terreno al cinema a quello contiguo del teatro, evocherò un dialogo dei primi mesi del '67 che non fa onore alla mia perspicacia. Mi rivedo davanti un giovane tedesco approdato al Piccolo Teatro di Milano come assistente di Giorgio Strehler: il suo nome, oggi ben noto, allora diceva poco. Klaus Michael Gruber mi aveva mandato in lettura un drammone francese che non conoscevo, 14 juillet di Romain Rolland, e bontà sua mi proponeva di tradurlo e adattarlo per ricavarne uno spettacolo. La mia opinione fu che il testo non era granché: retorico, mal congegnato e ampolloso; e questo magari lo direi ancora. Ma nel discuterne con Klaus aggiunsi qualche sbadata osservazione sulla difficoltà di far accettare al pubblico contemporaneo uno spettacolo dove la gente protesta, scende in piazza e dà il calcio d'inizio alla rivoluzione. Al regista chiedevo: dove sono oggi le masse, dove sono i giovani disponibili a fare altrettanto?

Stavo intonandomi, più tardi l'ho capito, a un annoso e lagnoso ritornello, un luogo comune molto diffuso nei primi anni sessanta: i giovani non hanno più desideri né voglia di novità, fanno il nido in famiglia, pensano solo al motorino e alla discoteca. In realtà i bollenti spiriti già serpeggianti nelle università e nelle scuole cominciavano a inquietare rettori e presidi, autorità di polizia e famiglie: qua e là si segnalavano occupazioni di aule e interi edifici; e i cortei in atto contro i bombardamenti americani nel Vietnam avrebbero preso nuovo impulso dopo il golpe di aprile dei generali greci e in ottobre per l'uccisione del comandante Che Guevara in Bolivia.

Gruber non l'ho mai più incontrato, mi auguro abbia dimenticato la rozza sociologia con cui gli distrussi 14 juillet: per conto mio, vedendo certi suoi bellissimi spettacoli (e penso soprattutto all'Amleto con Bruno Ganz) ho continuato a mordermi le mani per l'occasione persa di collaborare con un tale regista. Purtroppo la storia non la si capisce vivendola, quasi sempre è un frutto sconcertante del senno di poi. Forse Klaus con le antenne dell'artista aveva intuito che quelle folle dell'assalto teatrale alla Pastiglia non erano lontane dal ricomporsi e incolonnarsi nei nuovi e imponenti cortei destinati a invadere le strade delle nostre città proclamando la fine della borghesia ("Vigliacchi, borghesi – ancora pochi mesi!"), appellandosi a modelli remoti e assurdi ("La Cina è vicina!") e chiedendo l'impossibile ("Tutto e subito!").

Mi chiedevo ora se avviati sullo scivolo del'67, trent'anni fa, decifrando i segnali del cinema avremmo avuto la possibilità di intuire ciò che stava per succedere. Che un'era fosse al tramonto si poteva magari desumerlo dal succedersi dei congedi eccellenti, primo atto di un incombente cambio della guardia: Martine Carol regina del cinema popolare (6 febbraio), Totò imperatore della risata all'antica napoletana (15 aprile), Spencer Tracy bonario nome dell'Olimpo hollywoodiano (11 giugno), l'ultima caricaturale "dumb blonde" Jayne Mansfield (brutalmente decapitata in un fatale "crash", 29 giugno), Vivien Leigh la Scarlett O'Hara di Via col vento (8 luglio), Georges Sadoul papa dei cinecritici stalinisti (13 ottobre), Julien Duvivier maestro del già vituperatissimo "cinema di papà" (altro "crash", 31 ottobre).

Il che ci porta a registrare che nel corso dell'anno apparvero sugli schermi cinque titoli di Jean-Luc Godard, frenetico e laico banditore dello Zeitgeist: La cinese, Week-end e gli episodi da L'amore nel 2000, Amore e rabbia e Lontano dal Vietnam. Per quest'ultimo film in dicembre si verificò a Parigi un assalto di destra con relativo saccheggio del cinema che lo proiettava. E se in USA il cinema mostrava una nuova grinta in film come Nick Mano Fredda con Paul Newman forzato ribelle (debutto il 24 maggio), Gangster's Story (14 agosto) con Warren Beatty e Faye Dunaway rapinatori in guerra con la società proprio come la banda Cavallero che in sincrono con l'uscita del film insanguinò Milano, Il laureato con il giovanotto Dustin Hoffman che butta all'aria le convenzioni dall'alta società (8 dicembre), la Francia trascorreva dal crepuscolarismo antifranchista di La guerra è finita di Alain Resnais (Prix Delluc il 13 gennaio) all'immoralismo morbido e aggiornato di La collezionista (di maschi) di Eric Rohmer (2 marzo) e all'umorismo anticomunista di Tempo di divertimento di Jacques Tati (17 novembre). Stimolante, del resto, il panorama offerto dai grandi festival: Cannes suggella l'era turbinosa e permissiva della Swingin' London premiando il vivido Blow-up di Michelangelo Antonioni, fonte di scandali e denunce ovunque venga presentato: Berlino laurea il ribelle polacco Jerzy Skolimowski che ha filmato in Belgio Il vergine, con il giovanotto matto Jean-Pierre Leaud desideroso di vincere una gara automobilistica; Locarno celebra con adita preferenza terzomondista il brasiliano Terra em transe del battagliero Glauber Rocha, Venezia il mio eversivo di Luis Buñuel assegnando il Leone d'oro a Bella di giorno.

Proprio al Lido nell'estate '67 vivo il secondo atto di una triennale memorabile esperienza come collaboratore del direttore Luigi Chiarini, destinata a concludersi amaramente negli scontri insensati del'68, fra l'assalto dei contestatori al palazzo del cinema e le cariche del Battaglione Padova. Ma già nel '67 ci si sente un po' come assediati nel fortilizio chiariniano, dove è in corso un progressivo smantellamento delle difese. La copertura del partito socialista al direttore (peraltro di sua nomina) diventa sempre più inesistente, sotto sotto il Ministro dello spettacolo Corona è infastidito dall'indipendenza di Chiarini e vorrebbe che se ne andasse; le grandi case americane perseverano nella loro sdegnosa latitanza; l'industria cinematografica romana e quella alberghiera locale non

nascondono il loro scontento: e mettere insieme un programma decente diventa sempre più difficile. Eppure Chiarini non demorde dalla sua utopia di una "mostra di idee", intende andare fino in fondo nell'opera di trasformazione del festival in un laboratorio di cultura, e accoglie in visita pastorale beneaugurate nientemeno che Jean-Paul Sartre.

Mentre polemizza a 360 gradi, vilipeso da mercanti e politicanti e benché lontanissimo dal prevedere che l'attacco finale gli verrà sferrato da sinistra, il Professore saluta con soddisfazione il rigoroso palmarès dalla giuria presieduta da Alberto Moravia, che accanto a Buñuel premia due film percorsi da inquietudini e curiosità maoiste tipiche del momento (La Cina è vicina di Bellocchio e La chinoise); e assegna l'opera prima a Mahlzeiten di Edgar Reitz, il regista tedesco destinato ad affermarsi fra i grandi vent'anni dopo con le maratone di Heimat una e due.

Al seguito di Chiarini, nei mesi di preparazione della mostra, i viaggi di reperimento delle pellicole mi hanno portato un'altra volta in Cecoslovacchia e in Ungheria, dove ho ritrovato l'atmosfera plumbea e il cauto sommesso esercizio dello "ius murmurandi" dell'anno precedente. C'è una discrasia fra i film che i cineasti vorrebbero fare a quelli che sono autorizzati a girare; e tra i film che ci piacerebbe invitare a Venezia e quelli che hanno il permesso di uscita. Nelle situazioni delicate affiora sempre qualche bugia che neppure i cineasti interessati osano smantellare apertamente: il film non è finito, l'edizione non è riuscita bene, il regista è ammalato e via inventando. Non ricordo esattamente se è in questo viaggio del '67 (o è stato l'anno prima?) che venivamo ricevuti a Budapest dal segretario del partito, Gyorgy Aczél, un dell'uomo che somiglia a Maksim Gorkij oltre che negli imponenti baffoni anche nello sguardo penetrante. Per accedere al suo ufficio, dentro il palazzaccio sul Danubio, dobbiamo subire un'accurata e burocratica perquisizione personale, ma Chiarini di solito impaziente e stizzoso si adatta sorridendo: "In fondo potremmo essere due killer", mi dice. Simpatizzando da tempo, il Segretario e il Professore hanno intrecciato un rapporto dall'apparenza confidenziale. Tanto che nell'accennare con Chiarini all'onnipotente funzionario, il nostro accompagnatore magiaro Istvan Dosai, con una punta di complicità e forse di invidia, lo chiama il "suo amico". Astuto e pastoso, traboccante di intelligenza, Aczél ha davvero l'aria di intrattenersi con noi in chiave distensiva; e così ci racconta la conclusione di una sua recente lite con il grande compositore Zoltan Kodàly: "sono tornato a casa ancora pieno di rabbia, poi ci ho pensato su e mi sono detto: ho torto io. Perché, anche se avessi ragione, io sono solo un uomo politico e non ho il potere di creare per nomina un altro Kodàly".

La battuta viene riferita da Chiarini nel corso di un'ingessata riunione ufficiale al circolo dei cineasti, dove l'ospite italiano partecipa il suo compiacimento per aver sentito un alto dirigente politico esprimersi con tanto rispetto nei riguardi di un artista. Nell'imbarazzato silenzio che accoglie la sortita, solo il giovane regista Istvan Gaal, che sa l'italiano avendo frequentato a Roma il Centro Sperimentale ha il coraggio di alzarsi in piedi e precisare: "Così lui parla con voi che siete stranieri, venite un po' a sentire come parla con noi".

Qualcosa si sta movendo, evidentemente, anche nei paesi sotto il tallone del patto di Varsavia: la voglia di scuotersi dal torpore delle imposizioni dall'alto l'ho vista crescere un viaggio dopo l'altro; e trascorsi altri dodici mesi troveremo in Ungheria un malcontento molto più esplicito e in Cecoslovacchia addirittura un'opposizione barricadiera e con i nervi scoperti che soccomberà purtroppo all'invasione dei carri armati sovietici. Ma questa è un'altra storia, in cui si contemplerà la cancellazione dei nostri interlocutori di Praga e Bratislava, subito avviati alla proscrizione, al carcere o all'esilio. Per non parlare dell'improvviso voltafaccia dei dirigenti Ungheresi, che dopo averli promessi negheranno all'ultimo momento i loro film a Venezia '68 in apparenza (come telefonano con voce tremula e certo coperti in faccia al rossore della vergogna) "pour solidarité avec les cinéastes de gauche", in realtà per il timore di un'ingiunzione venuta da Mosca. Perché cada finalmente il muro di Berlino e cessino le finzioni del socialismo reale ci vorranno altri vent'anni.

Mi rendo conto che nel corso dell'intero 1967 un orecchio più politicamente addestrato del mio avrebbe potuto cogliere i brontolii della tempesta in arrivo. A lungo avevo sospirato, proprio con la smania che si ha da ragazzini di indossare finalmente i primi pantaloni lunghi, di pervenire all'età in cui non si ha più bisogno di esami, i quarant'anni mi parevano un traguardo agognato; e nel corso del '68 scoprii con enorme sorpresa che la scarsa considerazione dovuta fino a ieri alla mia età troppo giovanile si era mutata nel giro di poche settimane in una considerazione dovuta al fatto di essere (per le valutazioni divenute correnti e secondo il gergo di allora) un "matusa". Sicché mentre vedevo tremare intorno a me basi e culmini, non riuscivo a reprimere un moto di dispetto e mi chiedevo: perché proprio adesso? Perché questa rivolta dei minorenni non è scoppiata quando avevo anch'io l'età per farmi falena al lume dei vessilli? Perché non avevo più di diciott'anni ero l'età giusta per militare fra i contestatori, o settanta per appisolarmi dignitosamente sulla penultima spiaggia? Debbo aggiungere che consideravo indecente la prospettiva di diventare, come tanti buffoni, un adulto pentito, una specie di studente fuori corso, un riciclato della frustrazione. E continuavo a pormi domande senza risposta, per esempio: perché ora, che finalmente hanno cominciato a chiamarmi a farne parte, le giurie vengono contestate o addirittura non ci sono più? Perché non mi è più possibile identificarmi, almeno come simpatizzante, con nessun gruppo o partito? Questa mia condizione di antipatizzante la vissi dolorosamente proprio alla Mostra di Venezia nell'agosto '68, dove mi sentii obbligato a dimettermi dalla commissione per non dover accettare di venire scortato dalla polizia avendo solo collaborato a scegliere dei film; ma non senza uno spiccato senso di fastidio anche nei confronti della controparte. Ottenendo così il risultato di riscuotere l'opposta e convergente deplorazione del mio carissimo Chiarini, che morì qualche anno dopo senza avermi del tutto restituito la stima; e di illustri esponenti del fronte avverso come Zavattini, Pisolini e Pontecorvo, che incrociandomi mi lasciavano occhiate magari non ostili ma perplesse, proprio come si guarda un cane vagante senza collare.

Tornando al '67, le mie considerazioni vi avranno fatto capire che il '68 mi cadde addosso senza particolari preavvisi. Lì per lì lo considerai più che altro una complicata turbativa esistenziale, una fonte di equivoci e malumori. Mi brucia ancora l'accoglienza fredda che ebbe da parte del pubblico ribollente di umori piazzaroli l'adattamento teatrale, che proprio in quei mesi firmai a quattro mai con Luigi Squarzina, di Bouvard e Pécuchet. Mettere in scena le illusioni e soprattutto le delusioni del 1848 a centoventi anni esatti di distanza non ci portò fortuna, il pubblico distolse rapidamente lo sguardo dalla nera e profetica diagnosi di Flaubert animata in scena dagli incantevoli Tino Buazzelli e Glauco Mauri. E quando quest'ultimo, nel constatare il fallimento dell'utopia rivoluzionaria dopo che sulla scena al canto della Marsigliese si era buttato all'aria tutto, sospirava "Come sembra lontano il '48!", gli spettatori aggiornavano senza esitazioni la battuta al 1968 e si seccavano un po'.

Tranne i pochi che si trasferirono bagagli e armi (queste ultime

in senso stretto) nella clandestinità, dopo alcuni anni quasi tutti i sessantottini erano diventati altrettanti Pécuchet riconoscendosi in un'analoga sindrome malinconica e rinunciataria. Personalmente, invece, fui colpito dalla sindrome contraria. Non avendone affatto condiviso gli entusiasmi, le ubriacature di parole e i giovanili furori, man mano che il '68 si allontanava nel tempo cominciai a provarne un paradossale rimpianto; e lo provo tuttora, guardandomi intorno in questo deserto di fine secolo illuminato (si fa per dire) solo dagli schermi televisivi. Esitante fino ai limiti dell'incomprensione nell'accogliere i segni premonitori del cambiamento (come dimostra l'incidente di 14 juillet), fui altrettanto lento nell'assorbirne i messaggi profondi. Mentre strade e piazze si svuotavano, mi sentivo sempre più invaso dagli echi di quelle voci che ormai non risuonavano più. Dimenticai le intemperanze, le stupidaggini e le canagliate e andai scoprendo coincidenze dei miei cromosomi con quelli della fallita rivoluzione libertaria. In tale spirito mi trovai a leggere la Lettera a una professoressa di don Lorenzo Dilani da poco scomparso; e a scrivere nel '71 la tragicommedia parzialmente in versi W cresci che a Milano istituzionale decifrò subito come "W Pinelli" e che il Piccolo di Paolo Grassi mise in scena fra dolorose lacerazioni interne e furibondi attacchi dall'esterno.

Spesso negli ultimi trent'anni mi sorprendo, forse più delle piccole cose che nelle grandi, a comportarmi secondo taluni parametri dell'incerta nuova morale elaborata nel grande sommovimento da me vissuto solo ai margini. Istintivamente rifiuto il principio d'autorità, tento di praticare l'ugualitarismo e di oppormi a tutte le discriminazioni. Sui modesti fronti della quotidiana operosità, avverto certi curiosi imperativi. Per esempio da tempo non accetto più a nessun patto di far parte di una giuria, proprio mentre i premi all'epoca deprecatissimi rifioriscono da ogni parte. Proprio perfino un certo ritegno a riceverli, i premi; e meno male che me ne toccano pochi. E poi, proseguendo a scrutinare taluni comportamenti minimalisti, rifiuto recisamente di applicare ai film che recensisco quelle squalificanti palline di merito che oggi fanno oscena mostra di sé perfino nelle riviste di cultura cinematografica. Qualche volta ho proprio l'impressione di essere il più fedele dei reduci da un movimento che non ho sentito arrivare, che ho vissuto con un certo fastidio e nel quale non ho mai militato. In realtà l'unico '68 possibile alle soglie del 2000, depurato delle minacciosità e delle cineserie, è quello che uno si fa da solo, dentro di sé.

1969 - UN ANNO BOMBA

quando il cinema scese in piazza

di Italo Moscati
Edizioni Marsilio, Venezia, 1998, pp. 248



Con il 1969 tutto prese gran velocità. L'Italia si era lasciata alle spalle la lunga stagione degli anni sessanta culminata con la contestazione studentesca, un po' festa come in California, dove una rude polizia usava i manganelli, ma c'erano a fare da anestetico le belle canzoni di Bob Dylan, le ragazze dalle grandi tette, i baci dei leader carismatici; e un po' rivoluzione speciale, emigrata dall'America alla vecchia Europa in preda a indecifrabili inquietudini giovanili. Era una rivoluzione all'aria aperta, fuori dalle aule polverose, fuori dalle case dai tavoli in fòrmica, fuori dalle chiese e anche fuori di testa, vissuta nei sacchi a pelo e negli eskimo. A proposito di testa, ci si toccava tra i capelli dopo qualche manifestazione e si ritiravano le dita intinte di rosso. Si scopriva la rudezza anche dei poliziotti italiani; owero, come scrisse Pier Paolo Pasolini, nei figli del popolo scatenati dal potere contro i figli della borghesia che proprio in quel '69, l'anno delle lotte operaie e dell'autunno caldo, erano affascinati dal mito del lavoratore dal pugno chiuso e dalla verità incorporata. Accadde che gli studenti prima trasformarono gli operai in professori della lotta di classe e poi pretesero di insegnare loro come andava fatta la nuova rivoluzione. Il sangue tra le dita non era nulla al confronto del sangue che scorreva nel cinema, anche se *Profondo rosso* verrà cinque anni dopo. Ma a poco a poco i rivoli diventarono torrenti e fontane. Il sangue non era la vernice color pomodoro usata sul set, era un liquido di sapore dolciastro che tutti potevano riconoscere. Negli scontri di piazza o nei locali della Banca dell'Agricoltura dove esplose la famosa bomba in cerca d'autore. Così, da allora, il sangue si mescolò al piombo e prese il posto della politica.

I cineasti dicevano di voler abbandonare la macchina da presa ma correvano in piazza a filmare: qualcuno andò in Africa o a Cuba a scuola di guerriglia, talvolta si seppe che non era vero; qualcun altro scelse di fare il rivoluzionario di professione, spesso finì a fare il portaborse. Questo libro è una seconda tappa, dopo *1967.Tuoni prima del Maggio*, per ricostruire un periodo controverso e ancora oggi denso di aspetti sconosciuti nonostante i diari, le memorie, le biografie che continuano ad accumularsi. Non a caso in questo viaggio la tappa saltata è il 1968, l'anno che nel gioco dei ricordi si è affollato di una gran quantità d'inquilini e di altrettanti equivoci. Raccontare gli anni che gli si stringono intorno serve a capirlo meglio. Perché, come nel *Macbeth*, l'acqua del tempo che passa non riesce a lavar via il sangue che prese il posto delle parole.

INDICE

Squadre indisciplinate di emozioni
di Italo Moscati
Caro il mio '68, e d'intorni
(in memoria degli anni '40)
di Renzo Renzi
Essere contro
di Andrea Cauti
Solitudine di dicembre
di Italo Moscati
Sovversivi di tutto il mondo
di Roberto Silvestri
Il mito dei dannati della terra
di Gianni Volpi
Militanti e dimenticati
di Gualtiero De Santi
Sulle chiuse per immagini di piazza
di Enzo Lavagnini
Angeli sterminatori
di Italo Moscati
Un paese in maschera col passamontagna
di Italo Moscati
Parole d'ordine
di Italo Moscati
Studenti e operai uniti nella lotta.
Documenti
a cura di Nicola Bertini
Filmografia 1968 - 1970
a cura di Enzo Lavagnini
Uomini tartaruga
di Italo Moscati
Bibliografia
a cura di Nicola Bertini

SOVVERSIVI DI TUTTO IL MONDO

DA 1969. UN ANNO - BOMBA

di Roberto Silvestri
Giornalista

Il '68 e la rivolta degli studenti e degli operai hanno dato uno slancio nuovo, una ritmica free jazz, al cinema politico in tutta l'Europa dell'est e dell'ovest e dall'altra parte del mare, nel Maghreb, in medio oriente, nell'estremo oriente, nelle Americhe. Svelare su grande schermo le ingiustizie e ineguaglianze sociali nel mondo, sbeffeggiare i valori antidemocratici, fare satira e demistificazione delle istituzioni e delle classi dominanti (purtroppo mai "dirigenti"), siano esse anche "socialiste" – asservite al capitalismo di stato visto all'opera a Budapest, Gdansk e Prega –, studiare i conflitti operai contadini e dei ceti medi democratici ed esortare alla lotta armata (sia violenta che non-violenta, a seconda del momento e delle situazione), tutti questi sono i compiti del cinema rivoluzionario "trilaterale" e "occidentale" e di quello libertario e metaforicamente spietato che riesce a nascere, anche se viene immediatamente represso, nell'Europa dell'est.

Qualcuno si chiede, e la risposta scatenerà polemiche per tutto il decennio, se una formulazione borghese convenga al messaggio sovversivo. Anche se spesso le tecniche narrative utilizzate e disprezzate per la loro popolarità dentro e fuori Hollywood, più che alla borghesia fanno capo ad antiche leggi della comunicazione e del racconto emozionalmente pregnante mese a punto tra Aristotele e Shakespeare, tra Dickens e Griffith e portate al massimo dell'efficacia nell'industria culturale hollywoodiana degli anni trenta, divoratrice di dada e surrealisti…

Bernardo Bertolucci si autocriticherà, infatti, molti anni dopo aver sbeffeggiato, da estremista astratto, il cinema "autoritario" di Costa-Gravas e i suoi Zeta l'orgia del potere (1969) e La confessione (1970), opere che aveva in gioventù giudicate "quasi fasciste nella forma" nonostante i loro contenuti democratici, lance spezzate a favore della lotta contro la dittatura dei colonnelli greci e contro i processi staliniani.

Una simile retromarcia farà molti anni dopo Nanni Moretti a proposito di Family Life un film sull'antipsichiatria di Ken Loach (1971) che quando esce viene accusato, da una parte dell'estrema sinistra, di essere autoritario, troppo travolgente e ammaliante, di sedurre il pubblico e disarmarlo, più che permettergli un distacco, una distanza critica… In quel momento di ipersensibilità politica, nell'immediato dopo '68, si è convinti infatti che la novità e complessità del messaggio, il dovere etico di cambiare il mondo e non solo "il fare arte parallelamente al mondo", esiga una novità delle forme, una decostruzione della stessa nozione di autore e di pubblico, la rottura della barriera invisibile che separa l'opera d'arte da colui che la contempla, insomma un vero e proprio deformare, "sformare", scarnificare l'arte, un metterla tra parentesi.

E poi Chris Marker, Carmelo Bene, Mario Schifano, Sylvano Bussotti, Alberto Grifi e altri transfughi dalle arti "nobili", Jean-Luc Godard, Dusan Makavejev, Jean Marie Straub, Georges Franju, il New American Cinema, i situazionisti, i filmaker beatniks, i lettristi, gli esponenti del "terzo cinema" afro-asiatico-latino-americano, il Rossellini didattico e antispettacolare dell'ultimo periodo, rimprovereranno proprio ai vari Polanski, Skolimowski, Losey e al Bertolucci del dopo Partner una tendenza al cedimento stilistico, magari come colta rielaborazione dei generi dai codici forti (melodramma psicoanalitico, romanzo storico viscontiano, realismo magico/esotico…).

Ma quando Gorge Cukor incontra Andy Warhol e diventa suo amico pure si chiede perplesso: perché la Factory con quei suoi film fatti di una sola inquadratura, senza montaggio e così mal illuminati vuole disprezzare con tanta nonchalance, abbattere in un sol colpo, tutto quello che per noi è costato lavoro collettivo, fatica industriale immensa, messa a punto della forma complessa in codici forti? Eppure quell'incontro/scontro tra Cukor e Warhol sancisce proprio la biforcazione del cinema moderno verso le due "vie", verso le strade dell'immagine e del segno, per semplificare alla Cesare Brandi. Del cinema d'autore, d'arte, polisenso, dell'ambiguità, del barocco hollywoodiano, dei codici forti ma in stato d'allerta, da spettacolo in THX per il giorno "prima della rivoluzione", lascito estremo dei maestri del cinema classico ma della putrescenza senile: Hitchcock, Ford, Hawks, Wilder, Mannelli, Huston, Aldrich, Siegel, e appunto Cukor. E, oggi, tendenza neoclassica riesumata da Eastwood, P.T. Anderson, i Coen, Spielberg, e da tanti cineasta europei di corte o da ex indipendenti Usa drastici… Questo da una parte. E, dall'altra, quella del cinema come "grande esibizione magica" (come diceva Piero Bargellini), insomma "atto" piuttosto che del cinema come "creazione", come spunto e provocazione rispetto alle soperchierie borghesi. "Non dovevano comunicare dei pensieri più elaborati, ma bisognava tentare di elaborare dei pensieri attraverso la macchina da presa, il registratore, gli strumenti, la voce, volevano scoprire dei pensieri attraverso una nuova tecnica" (L. de Berardinis e P. Peragallo, A Charlie Paker, 1970). Da Couch si passerà presto all'expanded cinema, all'expoiding cinema, a Gola profonda e all'era d'oro dell'hard-core, al camp- trash movie, allo splatter, al gore, al pulp, al documentarismo imperfetto e improprio, al cinema femminista personalizzato… e forse tutta questa seconda linea sfocerà in altro cinema, nella televisione, nella comunicazione interattiva e nel flusso Internet. Ma torniamo indietro.

Roma, 1969, 1970. Si occupava la mattina il liceo o l'università. Ci sono sempre buonissime ragioni per farlo. E si organizzano infiniti gruppi di studio e dibattiti, cortei, servizi d'ordine di autodifesa. Polizia e fasci si accordano e rompono, pestano, provocano, arrestano, i giornali del giorno dopo diranno bugie istituzionali, anche "L'Unità", e allora bisogna difendersi e a forza essere costretti a farlo, qualcuno, esageratamente sensibile, si armerà troppo e full time. Ci sono già gruppi organizzati di cinema militante, seguono le manifestazioni contro quella tale strage o contro quel bombardamento in Laos e fanno controinformazione filmata (agguati polizieschi, scontri, occupazioni di case, lavoro tra i baraccati, c'erano; e non solo). Silvano Agosti è tra questi. Con altri studenti del Centro sperimentale di cinematografia, in Lotta Continua. Racconterà molti anni dopo che una notte i servizi segreti porteranno via dal suo archivio qualche bobina scottante, che ha a che fare con l'omicidio dell'agente Annarumma a Milano… Scalzone, Piprerno e altri girano perfino un filmetto amatoriale un po' underground che Peppino Ortoleva dovrebbe conservare nell'Archivio del movimento operaio e democratico (dove "quel democratico" viene aggiunto in era Caf, senza che Zavattini possa controllare più, dopo il solito ricatto: perché se no lo stato "democratico" non molla i finanziamenti).

Molti fanno 8 mm. La cooperativa cinema indipendente ha rotto l'in-

cantesimo, tutti possono essere artisti. Lo dice anche la Ferraia che deve vendere i filmini 8 mm, anche a colori. Quello che si vede è un delirio di narcisismo. Il contrario dei filmini familiari. La famiglia proprio si assassina. E' via, fuori non esiste. In campo solo primi piani riccioluti di se stessi e degli amici. Non c'è azione, non c'è movimento. I film immobili, alla Warhol, alla Pia Espremian, alla De Bernardi, sono quelli che si ispirano di più. I più virtuosi si ispirano a Jack Smith. Sovrimpressioni, eccentricità kitsch e camp, travestitismo, donne e uomini nudi. Il migliore di tutti è Pierre Clementi, l'attore di Partner e Buñuel che proprio in quei giorni è a Regina Coeli per le solite storie di spinelli. Le sue pubblicità per se stesso sono tenerissime, flou, avvolte di ovatta. Se questa generazione sa amare tanto se stessa non può che amare, e dunque conoscere meglio, tutti i suoi nemici. Bravi hippies…

Poi, la sera, si va al cinema, al Rialto o al Nuovo Olympia, più rilassati ma sempre in gruppo, occupando intere file davanti e litigando con i trotzkisti o con gli stalinisti, stile stadio più che zengakuren. I compagni giapponesi erano più crudi ed erotici negli scontri "in seno al popolo", come ci insegnava Nagisa Oshima in Diario di un ladro di Shinjuku, 1969, la cui morale era: l'estasi sensuale ha comunque a che fare con la rivolta studentesca e con la presa di possesso delle strade di Tokyo, che spettacolo sublime.

Io che avevo 19 anni, e venivo dalla periferia, Cinecittà naturalmente, trovavo quelli della quarta internazionale più snob e antipatici, in realtà erano solo dei quartieri alti. Modello Nanni Moretti, per intenderci. Una volta al Nuovo Olympia vedo Il dio nero e il diavolo biondo di Glauber Rocha per tre volte di seguito (non si era allora prigionieri del tempo). Ipnosi.

Alla fine, dopo lo shock insostenibile di quelle immagini, mi fingo scettico. Nessun quotidiano ha pagine culturali decenti, meno che mai sa parlare di cinema, entusiasmare. "Paese Sera" (non c'è più Dario Argento critico) però fa degli sconti sul biglietto d'ingresso. Il dibattito sul cinema politico è tra quelli che, da una parte, credono che si possano strumentalizzare grammatica sintassi e convenzioni date, o si debbano usare certe leggi compositive e solo quelle; e chi invece vuole spaccare, oltraggiare, dilaniare, dilatare oltre il limite di rottura il "cinema narrativo" come fosse l'imperialismo o il socialimperialismo. E più semplicemente tra chi vuole documentare lo stato del movimento e chi se ne vuole tenere a distanza critica, e non sopporta l'abbandono dell'autoironia.

La nuova rivista di Adriano Aprà ed Enzo Ungari emana una brezza libertaria in più (si occupa perfino di generi infimi, come l'horror, il western e il western spaghetti e Sergio Leone cui Eustache rende omaggio in La maman et la putain del '73, che di quegli anni di ripiego post barricato restituisce, assieme ai Grifi, l'impronta emozionale più accurata e commovente) e traduce un sacco di cose strutturaliste e di semiologia, ci fa scoprire Deleuze e Derida, ma anche rarità dei formalismi russi, Sklovskij, Jackobson. É quello che Emilio Garroni, professore di estetica alla Sapienza e tra i pochi interessati da seguire – Brandi appunto e l'assistente di Asor Rosa, Alberto Abruzzese, per i suoi tre saggi di "Contropiano" che ci istigano alla comprensione politica e sovversiva del grande cinema industriale tipo il ciclo 007 – indica come i testi chiave per il fine secolo. Non esistono ancora i gruppuscoli, ma il nucleo che farà Potere Operaio, che certo rappresenta la zona chic e cervellona, l'Harvard/Mit del Movimento, se la prenderà più tardi perfino con Roberto Rossellini che scende a patti con il fascista Rusconi per fare Anno uno eppure, dirigendo il Centro sperimentale, stiperà in via Tuscolana un sacco di compagni esaltanti e acuti, come Elis Donda o Gianni Massironi, che coniugando Lacan e Antonioni, progettano un anti-film su Keynes e chiamano Toni Negri per un seminario registrato in video sui modi di produzione cinematografici. Quei nastri esistono ancora da qualche parte…

A filosofia (occupata) di Roma, aula 1, nel 1969 arrivano e vengono proiettati col 16mm documentari sulle Pantere Nere e sui collettivi operai afroamericani di Detroit, avanguardie di lotte piuttosto avanzate (tra di loro il notevole teorico Martin Gluberman) che hanno evidentemente rapporti con Potere Operaio. E al film studio 70 (un cineclub di Trastevere che rappresentò per qualche anno la rivoluzione realizzata, sebbene in una sola lettera) viene scollegato ogni sera cinema sovversivo indipendente e "underground" da tutto il mondo, con Piero Heliczer che fa una colletta a fine proiezione perché vorrebbe mangiare e Tonino De Bernardi che porta i suoi interminabili 8mm, come Le opere e i giorni (1969), fiori e frutta dal suo lavoro di insegnante delle medie lassù nelle campagne del Piemonte, eppure il pubblico non molla per 480 minuti.

Jean-Marie Straub discute per ore col pubblico più curioso del "moviment" di Othon, tragedia politica cinquecentesca di Corbeille sugli intrighi di Roma antica, ma ambientata nella Roma di oggi, col traffico e gli aerei che svolazzano in cielo, recitata in francese da attori e amici italiani (Adriano Aprà, Olimpia Carlini, Leo Mingrone, tra gli altri). E spiega che sui titoli di testa quella grotta inquadrata è importante per la nostra libertà, perché era un deposito di armi dei partigiani durante la resistenza antinazista. A differenza del compositore d'avanguardia Pierre Boulez ("la rivoluzione è una cosa, la professione artistica, la composizione musicale un'altra, non c'è comunicazione tra i due piani"), lui e Danièle costruiscono film destrutturati le voci e le azioni dei personaggi, destabilizzanti lo sguardo e la cantilena ritmica della sequenza usuale, ma sempre all'altezza dei "piaceri" estetici ereditati dall'arte novecentesca.

Film che niente hanno a che fare con questo mondo e con le leggi vigenti della rappresentazione e dell'espressione, né accademia né underground. Come due marziani che immaginano da lassù un'umanità differente, uomini bianchi che chiedono scusa al vento perché parlano o all'ombra perché vi si proteggono… Sono loro che dedicano un film a Holger Meins, un giovane filmaker tedesco della Raf che fa lo sciopero della fame e della sete a Stammheim (supercarcere di sadismo post-hitleriano. Nemmeno Kafka avrebbe immaginato tanto) e, sempre più scheletrico, se ne va per sempre. La sua foto di morte così sinistra per la nuova Germania che ancora tratta gli esseri umani in stile Auschwitz, rappresenta bene la ferocia della democrazia europea, la cui ricchezza forse si basa proprio sulla disincarnazione per fame dei tre mondi. Del resto Manfred Voz in Guida di Bonn e dei suoi dintorni (1969) ci racconta tutti i retroscena nazisti dei burocrati del nuovo stato democratico tedesco, uomini che occupano tutti gli stessi posti, e sembra un documentario dell'est di Thorndike. Del resto Straub rifiutò di combattere contro l'Fln in Algeria. Del resto su come l'Europa abbia sottosviluppato l'africa, spiegatoci nei libri da Frantz Fanon e Walter Rondney (della Guyana), arrivano le prime immagini Africane. Sono di Sembene Ousmane, romanziere e regista senegalese, che viene invitato in gara alla mostra di Venezia del '68 col suo secondo lungometraggio Mandabi (Il vaglia postale), sui labirinti burocratici ereditati dall'occidente affinché le neoborghesie al potere, per conto terzi, possano schiacciare come prima i popoli del continente. Il film, ritirato dalla competizione dell'autore, perché al Lido scoppia la contestazione, riceve tuttavia una menzione speciale e il premio della critica.

Nel 1970 Sembene Ousmane gira un dramma sulla disoccupazione ambientato tra i portuali di Dakar. Taw è ancora più radicale, difatti la Francia che usualmente assiste finanziariamente i suoi film si tira indietro e Sembene ha bisogno di finanziamenti Usa (il National Council of the Church of Christ). E nel 1970 gira Emitai (Dio del tuono), ambientato in Casamance durante la seconda guerra mondiale e apologo anti-imperialista che aizza alla rivoluzione.

Peppetto, che del Filmstudio è cassiere, custode e "anima", fa per hobby il fotografo (lo diventerà poi per professione) e ha una moto pazzesca che risale più o meno agli anni quaranta. Decide di partire per l'Angola e diventare un documentarista al fianco dell'Mpla in guerra contro il penultimo colonialismo africano, quello portoghese. Non è l'unico che coniuga amore per il cinema, esotismo e passione rivoluzionaria. Nel cineclub più hard d'Italia infatti sono stati scodellati i tanti documentari e film di controinformazione che Guy Hennebelle nella sua guida al cinema antimperialista schederà con cura nel 1975. Materiali sui quali la Rai mise un definitivo, oscurantista, veto, mai tolto.

Sugli immigrati africani in Europa già Ali Ghalem (algerino di Francia)

e Med Hondo (maritano) producono immagini definitive e sconcertanti. Sulla Palestina e sullo shock della sconfitta araba nella guerra dei sei giorni arrivano materiali del Newsreel americano e dei collettivi antisionisti francesi, e naturalmente dei registi palestinesi come Moustapha Abou Ali. Samir Amin, della nuova sinistra egiziana, vede danzare le sue tesi marxiste quando Yussef Chahine porta sullo schermo nel 1968 La terra (dal romanzo di Cherkaoui) sullo sfruttamento contadino di tipo feudale, ma siamo negli anni trenta del XX secolo, prima parte di una trilogia sull'Egitto da Faruk a Nasser. L'Algeria è ossessionata dalla guerra di liberazione, tra ricalco hollywoodiano (L'oppio e il bastone di Ahmed Rachidi, 1969) e taglio documentaristico più personale e autentico (La via del 1969 è diretto da Mohamed Slim Riad, sei anni prigioniero dei francesi e il film è dedicato ai 200 mila prigionieri del colonialismo francese tra il 1954 e il 1962). Voce stentorea fuori campo, montaggio incalzante e rassicurante, assenza totale di autoironia e di umorismo, scodellar slogan e parole d'ordine bellicose e maschiliste. Questo, però, all'epoca l'identikit del tipico documentario di propaganda politica, che molto eredita dalla retorica del passato, sia di destra che di sinistra.

I maestri sono i tedeschi dell'est, in particolare Walter Heynowski e Gerhard Scheumann che in Piloti in pigiama (1968), interviste, anzi interrogatori, a prigionieri di guerra americani in mano ai vietcong, e in L'uomo che ride (1967), a colloquio con un mercenario ex nazista che ha combattuto e ucciso Lumumba per "salvare l'occidente dal bolscevismo", utilizzano in maniera controproducente tutti i marchingegni più falsificanti del documentario pur di arrivare alla dimostrazione di una tesi precostituita. Nessuno si può fidare di questi testi. Non hanno proprio niente a che fare con la nuova sinistra e col pensiero critico che nel Magreb, invece, si diffonderà presto nelle università, portando colpi definitivi al sistema chiuso e maschilista dell'immaginario arabo, responsabile di tante disfatte (cinema commerciale egiziano compreso). Qui, dove il discorso politico diretto è proibito, perché no esiste una vera democrazia, si agisce come nei paesi dell'est. Si ricorre all'allegoria, alla metafora, ai riferimenti indiretti, ai messaggi segreti e quasi in codice, all'umorismo di terzo livello, salvo piccoli momenti di apertura (Dubcek, per esempio). Gli scienziati della sovversione obliqua sono all'est i cechi, dai più elaborati e barocchi, felliniani e pessimisti (Vera Chytilova, Shorm, Masa, Nemec, Juracek) ai più neo-realisti e leggeri (Forman, Menzel, Passer). Cercarono di dare al "socialismo un volto umano" i polacchi, Borowczyk, Lenica, Skolimowski, Wajda, Kawalerowicz, Has e Munk, ma non tutti ebbero i nervi saldi. Vittima della corruzione, della stupidità censoria e della burocrazia furono anche i cosiddetti "cineasti neri" jugoslavi, tutti anarchici e libertari come Bata Cengia (Il ruolo della mia famiglia nella rivoluzione mondiale, 1971) e Dusan Makavejev (W.R. I misteri dell'organismo, 1971) omaggio a William Reich, commedia politica supercensurata e definitiva messa in archivio del socialismo di stato e delle sue ambigue e nascoste tecniche capitalistiche di produzione e di controllo sociale.

Arrivano al Filmstudio persino i due film cinesi che precedono la Grande Rivoluzione Culturale Proletaria e che saranno criticati dalle guardie rosse perché ispirati a Liu Shao Chi e alle sue posizioni socialrivesioniste. Uno è in bianco e nero, La linea sotterranea, mi ricordo solo grandi didattici sulla Linea Giusta (la Rossa) contro la Linea Errata (la Nera) e la tecnica della critica e dell'autocritica che diventa nucleo narrativo centrale, non poco noioso; l'altro è invece un fiammeggiante musical old style, L'Oriente è rosso, con balletti e scenografie dai gialli e dai rossi sgargianti, di sfacciato stile antirealista. In questo film si intuisce che le critiche maoiste a Liu sono plausibili perché nel balletto gli intellettuali precedono nell'ordine gli operai e i contadini. Inammissibile.

Elda Tattoli, modificate le gerarchie, ne farà suo lo stile, più tardi, quando diventerà, con Marco Belloccio, la cineasta ufficiale di servire il Popolo e dell'Unione dei comunisti marxisti leninisti italiani, uno dei gruppi più folk e pop del periodo, ma anche sciaguratamente il più moralista, fanatico, populista e "azzera cervelli".

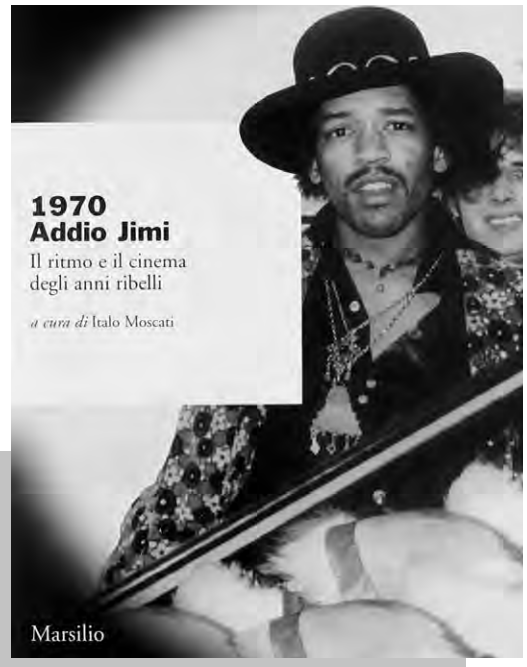
In nome dello slogan: "basta ragazzi , qui ci vuole un lungo, paziente, ferreo lavoro di organizzazione che non lasci più nulla all'improvvisazione, al caso" questi gruppetti para-setta esibiscono gli antichi vizi comunitaristi (tutto per la Causa) del radicalismo più sensibile al pentitismo autoritario. Si vanno a trovare i compagni albanesi dell'ambasciata, beviamo un goccetto di whisky by Scutari a l'addetto culturale ci spiega: in Albania non c'è bisogno della rivoluzione culturale e di tenere le masse in tensione e in lotta: noi i controrivoluzionari li abbiamo fucilati tutti dopo la liberazione…

Nelle sedi dell'associazione d'amicizia Italia-Albania magnifici proiettori cinesi di legno proiettano qualche melodramma neorealista di Tirana che illustra le corrette posizioni di Memeth Sheu, allora primo ministro. Radio Tirana intanto fa attacchi forsennati al genere "Inghilterra nuda", sintomo di degenerazione irreversibile della borghesia occidentale, di cecità morale, ma intanto l'uomo va sulla Luna e la radio di propaganda tace. Come cecità morale, la non informazione non è male… I filocinesi, soprattutto da salotto subiscono subito una bella strigliata. Pascal Aubier in Valparadiso (1971), attraverso il forbito personaggio interpretato da Alain Cuny, estremista dell'estetismo che vede la rivoluzione come opera d'arte, e che conduce il suo gruppuscolo di studenti linpiaoisti a ideare una missione misteriosa nel posto più distante possibile da Parigi, in Cile, ne fa un'irresistibile parodia, ma non può impedirsi di rendere omaggio a questi strani abitanti dei salotti borghesi che comunque hanno una personalità "da fumetto comico". Ben più sofferto e disperato è il testo sul maoismo, un vero manifesto di dopo cinema, che Godard e il suo gruppo Dziga Vertov dedicheranno alla generazione in lotta in tutto il mondo, La cinese, del 1969, forse il film che cattura con più esattezza la scultura segreta dei tempi. Il movimento nordamericano nasce prima e arriva all'appuntamento del '68 già preparato cinematograficamente. Negli Stati Uniti i collettivi di filmakers militanti sono più numerosi e godono di libertà maggiore che nel resto del mondo. Anche le tecnologie leggere sono più diffuse e a basso costo. Si impostano in questi anni società di produzione che nascono dai campus in rivolta ma resisteranno nei decenni successivi (trasformandosi in società video capaci di irradiarsi tramite canali pay per view via satellite) e permetteranno una controinformazione capillare non solo durante la guerra del Vietnam, ma successivamente in America Latina (dal Cile al Chiapas), durante la crisi e le guerre del Medio Oriente, nei Balcani e nel travagliato est europeo. E qui bisognerebbe parlare anche del '68 "blowing in the wind", disperso nel vento, cioè di beat generation, di Easy rider, di cinema underground Usa, di Mekas, Brakhage, Jerry Rubin (il cui Yuppie è del 1968)… ma sono tutta cose che si sasso. Si conosce meno Il parco punitivo che l'inglese Peter Watkins realizza nel 1971 per spiegarci, in forma di mockumentary (di documentario imbroglione) che le istituzioni Usa stanno allestendo, in base a una legge del 1950, dei campi di concentramento per estremisti di sinistra in caso di insurrezione. Più tardi la repressione brutale dei prigionieri di attica renderanno profetico il lavoro di Watkins. Blak Panthers di Agnes Varda ('69), inchiesta della regista nouvelle vague sul movimento più perseguitato del mondo e L'assassinio di Fred hampton di Mike Gray (1971), un documentario che servirà a mandare sotto inchiesta il procuratore della repubblica, qui intervistato, responsabile della esecuzione sommaria di un leader delle Pantere Nere. Delaware (del collettivo Newsreel, quello che cacciò Robert Kramer per il suo individualismo borghese: la prova? Ice, 1969), sulla multinazionale Dupont de Nemours, un gigante pre-berlusconiano che controlla insegnamento, mezzi di informazione e partiti già nel 1969. Peter Wolff nel 1970 realizza Un'ora cattiva, documentario sugli effetti della guerra del Vietnam sui bambini. Kate Millet e il collettivo Newsreel di San Francisco presentato nel '71 i primi lavori femministi, Tre vite e The Woman Film, due documentari sulla sessualità e il lavoro delle donne in Usa. Sull'Sds, il movimento studentesco Usa, due opere su tutte: Gli agitatori di Robert Machover e Norman Frucher (c'è anche l'intervento di Tom Hayden) e Il rivoluzionario era un poliziotto, di Marc Weiss (1971), sugli infiltrati nell'organizzazione che sta passando alle maniere forti e alla semiclandestinità armata.

1970
ADDIO JIMI

il ritmo e il cinema degli anni ribelli

di Italo Moscati
Edizioni Marsilio, Venezia, 1999, pp. 234



Il rock? Un vero bluff. Così, anzi con una definizione ancora più drastica e pesante, un periodico italiano dedicato alla "musica ad alta energia" ha intitolato provocatoriamente un inserto pubblicitario sul rock. Un bluff; chi lo avrebbe mai detto. Eppure, a distanza di cinquant'anni dalla scomparsa di *Rock around the clock*, la provocazione va presa sul serio. Nella storia del Novecento, facendo i conti con un passato che si scioglie nel presente, i suoni e/o gli ultrasuoni proposti da Bil Haley, Elvis Presley, i Beatles, i Rolling Stones, Janis Joplin, naturalmente da Jimi Hendrix che se ne andava con Janis proprio nel 1970, e da numerose altre rock stars, stanno appassendo sotto gli occhi di tutti.

Le foto che ci presentano il veloce, tormentato, appassionante cammino di opere cariche di emozioni e di personaggi amati e discussi, sembrano venire da un' aldilà prossimo ma già lontano, un mondo di fantasmi che ha il calore dell'inferno o il tepore di un purgatorio. Anche le immagini del cinema che alla presa diretta dei primi concerti o delle storie nascenti delle star sta sostituendo nostalgiche sedute spiritiche, giungono a noi come frammenti di un romanzo senza troppo gloria, entusiasmante e doloroso, purtoppo carico di ricordo senza risposte sul futuro.

Il Rock, come tante altre cose, cambia per non morire, ma il suo saluto possiede l'incantamento drammatico di un addio aperto, pronto a nuove scommesse. Facendo leva sulle immagini, specie quelle del cinema, ecco un libro che si propone di contribuire a tracciare un bilanci oltre le generazioni. Fatti, rievocazioni, incontri, paesaggi, forti racconti compongono un ritratto che non si fa catturare, e che proprio perchè sfuggente provvisorio esprime un'inquietudine in cu si affacciano violenze, promesse. È la vitalità di un bluff che trova una verità nel rifiuto anche quando trova alleanze con i mercati del tempio stracolmi di ribalte e schermi. Ma, c'è da chiedersi si tratta davvero di un bluff, di una impostura? O è invece il trucco, il travestimento per denunciare l'impostura di tutto ciò che lo ricorda?

INDICE

Cari agli dei... di Italo Moscati
Sedotto da un americano a Parigi
di Italo Moscati
Lo scandalo di Jesus Superstar
di Alvise Sapori
Grease, scivolando nella brillantina
di Italo Moscati
Laggiù nel Paradiso pedestre
di Roberto Dagostino
Lucifero e la sua band di Italo Moscati
Ciak sulla tribù dell' Apocalisse
di Gualtiero De Santi
Agli ordini del Sergente Pepper
di Riccardo Bertoncelli
Il grande bluff di Italo Moscati
Insero fotografico: 30 foto di film sul rock
di Chiara Antonelli
L' impossibilità di essere normale
di Andrea Cauti
- *Franco Battiato*
- *Edoardo Bennato*
- *Lucio Dalla*
- *Fabrizi De Andrè*
- *Ivano Fossati*
- *Luciano Ligabue*
- *Vasco Rossi*

Filmografia 1955 - 1998
a cura di Enzo Lavagnini
Filmografia 1970 - 1972
a cura di Mara Sardù
Bibliografia
a cura di Italo Moscati

LO SCANDALO DI JESUS SUPERSTAR

DA 1970. ADDIO JIMI

di Alvise Sapori
Giornalista, scrittrice

Il 1970 fu un anno cruciale per il musical: in cinema, in teatro e in vari sensi. Naturalmente non dobbiamo essere fiscali sull'inizio e la fine di questo anno. In realtà, per il musical di Hollywood il terribile 1970 incomincia l'anno precedente, quel 1969 che annovera in gennaio la prima proiezione di Sweet Charity negli Stati Uniti, e in dicembre la prima di Hello, Dolly!, un dinosauro di film cucito addosso a una straripante Barbra Streisand con un dispendio di mezzi e una ricchezza di talenti che non saranno mai riconosciuti né dalla critica né dal pubblico.

Rituale passo indietro verso Sweet Charity, importante per la nostra analisi in quanto considerato, e peraltro lanciato, come il nuovo musical di Hollywood, etichettato come "il musical degli anni settanta". A rivederlo oggi, ha perso del tutto la sua eventuale carica dirompente; ci si rende conto molto meglio che l'interpretazione di Shirley MacLaine (sgradevolmente criticata all'epoca per danza e canto) è un eccellente prova di attrice. E, certo, la sublime sicurezza che Bob Fosse conquisterà due anni dopo nel filmare Cabaret è ancora di la da venire. Ma il film resta comunque assolutamente piacevole, autenticamente rivoluzionario nelle coreografie, nonostante che Fosse regista non renda del tutto giustizia a Fosse coreografo, ed è una pietra miliare nell'ispirazione "alta" del musical cinematografico: l'avvento di una storia concepita da Federico Fellini in un mondo figurativo non del tutto a torto considerato "piume lustrini e tip-tap" costituisce un vero cambiamento. Si è molto discusso del disastro economico che fu a suo tempo Sweet Charity: in parte è dovuto ai costi altissimi che sono stati recuperati soltanto lungo gli anni (parecchi anni) e senza produrre guadagno; nemmeno la videocassetta si è venduta in modo soddisfacente e quanto al disco, l'antico 33 giri non è mai ricomparso in CD, almeno fino a oggi. In parte anche, come spesso accade a opere rivoluzionarie che sono frutto di compromessi, Sweet Charity, il film, non andava del tutto a fondo con le sue premesse. Per esempio, per il pubblico statunitense, l'immagine della protagonista era rimasta legata alla grande star che l'aveva creata in teatro, Gwen Verdon, mentre per il pubblico europeo Sweet Charity essendo ispirato a Le notti di Cabiria, la storia risultava inutilmente edulcorata rispetto al film di Fellini. Sempre per quanto riguarda l'Europa non era ancora avvenuta quella rivoluzione che fu per il genere musical l'avvento di That's Entertainment (1974) e quindi la scoperta da parte dei giovani di quali meraviglie contenessero i film musicali degli anni precedenti, calcolando che allora la distanza fra questi film e la scoperta tardiva del pubblico era di circa una generazione o almeno del tempo che corrisponde a una generazione.

Se Sweet Charity (gennaio 1969) è una rivoluzione mancata e comunque non è, non si pone, come l'annunciato "musical degli anni settanta", tanto meno lo è, né lo sarà, Hello Dolly! Che appare nel mese di dicembre, ma era, nelle intenzioni di autori e produttori, per non parlare dell'onnivora star che lo occupa, il film dell'anno seguente. Hello Dolly! Invece realizza perdite finanziarie abbastanza importanti nonostante i buoni incassi negli USA (fra i maggiori di un musical in quegli anni) ma deve combattere con un costo iniziale, in quegli anni praticamente impensabile, di 24 milioni di dollari, più una durata di due ore e mezza considerata (e non a torto) insostenibile per un musical. Infine, ancora una volta, nonostante che Streisand sia una superstar, Hello Dolly! In teatro è stato creato dall'adorata Carol Channing e ripreso da tutte le star edipiche del pubblico americano, da Ginger Rogers a Betty Grable, da Ethel Merman a Pearl Bailey e l'immaginario popolare compie qualche sforzo a identificare il personaggio con la allora abbastanza giovane Barbra Streisand (27 anni). Quanto alle coreografie di Michael Kidd rimangono la parte più valida del film e la regia di gene Kelly si batte valorosamente, ma in perdita, con la dimensione mammut del film e i capricci delle star.

Il risultato immediato di Hello Dolly! Fu che Gene Kelly praticamente abbandonò la sua attività di regista, limitandola alla TV e a film di montaggio, e l'indomabile Streisand partì per un nuovo musical di cui essere l'assoluta, totale quanto ingombrante protagonista, On a Clear Day You Can See Forever. Il risultato di questo film fu, quasi, di affossare il musical per sempre: l'insopportabile invadenza della star, la sua incompetenza cinematografica e l'annullamento di un'altra star (Yves Montand) e di un mirabile regista del genere, un sopraffatto Vincente Mannelli, punirono il film mancato e ancora una volta lunghissimo con un clamoroso insuccesso il cui unico risultato positivo fu di tenere lontana dal musical la assai pericolosa Miss Streisand per altri cinque anni. Sempre nel 1970 un altro film musicale disastro viene presentato verso la fine dell'anno: è Scrooge, tratto da A Christmas Carol di Dickens ed è probabilmente frutto della errata convinzione che se ha avuto un tale successo Oliver! (tratto da Oliver Twist) perché non dovrebbe averne un altro adattamento, sempre da Dickens? Ma a dispetto della presenza di alcuni grandi attori (Alec Guinnes, Edith Evans, e lo stesso Albert Finney assai a disagio nei panni del protagonista), le musiche sono banali, la storia senza sorprese, la commozione rimandata ad altra e migliore occasione.

E così chi avesse seguito alla lettera questa decadenza, avrebbe potuto predire (e diversi critici sconsigliati lo fecero) la morte del musical; ma questa conclusione è stata un'incapacità di fare i conti con la straordinaria vitalità dei creatori di Broadway e di Hollywood, con i profondi legami che uniscono Broadway a Hollywood e, infine, con la prontezza del pubblico statunitense a entusiasmarsi per un prodotto appartenente al genere musical. In altre parole, quella fu al massimo una "divina decadenza" per citare una battuta che pronunzia Sally Bowles in Cabaret, il film, viene progettato nel '70 e girato nel '71 e anche Fiddler on the Roof (Il violinista sul tetto); quest'ultimo verrà presentato nell'ottobre del '71, Cabaret nel gennaio '72.

I due film hanno in comune varie caratteristiche. Intanto, pur

essendo operazioni ad alto investimento finanziario, non solo non sono in perdita ma si piazzano rispettivamente Il violinista sul tetto al terzo e Cabaret al sesto posto negli incassi del decennio '70-80 e, come conseguenza secondaria, incoraggeranno alcuni produttori a mettere in cantiere nuovi progetti di tipo musicale. Il violinista sul tetto e Cabaret hanno fatto capire al pubblico e critica che qualcosa, e non qualcosa di secondario, è cambiato nel mondo del musical.

Pur essendo Cabaret una complessa variazione sul tema dello spettacolo che racconta se stesso, la grande novità è che il tema non certo la messa in scena di uno spettacolo o, tanto meno, quel che accade tra le quinte dello scalcinato cabaret berlinese; il tema è invece chiaramente politico e lo spettacolo, i numeri che vediamo al Kit Kat Club, sono rappresentativi, simbolici di una realtà esteriore alle mura e agli specchi del locale e, al massimo, fanno la contrappunto a eventi esterni. Vedi la canzone del gorilla, che serve al presentatore/ cantante per sottolineare l'onda di antisemitismo crescente o il numero pseudotirolese con allegre pacche distribuite in scena, montato in alternanza ai giovani nazisti che massacrano di botte un malcapitato ebreo. E l'unico momento autenticamente lieve del film, l'inizio della canzone Tomorrow Belongs to Me con il soave primo piano del ragazzo tedesco, si trasforma velocemente in un incubo di camice brune a braccia levate nel saluto nazista. Bob Fosse ha ormai imparato a servirsi della macchina da presa e del montaggio con estrema abilità e con grande economia di invenzione: le sue secche, essenziali coreografie hanno scritturato un interprete di più: la macchina da presa.

Tutt'altro è lo stile di Il violinista sul tetto, film che, a guardarlo attentamente, non è meno "politico" dell'altro; solo che qui la persecuzione (sfocerà in un vero pogrom) è più strisciante e lo humour che contraddistingue il protagonista rende certe asprezze, e certi orrori, meno evidenti. Ma ancora una volta è questione di persecuzione e di rivoluzione, resistenza, e di problemi privati che vanno a rappresentare situazioni sociali o addirittura etniche. La grande differenza tra Il violinista e Cabaret non è dunque tanto il tema quanto lo stile: se Cabaret, con qualche sforzo, si può ancora collegare per l'ambientazione al musical "dietro le quinte", Il violinista appartiene di diritto alla categoria inaugurata nel 1961 da West Side Story, quello che all'epoca era stato definito musical "nella strada" e lanciato con frasi che alludevano all'essere stato girato completamente in esterno (il che, per inciso, era vero solo in parte essendo diversi "esterni" di New York ricostruiti in studio).

Ma nel 1970 avvenne un'altra e ben più significativa rivoluzione nel mondo del musical: l'avvento, è il caso di definirlo così, di Andrei Lloyd Webber; l'apparizione, in un doppio 33 giri, di Jesus Christ Superstar, definito dai suoi autori (Lloyd Webber per la musica, Tim Rice per le liriche) opera rock. Jesus Christ Superstar è stata la vera rivoluzione di quel periodo nel mondo del musical e ha influenzato la cultura della musica pop non meno dell'avvento dei Beatles. Non solo l'opera di Lloyd Webber ha scatenato una serie tentativi di imitazione (e di imitazioni vere e proprie), ma ha prodotto una quantità di ispirazione in opere affini e originato un certo modo di fare musical del quale non ci libereremo facilmente. Molti, moltissimi tra il pubblico e, quel che è peggio, molti tra gli addetti ai lavori ormai identificano il musical con le opere di Lloyd Webber e affini. Intendiamoci, questo non toglie nulla all'impatto rivoluzionario del musicista, come non toglie nulla la sua avida ammirazione per le opere di Puccini (anzi aggiunge qualcosa, appunto le melodie pucciniane…) e gli resterà il merito di avere affrontato certi personaggi (Evita) più tardi e con autentico spirito dissacratorio. L'infernale abilità di Lloyd Webber con l'invenzione musicale, il suo genio di pasticheur quando affronta l'evocazione di uno stile e di una nazionalità non saranno mai abbastanza riconosciuti. Ma quanto ci interessa maggiormente qui è la trasformazione che si è operata nel mondo del musical dopo la prima a Broadway (12 ottobre 1971) di Jesus Christ Superstar, tenendo presente che la rivoluzione era già cominciata un anno prima con l'uscita del doppio disco. Una rivoluzione che, vedremo, viene fatta con l'insperata (o abilmente provocata?) alleanza dei media, un accorto uso della pubblicità, lo sfruttamento calcolato dell'inevitabile scandalo.

Cominciamo dallo scandalo. Già dal disco le associazioni religiose hanno iniziato a protestare, con vari pretesti. Per la cronaca, al momento dell'uscita del film a Roma (1974) ci furono davanti al cinema dove venne presentato picchettaggi e proteste. In occasione della prima a Broadway tutti i gruppi possibili ebbero qualcosa di cui lamentarsi: i cattolici in testa, sopra tutto per via della Maddalena e i più coraggiosi per certe ambiguità con Giuda.

Non parliamo delle associazioni nere (non si diceva ancora afroamericane) che lamentarono con clamore la scelta di un Giuda nero. Peraltro viene da pensare che la scelta, reso il dovuto omaggio all'arte di Ben Vereen, fosse proprio destinata a produrre polemiche, quindi pubblicità, quindi incassi. Questi ultimi furono altissimi. La messa in scena di Tom O'Horgan mirava sopra tutto a stupire con bizzarrie sceniche di ogni tipo e otteneva il suo scopo. La vendita dei dischi, già altissima, si moltiplicò. Le proteste più divertenti riguardarono la figura di Erode, visto come un vizioso abbastanza ridicolo e pericolosamente incline all'omosessualità. Anche questa scelta era stata causale da parte del regista? O non era per caso un'ennesima trovata per ottenere maggiore visibilità con ulteriori polemiche?

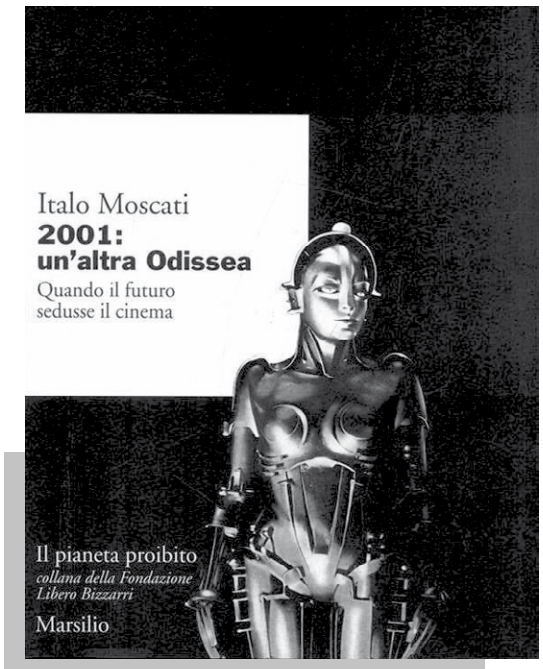
In realtà il testo interamente cantato rende ancora più semplice la fruizione dello spettacolo, e quando al plot, nessuno potrebbe immaginarne uno più conosciuto e quindi il pubblico non dovrà sforzarsi nemmeno per un piccolo frammento di attenzione per seguire la storia. Destinato a un pubblico che magari si compiace di sentirsi anticonformista, Jesus Christ Superstar è stato pensato con tanta abilità che non può risultare offensivo per nessuno, fatta eccezione per bacchettoni inveterati o maniaci sessuali, quelli che vedono il "male" (nell'accezione cattolica) dovunque.

Ma è più nel senso di proposta della storia che Jesus Christ Superstar risulta straordinario. Gli autori si rendono conto attraverso il fantastico successo che si può fare spettacolo, costruire un musical, anche senza una vera e propria storia congiuntamente sceneggiata e faranno, in conseguenza, due esperimenti diversi, entrambi di successo (ma non così clamorosi) che si concluderanno con l'invenzione di Cats del solo Lloyd Webber, senza Rice, ma con il supporto di versi di Thomas S. Eliot. Andrew Lloyd Webber e Tim Rice riprenderanno, a Broadway e anche nel West End londinese, la loro prima opera, Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat esteso e allungato, e sopra tutto con l'aggiunta di un personaggio narrante. Più o meno la stessa cosa faranno qualche anno dopo con Evita dove Che Guevara ha funzione di narratore per legare una storia che si sfalda dappertutto intorno a un personaggio di straordinario impatto, appunto Eva Duarte in Peron, detta Evita. Più tardi, avvenuta la separazione della coppia di autori Lloyd Webber e Tim Rice, il primo, che in realtà era stato sempre il motore delle loro realizzazioni, porterà a una conclusione perfetta il concetto di non storia, nel senso contrapposto a quel tipo di storia, che abita il musical tradizionale, del genere il ragazzo incontra la ragazza, poi lui si distrae con un'altra o forse lei si interessa a un altro e alla fine si riuniscono tra canti e danze per vivere insieme felici e contenti da allora fino all'eternità. La diabolica, riuscitissima impresa di Andreiw Lloyd Webber si intitola Cats, va in scena a Londra nel 1981, a New York nell'82 e, al momento in cui scriviamo, si continua implacabilmente a rappresentare sia nel West End che a Broadway.

2001: UN' ALTRA ODISSEA

quando il futuro sedusse il cinema

di Italo Moscati
Edizioni Marsilio, Venezia, 2000, pp. 176



Il nuovo libro di Italo Moscati è dedicato al cinema di fantascienza e porta nel titolo una data che rimanda a uno dei più celebri film di questo genere affascinante, quello di Stanley Kubrick realizzato nel 1968. *2001: un' altra Odissea* è il quarto capitolo di una seria che ha avuto e ha molto successo; dopo *1967. Tuoni del maggio*, *1969. Un anno bomba* e *1970. Addio Jimi,* continua il racconto dell' autore sul passaggio fra il Novecento e il nuovo secolo, un viaggio che parte dal cinema e si apre a tutti quei documenti e personaggi che possono illustrare da vicino i percorsi della vita, della cultura, dell' arte e del costume nel nostro Paese inserito nei grandi processi di trasformazione. In questo senso, se il cinema ha spesso guardato al futuro, il futuro si è innamorato del cinema facendone il mezzo più adatto per le sue sfide e le sue conquiste.

Moscati, scegliendo come punto di partenza il film di Kubrick, intende ripercorrere le attese e gli effetti della corsa verso il domani che sono presenti in fatti, eroi, non eroi, visioni e incubi nei quali si avvertono i presentimenti di quel che potrà accadere. Nel volume di possono ripercorrere i tentativi e le esperienze - dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie, dalle nuove tecnologie elettroniche al cinema capace di tenere il passo con i cambiamenti -, attraverso i quali diventa possibile capire la ricerca, la voglia, l'ansia di andare incontro a ciò che si prepara al di là delle immagini spiate nelle tante sfere di cristallo sempre di moda.

La strada scelta dall' autore è quella di proporre una sorta di *Antologia di Spoon River* per narrare l'odissea nascosta di chi ha rischiato per il gusto dell'avventura e della scoperta nel secolo dominato dai massmedia, di chi si è lanciato contro le parole d'ordine e i modelli autoritari della società e della comunicazione. Il cinema è al centro di una cronaca fantasiosa, ma profondamente ragionata, che si ramifica in molte direzioni per riconoscere e documentare le influenze suscitate e assorbite dallo stesso cinema in una impetuosa tensione verso le realtà che si vedono e quelle che si inseguono anche oltre le nuvole, oltre il volo del razzo di George Méliès che si infila nell' occhio della Luna.

INDICE

Danzano tra le atronavi e gli alieni
di Italo Moscati
Il bene e il male visti da lassù
di Italo Moscati
L' alieno che tentò di sedurre la Madonna
di Italo Moscati
Si è rotta la macchina del tempo
di Italo Moscati
Acqua su Fahreneit
di Italo Moscati
L' astronave della miseria creativa
di Italo Moscati
Il culto e i cult
di Italo Moscati
Alien e i suoi fratelli
di Italo Moscati
Una polizza contro la scoperta di extraterrestri
di Italo Moscati
La fantascienza è un manifetso a colori
di Italo Moscati
Filmografia
a cura di Enzo Lavagnini
The end
a cura di Enzo Lavagnini
Bibliografia
a cura di Italo Moscati

DANZANDO TRA LE ASTRONAVI E GLI ALIENI

DA 2001: UN' ALTRA ODISSEA

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

CRONOLOGIA DEL NUOVO MILLENNIO; E OLTRE

2005. Un virus attacca i protagonisti dei videogiochi.
2009. Si rubano e si trapiantano i cervelli.
2010. Ritornano i sovietici e si alleano agli americani per un viag gio su Giove, ma subito si rischia una guerra nucleare.
2013. Gli Usa sono minacciati da Cuba e dai suoi alleati, i paesi del terzo mondo.
2017. I robot sono tuttofare anche molto sexy, ma non si è ancora scoperto come evitare i guasti.
2018. Benessere assoluto, niente guerre, tutto è regolato da un unico cervello elettronico. Si gioca a rollerball.
2019. A Los Angeles piove sempre, si parlano diverse lingue e si va a caccia di aneroidi.
2021. Pesanti attacchi degli alieni alla terra.
2022. New York è abitata da 40 milioni di persone sempre più affamate.
2028. Uno scienziato nero ritorna sulla terra da un viaggio spaziale e scopre che una glaciazione ha cancellato ogni traccia di civiltà e che potrà comunicare con la sola persona viva, una bellissima donna, mediante la danza, in particolare il charleston.
2029. Ancora guerre. I pochi superstiti sono braccati da macchine assassine.
2032. A Los Angeles sono stati aboliti denaro, fumo e alcool, guai a chi dice parolacce: può essere arrestato.
2034. La via Lattea è ormai soltanto un ingorgo senza fine per colpa delle troppe navi spaziali in circolazione.
2035. I sopravvissuti ad un'epidemia vivono sottoterra.
2084. Le agenzie vendono viaggi virtuali, innesti di memoria che rendono vera l'esperienza.
2196. I maiali hanno forme quadrate e vengono consegnati da camion spaziali nel sistema solare.
2173. Un musicista jazz si risveglia dopo 200 anni in un mondo pieno di robot.
2293. Il mondo è diviso in caste e una di esse è quella dei Bruti.
2257. Viene aperta Babylon 5, una piattaforma spaziale dove si anno affari e accordi diplomatici.
2274. Si scopre che in una città si vive soltanto fino a 30 anni e che tutti sono spiati da un apparecchio che controlla il rispetto di questa scadenza.
2300. Si scoprono macchinari capaci di trasformare in realtà i desideri degli uomini.
2413. Il governo americano crea un essere perfetto, una bellissima ragazza.
3000. I codici genetici vengono perfettamente programmati in laboratorio.

Five, four, two, one… ciak. Le astronavi sono partite per la prima volta dal cinema. La rampa di lancio era il grande schermo bianco; gli spettatori erano, e lo sono stati per molti anni, insieme agli attori, i soli astronauti dell'universo; alle nostre spalle partiva come un missile la sorgente della luce, il cono delle fascinazioni e delle illusioni, che veniva dalla cabina di proiezione; e, negli studi di Parigi o Hollywood o di Cinecittà o della Mosfilm (quando c'erano), si trovavano i laboratori dei "tecnici" in anticipo su quelli della Nasa o della Agenzia sovietica, specializzati nelle spedizioni via pellicola.

Da allora sulla testa di tutti noi sono passati tanti – fino a non contarli più – missili e astronavi in un impetuoso delirio scientifico di voli verso il sistema solare e la via Lattea, un delirio sospinto dalla politica, esploso sul tramonto degli anni cinquanta tra le fiamme dei retrorazzi di due grandi rivali, naturalmente gli Usa e la vecchia Unione Sovietica; quest'ultima oggi può soltanto rievocare la gloriosa epoca di Jurij Gagarin e si deve accontentare di collaborare con l'ex nemico.

Era una lotta delle stelle che si è consumata come una cometa nell'anticamera dell'ancora ignoto e che, dopo il lungo diario televisivo (missili e tubo catodico hanno più o meno la stessa età) dedicato ai viaggi veri e documentati, viene accettato dallo spettatore nei giorni del presente con pacata meraviglia, avendo egli già visto tutto o quasi dagli inizi del secolo ormai finito nella soffitta degli incubi e dei sogni, dove il futuro si era innamorato del cinema, totalmente ricambiato. E chi non ha visto Méliès con il suo esordiente lancio sulla luna – può accadere –, ne ha comunque assorbito inconsapevolmente il ricordo. Un amore profondo e assoluto come si crea nella sala buia, quel tipo di sentimento senza troppa ragione e molta emotività che è un bilico tra fantasia e paradosso, come il generale cow boy del Dottor Stranamore di Stanley Kubrick, geniale fantascienza addomesticata dalla satira sulle bestialità di sempre, è a cavallo del suo amato missile nucleare. Però, a ben guardare oltre le nuvole, si tratta di un sentimento ancora struggente che sembra avere preso nell'approssimarsi dell'anno Duemila il freddo delle altezze e del vuoto che ha visitato.

Si vedono da qualche tempo meno film affascinanti e misteriosi, come se proprio il mistero degli spazi, anche quelli della invenzione, fosse logorato dalla ripetizione e quindi dalla banalità. E' il rischio di tutto il cinema, che ha le sue primavere sulle spalle e che si deve difendere dai pungiglioni delle nuove tecnologie; le quali, soggetto nuovo nelle mani di generazioni altrettanto nuove, scambiano l'arte di Serghej Michailov Ejzenstejn, Billy Wilder, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Lars Von Trier per un deposito di stinte immagini, roba talvolta preziosa ma da rigattiere, da "scaricare" in combinazioni visive fresco conio.

L'ex spettatore di sala buia si sente in pericolo, quasi fuori gioco, mentre avanza le sue pretese lo spettatore multiplex, computer e dvd che chiede al cinema d'avventura, dove ha sempre vissuto benissi-

mo il film di fantascienza, altre emozioni; pretende che questo stesso genere sappia stare al nuovo gioco, ovvero proponga meno vecchie storie del futuro e più storie di un futuro che sappia guardare il cielo, sappia soprattutto diventare videogioco, sostituendo al fascio di luce venato dal fumo delle sigarette nelle catacombe affollate di una volta, le luci alogene della lampada accanto al computer, quelle cupe ma eccitanti delle salegiochi, quelle accecanti delle discoteche, quelle subliminali di The Blair Switch Project o di Matrix, pellicole adulterine che trescano con il nastro elettronico.

Io stesso, spettatore caduto in amore della sala buia, conservo verso la fantascienza una curiosità condizionata da quel che ho visto e letto, dal coinvolgimento spesso abitudinario nel documento filmato di qualche inedita impresa spaziale o in qualche scampolo residuale della fiction televisiva, ad esempio l'antico e buon Star Trek, dolce come una madeleine proustiana, fedele amante di un futuro simile agli oggetti accumulati dai nonni nella sala da pranzo in formica similmogano degli anni che furono.

Io stesso tremo quando vado a vedere un film di fantascienza. Entro nella sala, che mi pare ormai sempre illuminata a giorno, sorreggendomi a una speranza da tipico consumatore di celluloide interplanetaria, di fumetti, dei libri di Urania e dei classici: essere sedotto da un innamoramento totale, corrisposto, tra cinema e futuro; e sono pronto a giustificare e a comprende ogni tradimento, ogni tresca possibile pur di salire su una astronave e cominciare un altro viaggio che non presenti le solite fermate, i borseggiatori, le molte varianti della mano morta, degli autobus che fanno da spola fra terra, luna e Marte, a cura dell'azienda municipalizzata, e che portano il cartello: "Non parlate all'astronauta". Come si dice, tutto è cambiato, nulla è e sarà più come una volta. Ma, mi dico, se lo spazio è stato definitivamente rubato al cinema e non gli verrà mai più restituito, che ci rimane?

Metà degli anni novanta della nostra galassia. Un giorno qualsiasi, sotto la pioggia. Ero appena uscito da un cinema, fantascienza poco memorabile, ovvero il solito autobus andata e ritorno. Mi aspettava una sorpresa. Finalmente, mi dissi. Un corpo era lì disteso per terra. Non lo avevo visto e per poco non ero inciampato, imprecando. Mi ero subito guardato intorno. Poco gente. Trastevere, dopo l'ultimo spettacolo in un'uggiosa notte d'inverno, abitata da anime morte e dagli avanzi delle cucine. Piazza Sant'Egidio, una macchina della polizia perennemente di guardia, una prostituta che parlava con il poliziotto, uno sporco bar con le serrande abbassate, una chiesa chiusa, le campane ad orologeria, lo spazzino che non passa, il gatto che cenava. Il cielo, senza stelle, più nero e insignificante che mai. E però quel corpo, sformato come un sacco. Avevo persino pensato di allontanarlo quel grosso straccio floscio con un calcio, ma mi ero trattenuto perché mi era parso di veder spuntare da sotto un ciuffo di capelli. Decisi subito che quella bella scoperta dovevo tenerla per me. Aprendo il sacco, o meglio abbassando il lembo della giacca che faceva da fodera al volto, un volto riconosciuto, capii che era l'unica cosa che potessi fare. La sorpresa c'era, indubbiamente, ma era relativa. Non che mi potessi aspettare una volta o l'altra di averlo di fronte, questo alieno specchio di noi, questo aneroide abortito in laboratorio, questo essere poco artificiale, molto simile all'uomo. Ma qualche piccolo segnale che ciò sarebbe potuto accadere adesso che ero lì, mi tornava in mente. Non ero mai stato al corrente, né m' interessava, della sua vita e dei suoi miracoli. Ricordavo che lui stesso mi aveva parlato della morte un giorno che facemmo, insieme, come si dice, un colpo di vita in un locale di Berlino prima della caduta del muro.

Un colpo di vita alla buona, da italiani in gita, niente di speciale: sex drugs and rock'n roll, brandelli di libidine da pochi marchi marci in mezzo a marce silhouettes simili al caffè degli antropomorfi di Guerre stellari dell'oste George Lucas.

"Perché vuoi morire", ricordati di avergli chiesto quando finì di raccontare della corda che teneva in casa, e lui mi rispose laconicamente come meritavo: "Perché non voglio vivere", e tacqui per la telegrafica lezione ricevuta. Ognuno ha le sue buone ragioni per fare i bilanci, come e quando gli pare.

In quel momento, nell'angolo della piazza, a pochi metri dall'auto della polizia da dove veniva un filo di fumo dal bocchino della prostituta, o forse il vapore dei fiati, l'androide grasso, prosciugato dentro le bevute, mi si aggrappò fin quasi a trascinarmi per terra. "Andiamo alla mezza luna", disse. La Mezza Luna era uno dei primi pub aperti nel quartiere ormai da anni in difetto di popolo e in esubero di artisti, intellettuali, impiegati della televisione, studenti con soldi di famiglia. "Andiamo", replicai recuperandolo con fatica.

Non parlammo molto, di fronte ad una birra. Ma non c'era bisogno. A poco a poco affioravano i ricordi che avevo voluto dimenticare e cominciavo a capire il perché, parola dopo parola non detta. Era un attore, faceva cinema, faceva di tutto. Era un volto tra la folla. Una sua foto, bellissima, e lui bellissimo come e più di Ernesto Che Guevara, scattata durante una manifestazione di piazza del 1968, ne fece per sempre un documento anonimo dell'ultima stagione degli entusiasmi rivoluzionari sotto un angolo di bandiere rosse e di pugni alzati, usciti dal profondo delle tasche disperate, le tasche di Lou Castel e di Marco Belloccio. Giovane, audace, strafottente, con occhi morbidi e appassionati. Un predestinato al monte dei pegni in cambio di un pizzico di felicità o di un gesto d'esistenza, labili come una presa di tabacco. Fare il diverso per sentirsi uguale. Libertà, fraternità, eguaglianza senza le ghigliottine, senza le tricoteuses della Pastiglia, in mezzo alle ragazze dalle grandi tette, nei cori delle lotte che continuano in nome delle avanguardie ribattezzate operaie per un intimo, esattissimo senso di colpa.

Ghigliottinata la rivoluzione dopo le notti passate in questura, impiccata la grande icona finita negli archivi di un'agenzia fotografica, loculi da cui affiora per qualche album di famiglia anni sessanta, Victor aveva lavorato con Memè Perlini in un immenso e tenebroso magazzino sfitto alla Piramide Cestia, non molto lontano da dove lo avevo trovato, e in altre cantine-teatro di Trastevere, nel periodo in cui nessuno pareva soffrire l'umidità che avvolgeva scene disadorne e pubblico disadattato. Spettacoli senza capo né coda, messi su senza una lira, con i costumi portati da casa o trafugati in qualche sartoria in liquidazione. Testi mai scritti, tracce, residui, lacerti dei capolavori dell'avanguardia del primo Novecento ributtati nel caos della posterità, oppure paginette sdrucite assemblate alla meglio alla mattina tardi o nel primo pomeriggio quando non se n'era andata la cecagna, come chiamano i romani il sonno che non se ne vuole andare nel recupero nostalgico di una lingua morta, il dialetto.

Victor, marito infedele, padre smemorato, era stato scelto per i film liquefatti dalle lacrime e dallo squallore della fiction televisiva.

Aveva girato nel film di Bernardo Bertolucci, La tragedia di un uomo ridicolo, e più avanti interpreterà i film di Francesca archibugi, la regista della piccola borghesia capitolina protetta dal potere in ansia di protagonismo senza pace e tante inflessioni romanesche, Il grande cocomero e L'albero delle opere..

Prima del film, Victor Cavallo, napoletano, era già l'uomo delle pere. Pere di ogni tipo, mature in ogni stagione. Era l'Antonin Artaud dei poveri e degli immigrati, l'artista che si dava fuoco sulla ribalta e nella vita di tutti i giorni; il Julian Beck di un metro e sessantacinque contro il metro e ottanta del guru del Living Theater, il profeta che si bruciava in teatro, sul set in mezzo ai ragazzi bellissimi e carichi di capelli che lo seguivano come pellegrini in un giubileo di illusioni e di exstasy; Klaus Kinski, il trafficante di schiavi

di Cobra verde di Wim Wenders, il pazzo del ciak e delle litigate con i registi. Victor aveva molto, e in fondo nulla, di questi personaggi che lo avevano sfiorato nella cloaca massima di Cinecittà e dintorni. Ne aveva la febbre ma non aveva l'irresistibile presunzione che li aveva fatti credere sublimi anche prima di tornare come zombi dagli spazi, dove giacciono i modelli che non periscono. Era, come loro, devoto delle trascendenze che non cercano l'altra faccia delle stelle, ma non sapeva come loro farsi dio dei pantani e dei pagani. Li seguiva, li pedinava, calcando sulle impronte che essi avevano lasciato, imprimendo la sua suola bucata, e camminava passo passo verso la "prospettiva pneumatica". Ecco la dimensione che mi si spalancava davanti, come un davanzale su uno strano infinito che ha il suo capolinea. Lo spazio di Artaud, di Julian e degli altri che hanno fatto stop alla fermata Morte, e comunque vanno avanti nel ricordo di chi ha amato le loro utopie. Il territorio astratto su cui si muovono aneroidi speciali come Victor, troppo gentile, troppo riservato, troppo occupato de sé e dai suoi tarli per agitare le braccia o qualche nuova bandiera.

Questo consideravo la sera del nostro incontro a piazza Sant'Egidio. E mi venne da pensare che dovunque in quei giorni stava accadendo qualcosa che si ripeteva nell'indifferenza generale: i passanti, nelle grandi città, ma persino nei paesi di provincia, si trovavano tra i piedi i corpi di sconosciuti; il più delle volte li scansavano e andavano avanti, altre volte telefonavano alla nettezza urbana, monatti specializzati, perché venisse a raccoglierli, per evitare pestilenze. Ma non ne parlai con Victor, che continuava a guardarmi in silenzio. Tacevo, tacevamo; e su una cosa, mi parve di capire, eravamo d'accordo. Sia io che lui eravamo assorti in una domanda senza risposta, reciproca: "Da quale mondo viene l'amico che ho davanti".

C'era, ad attrarmi oltre ogni altro pensiero, ogni altro Victor, con il suo corpo a sacco, la bocca sdentata, la sigaretta spenta fra le dita. Il film che avevo visto nel cinemino di Trastevere era diventato addirittura una semplice pellicola impressionata. Da cimitero, anzi da macero. Fantascienza per giochi fatui.

Quando, con il 2000 nell'aria, lessi sul giornale che Victor se n'era andato e che era stata fatta una colletta per Aiutare il figlio, cercai invano nei coccodrilli, le righe di convenevoli condoglianze, qualche indizio di un sentimento che andasse al di là delle frasi di circostanza. Nulla, soltanto parole inerti di quelli che erano stati suoi amici, critici, giornalisti dalla penna disumana.

Già, la "prospettiva pneumatica".

Che cosa sia, o meglio che cosa io credo di sapere o di avere capito, avevo cercato di dirlo in un libro dedicato a Pier Paolo Pisolini, o meglio al suo viaggio incontro alla morte nel novembre del 1975, molti anni prima della partenza di Victor.

Ho sempre considerato Pisolini una sorta di marziano sulla terra, forse consapevole in parte di esserlo, poiché, ascoltandolo, leggendo i suoi libri e le sue poesie, e vedendo i suoi film, lo sentivo audacemente ma anche pericolosamente il bilico fra ciò che si può dire e ciò che non si può dire in una società, come quella italiana, in cui i confini della tolleranza ti si chiudono all'improvviso in faccia come le porte di un carcere. Pisolini era una creatura dello spazio – proveniente da un'isola che non c'è neanche lassù – con i piedi piantati per terra. Per questo soffriva, per questo lo perseguitavano. Ne ero, ne sono certo.

Dunque. La "prospettiva pneumatica"è lo spazio fra l'uomo e Dio. Pneuma, ovvero spirito. Pneumatologia, scienza, così i teologi lo chiamavano, che si occupa degli spiriti intermedi fra l'uomo e Dio, cioè degli angeli e dei demoni; e aggiungo io, degli alieni.

Parole dal sapore antico per una formula inventata da dimenticati eretici, caduta completamente in disuso. Paolini, poeta e cineasta, quando il sovietico Jurij Gagarin nei primi anni sessanta salì in cielo per un volo intorno alla terra, scrisse che "dall'alto" gli uomini erano tutti fratelli, come se fosse possibile con la parola sedersi sull'astronave accanto al navigatore solitario. Parola di marziano, spirito intermedio?, ostinato a vedere le cose che si "vogliono" sognare.

Victor, il corpo caduto fra calcinacci, auto parcheggiate, immondizia, gatti, e qualche siringa – l'angelo del pudore –, aveva come Pisolini l'assoluta voglia di sognare adorando la realtà. Anche lui scriveva poesie, arruffate, incalzanti, rabbiose, comiche mascherate da invettive, recitate con voce roca per un pubblico che era sceso al Beat '73, la cantina delle cantine romane, la piccola base del primo Carmelo Bene, per sentire un demonio dell'avanguardia. Era soltanto, semplicemente, una creatura dello spazio, un altro eretico.

Sfuggente. Questo non è un libro di bilancio del Novecento, né un libro di storia della fantascienza. É una corsa terrestre, molto pedestre e molto impressionistica, basata sullo sguardo e sulla memoria, dietro le molte cose che stanno dietro e dentro lo schermo del cinema.

É una dichiarazione d'amore, per il cinema e per la sua utopia di afferrare tutto l'universo e di restituirlo in forma di immagini, facendo in modo di trasformare in documento anche ciò che, in apparenza, è completamente finzione. Del resto, la corsa terrestre continua a trovare lo specchio delle sue incontentabili brame nella corsa verso lo spazio, anzi nello spazio stesso, con la sua miriade di oggetti che sfuggono ai conteggi degli scienziati. Si tratta di una maratona priva di traguardo cha ha incantato prima il cinema e poi le potenze che volevano colonizzare il cielo per tenersi meglio le colonie sulla terra già nelle loro mani. E' una gara ad inseguimento che ha avuto il suo destino nelle tracce di libri e di film, e che senza fine, dal finito (che ci riguarda da vicino) all'infinito (che si allontana ogni volta). In questa fuga, il libro propone una serie di piccole tappe che serpeggiano tra romanzi e film, attraverso personaggi noti e perfetti sconosciuti che mai avrebbero pensato di entrare in un racconto sulla fantascienza, diventando gli involontari protagonisti di quella speciale forma di fantascienza che consiste nell'anticipare, nel percorrere i tempi, nel mettersi a repentaglio come curiosi alieni e androidi in mezzo alla realtà obbligatorie, quotidiane. Questi protagonisti hanno creduto e lasciato credere di vivere semplicemente la loro vita, e invece le loro vicende s'infilano, s'intrecciano nel nugolo di frammenti, anche infinitesimali, che scorrono via come la pellicola del secolo che se n'è andato senza traumi, nel solito scoppiettio di fuochi d'artificio che segnano i passaggi centenario del calendario cristiano; un lasso di tempo che non lascia rimpianti e per il quale gli sforzi di definirlo non finiranno mai.

Le carte sono ancora confuse. Il cinema, la scienza, tecnica e fantasia, ha barato fino in fondo. Ha illuso i futuristi di Tommaso Filippo Martinetti che pensavano di poterlo dominare, assegnandogli il compito di riassumere tutte le arti preesistenti, perché li ha scansati e superati. Ha denunciato, giustiziandole con il sonoro e le nuove macchine di ripresa, le corte prospettive degli artefici del muto che erano i figli dipendenti dalle dispotiche famiglie del circo e dal teatro, dopo averne subito prima i fantasmi e poi le angherie.

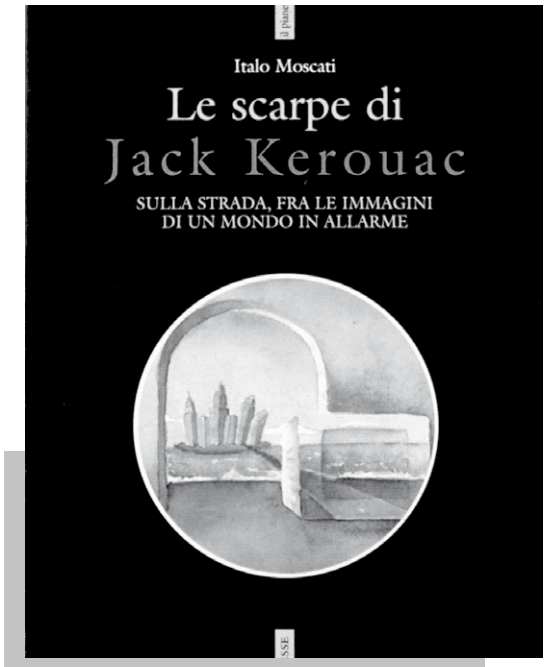
Ha ammaliato realisti e neorealisti perché ha finto di riprodurre la realtà o le realtà mentre le ha semplicemente fotografate, dotate di didascalie vocali, manipolate, truccate con effetti speciali spesso invisibili, e riproposte frantumate negli ingranaggi messi in moto dai team di produttori, soggettisti, sceneggiatori, registi. Inviano la figura del regista, incoronato autore dai realisti e dai neorealisti, ha cercato di dominare il dominare il cinema; e dopo tutto gli stessi autori, i migliori, non si sono mai proposti di disporre del cinema ma di farsi disporre.

Il cinema ha infine pianificato il domani. Le date poste in testa al primo capitolo, una cronologia inventata, sono state ricavate da film. Figurano nell'agenda che dovremo sfogliare e, probabilmente, correggere. Qualcuno ha fatto un tentativo altrettanto generosamente proiettato in avanti, fino all'assurdo e anche dopo? Sarà un bel gioco ritrovare le date dei rispettivi film che le hanno fissate per creare gli scenari indispensabili alla narrazione. Sarà una verifica di scommesse che ne generano altre. La soluzione del quiz è in fondo al libro. Si faranno scoperte che non cancelleranno le storie di noi, frammenti umani, nella notte in cui fanno poca luce sia la scienza che la fantasia.

LE SCARPE DI JACK KEROUAC

sulla strada, tra le immagini di un mondo in allarme

di Italo Moscati
Edizioni Ediesse, Roma, 2003, pp. 157



Allacciatevi le scarpe e partite. Il nuovo libro di Italo Moscati parte da lontano, dal mitico *On the Road* (*Sulla strada*) di Jack Kerouac, e da molto vicino, dalla situazione in cui vive e si muove lo smaliziato spettatore della contemporaneità tra le immagini delle televisioni - e non più della vecchia televisione -, del cinema, di Internet. Il lettore scoprirà un itinerario che spazia nei paesaggi verso i quali andiamo o che ci vengono incontro, mentre siamo seduti davanti agli schermi piccoli o grandi, o memtre saliamo sugli antiquati mezzi di trasporto di sempre. La fantascienza è atterrata o si frantuma. La geografia non èpiù la stessa delle carte o dei mappamondi. La storia sembra smarrita, in cerca di bussole.

Ed ecco che, senza la pretesa di colmare le distanze, il ibro si concentra su un cammino costellato di racconti: un viaggio in otto tappe nell' America che non èpiù quella di *Sulla strada* e enache quella che abbiamo conosciuto prima della ferita nel cuore di Manhattan; una Trilogia della paura, ovvero tre film - documento per la Tv che da Manhattan sviluppano una ricerca ditero le cronache delle guerre combattute o annunciate o dimenticate; e infine alcuni brevi guide nella foresta globale dei mass media. Siamo in tempi di breaking news, le notizie che irrompono sul video, e c'è bisogno di nuove scarpe adatte per camminare dentro le relatà che propongono.

INDICE

Lo sguardo del santo
di Italo Moscati
Pausa pranzo
di Italo Moscati
Prima tappa: Miami Beach
di Italo Moscati
Seconda tappa: Key West
di Italo Moscati
Terza tappa: Orlando
di Italo Moscati
Quarta tappa: Everglades
di Italo Moscati
Quinta tappa: Sarasota
di Italo Moscati
Sesta tappa: Mystic
di Italo Moscati
Settima tappa: New York
di Italo Moscati
Ultima tappa: Manhattan
di Italo Moscati
La trilogia della paura
a cura di Italo Moscati
Le antenne e le torri
a cura di Italo Moscati
Le fonti della vergine
a cura di Italo Moscati
Bibliografia
a cura di Italo Moscati

LO SGUARDO DEL SANTO

LE SCARPE DI JACK KEROUAC

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Un giorno di fine settembre nel 2001; è trascorso poco più da un anno dal trauma delle Torri Gemelle di New York. Siamo in tre e stiamo viaggiando in una vecchia vettura dalle forme una volta aerodinamiche verso un piccolo centro tra le montagne dell'Irpinia, in Campania, a pochi chilometri da Avellino. Abbiamo lasciato l'autostrada e la terra intorno sembra avere sepolto i segni del terremoto di anni fa che l'avevano sconvolta, aprendo varchi nel suolo e inghiottendo case.

Lo scopo del viaggio è di raggiungere, in quel piccolo centro, Montemiletto, una sala in cui ci sarà una proiezione e poi faremo quattro chiacchiere, il cosiddetto dibattito. Qui mi imbatterò nello sguardo di un santo, un santo nuovo di zecca, e scoprirò con stupore uno sguardo ancora più carico si stupore.

Il tema dell'incontro che ci attende, è grande, immenso, sproporzionato, al di là dell'orizzonte abituale del piccolo centro e mette i brividi anche solo a citarlo: vedere immagini e passeggiate con la parola sul bordo del Millennio cominciato da poco, da circa due anni; un breve periodo che ha l'intensità di un rapido e doloroso morso che ha già cominciato a sgretolare il Millennio, a mostrare l'argilla dei piedi infantili nelle scarpe lustre delle aspettative.

Sulla vecchia vettura siamo io, che mi dedico alla guida, Maurizio Ciampa e Gabriele Caramore, accompagnatori attivi, capaci di distrarmi e di farmi dimenticare la presa della cintura di sicurezza che ho imparato a sopportare con fatica; compagni pazienti nel subire il mio scarso amore per la velocità dovuto alle paure mai domate dopo un incidente senza conseguenze per me, coinvolto e superstite, ma sanguinoso e definitivo per un ragazzo a bordo di una cinquecento truccata nel motore finita contro un camion; passeggeri fluenti nel raccontare di questo e i quest'altro, andando verso Montemiletto, fra cronaca spicciola e filosofia poco spicciola.

Gabriella è, diventata famosa per una trasmissione alla radio che dura da anni. Sono caduti, negli anni alla Rai, presidenti, direttori, capi e caporali, e lei invece ha potuto continuare imperterrita, appena scossa dai movimenti tellurici che sono frequenti nell'instabile e capriccioso territorio televisivo, ed è riuscita a sopravvivere, come dire, con la sua trasmissione regolarmente in onda il sabato e la domenica.

L'appuntamento si chiama Uomini e profeti, e forse deve la sua vitalità anche al senso profondo e misterioso che si sprigiona nel titolo.

Ascoltate Gabriella, dialogante con i saggi che ci parlano in modo affascinante di cose che non si vedono, significa quasi sempre camminare dentro una realtà corazzata nella dura materia di ogni giorno con la leggerezza di un sussurro illuminante.

Maurizio, suo marito, ha una barba profetica; ma credo che si tratti di una semplice coincidenza dovuta alla pigrizia e al proposito di evitare schiuma e rasoio, e magari anche alla sensibilità di una persona talmente immersa nel pensare – ha studiato filosofia e ricorda di tanto in tanto un'amicizia con Massimo Cacciari, altra barba non si sa quanto profetica – da fargli trascurare banali abitudini quotidiane. Trascuratezza che però non riguarda la buona tavola, e ciò spiega la rotondità dell'aspetto e naturalmente del pensiero.

Ho conosciuto Maurizio, ex direttore di una rivista mensile che non si pubblica più dedicata ai libri, Leggere, attraverso la radio. Se Gabriella, di cui per diverso tempo ho ignorato il legame matrimoniale con lui, viaggiava e continua tra eternità e storia, in un'altra parte delle onde hertziane Maurizio viaggiava tra storia e cinema, tra storia e quanto c'è di più evanescente, labile, sognante, e carico di rivelazioni: il film. Mi piaceva ascoltarlo, soprattutto in auto, immerso nel traffico, mentre con voce emotivamente partecipe narrava sul canovaccio di Gian Piero Brunetta, professore di cinema, le vicende d'Italia in un originale intreccio tra il calendario degli avvenimenti e quello della celluloide.

Avendo sentito alcune volte, piacendomi il suo tono tranquillo e sapiente, decisi di farmi vivo con Maurizio e quindi lo chiamai a collaborare a un programma tv da me progettato, Tema, andato in onda su Rai3 alla vigilia del cambio di secolo, ossia all'inizio del nuovo Millennio. Gli parlai al telefono per stabilire un incontro e mi parve di sentire che si stesse stropicciando gli occhi: rare, quasi impossibili, sono infatti le chiamate spontanee, nella Rai, tra le foglie morte del vecchio Millennio e i fatui fuochi d'artificio del nuovo.

Il Millennio, riecco l'appuntamento, riecco la ragione del viaggio verso Montemiletto che questa volta ci ha messo insieme, Maurizio e io. Ne parliamo come se si trattasse di un vecchio argomento, mentre, ascoltando i discreti interventi di Gabriella, stiamo facendo strada in una pianura irpina che a poco a poco diventa altopiano e infine montagna.

I segni del terremoto nell'ondulato paesaggio sono cancellati dal verde dei castagni e permangono nelle case ricostruite o restaurate, oltre che nel ricordo degli scandali suscitati da noti onorevoli e oscuri imprenditori che misero a sacco la pioggia del denaro piovuto da Roma.

Arriviamo. Ci aspetta il sindaco davanti a un albergo tutto nuovo che odora di vernice. Il tempo di posare le cose e scendiamo. Ho con me tre cassette VHS nella mia piccola borsa tra cui scegliere il video da proiettare, ancora incerto su quale sarà. Saliamo nell'auto del sindaco, un uomo da anni in polita, un entusiasta, un tipo dinamico che guida una giunta locale, fiero di avere cancellato le screpolature del passato sulle facciate delle case e di avere rimesso in piedi il chiostro di una chiesa, il luogo principale di culto del piccolo paese.

Sono le sei del pomeriggio. Sceso dall'auto, avverto il brusio di una preghiera che viene da quella chiesa. E' l'ora del rosario e il brusio è forte nel silenzio della piazza e delle strade impedite al traffico.

Mi pare di avvertire anche l'odore dell'incenso. Ci stiamo dirigendo tutti quanti verso la chiesa. A poco a poco vedo uscire

dalla gran porta incastonata nell'edificio religioso, fresco di calce e di scalpello, una piccola folla di donne e di uomini, soprattutto di donne, che non portano più i veli e gli abiti neri della gente del sud di una volta ma che scivolano via in colori più vivaci, mescolandosi a ragazzi in blue Jeans e ragazze con piercing quasi invisibili. Il flusso è compatto, poi si scompone fra il bar del centro e il parcheggio, sotto gli occhi di qualche immigrato arabo o albanese che osserva la scena da una distanza astratta che si può misurare a chilometri.

Mi sto domandando dove avrà luogo il nostro incontro sul Millennio. Montemiletto suggerisce un appuntamento imprevedibile fra la gente del luogo, radicata nella terra Irpina forse fino a distrarsi dal resto del mondo, e la gente che è venuta lì per sopravvivere, e le radici se le è lasciate alle spalle. Ma non oso chiedere notizie al sindaco, e neanche a Maurizio che ha fatto da intermediario e conferma il suo pudore.

L'attesa si protrae nella piazza. Poi, sfilati i fedeli, presentati dal sindaco i pochi notabili sopraggiunti, salutano il parroco che si scusa di non poter assistere all'incontro, ci conducono ad ammirare il chiostro riportato a un pacato splendore. Il lavoro compiuto da mani pazienti ha portato alla luce affreschi che sono vere e proprie macchie sulle pareti, reliquie artistiche, avanzi di un passato che ha resistito alla distruzione con le unghie di una caparbia pittura. Sotto il portico hanno sistemato un lungo tavolo, un giovane cameriere sta allestendo qualcosa, lo spuntino del dopo. In mezzo al chiostro le aiuole – è settembre – hanno sofferto il caldo e sono malinconicamente umide per la pompa che le ha innaffiate tentando di resuscitarle dal coma.

Finalmente la situazione si chiarisce. Succede quando arriva Maurizio mi chiede quale cassetta proietteremo. Non so dire. Ma vengo sospinto dalla cortesia dal sindaco e dagli organizzatori dell'incontro, verso la chiesa. L'odore d'incenso è forte, galleggia nell'aria e non sembra disperdersi, profumatamente accomodato nell'ambiente. Intanto, nell'ambiente vasto, fra le icone del Cristo e dei santi, ferve il lavoro: un signore dall'aria familiare con il luogo, arrampicato su una scala, sta sistemando il lenzuolo di un grande schermo; un giovane prova le lucidi un proiettore e i livelli di un lettore di suoni; un altro giovane gira verso lo schermo le panche che guardano l'altare; il parroco sorveglia e si vede che ha gran fretta di verificare tutto e di allontanarsi.

Penso alle tre cassette che ho portato con me. Una contiene immagini di guerra e racconta come queste stesse immagini – forti, crude, indimenticabili – siano cambiate da quelle girate nel Vietnam e durante l'operazione "Tempesta del deserto" nel Golfo, a quelle della lunga preparazione militare americana contro l'Iraq, altrettanto forti, crude, indimenticabili; già , indimenticabili, simili a quelle che verranno, come se la pellicola fosse già stata impressionata dai ricordi.

La seconda cassetta colleziona la lunga serie di maschere che dal burka delle donne afgane ai pompieri di New York, ai corpi speciali spediti a caccia di Osama Bin Laden sembrano avere sostituito i volti delle persone. A queste maschere, segnali di oppressione o di attacco, si collegano tutte le altre maschere che abbiamo imparato a indossare o a veder sfilare nelle strade, le maschere nude e trasgressive del gay pride, dei travestiti, dei culturisti del muscolo del sesso.

La terza cassetta s'infila nel tunnel delle guerre dimenticate, dei nomadi per forza che abbandonano la loro terra per le violenze, la fame, le malattie; specie in Africa, ma anche in tutti quei luoghi del mondo dove le telecamere arrivano solo quando i cadaveri cuociono al sole.

Mi guardo intorno. Non vedo più il parroco. La chiesa è ormai trasformata in una sala di proiezione. I fedeli del culto religioso diventano spettatori. Le poche luci accese si spengono, resistono le fiammelle delle candele che gettano tremule ombre sulle pareti delle navate; in un angolo, resiste con le candele un'anziana signora che sta pregando e non alza lo sguardo se non verso la cupola e i suoi mosaici di angeli intorno a Gesù. É l'ora di cominciare. Cosa proietteremo?

Cerco consiglio. Maurizio e Gabriella mi sollecitano con occhiate dolcemente perentorie, il sindaco li spalleggia, anche lui a colpi di sguardo. Sono solo, devo decidere. Le fiammelle delle candele mi guidano verso una cascata i immagini che fino a quel momento non avevo notato. Sono quelle, rubate e soavi, di Padre Pio da Petralcina, il beato del popolo della Chiesa di Roma, ma anche il santo degli sceneggiati tv miracolati dalle altissime cifre degli ascolti. Padre Pio a Montemiletto, come in tutto il sud, è amato in piazza e nelle chiese, nei ritratti nelle case o nelle vetrine dei negozi in cui si annunciano i saldi d'autunno. L'uomo dei miracoli conviene con la povertà degli interni e con il paradiso degli affari minuti. Questo è il suo regno, non molto lontano da Pietralcina, in terra di Puglia.

Decido per la prima cassetta. Ovvero, le scene di guerra, invece che i corpi scoperti o lo show delle maschere svestite o lo scandalo delle provocazioni o le parate dei cloni delle star, sacrosante icone contemporanee, backstage della guerra, anzi delle guerre. I grappoli di bombe al napalm, i carri armati, i sinistri aerei invisibili piuttosto che le marce dei nomadi nei deserti autentici e nei deserti del bisogno. La guerra nella sua ambiguità tra spettacolare rappresentazione cinetelevisiva e lugubre conteggio dei morti.

Nella chiesa diventata cinema si spengono le poche luci rimaste accese, mentre gli spettatori finiscono di sedersi nelle panche di legno. Arrivano le note di una carica della cavalleria. E' il suono della tromba che in centinaia di film western fa scattare le giubbe blu nelle praterie dei bisonti. Lo stesso suono di tromba che accompagna il decollo di elicotteri, armati fino ai denti, in Apocalipse Now di Francis Ford Coppola. Lo stesso suono che cerca di mettere le ali ai piedi dei marines nelle tempeste dove c'è la sabbia. Colonne sonore della realtà, come lo sono i canti, i tamburi e le urla dei miliziani di Saddam o di Osama Bin Laden che sollevano sabbia e fanno tempeste perché lo dice il dio della morte.

Mi guardo intorno. Il fascino del male attraverso i giochi militari sembra trasformare l'esplosione di una bomba in un mazzo di fiori, un missile volante in una stella cometa, una raffica di mitra in un assolo di batteria di jazz.

Osservando la cascata delle foto-icone di Padre Pio. Ecco, sono sempre lì, nel semibuio. Ma vedo, credo di vedere, o meglio credo di sentire qualcosa. Il Santo tiene gli occhi bassi davanti allo spettacolo, e tuttavia il suo sguardo si è insinuato, ha fatto irruzione dentro di me. Sullo schermo le immagini saranno bombe intelligenti e colpi di mitragliatrice. E io mi dico che ci sono i miracoli che il Santo può fare e ce ne sono altri per i quali è impotente come noi. Poi, all'improvviso, ho un pensiero nuovo.

Le immagini parlano della paura che fa la guerra, mi rinfacciano d'essermi lasciato prendere la mano, poiché mi sono fatto coinvolgere troppo dal desiderio di rispettare la sacralità del luogo.

É vero. Ho avuto paura di mostrare i corpi nudi della seconda cassetta, quella delle maschere, e ho scelto le vecchie bombe del Vietnam e quelle nuove della guerra del Golfo; e così ho permesso che m'invadesse una paura ancora più sottile, e cioè quella che nasce quando si sospetta che certe paure, questa volta del nudo e del sesso, siano talmente forti da trasformare il rispetto per un luogo di zelo, in censura. Per alcuni istanti penso di essere come il Tartufo di Molière.

É il sospetto che mi segue fino a quando si accendono le fioche luci e sta per cominciare la discussione, ma quasi contemporaneamente entra da fuori, e non da molto lontano, un acuto, italianissimo odore…

A questo punto, devo spiegare il titolo di questo libro che nasce nell'incrocio di tante strade e passeggiate nella galassia delle immagini, e della comunicazione in generale. E devo anche spiegare i punti sospensivi dopo le parole "italianissimo dolore", un odore simile a un prezioso profumo venuto a condire la discussione. Per questo secondo mistero, la cosa è semplice da raccontare. Il parroco, sedutosi a tavola in canonica alla fine della proiezione, aveva trovato pronto un fumante piatto di pasta al sugo con una robusta anima d'aglio. Con il risultato di farci sentire a cinema, sia nella spoglia casa di un suo umanissimo pastore.

Per quanto riguarda il titolo la situazione si complica. Esso nasce da un equivoco, anzi da un vero e proprio abbaglio di cui sono stato vittima e carnefice. Ho avuto troppa fiducia nella mia memoria e mi sono dovuto pentire. Scrivendo un reportage che è divenuto una delle parti del libro ho creduto di avere visto su un giornale una fotografia in cui Jack Kerouac, l'autore di Sulla strada, portava un paio di scarpe da ginnastica di tipo elegante e sdrucite dall'uso. Scarpe da leggenda, la leggenda dei viaggi senza meta nell'America di cui molti di noi si sono innamorati sulla scia appunto di quel romanzo o di film come Easy Rider, un'America sempre "on the road". Poi, mi sono sentito obbligato a cercare la foto che ricordavo perché una lettrice mi aveva fatto sorgere il dubbio sul modello de quelle scarpe, e non l'ho trovata. Entrambe le cose, scarpe e foto, erano forse il frutto della mia immaginazione. Dovevo indagare. E allora ho pensato che, già che c'ero, potevo allargare la ricerca e mettermi in cammino fra scarpe, leggende, America, film, documentari, guerra, incontri, persone e ritrovare un filo nel mondo in allarme; e farne un libro.

LE OPERE DEL BIZZARRI

1994-2018

1994

ITALIA DOC

18 NOBEL SUL VESUVIO di Riccardo De Sanctis
A CAVALLO DELLA LUNA di Sauro Biagioli
A SUD DELL'ITALIA di Giorgio Molteni
A WALK THROUGH "C" di Gianni Olivieri e Nicola Podiguez
ACQUA di Norberto Negri
ALEPH-TAU MEMORIE DELLO STERMINIO di Alessandro Amaducci
ALTRO ASPETTO, L'di Mino Crocè e Guido Wilhelm
AMAVO LA FIAT di Max Chicco e Luca Finatti
ANNA GIORNO DOPO GIORNO di Renzo Ragazzi
AQUILA ADDIO di Giovanni Malara e Danilo Mollicone
ARTE - STRADA di Videodrome
ARVEDZE A GIOBIA 'N BOT di Filippo Mauceri
ASINARA: ISOLA PROIBITA di Daniele Cini e Maurizio Felli
BARBARO A NEPI, UN di Marcello Felici
BRUNO MAGLI di Gian Paolo Maccentelli
BUENOS AIRES, BORGES, TANGO di Michelangelo Tarditti
BURATTINI di Stefano Landini
BUSKERS di Valerio Finessi
CHI ERA PIRIPICCHIO di Daniele Cascella
CHIAMATA A SCIROCCO di Renzo Ragazzi
CIVILTÀ PICENA, LA di Gianni Maroni
COLLEGIOVE di Gerardo Di Cola
COLTIVARE L'ARTE di Lorenzo Perrone
DIO NELL'UOMO di Josip Duiella
DONNE AL CENTRO DI UNA PERIFERIA di Christian Angeli e Stefano Micucci
ENRICO CECCHETTI, MAESTRO DI DANZA DEL MONDO di Mario Tordini
FERNANDO BASSANI di Beppe Rizzo
FIAM - ITALIA, CRISTALLO FORME E CULTURA di Aurora Ascoli
FIRENZE: I COLORI DELLE RAZZE E I COLORI DELL'ARTE di Massimo Becattini
FORESTA INVERNALE, LA di Luciano Pasetti
FORMA URBIS di Gian Paolo Maccentelli
FORTE DI GAVI, IL di Laura Bettanin
GENESI DELLA SCULTURA: MARCELLO SGATTONI di Lorena Santroni
GIARDINO DEI PAPI, IL (CASTELGANDOLFO) di Olivella Foresta
GIARDINO DEI PAPI, IL (VATICANO) di Olivella Foresta
IST. A. MERLONI di Croma Cinematografica
ITAUNAS di Jeanne Peduzzi, Ludmilla Ferolla
LIBERTÀ DELL'UOMO, LE di Sandro Baldacci
LUOGHI DI LORENZO, I di Carlo Vellani
MADAGASCAR: IL PICCOLO CONTINENTE di Massimo D'Adamo
MARANO. INVERNO IN LAGUNA di Andrea Guarnieri
MASCHERE NERE di Elisa Mereghetti
MATERA O LA MEMORIA RIMOSSA di Maria Venezia
MESSAGGIO IN BOTTIGLIA di Vittorio Moroni
METROPORTICI DI BOLOGNA, LA di Armando Alberti
MISTERO DEL FIUME, IL di Paolo Ernesto Busca
MONTE TARINÈ, IL di Biancangela Pizzorno
MULINELLO, IL di Roberto Carli
MUSEI VATICANI, I di Josip Duiella
MUSTANG, L'ULTIMO TIBET di Claudio Cardelli e Piero Verni
NATURA NELL'ITALIA PROTETTA, LA di Lodovico Prola
NOSTALGIA di Lucilio Santoni
OMBRE DELL'ALTO PO, LE di Michele Tamietto
PAESAGGIO CON FIGURA di Giovanni Massa
PANTELLERIA. LA PERLA NERA DEL MEDITERRANEO di Piero Cannizzaro
PAOLO VI. UN UOMO ANCORA TRA NOI di Francesco Valitutti
PASSANTE FERROVIARIO A TORINO, IL di Carlo Galizia
PERCORSO TRA IMMAGINARIO ARCHITETTONICO E CINEMATOGRAFICO: UN PROGETTO PER LA FIERA DI MILANO, IL di Giorgia Marangoni
PESCATORI A SERVIZIO DELL'AMBIENTE, I di Giuliana Giulini
PESCI ALLO SPECCHIO di Sergio Loppel
PITTURA E REALTÀ di Alberto Lardani
PONTE SANITARIO di Marco Fontana
POVERI, I di Edelweiss Cinaglia
PUNTI DI VISTA di Davide Corallo
PYNARELLA 1993 di Paolo Berni
QUARTIERE DI S. CROCE IN FIRENZE TRA RECUPERO E TRASFORMAZIONE, IL di Alberto Di Cintio
REGOLA ESTROSA, LA di Daniele Frassoni
RISPOSTA È IL PROBLEMA, LA di Raffaele Piscitelli
ROMA 1945: L'ECCIDIO ALLE CAVE ARDEATINE di C.R. Del Cinema e R. Napolitano
SCARABEO D'ORO di Bruno Belfiore
SENTIRE L'ARPA BIRMANA di Angelo Artuffo
SENZATITOLO di Andrea Caccia
SFOGLIANDO IL PASSATO di Stefania Rossiello
SHISH MAHAL di Arnaldo Catinari
SILA. LE ALPI DEL SUD di Maurizio Amici
SINFONIA D'ORIENTE di Giuseppe Amoroso e Alessandro Sgorbati
SMOKEY MOUNTAIN di Alessandro Cavalletti
SOMMOZZATORI DELLA TERRA, I di Tonino Curagi
SOTTO I SASSI NELL'ACQUA di Claudio Venturelli
SPECCHIO DI ONORATO, LO di Bruno Degiuli
STORIA DA RISCRIVERE, UNA di Dorino Minigutti
STRIPPERS di Ilaria Freccia
SULLE STRADE D'IRLANDA di Pit Formento
SUNTA (DOMENICA) di Luciano Happacher
TERRA DELLE ACQUE. DELTA DEL PO, LA di Aldo Vergine
THE SURVIVOR di Luca Masnata
TUTTI I COLORI DEL CIELO di Gianfranco Galiè
ULTIMA SPIAGGIA, L'di Emanuele Coppola
USTICA: UN PARADISO NEL MEDITERRANEO di Paolo Notarbartolo di Sciara
VENDITORE MASSIMO, IL di Maria Arena
VENTO DI MYKONOS, IL di Andrea Cochetti
VENTOTENE. ARCHEOLOGIA E NATURA DEL MEDITERRANEO di Salvatore Braca
VIDEO ATLANTE DEI POLLINI ALLERGENICI di Adalberto Andorlini
VITA CHE SCORRE di Giovanni Battista Pesce
VOLONTARI PER NATURA di Lodovico Prola
WAMBA: UN OSPEDALE IN AFRICA di Andrea Treccani
WURMKOS di Mario Liguigli

1995

ITALIA DOC

1895-1945 - DOUBLE ANNIVERSARY di Beppe Rizzo
A ZERO ORE di Alessandro Piva
ALCATRAZ NEL TIRRENO di Ennio Coccia
ALLA CATENA - DUE SECOLI DI CLASSE OPERAIA di Francesco Conversano e Nene Grignaffini
AMICI DI VALENTINA di Barbara Dall'Angelo
ANATRA CHE BALLA, L'di Renzo Garda
ANTARTIDE, L'ISOLA DI UTOPIA di Chiara Balestrazzi e Mariano Lamberti
APPUNTI PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA VISIONE di Andrea De Rosa
BAGNACAVALLO CINEMA - IL Paese DEI FILM di Raffaele Rago

CANTO DELL'ARTE CONTRO LA GUERRA (PER SARAJEVO) di Vittorio Curzel
CASA ZANICHELLI di Sandra Degiuli
CASAL DEL MARMO di Fausto Brizzi
CENTRALE IDROELETTRICA A. PITTER - MALNISIO (PN) - ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE di Ennio Guerrato
C'ERA UNA VOLTA A VARESE di Luciano Rossi
CERCANDO FRANCESCO di Pit Formento
CICHERO di Daniele Gaglianone
CIMABUE E IL RESTAURO DELLA MAESTÀ DI SANTA TRINITA di Massimo Becattini
COLORE DELLA RINUNCIA, IL di Marcello Felici
CRIMINI DEL PENSIERO di Mino Crocè, Guido Wihelm e Franco Ciusa
CRONACHE DALL'URANIA di Federico Ramundo
DIVINE/OPERA PRIMA di Barbara Della Polla e Ennio Guerrato
DOLENTI COMPAGNI DI VIAGGIO di Tonino Curagi
ELETTRA, LA NUOVA LUCE di Piero Pieri
ESISTE UN TRENO... di Francesco Cavazza, Michele Consolo e Fausto Pullano
ESTREMI DELLA SCIENZA di Vincenzo Terracciano
EUROMOBIL di Ornella Barreca
FAUNA E FLORA ALPINA - I LAGHI DELL'ALTA VALSUGANA di Enrico Costanzo
FORZA DI VOLONTÀ di Luca Masnata
GENT'ARRUBIA - IL FENICOTTERO SARDO di Salvatore Sardu
GEOSUB '94 di Fabrizio Antonioli, Luciano De Martino e Alessandro Griffini
GIUDIZIO DI NORINBERGA, IL di Alessandro Amaducci
GOLE DELLA MARCA, LE di Giancarlo Pancaldi
GRANDE ACQUA, LA di Alberto Vendemmiati
GRANDI OMBRE IN FONDO AL MARE di Andrea Cochetti
ISOLA DI PIANOSA: TERRA DI CONFLITTO, L' di Piero Cannizzaro
KENIA/SEYCHELLES - DIARIO DI UN VIAGGIO di Giancarla Lorenzini
LABORATORIO DEL LEGNO - INTERVISTE, IL di Claudio Di Campli
LAIKA di Giuseppe S. Petitto
LANCIA DI CHIVASSO - UNA COMUNITÀ OPERAIA NON RASSEGNATA di Corrado Borsa, Daniele Gaglianone e Marco Sassano
LASSÙ DOVE VIVONO GLI INCAS di Mario Zanot
LETTERE DALL'AMERICA di Gianfranco Pannone
LUCE NEL SENTIERO, UNA di Marco Piccioni
MARZO 1973: I GIORNI DELLA FIAT di Armando Ceste
MERCATO, IL di Maria Grazia Gagliardi e Francesco Ferrara
MILLENNILUCE - DALLA PREISTORIA ALL'ETÀ DEL FERRO NELLA PROVINCIA DI VARESE di Mauro Carabelli, Luciano Rossi e Paolo Zanzi
MISTERO DEL FIUME 2 - TESTIMONE CHIAVE: IL PORTASASSI, IL di Paolo E. Busca
MUSICA DEL LAGO, LA di Alessandro Ghezzer e Andrea Tombini
NONNO RACCONTA...IL NONNO SA FARE..., IL di Paolo Berni
NOXIA CORPORI - 16 SPUNTI DA REMO PAGNANELLI di Lucillo Santoni
OLTRE LE NUVOLE di Mario Cristiani
OMAGGIO A CARLO GOLDONI di Alessandro Cane
OPERINA di Massimo Gardone
OSSERVATORI DELLA FAUNA SELVATICA, GLI di Stelio Lutmann
Paese CHE NON C'È. NEL KURDISTAN SENZA SADDAM, IL di Michele Carlino, Sergio Di Giorgio, Claudio Idone e Angelo Marotta
PALAZZO SPINOLA A PELLICCERIA - DUE MESI DI UNA DIMORA STORICA di Massimo Marchelli
PARCO DEL POLLINO - I SEGNI DEL TEMPO: ROCCE E GEOLOGIA, IL di Agata Guttadauro
PAROLE CHIAVE (KEY WORDS) - AIDS TRA REALTÀ E IMMAGINAZIONE SUL FILO DELLA MEMORIA di Giampaolo Marzi
PROFESSIONE NATURA - STRANE AMICIZIE: UNA STORIA DEL KALAHARI di Ugo Adilardi e Marco Visalberghi
PROMESSI SPOSI di Antonietta De Lillo
QUELL'ITALIA DEL '43 - L'ARMISTIZIO di Massimo Sani
QUEST EXPLORATION 1936-37 - OMAGGIO A WILLIE KNUTSEN di Maurizio Nannini
RACCONTI DAL TERREMOTO di Aldo Vergine
RAMBONE - STORIA DI UNA FAMIGLIA, I di Giorgio Garini
RESTORE HOPE di Gianfranco Magi REVOLTELLA: STORIA DI UN BARONE E DEL SUO MUSEO di Giampaolo Penco
RISERVA NATURALE DI VENDICARI, LA di Giovanni Massa
RISIERA DI SAN SABBA, LA di Gianfranco Rados
RUIZ di Tomaso Sherman
SAINT MORITZ di Walter Sentinelli e Andrea Frosini
SALON INDIEN - CENTO ANNI DI CINEMA di Orazio Garofalo
SALVA I BIMBI SALVI di Monica Petracci, Sauro Rossi e Giovanna Zanchini
SANTUARIO MADONNA DELLA MISERICORDIA - MACERATA di Francesco Tanoni
SAVONA ORE DICIOTTO di Simonetta Fadda
SCIENZA PER L'ARTE, LA di Gigi Marsico
SCUOLA DELLE MOGLI, LA di Daniele Tommaso
SCUOLA MOSAICISTI DEL FRIULI A SPILIMBERGO, LA di Pierpaolo Dobrilla
SEGNI DI SARDEGNA di Bianca Laura Petretto
SESSO, IL LUTTO E IL CONO GIOIOSO DELL'ETNA, IL di Diego Ronsisvalle
SFERISTERIO A MACERATA, LO di Giancarla Lorenzini
SIGNOR ROSSI PRESE IL FUCILE, IL di Max Chicco e Enrico Verra
SOGNIMMAGINI di Argeo Polloni
STORIE DELLA MALARIA di Paolo Isaja e Maria Pia Melandri
SULLE ALI DELL'AQUILA IMPERIALE di Floriana Mazzuca
TECNICAMENTE DOLCE di Silvana Furfari
TERRA DALLE ACQUE VERDI, LA di Carlo Massa
TERRA PROMESSA di Gunther Haller
TESTIMONI E PROTAGONISTI di Elisa Mereghetti
THROUGH THE LAND OF LEATHER di Daniele Frassoni
TIPOLOGIE EDILIZIE E TESSUTO URBANO di Alberto Di Cinto
TRA CIELO E TERRA - IL LATO OCCULTO DELL'ARTE di Sergio Poggianella
TRADIZIONI RURALI IN MAREMMA. TREBBIATURA ALL'ALBARESE di Edo Galli
TREMITI: I SASSI DI DIOMEDE di Olivella Foresta
U TRUNU - FESTA DEL VENERDÌ SANTO A BARRAFRANCA di Ambrogio Artoni
UOMO, IL LAVORO, L'AMBIENTE, L' di Ruggero Maggioni
VENEZIA, PIETRE ACQUA PAROLE di Anna Grillet e Giorgio Treves
VERSO ROMA (12 NOV. 1994) di Daniele Cascella
VESTERALEN, IL REGNO DI MOBY DICK di Angelo Giammaresi
VITA INDIPENDENTE di Michele Rovini
VOI CHE SAPETE di Emilio Amato
VORREI URLARE! di Monica Stambrini

1996

ITALIA DOC

A SOQQUADRO di Massimo Coglitore
VIZZINI - ITINERARIO IMPOSSIBILE di Luca Gusso
A.I.D.S. di Michele Bassetta
ABBIAMO DIRITTO DI SCEGLIERE LA NOSTRA MORTE di Paolo Barnard
AMIANTO: POLVERE MALEDUCATA di Giulio Arcangeli, Andrea Mazzuccheli e Stefano Silvestri
ANNI DURI - UNA TESTIMONIANZA DI EMILIO PUGNO, GLI di Armando Ceste
ANTARTIDE di Carlo Mazza
ANTRO DELLA SIBILLA, L' di Isabella Leoni
APPUNTI PER UN FILM SU TANO di Roberta Torre
ARCOLA di Roberto Merlino
ATTENTI AL TRAM di Luciano Tremarelli

ATTERRAGGIO DOLCE, L'di Silvia Salomon e LÈon Mark
BANGLADESH, CHILDREN TO SAVE di Silvio Di Fazio
BARBONI DELLA DOMENICA, I di Simonetta Fadda
BARRICATE di Alessandro Scippa
BEN SHAHN, UN TRAGICO UMORISTA di Maurizio Liverani
BERLINO di Giancarlo Mori
BIENNALE DEL CENTENARIO, LA di Antonio Ficarra
BIO BIO IL VERSO DELLA NATURA - IL RICCIO di Roberto Zaccarini e Ugo Bertotti
C. ALVARO - LA POETICA DEL SEGRETO E DEL MITO di Francesco Mazza
CANTO DELLA TERRA, IL di Pino Galeotti
CAPO PALINURO E DINTORNI - IL PARCO NAZIONALE DEL CILENTO di Carmelo Cammardella
CARLO CARRÀ di Riccardo Vitale
CASCELLA: IL LINGUAGGIO DELLA PIETRA, I di Gian Piero Consoli
CHE COS'È LA A 28 ? di Andrea Mattarollo
CHE NE DITE RAGAZZI? TESTIMONIANZE di Edoardo Fracchia
CITTÀ, UN UOMO, UNA di Giuseppe Maggiore
CONTADINI D'ACQUA - ALLA FOCE DELL'ISONZO di Giancarlo Pancaldi
CULTO DI SAN DOMENICO IN ABRUZZO, IL di Sandra Cetrullo
DANIMARCA - IL REGNO DELLE FAVOLE di Angelo Giammaresi
DESIDERIO DI ICNUSSA, IL di Bianca Laura Petretto
DIFFERENZE di Sandra Degiuli e Elisa Mereghetti
DISAMORE di Giorgia Macchi
DOLENTI COMPAGNI DI VIAGGIO di Tonino Curagi
DONNE AL FORNO di Giuseppe Bonifazio
DUE di Alberto Vendemmiati
DURITO di Federico Mariani
DYBBUK di Mario Carra
DYBBUK - MEMORIE DEI CAMPI di Alessandro Amaducci
EGADI - TONNI E TONNARE di Luciano Bovina
EL PASO DEL FUEGO di Paolo Bartoli e Riccardo Bizzarri
ELEONORA D'ARBOREA di Salvatore Sardu
EMANUELE MODICA PITTORE di Luigi Simeone
ETNA (ZAFFERANA) - OPERAZIONE TAPPO di Gaetano Adriano Pulvirenti
EUROPA SOTTO LA PIOGGIA di Luisa Cicognetti
FALCO ELEONORAE - IL FALCO DELLA REGINA, IL di Antonello Chiaramida
FENICOTTERI ROSA - UNA STORICA NIDIFICAZIONE di Davide Mocci
FERNANDA PIVANO - C'ERA UNA VOLTA L'AMERICA di Marina Spada
FERRO NELLA STORIA, IL di Ruggero Maggioni
FIAT. C'ERAVAMO TANTO AMATI di Pietro Balla e Giuseppe Selva
FIHAVÀ NANA, IL di Elia Ercolino
FIORE E IL PASSERO - STORIE DI LAGER, IL di Daniela Giacometti
FIORI DI CONTRADA di Giovanna Maria Rossi
FLORENTIA - ALLA RICERCA DELLA CITTÀ ROMANA di Massimo Becattini
FOGLIE di Fabio De Agostini
FORMA DEL FUOCO, LA di Angelo Artuffo
FORME E COLORI DEL MAR ROSSO di Olivella Foresta
FRAZIONE FOPPALUERA, BRIANZA di Roberto San Pietro
G.B. BELZONI - UN PIONIERE DEL NILO di Aldo Janne
GAME OVER di Fabio Caramaschi
GIOVANI di Lorenzo Chiabrera
GRANDI CITTÀ D'ARTE, LE di Massimo Roth
GRANO E LE MACINE, IL di Silvia Bolzoni
GRRR... di Gianfranco Miglio
IDEE IN FORMA di Alberto Di Cinto
IMMAGINI DEL SINIS di Pippo Failla
IN VIAGGIO di Maria Teresa Cavallar e Alessandro Pinto
INTERVALLO di Federico Pizzo
ISOLA DEL PARCO, L'di Massimo D'Adamo
JOLANDA E ROSSELLINI di Paolo Isaja e Maria Pia Melandri
KEBRA NEGAST - GLORIA DEI RE di Lucio Rosa e Anna Rosa
LAVORARE PER MARE di Consorzio Mediterraneo
LAVORI IN CORSO di Ennio Guerrato
LEPTIS MAGNA - LA CITTÀ E IL DESERTO di Alessandra Populin
LETTERE DAL DESERTO di Adrio Testaguzza
LUOGHI DIMENTICATI, I di Quinto Pieri
M. VIDOR - ITINERARI VENEZIANI DI RICHARD WAGNER di Massimo Prevedello
MADE IN JAPAN MILAN di Enzo Genesini
MADE IN LOMBARDIA di Giorgio Garini e Silvio Soldini
MAURIZIO di Lucio Dell'Accio
MEMORIE di Marino Bronzino
MEMORIE - I BAGHERESI di Paolo Pintacuda
METT. E.U.R. EN SCENE di Luca Fantasia
MILIZIE D'AUTUNNO (VIALE DELLE) di Angela Rosito
MONDO FANTASTICO DI VILLA PALAGONIA, IL di Filippo Orobello
MOTUS PERPETUUS - UMBERTO MASTROIANNI di Marco Pozzi
MU COME MU. NARI di Paolo Castelli e Patrizia della Porta
NAPOLI SOTTERRANEA di Piero Cannizzaro
NEL PARCO DEL CONERO di Stefano Palombini
NELLA CITTÀ VIOLENTA di Renato Pugina
NELLA TANA DEL LUPO di Pasquale Scimeca
NICOLA STAFIDI IL FOTOGRAFO di Nosrat Panahi Nejad
NOBILTÀ E POTERE: I CHIAMATI E GLI ESCLUSI di Alessandro Perini, Luigi Foglietta e Carla Ferrelli
NON SARAI SOLO SE LOTTERAI FINO ALLA FINE di Carlo Tombola
NOSTRI CANTI NON SONO ALLEGRIA, I di Laura Mandolesi Ferrini
OCCHIO, LA MENTE, LE IMMAGINI, L'di Stefano Landini
OGGI È UN ALTRO GIORNO - MILANO 1945-1995 di Bruno Bigoni e Giuseppe De Santis
OGNI SEDIA HA IL SUO RUMORE di Antonietta De Lillo
OLTRE IL GHETTO di N. Cavaglieri, A. Di Lello, A. Mengoli
ORA DELLA CULTURA, L'di Gianluca Stuard
OSCIADLAMADONA di Giulio Stambrini e Francesco Lupi Timini
OSPITI INDESIDERATI di Antonio D'Onofrio
Paesi BASSI di Ilvio Galli
PARCO, L'ACQUA, LA LUNA, IL di Dorino Minigutti
PARTIRE DA ZERO di Filippo Piscopo
PENSIERI DA MAUTHAUSEN - NEL 50° ANNIVERSARIO DELLA LIBERAZIONE di Damiano Bardelloni
PERSI NEL SOGNO di Stefano Saveriano
PESCOCOSTANZO - SCRIGNO DEI TESORI di Patrizio Guerrieri
PIAZZA NAVONA di Lucilla Franchetti
POPOLO PER LE LIBERTÀ - LA RESISTENZA IN ITALIA, UN di Sebastiano Rendina
POSITIVE VIDEO di Antonio Di Loreto
PRESENZE di Giuseppe Santini
PRIMAVERA SPONTANEA NEL SALENTO di Pino Salamina
PRINCIPI DEL CIELO, I di Enrico Costanzo
PROFETA, IL di Roberto Guadigliano
PROMENADE di Patrizia Passalacqua e Sonia Patania
QUANDO UN'AMICO HA L'AIDS di Livio D'Avanzo
QUASI UN ANNO di Giorgio Diritti
QUELLI DELL'ALFA ROMEO di Associazione Video Democratico
RAGAZZI DI VIA PAGLIA, I di Antonio Pirrone
RAGAZZI IN GAMBA di Christian Angeli
RESTAURO CONSERVATIVO DEL CORTILE RICHINIANO DELLA CÀ DI MILANO, IL di Umberto De Giovanni
RICCARDO LICATA - IL COLORE di Mauro Zardetto
RITORNO AL FIUME di Maurizio Marinelli, Luciano Montesi

ROMA 3 FEBBRAIO 1996 di Raffaele Piscitelli
ROUND THE CLOCK di Cristian Granata
RUE DE LA CHANCE di Lamberto Carrozzi
RUOTA SPEZZATA, LA di Marcello Casarini
S. ORSO '94 di Michelangelo Buffa
SAN GIOVANNI IN FISTOLA di Stefano Ripert
SARMEDE IL Paese DELLE FIABE di Igor Francescato SCILIAR - L'ALPE DELLE STREGHE di Daniele Cini
SENTIMENTO BIANCO di Domenico Mongelli
SETTIMANA SANTA A TARANTO, LA di Lorenzo Gigliotti
SICILIADE di Paolo Andolina
SORELLE NERE di Stefania Lopez Svenstedt
STAGNONE, LO di Antonio Costa
STORIA E TRADIZIONI DELLA SETTIMANA SANTA di Pierluigi Presutti
TERNI: LA MEMORIA DELLA FABBRICA di Cooperativa Iris
TERRA, FUOCO, ZOLFO, COLORE di Claudia Isabella Kraus
THANGAM di Ilaria Freccia e M.E. Swarnavel
TODI: ANTICHI E NUOVI PERCORSI DELL'ACQUA - VITA DI UNA CITTÀ di Paolo Massoli
TORCE, LE di Vito Lattanzi
TRATTANDO CON LA PIETRA di Antonella Carpigo
TUTTINPIAZZA - SPECIALE VERONA di Claudio Cipelletti e Valerio Governi
ULTIMO ADDIO ALLA SICILIA DI UN EMIGRATO IN AUSTRALIA di Salvatore Anversa
UOVO DI KONRAD LORENZ, L'di Marina Cappabianca
VIAGGIO NELLA MAGNA GRECIA FRA ARTE E NATURA: SICILIA di Nino Amante e Paolo Spirito
VISITIAMO L'ACQUARIO CIVICO di Massimiliano Simeone
VISTI DA VICINO di Orazio Aloi

1997

ITALIA DOC

50° ANNIVERSARIO DELLA RICONQUISTATA AUTONOMIA 1947 - 1997 di Angelo Antonucci
A GUARDIA DEL TEMPO di Gianfranco Miglio
ACQUARELLO LECCESE di Giuseppe Salamina
AIUTACI A DARTI UNA MANO di Armando e Claudio Alberti
ALBANIA, IN VIAGGIO VERSO L'EUROPA di Pino Galeotti
ALTRI COLORI di Gianni Allegra
ALZABARRIERA di Giacomo Ferrante
AMAZZONE PICCOLA PICCOLA, UN' di Marina Cappabianca
ANCH'IO SO AMARE di Sergio Bilotta
ÀNDENNA DI CASTELSARACENO, L'di Prospero Bentivenga
ANTIPODI di Pier Paolo Gandini
ARRIGO LORA-TOTINO, IL TEATRO DELLA PAROLA di Alessandro Amaducci
ARTE ORGANARIA: SCUOLA, TRADIZIONE E CULTURA DELLA PROVINCIA DI VARESE di Mario Manzin, Luciano Rossi, Paolo Zanzi
ARTE! PERCORSI DELLA CONTEMPORANEITÀ A VENEZIA di Manuel Frara
ATMOSFERE D'AUTUNNO di Silvano Plank
AVEVO SOLO 13 COLPI di Lorisa Andreoli e Stefano Weil
AVEVO UN APPUNTAMENTO di Alessandro Pinto
BAMBINI DI BOSNIA di Lauretta Macchiutti
BENVENUTI A ROMA di Andrea Libratti
BESTIE DA SOMA di Pierluigi Presutti
CAPO RIZZUTO - IL MARE DEI GRECI di Carlo e Lodovico Prola
CARRO DI MIRABELLA, IL di Nicola Vergo
CASCATE DEL DIAVOLO, LE di Silvano Besozzi
CASELLA POSTALE 121 - I RAGAZZI DELLA PANCHINA di Bruno Mercuri e Irene Rubini
CENTO DI QUESTI GIORNI di Lucilla Franchetti
CINA ALLO SPECCHIO - TIBET: DIMORA DEGLI DEI di Sergio Giordani
CITTÀ INVISIBILE, LA di Giampiero Consoli
CITTÀ SEPOLTE DI MEDHAT SHAFIK, LE di Carmen Cutrera
COLORI DEL SINAI, I di Maurizio Massetti
COLORI NEL VENTO di Santo Acciaro
COME UNA GIORNATA di Alessandro Carpentieri
CON ALTRI OCCHI di Marina Rosa e Marino Rore
CONFESSIONE, LA di Roberto Locci
DA MOSORROFA A CARDETO LA DANZA TRADIZIONALE FRA MEMORIA E PRESENTE di Ettore Castagna e Sergio Di Giorgio
DIETRO LE QUINTE PER TRENTA ORE PER LA VITA di Patrizia Santangeli
DISSONANZA di Damiano Bardelloni
DONNE BANJARA: IL RITMO DELLA VITA di Benedetto Parisi
EFFETTO NEBBIA di Giancarlo Pancaldi
EPIFANIA FRIULANA di Paola Zoratti
FERROVIA CHE NON C'È, LA di Rossella Rinaldi
FESTA DEL CORNUTO di Giuseppe Bonifazio
FESTA DEL FUOCO. OFFIDA, LA di Marco Leopardi e Michele Mulas
FINE PENA MAI di Enrica Colusso
FIRENZE Perché di Alberto Di Cintio
FOGGIA, NON DIRLE MAI ADDIO di Luciano Emmer
FORMAZIONE PAOLINI - PER NON DIMENTICARE di Elio Tremaroli
FREGELLAE - LA CITTÀ LA STORIA di Fabio Vannini
FRIULI "IL TERREMOTO" di Aldo Janne
FUMATA BIANCA di Valerio Ferruccio
FUOCO DI NAPOLI, IL di Alessandro Rossetto
GENTE DI CINEMA - UGO BOLOGNA di Fabio Melelli
GIGLIO: UNA PERLA DELL'ADRIATICO, IL di Salvatore Braca e Olivella Foresta
GIOTTO - LA VITA E LE OPERE di Arturo Sbicca
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: L'ULTIMO GATTOPARDO di Nino Amante e Paolo Spirito
GOVI A GAVI di Alberto Signetto
GRANDE OCCASIONE, LA di Federico Di Cicilia
GUERRA DIMENTICATA - VIAGGIO TRA I PARTIGIANI D'ABRUZZO DAL SANGRO ALLA LIBERTÀ, LA di Massimo Sani
IMPRINTING - LE ORIGINI DEL COMFORT di Luigi Fedeli e Nicola Fedeli
IONIO CENTRALE di Alessandro Piva
ISLANDA - REGNO DEGLI UCCELLI MARINI di Elisa Mereghetti
LABORATORIO IN CIMA AL MONDO, UN di Umberto De Giovanni
LEO MATIZ FOTOGRAFO di Susanna Francalanci
MACHU PICCHU - TRA I MISTERI DEGLI INCAS di Angelo Giammaresi
MAESTRE DELLA LUCE (UNA COME TANTE) di Silvia Salamon
MAI TARDI di Armando Ceste
MALAMILANO di Tonino Curagi
MAREMMA: TERRA E ACQUA di Daniele Cini
MATERA 2 LUGLIO di Fabrizio Berruti e Mario Raele
MEMORIE di Silvio Di Fazio e Lucia Manghi
MONDAVIO di Loretta Dalola
MONDO NON OGGETTIVO, IL di Gennaro Aquino
NAPOLI - UN RINASCIMENTO di Paolo Calcagno
NEGLI OCCHI DELLA LUNA di Vittorio Pettinella
NEL Paese DI BALLA COI LUPI di Aldo Giorgio Salvatori
NICK'S FILM di Gabriele Rifilato
NUOVA ZELANDA "I MAORI PERDUTI" di Nevio Boni e Francesco Fornari
NURAGIKA '96 di Claudio Cipelletti e Valerio Governi
OMAGGIO AI "TEATRI INVISIBILI" di Edelweiss Cinaglia

ORSO DELLE ALPI. UN AMICO RITORNATO, L'di Enrico Costanzo
ORTO BOTANICO DI PADOVA, L'di Andrea Prandstraller
OSTUNI E LA CAVALCATA DI SANT'ORONZO di Franco Sponziello
PALAZZO DUCALE DI SASSUOLO. L'INCANTO di Giorgio Diritti
PAPUA NUOVA GUINEA di Giuseppe Lovo
PARCHI PIEMONTE - AMBIENTI E ANIMALI di Gianni Valente e Stefano Benusiglio
PARCO DUCALE DI PARMA, IL di Pietro Ponghellini
PAROLE A FIOR DI PELLE di Giacomo De Bastiani
PARTISANS - LA STORIA DEL BATTAGLIONE CORBARI di Antonio Spino
PENITENTI DI GUARDIA SANFRAMONDI, I di Claudio Di Lorenzo
PERICLE FAZZINI A GROTTAMMARE di Valerio Rivosecchi
PERLA NASCOSTA 1995, LA di Carlo Gentili
PETER GREENAWAY: IL CATALOGO È QUESTO di Anna Samueli
PETER PAN (IL NIDO CHE NON C'È) di Associazione Video Democratico
PIANORO STRADA STATALE 65 di Matteo Belli
PIERO CHIARA: IL GIOCO DELLA MEMORIA di Renato Pugina
PIONIERA DEL SILENZIO, LA di Idanna Pucci
RITORNO A BRINGUEZ di Michelangelo Buffa
SAN LORENZO, LA CHIESA DEI MEDICI, LA BIBLIOTECA DI MICHELANGELO di Giancarlo Di Giovine
SANCTA THEMIS di Raffaella Morelli
SARDEGNA L'ISOLA DEL VENTO di Antonello Chiaramida e Antonio D'Onofrio
SARDEGNA, UN MARE DI ROSA di Marcello Mazzella
SCOMPARSA DI GESUALDO BUFALINO, LA di Nosrat Panahi Nejad
SCULTORI IN PIAZZA PER SETTE COMUNI di Gianni De Rosa
SPETTATORI DI STRADA di Carlo Del Ved
STORIA D'AMORE IN QUATTRO CAPITOLI E MEZZO, UNA di Mariano Lamberti e Roberta Calandra
STORIE DI EMIGRAZIONE: DALLA CAMPANIA A CARACAS di Marco De Poli
STRADA ROMANA DI MONTE CROCE CARNICO, LA di Ermanno Del Tatto
SUD AFRICA - VERSO CITTÀ DEL CAPO di Piero Cannizzaro
SUI SENTIERI DELLA MEMORIA di Pierluigi Grosso
SURGELA - STABILIMENTO DI PORTO D'ASCOLI di Paolo Massoli
TARO UNA STORIA RESISTENTE di Luciano Mattaccini
TARSIA SORRENTINA, LA di Antonio Giammarino
TEMPESTA, LA di Mario Alves Rebhey
TEMPO DELLE BONIFICHE, LA MAREMMA, IL BARONE, L'AFRICA. FELICE ANDREIS DOCUMENTARISTA, IL di Edo Galli
TEMPO DI ASCOLTARE, IL di Quirino Di Paolo
TEMPO DI LAVORO - CENTO ANNI DI STORIA DEL SINDACATO di Simonetta Della Croce
THE VILLAGE di Francesco Paladino
TI SA RICORDAT DAL CINEMA A VERGIÀ? di Patrizia Barboni e Elisa Vago
TIEPOLO - LO SPETTACOLO DELL'ARTE E L'ARTE DELLO SPETTACOLO di Alessandro Cane
TUFFI NEL BLU di Piero Mescalchin
U IURNATIERI (IL CONTADINO) di Franco Turdo
ULTIMA BIRMANIA di Adriano Zecca
UOMINI CONTRO CARBONE di Salvatore Sardu
UOMINI E CORMORANI di Bruno D'Annunzio
VALADES OUSITANES di Diego Anghillante e Fredo Valla
VALLE FANTASTICA, LA di Armando Rege Gianas
VIA DEI MAJ, LA di Pino Tordiglione
VIAGGIO IN FRIULI - VENT'ANNI DOPO IL TERREMOTO di Luigi Ercole
VIDEO LETTERE, LE di Stefano Grossi
VIDEO ROM di Maria Daria Menozzi
VIDEOGIORNALI LIBERI N.0 IL FESTIVAL NAZIONALE DELL'UNITÀ A REGGIO EMILIA, 1995 di Gianni Barigazzi, Marco Incerti Zambelli, Tullio Masoni, Benedetto Valbesalici e Paolo Vecchi
VIENTO 'E TERRA di Antonietta De Lillo
VILLA MARCELLO - CON ALCUNI CENNI ALLA VITA DI BENEDETTO MARCELLO di Massimo Prevedello
VITA A VOLO D'ANGELO, LA di Roberta Torre
VITA DA STRADA di Piepaola Bucchi
VITE SOSPESE di Marco Turco
VULCANO KOSOVA di Giulia Fossà
ZINGARI DI FIUME DEL BANGLADESH, GLI di Mauro Pazzi

1998

ITALIA DOC

A VENEZIA, A VENEZIA! di Alessandro Cane
AFFRESCHI DEL DOMENICHINO, GLI di Riccardo Vitale
AIRBORNE POLAR EXPERIMENT di Umberto De Giovanni
ALLA SCOPERTA DEL MARE DIMENTICATO di Andrea, Matteo e Piero Mescalchin
ALLE ORIGINI DELLA VITA di Tullio Bernabei e Stefano Pancaldi
ALTRA METÀ DEL CIELO, L'di Pit Formento
ANNI DI STUPORE di Giogio Garini
ANNI TRENTA di Michelangelo Buffa
ARCHITETTURA DEI SISTEMI ABITATI NELLO SPAZIO di Alberto Di Cintio
ARCIPELAGO DI COLOMBO (GALAPAGOS) di Lino Chiumarolo
ARNALDO POMODORO, RACCONTO DELL'ARTISTA di Marina Spada
ARTE DI ESSERE, L'di Max Czertok
ASINO CHI LEGGE di Pietro Reggiani
AVVENTURA AGLI ANTIPODI di Achille Corrieri
BACK TO ALIBEK (RITORNO AD ALIBEK) di Giogio Bonecchi Borgazzi
BARBAGIA CUORE DI SARDEGNA di Salvatore Sardu
BARRIERE A PERDERE di Sergio Loppel
BEI TEMPI, I di Antonio Alesi
BELLA ASMARA di Catya Casasola
BINO, IL CAVALLO PIÙ VECCHIO DEL MONDO di Alessandro Tonellotto
BIOLOGIA MOLECOLARE di Riccardo De Sanctis
BOLZANO: BOZEN - STORIE DI UNA CITTÀ-HEIMAT di Susanna Schoenberg e Andreas Pichler
CACCIATORE DI OPERE D'ARTI, IL di Massimo Becattini
CADUTA DEL MURO DI PECHINO, LA di Raimondo Bultrini
CANALE MONTERANO UN Paese DI FRONTIERA di Esper Russo
CANTO DELLA FARFALLA, IL di Mario Pizzuti
CANTO DI UNA VITA, IL di Francesco Sanvitale
CANTO PER IL SANGUE DIMENTICATO di Luigi Faccini
CAPANNA IN PIETRA: UN'ARCHITETTURA SENZA TEMPO di Gerardo Di Cola
CARTOLINE DALLA JUGOSLAVIA. ROM KHORAKHANè A BRESCIA 1991-1996 di Andrea Rossini e Maurizio Pasetti
CASA BARILLI di Francesco Barilli
CEDRO DEI RABBINI, IL di Michele Mulas e Marco Leopardi
CITTÀ DEL TEMPO (I TESORI DI TARQUINIA CAPITALE DEGLI ETRUSCHI) di Sergio Cesarini
CITTÀ MUSICALI: NAPOLI, LE di Sabino Esposito
CITTÀ MUSICALI: PERUGIA, L'UMBRIA, E IL JAZZ, LE di Filmgo
CLASSE DI STUPARICH, LA di Lilla Cepak e Giampaolo Penco
COMPAGNIA DEI FALCHI GRILLAI, LA di Andrea Guarnieri
CORSA DEGLI ZINGARI, LA di Pasquale Di Ianni
CUORE DI FERRO di Claudio Redolfi
DEA STRANIERA, LA di Carlo Cresto Dina

DIARIO DI UNA SICILIANA RIBELLE di Marco Amenta
EST, EST, EST di Claudio Di Campli
FASCIO DI LUCE, UN di Silvano Plank
FICTION di Gabriele Lenzi
FIESOLE di Federico Bondi e Francesco Matera
FINE DI UN SOGNO di Armando Rege Gianas
FINLANDIA - SAAMI, BABBO NATALE E ... ALTRE STORIE di Angelo Giammaresi
FORME D'ACQUA di Giogio Lo Cicero
FORSE SONO FIORI di Antonio Canonico
FOULA - SHETLAND di Sergio Mariotti
FUMO DI LAGO di Alberto Felicetti
FUORI E DENTRO IL LAVORO, L'ORIENTAMENTO di Mario Tordini
FUTURO PER LA MEMORIA, UN di Massimo Sani
GALAPAGOS PRIMORDIALE CONTATTO di Leonardo Sergiani
GEMELLI D'ARTE di Marco Gordon
GIARDINO DELLE MAGNOLIE, IL di Alberto Silvio Lorica
GOLEM ' 96" di Raffaele Trementino
GUARDATI LA PELLE - 15 ANNI DI PREVENZIONE IN DERMATOLOGIA ONCOLOGICA di Gisella Bianchi
HAKUNA MATATA di Pino Galeotti
HAVE YOU SEEN THE STARS TONITE? di Tonino Curagi, Anna Gorio e Lorenzo Perrone
HEARTBIKER di Francesco Paladino
HOMME CINEMA, L' di Alessandro Carpentieri
HYPERION di Massimo Blangino e Gaetano Mazza
IO VOLONTARIO DELL'ARTE A SARAJEVO di Giovanni Rubino
IPPOPOTAMI - PAROLE SOTT'ACQUA di Ugo Adilardi
IRIAN JAYA - NELLA VALLE DEGLI UOMINI SENZA TEMPO di Giuseppe Carrisi
KURSOI - INSEDIAMENTO E DIFESA COSTIERA DEL SULCIS di Davide Mocci
LEROS, LA LUNA, IL SOLE di Gabriele Palmieri
LINEA DEL COLORE, LA di Alessandro Rossetto
LIUTAR, IL di Marco Rossitti
LUCE D'AFRICA - CONVERSAZIONE CON ROMOLO MARCELLINI di Fabio Melelli
MACBETH O DEL LIBERO ARBITRIO di Antonio Minelli
MAI PIÙ di Fausto Pullano
MANTENERE LA PACE di Gianfranco Bernabei
MARTINO, IL PESCATORE DEL SILE di Loris Mora
MASCHERE di Carmelo Bonvissuto
MICROFONO AI SAKEM di Gianni Barigazzi e Benedetto Valdesalici
1948 - 1998 MEZZO SECOLO DI GOLIARDIA PATAVINA di Tiziano Biasioli
MISTERO DEL PAPIRO, IL di Alberto Perugia
MOMENTI DI FEDE di Mario Migliorati
MONTAGNA, DUE VOLTI UN VULCANO, LA di Marco Fulvi
MONTECCHIO L'ULTIMA FORTEZZA di Pieluigi Grosso
NANI E GIGANTI, MITI DELL'ATLANTICO di Laura Quaglia
NATALE AL BORGO di Mario Eclissi
NEL REGNO DELLA PIOVRA di Andrea Cochetti
NELLA FORRA DEL MULINO DI USCERNO di Giovanni Di Fabio
NELLA PROSPETTIVA DELLA CHIUSURA LAMPO di Paolo Pisanelli
NEVE RUSSA di Myrice Tansini
NON SOLO ASSISI di Nino Criscenti
OPG OPERATION PRISON GAP di Dune produzioni
OROLOGIO BIOLOGICO, L' di Carlo Prola
PALERMO di Salvo Cuccia
PAROLA LEGGERE, LA di Silvia Salamon
PAROLE PER DIRLO - DALLA PARTE DELLE BAMBINE di Chiara Cremaschi
PESCARÀ70 di Antonio Di Loreto
PIANETA PORTICATO, IL di Cesare Bastelli
PIANISSIMO di Mino Crocè e Giulio Wilhelm
PICENO - FORME, COLORI ED EMOZIONI, IL di Eos Studio
PIETRE, IL MARE, GLI UOMINI. ITINERARI NELLA PROVINCIA DI SIRACUSA di Giovanni Di Maria
POESIA IMPROVVISATA LOGUDORESE di Antonio Maria Uleri
POMPOSIA - MONASTERUM IN ITALIA PRIMUM di Cesare Bornazzini
PORTE DEL SILENZIO, LE di Adrio Testaguzza
PRESEPE VIVENTE DI CUSTONACI NELLA GROTTA PREISTORICA DI SCURATI, IL di Giovanni Montanti
PRIMA DI BERLUSCONI di Beppe Andrei e Filippo Loro
PSICHIATRIA (L'ANTICAMERA DELLA CONOSCENZA) di Ancora Alfredo
QUANDO L'ITALIA NON ERA UN Paese POVERO di Stefano Missio
QUARTIERE DIAMANTE, IL di Adriano Figari
QUELLA NOTTE di Daniele Cascella
QUELLO L Ì di Ezio Alovisi
RAG - ALL di Giorgio Di Tullio
REGGIA DEI PITTI, LA di Peppino Abbati
REGINA DEGLI ANGELI, LA di Giuseppe Bonifazio
RITRATTI POSSIBILI. MOSTRA DI GIULIANO ZIVERI di Pietro Ponghellini
ROCCATI - UN UOMO UNA CITTÀ di Luciano Farina
SANT'ANNA IL SENTIERO DEI FIORI SPEZZATI di Paolo Bertola
SCAPA FLOW di Valter Sentinelli e Marco Valentini
SECOLO di Fabio Sanvitale
SENTIERO IMPRATICABILE di Sandra Cetrullo
SOGNI SENZA FISSA DIMORA di Maurizio Maliore
SOGNO DI PIERO, IL di Enrico Coletti e Roberto Gandini
SOLO PER I TUOI OCCHI di Alessandro Amaducci
SPECIALE TRENO VAPORE di Marco Anedda
SPIRITI DELLE MILLE COLLINE - RACCONTI DA DUE GENOCIDI, GLI di Isabella Sandri
STORIE DI MARINA GRANDE di Antonio Giammarino
SU - NU - GAL: LA NOSTRA PIROGA di Stefano Monticelli
TEN Ì A LA GORRA PUESTA (PORTAVA IL BERRETTO) di Loris Calcina
TER di Rosario Compare
TERRA BATULLANI: PRELUDIO ALLA "SCIENZA NUOVA" di Attilio Rossi
THULE ESTREMO NORD di Ugo Antonelli
TIME OUT di Ivan Zogia
TOR BELLA MONACA: GIOVANI DI CONFINE di Davide Daniele
TORNARE A ORGOSOLO di Paolo Isaja e Maria Pia Melandri
TORRENTE AGNO E L'OASI DELLE ROTTE DEL GUÀ, IL di Doriano Fabrinetti
TRAMONTI di Andrea Castagna e Gianluca Minguzzi
TRIBULERO di Andrea Caccia
TUCHINI di Angelo Scala
ULTIMA FRONTIERA DEI LICAONI, L' di Marco Visalberghi
ULTIME TONNARE di Federico Cataldi
UOMO DAL SIGARO IN BOCCA, L' di Mario Sesti
UOMO - MEDICINA IN AFRICA, L' di Maurizio Massetti
VIAGGETTO, IL di Laura Mandolesi Ferrini M. e Paolo Sanna
VIAGGIO VERSO LE SORGENTI CHE CANTANO di Marilisa Calò
VICTOR di Giuseppe Baresi e Franco Maurina
VIPERA ULTIMA GRANDE NEMICA, LA di Nazzareno Giannini
VOCI DELLA MONTAGNA di Antonello Carboni
ZONA 167 di Pino Guario e Alessandro Piva

PICENO DA SCOPRIRE

ALLE SORGENTI DEL TORRENTE FLUVIONE di Giovanni Di Fabio
ASCOLI PICENO E DINTORNI di Elisabetta Villaggio
ATTIMI PREZIOSI di Lara Feliciani
IL CARNEVALE IN PIAZZA di Massimo Cappelli
CASTELTROSINO "LAMPI DI MEMORIA" di Pasquale Di Ianni

LE COLLINE/POI SUBITO, IL MARE./DIETRO A TUTTO LA MONTAGNA FATATA,/ VEGLIA. di Edelweiss Cinaglia
IL COLORE DEL PICENO di Sandra Cetrullo
CUORE PICENO di Giuseppe Corradini
DALL'AZZURO ALL'AZZURRO. EMOZIONI IN UNA TERRA MAGICA di Adrio Testaguzza
LA DOMENICA SOLTANTO di Luisa Grosso, Emanuela Rossi
ERRANTE EROTICO ERETICO di Cristiano Carloni, Stefano Franceschetti
GALLERIA DI COLORI di Alessandra Camaioni
UNA GIORNATA NELPICENO di Roberto Pampano
GIOSTRA DI FUOCO di Marco Leopardi, Michele Mulas
GROTTAMMARE FLASH di Dino Cappelletti
IN GOD'S COUNTRY di Maurizio Massetti
INEFFABILE INCANTO di Mauro Riga
IO SO CHI SONO di Simone Massi
LUNGO L'ASO di Angela Pistolesi
MEMORIE PICENE di Sergio Loppel
PAESAGGI E SUGGESTIONI DEL PICENO di Enrico Febi
PASSAGGIO AD ASCOLI di Giovanni Rubino
PENSIERI PICENI di Franco Fratto
LA PIAZZA di Patrizio Marozzi
PIAZZA D'ASCOLI di Eduardo Fiorito
PICENO BLOB di Andrea Cirivasi
IL PICENO CON TE di Carlo Gentile
PICENO DA SCOPRIRE di Giorgio Di Tullio
PICENO DA SCOPRIRE di Maria Falzone
PICENO DAL SACRO AL….. di Lorena De Santis
PICENO, DRITTO AL CUORE di Maria Giuseppina Fioravanti
PICENO: ESILIO DA SCOPRIRE di Cinzia Camela
PICENO TRA SOGNO E REALTÀ di Stefano Taffoni
IL PICENO TUTTO, QUI di Patrizia Candidori
PICENO, UN MONDO DA SCOPRIRE di Enzo Procopio
PONTE DI CECCO E FORTEZZA MALATESTA dell'Istituto Statale d'Arte di Ascoli Piceno – classe IV C
I PONTI ROMANI DEL PICENO di Anna Coltella
PRIMAVERA 3° MILLENNIO di Cesare Bravetti
PROBABILITÀ di Giovanna Sisti
SENSAZIONE di Claudio Sorgi
SILENZI di Piernicola e Nicola Cocchiaro
TEATRO ROMANO DI FALERONE di Massimiliano Sbrolla
TORRE DI PALME – MUSEO APERTO della Scuola media statale "Da Vinci – Ungaretti" di Torre Di Palme
TUTTO D'UN FIATO di Ivan Zogia
L'ULTIMA CARTA di Maria Carbone, Andrea Marchionni
VEDRAI C'È di Roberto Casali
IL VIAGGIO di Paolo Ameli

1999

ITALIA DOC

I° DESERT MARATHON DI LIBIA '98 di Ennio Coccia
ABUELO di Barbara Bravi e Federica Silvagni
AGATHE - TRE GIORNI DI FUOCO, FESTA, DEVOZIONE di Giuseppe Lorenti
ALMATEATRO. IL TEATRO DELLE DONNE MIGRANTI E NATIVE di Cristina Balma Tivola
ALTA MURGIA - VIDEO di Massimo Salvucci
AMERICA A ROMA, L' di Gianfranco Pannone
APPUNTI DI UN VIAGGIO CON I MANOUCHES di Elena Alecci e Paolo Simoni
ARCA DI NOÈ, L di Angelamaria Pistolesi
ARCHITETTURE - DALLA PARTE DEI BAMBINI di Alberto Di Cintio
ARTIGIANATO, MESTIERI, SAPERI di Franco Turdo
ATLANTIC - STRASCICO A LAMPEDUSA di Alessandra Stabile
ATTORI DI VITA di Andrea D'Ambrosio
BAJRAM di Luca Gasparini e Daniele Vicari
BIRRI '97 di Luis Jarrim
BLUES UP di Gabrielle Rossi e Gavino Parretta
BOTTEGA CHE VENDEVA LA CULTURA, LA di Vladimir Fava
C'ERA UNA VOLTA LA VALIGIA DI CARTONE di Federico Di Cicilia
C'ERA UNA VOLTA UNA ROSSA BANDIERA di Brunella Audello e Vittorio Dabbene
CANTIERE DEI SUONI, IL di Fanny Molteni
CHAIN GANG di Gianni Manusacchio
CAPOVERDE di Giorgio De Finis
CARO TRI di Maria Crescenza, Gabriella Ciciulla, Rosa Zaccaria, Luigi Zaccaria
CASE di Rodolfo Bisatti
CASTELLO DI PACENTRO, ROCCAFORTE DELLA MAIELLA, IL di Luciano Paradisi
CERCANDO CASA di Alessandro Bernabucci
CERVARA, UN'OASI FRA TERRA E ACQUA di Claudio Panighel
CHIUDI GLI OCCHI E APRI LA BOCCA di Vittorio Pettinella
CICLO DEL PANE, IL di Andrea Pedna
CINEMATOGRAFO DI PROVINCIA, IL di Federico La Rosa
CLIPS UND KLANG di Francesco Leprino
COLIRI DEL BLU, I di Laura Conte
COMBATTENTE, LA di Antonella Marena
COME SIAMO, COME ERAVAMO di Leonardo Giribaldi
COME UNO SCOLARO ALL'ULTIMO GIORNO DI VACANZA di Andrea Tombini
CONO SUR di Corso Salani
CORLEONE, ARTE E PAESAGGIO di Giovanni Montanti
CORTI D'AUTORE - PENSARE LA MUSICA (XI E XII PARTE) di Gianni Di Capua
CRTRU di Simona Verrusio
CRUDEZZA MISTICA di Dario Caggia
CUORI LONTANISSIMI di Francesco Paladino
DAL CHAOS ALLA LUCE di Alberto Valtellina
DARIO FO E FRANCA RAME - NOBEL PER DUE di Lorena Luciano e Filippo Piscopo
DIAVOLO SUL TETTO, IL di Dabak Karimi
DISPERANZE - LETTERE DALL'INDIA, di Vittorio Moroni
DOCUMENTARIO: IN 4 A CACCIA DI IMMAGINI di Dario Bellini
DON GIOVANNI DI MOZART, IL di Lorenzo Gigliotti
DUNE di Giuseppe Giusto
E FUORI NEVICA di Pasquale Di Ianni
ECHOLALIA di Massimiliano Nuzzolo
EGITTO - TRA OCCIDENTALIZZAZIONE E FONDAMENTALISMO di Daniele Ottobre
EGO SONTO UN HOMO SELVADEGO di Letizia Ronconi
EL CERRO RICO - LA MONTAGNA D'ARGENTO di Paolo Fattori e Mauro Mininel
EMOZIONI DI UN LIBRO ANCHE PER CHI NON VEDE, LE di Paolo Anghinoni
EREMO DI SAN MARCO, L' di Claudio M. Capponi
ERITREA: IL TEMPO DI UN SOGNO di Stefano Tealdi
ESCARTON - UNA STORIA DI MONTAGNE di Vittoria Castagneto
ESERCITO DI PICCOLI SOGNATORI, UN di Giovanni Donfrancesco
FAME FOR YOUR NAME (HIP - HOP A ROMA) di Alessandro Angelini
FARE IMPRESA SOCIALE di Joseph PÈaquin
FELICE L'ATTORE CHE DIPINGE di Antonio De Lucia e Enrico Venditti
FERMO - STUPORE E LABIRINTO di Vito Lauri

FESTA PATRONALE di Giorgio Domenico Morrone
FESTIVAL di Giona Messina
FILO ROSSO, IL di Dorino Minigutti
FINE PENA MAI di Giovanni Caccamo
FINESTRE di Rosario Compare
FK di Elena Pachner Sarno
FRANCESCO LEONETTI - LO SCRITTORE A SETTE CODE di Marina Spada
FUTURO ALLE SPALLE, IL di Giorgio Garini e Silvio Soldini
GALAPAGOS di Ugo Montevecchi
GIORNI DI SCUOLA di Angelo Tanese
GIORNI LIBERI, I di Vittorio Rifranti e Giovanna Gasparrini
GIROTONDO di Matteo Pellegrini
GIUBILEO - DALLA STORIA AL RITO, IL di Paolo Finn
GOATS, KIDS & BILLY GOATS di Giuliano Carmignani
GRAMSCI - LA FORMA DELLA MEMORIA di Paolo Isaja e Maria Pia Melandri
GUARDANDOMI INDIETRO di Redolfi Claudio
GUATEMALA: COSTRUIRE LA PACE di URIHI
GUIDO PULETTI: IL MONDO CHE NON C'È di Davide Volante
IDEOGRAMMA CAPOVOLTO, L'di Maria Daria Menozzi e Olivio Barbieri
IGNAZIO GARDELLA - L'ELEGANZA DEL RIGORE di Carlo Concina e Cristina Maurelli
ILLUMINARE FOLIGNO di Roberto Di Vito
INDIA DEI TOTEM E DEGLI DEI, L'di Mario Nardin
INSIEME CON GIOIA di Giuseppe De Vita
INTELLETTO D'AMORE di Giuseppe Maggiore
ITALIA PROMESSA, L'di Giovanni Govini
LAVORAZIONE DEI PIATTI MUSICALI, LA di Alessandro Riccio
LAVORO IN CORSO di Antonio Bocola e Paolo Vari
LEGGENDA DI BARBARA E ALTRI RACCONTI. GLI AFFRESCHI DI LORENZO LOTTO NELL'ORATORIO SUARDI DI TRESCORE, LA di Luigi Corsetti
LETTERE SCARLATTE di Cristina Vuolo
LORO OCCHI SONO COME I MIEI, I di Sandro Degiuli
LUCIANO FABRO: ARTISTA di Giampaolo Penco
LUIGI CALABRESI - MORTE DI UN COMMISSARIO di Roberta Petrelluzzi e Fabrizio Berruti
MADRAS EYES di Ilaria Freccia
MAGGIO A NAPOLI di Prospero Bentivenga
MAGNIFICO SETTE, IL di Paolo Pisanelli
MAI di Cristiano Celeste
MAL DI LUNA di Maria Castellana
MAREMMA di Monica Liguoro
MARMO COLORATO di Marco Mugnai
MEDITERRANEAN EMOTIONS di Maurizio Amici
MEGA DEI 99 POSSE di Caterina Dal Molin
MEMORIA D'ARGILLA di Massimiliano Troiani
MERAVIGLIE DEL SUDAN, LE di Domenico Martino
MERCATO CENTRALE, IL di Giovanni Ganino
MESOAMERICA - CULLA DI ANTICHE CIVILTÀ di Leonardo Sergiani
MID'NE - VITTORIO BICEGO VOLONTARIO LAICO IN GUINEA BISSAU di Pierandrea Gagliardi
MI RICORDO, S Ì MI RICORDO di Sergio Loppel
MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI, IL di Marco Danieli e Daniela Dottorini
MIO NOME È NICO CIRASOLA, IL di Giovanni Piperno
MONTICOLO - ORIZZONTI MINIMI, IL di Claudio Cominelli
MYANMAR: TERRA D'ORO di Giuseppe Lovo
NAPOLI FRONTALE di Delfina Autiero e Maria Fernanda Spina
NEL GIARDINO DELLE INTENZIONI di Rino Cacciola
NESSUNO UGUALE - ADOLESCENTI E OMOSESSUALITÀ di Claudio Cipelletti
NON IN SOGNO di Lucilio Santoni
NUOVI POVERI, I di Maria Zuppello
OCCIDENTE di Fabrizio Scapin
ODALAN DI TANJUNG BUNGKA - MUSICA E TRANCE IN UN VILLAGGIO BALINESE di Giuseppe Confessa, Vito Di Bernardi e Giovanni Giurati
OMBELICO DI ADAMO, L'di Stefano Siboni
ORVIETO SOTTERRANEA di Piero Cannizzaro
OVERLAND 3. DA CITTÀ DEL CAPO A CAPO NORD di Trekking International
PANE EGIZIANO di Laura Quaglia
PANE NOSTRO di Giuseppe Bonifazio
PARCO LETTERARIO DEL GATTOPARDO, IL di Nello La Marca
PAROLA-CORPO-CANTO. UN LABORATORIO D'IMPASTO di Anna De Manincor
PARTENZA PER BANDA di Bruno Testori
PASSAGGI A NORD-OVEST di Gigi Piana
PESCA NEL DELTA - TRA LA NATURA E LA STORIA, LA di Davide Celli
PIERO MANZONI di Marco Poma
PISA, ANNO 5759 - STORIE E MEMORIE EBRAICHE di Andreotti Francesco, Irene Floriani e Lorenzo Garrella
PRIGIONIERI ITALIANI di Massimo Sani
PRIMA SICILIA di Salvo Cuccia
PROGETTO CHERNOBYL di Paolo Berni
QUI CREA STA - LUIGI STABILE, ARCHITETTO FUTURISTA di Antonio Medici
RACCONTO DEI NURAGHI, IL di Ignazio Figus
RAGAZZI DENTRO di Alina Marazzi
RAVE - STORIE DI PROVINCIA di Chiara Cremaschi
RESTAURO DELL'ANTICO CIMITERO EBRAICO DEL LIDO DI VENEZIA di Giorgia Marangoni
RIFIUTI, I di Francesca Tosca Donato
RIFUGIATI di Laura Pacelli
RITRATTO DI ALTINè NELLA STAGIONE SECCA di Elisa Mereghetti e Marco Mensa
ROMA IN QUEL NIENTE - LA SOLITUDINE DI FEDERICO CAFFÈ di Carlo Durante
ROTONDO di Angelo Resta
RUMORE DEL MARE, IL di Michelangelo Buffa
SAN BENEDETTO DEL TRONTO: UN VIAGGIO NELLA RIVIERA DELLE PALME di Mauro Riga
SANTA BARBARA di Giuliano Tagliabue
SANTA MARIA DI VEZZOLANO: IL RESTAURO DELLO JUBÈ di Fedele Aula
SANTA MARIA FORIS PORTAS - MIRABILE INCANTO di Luciano Rossi e Paolo Zanzi
SARA KAL Ì, REGINA DEGLI ZINGARI di Andrea Marfori
SCAGLIOLA, LA di Martina David
SCUOLA DI BARBIANA, LA di Marco Bruni
SECOLO DI CINEMA E ARCHEOLOGIA - DA HOWARD CARTER A INDIANA JONES di Massimo Becattini
SEGRETI DELL'ADRIATICO di Piero Mescalchin
SELVAGGE" - ORCHIDEE SELVATICHE NEL SALENTO, "LE di Giuseppe Salamina
SENTIERO DELLA CANAPA, IL di Maurizio Bonino
SHURÀ - LE MANGROVIE DEL MAR ROSSO di Fabrizio Lazzari e Angelo Moietta
SIAMO TROPPO SAZI di Stefano Missio
SKA PROBLEM, NON C'È PROBLEMA di Luisa Quintavalle
SONAZZOS E SONOS di Umberto Siotto e Antonio Sanna
SORPRENDENTE APPARIRE DEL CUCÙ, IL di Alberto Canepa e Elisa Caldironi
SOY ROMANO di Silvia Sandri
SPAZIO CONTADINO - LA CASCINA, LO di Marta Colangelo
STAGIONI DI CERVO E CAPRIOLO, LE di Enrico Costanzo
STAMBECCHI IN ADAMELLO di Ruggero Maggioni
STAZZI di Maria Luisa Piga

STORIA DI UN DISASTRO MASCHERATO di Luigi Maria Perotti
STORIE DEL CRINALE di Andrea Guarnieri
STRADA di Enrico Coppola
STUPENDO di Antonio Minelli
SUB LEVEL di Giacomo Dimarno
SUL QUARANTACINQUESIMO PARALLELO di Davide Ferrario
SUONI, LA FESTA, I di Luciano Blasco e Alessandro Marzocchini
TEATRI DEGLI DEI, I di Ruggero Roberto Franchi
TELEFONINO: NECESSITÀ O MANIA?, IL di Giovanni Basile
TEMPO E L'IPOTESI, IL di Patrizio Marozzi
TERRA DEL DUCA, LA di Lorenzo Cicconi Massi
TERRE DI SPEZIA di Maurizio Gregorini
TORRENTE DI GUERRA di Gunther Haller
THE TOUCHING CAMERA di Susanna Poole
TRA UOMO E NATURA di Tino Franco
TRADIZIONI CANAVESANE - GENTE DI RUEGLIO di Riccardo Simeoni
373° FESTINO DI SANTA ROSALIA di Sergio Gianfalla
TRINCEE - DALLA SARDEGNA AL CARSO di Davide Mocci e Alberto Monteverde
UCCIDIAMO IL CHIARO DI LUNA di Andrea Princivalli
UCH DE PRIMO di Filippo Mauceri
ULISSE NON TEME INGANNI di Patrizia Passalacqua e Sonia Patania
ULTIMA NOVITÀ, L' di Lara Feliciani
VALSASSINA - VALVARRONE di Lorenzo Garda
VECCHIO DELLE RIVE, IL di Giuliano Capani
VEDOVA NERA, LA di Marco Leopardi
VEGETARIANI PER FORZA di Francesco Petretti
23 OV di Daniele Petitto
VENTURINO - QUADRI DA UN INCONTRO di Francesco Tanzi
VERGINE DELLO SCOGLIO, LA di Pasquale Greco
VIA DEL VENTO, LA di Oreste D'Ippolito
VIAGGIO ALLA FINE DEL MONDO di Armando Ceste
VIAGGIO NELL'AVANFIABA di Massimo Puglisi
VIDEOBOX LIBERTÀ di Alessandro Amaducci
VOCE DELL'ALBA, LA di Antonio Di Loreto
VOCI FUORI CAMPO - L'ABUSO SESSUALE SUI MINORI. APPUNTI DI PREVENZIONE di Daniele Trastulli
WE CAN FLY di Mariarosaria Alvi
WELAT - PATRIA di Alessandro Cocito e Luca Pastore
ZAZEN, NESSUN RUMORE SI È VISTO di Giorgio Bonecchi Borgazzi

2000

ITALIA DOC

14 di Stefano Pasetto
1999 - GUERRA IN EUROPA di Carlo Gizzi
24 HOURS di Francesco Paladino
50° SAGRA DEL VINO di Alessandro Tonellotto
À FAMIGLIA di Marco Turco
AFRAGOLA 13 GIUGNO 1999 + MARIO XCASO di Vincenzo Laezza
ALDOVENA di Andrea Piccardo
ALLUVIONE - LE VOCI di Orazio Garofalo
ALVARO SIZA, ARCHITETTO di Mario Balsamo
AMBIENTE... UN CIRCONDO PER STARCI DENTRO di Ferruccio Piludu e Lucilla Salimei
AMBIENTI DELLA MACCHIA MEDITERRANEA, GLI di Marco Mambro
ANCORA CHERNOBYL di Marco Leopardi
ANGELI di Antonio De Lucia
ANNI NEL CASSETTO, GLI di Andrea D'Ambrosio
ANTICO OSPEDALE SANTO SPIRITO DI ROMA, L' di Emanuele Carioti
APPUNTI PER DOCUMENTARIO di Patrizio Marozzi
AREA DI PRODUZIONE di Vincenzo Mancuso
AS LONG AS THE GRASS SHALL GROW AND THE RIVERS FLOW (FINCHÈ L'ERBA CRESCERÀ I FIUMI SCORRERANNO) di Pit Formento
BAGAGLI di Riccardo Apuzzo
BAHAS BAT/LAVARSI GLI OCCHI - DAKAR-ROMA: ATTERRAGGIO IN PARADISO di Lorenzo Garzella
BAMBINI DELLA GUERRA - PANORAMICA IN PICCOLO BLU, I di Nicola Nannavecchia
BAMBINI NEL VENTO di Rossella Schillaci e Arianna Felicetti
BETTY BEE (SOPRAVVIVERE D'ARTE) - "CIAO BUCCH Ì" di Didi Gnocchi
BIBIONE BYE BYE ONE di Alessandro Rossetto
BIRMANIA di Mario Nardin
BOMBAY: ARTHUR ROAD PRISON di Davide Manuli
BULOW di Fausto Pullano e Silvia Savorelli
BURGENRITT' 99 - CAVALCATA INTERNAZIONALE DI APPIANO ' 99 di Silvano Plank
CAGLIARI - UN'ANTICA STORIA di Davide Mocci
CALCUTTA VILLAGE PROJECT di Michele Cazzani
CANATE DI MARSIGLIA di Bruno Belfiore
CAPITALI CORAGGIOSI STORIE DI IMPRENDITORI ITALIANI di Andrea Prandstraller
CARLO CAFIERO - 150 ANNI FA NASCEVA UN RIVOLUZIONARIO di Carlo Cafiero
CASA DEI LIMONI, LA di Isabella Sandri e Giuseppe M. Gaudino
CASA DEL POETA, LA di Giampaolo Penco
CE NE RICORDEREMO DI QUESTO PIANETA - UN SOGNO DI SCIASCIA IN SICILIA di Salvo Cuccia
C'È VOLUTO DEL TALENTO di Albina Laezza
CERA MIRACOLOSA, LA di Giuseppe Bonifazio
CHILDREN di Lara Feliciani
CITTÀ DE UTOPIA, LA di Paolo Sanviti
CLUSTER di Luca Falorni e Michelangelo Ricci
COGLI LA GRANDE MELA di Mario Scarpanti
COLORI DI STRADA di Andrea Bolioli e Andrea Griva
COMBATTENTE, IL di Roberta Rainers
...COME DORMONO I PIPISTRELLI... di Armando Alberti
COMPLIMENTI CHE CARATTERE! di Francesco Barnabei
COSTUMANZA - LA PASQUA IN SICILIA TRA RITI E TRADIZIONI di Paolo Andolina
CRISTOFORO UNTERPERGER UN PITTORE FIEMMESE NELL'EUROPA DEL SETTECENTO di Alberto Felicetti
CUORE IN SCENA - UN'AIDA DA 3 SOLDI, IL di Carlo Concina e Cristina Maurelli
DALL'"ETHER-DAY" A OGGI di Maurizio Massetti
DANDESERT di Giuliano Manzo
DANZE SARDE di Salvatore Sardu
DECAMERON di Maria Martinelli
DEI RAGAZZI di Marco Amendola
DIETRO LE QUINTE (DELLA CLASSE SCOPERTA) di Roberto Gandini e Enrico Coletti
DISCHARGE - PERCEZIONI NELL'INDIA POST - ATOMICA di Daniele Ottobre
DIVERSITÀ NELL'ACQUA di Fabrizio Lazzari e Susanna Casadei
DOVE FINISCE LA CITTÀ di Alice Guareschi
DOVE PASCOLAVANO LE API di Mila Vajani e Daniela Frassoni
...E DA GRANDE? di Cristina Merico

E I A LO SOLELH - FRANCOIS FONTAN E LA DESCUBERTA DE L'OCCITANIA di Fredo Valla e Diego Anghilante
EROI SONO STANCHI - I GESSI DI ENRICO MAZZOLANI, GLI di Maurizio Liverani
ESTATE IN CITTÀ, UN' di Dorino Minigutti
EUROPA DREAMING di Francesca Gabrielli, Giorgio Longo, M.T.Cattaneo
FABER di Bruno Bigoni e Romano Giuffrida
FANTASIA D'AUTUNNO di Giorgio Ricci
FERNANDA PIVANO RACCONTA HEMINGWAY di Riccardo Luraschi e Sabina Negri
FIERI... E BASTA! di Marco Bertozzi
FIGLI DELL'ODIO, I di Renato De Maria
FIGLIO ANOMALO DEL CAPOSTAZIONE, IL di Ferdinando Zazzara
FIUMARA D'ARTE DI ANTONIO PRESTI di Marco Vajani
FLY FOR LIFE di Santo Acciaro
FOCA MONACA - PRIMO CONTATTO di Emanuele Coppola
FOGLIE VOLANO - UNA STORIA DELLA RESISTENZA, LE di Maurizio Orlandi e Chicca Riscelmy
FRA LE MURA - FIORI DELLA MEMORIA di Vincenzo Romano
FRAMMENTI DI UNA BIOGRAFIA PER VERSI E VOCE di Elisabetta Sbarbi
FRANCESCO CLEMENTE di Luciano Happacher
FRASSINORO: LA VIA CRUCIS VIVENTE di Giorgio Ghirardini
FREDERICK STIBBERT E IL SUO MUSEO di Massimo Becattini e Angela Rendini
FUORI PIOMBO di Dino D'Alessandro
GANVIÈ - UNA VITA SULL'ACQUA di Giovanni Tori
GENIUS LOCI di Sabrina Muzi
GERONIMO di Antonello Carboni
GIACOMO LEOPARDI A ROMA di Marco Fabiano
GIGANTE DI GESSO, IL di Tullio Bernabei e Marina Cappabianca
GIUNSI A BOLZANO CON UN BEL SOLE ALLEGRO... di Rosilde Barbara Gasser
GORGONA: PARADISO PERDUTO di Paolo Notarbartolo di Sciara
GUSSAGO Paese DI FRANCIACORTA di Renato Ghitti
IMMAGINI E MUSICA di Ernesto Feriozzi
IN COSTRUZIONE di Myrice Tannini
IN VIAGGIO PER LA PROVINCIA di Filippo Orobello
INCONTRO, L' di Vittorio Moroni
INDONESIA di Simona Risi
INFINITO DI GIACOMO LEOPARDI, L' di Istituto Statale D'arte
INIZIAZIONE, L' di Ilaria Freccia
INTERVISTA A MIA MADRE di Agostino Ferrente e Giovanni Piperno
IO SONO INVISIBILE di Tonino Curagi e Anna Gorio
KLOUSION di Giacomo Andrico e Rossella Zucchi
KOSSOVO, L'OMBRA DELL'ODIO di Puccio Corona
LIBERAZIONE di Julia Pietrngeli
LUCE RUBATA, LA di Riccardo Ricci e Felicita Tommasi
LUNARIA di Daniza Scupelli
MALAMENTE di Monica Petracci
MANDRIA, LA di Andrea Guarnieri
MARI, MONTI E...GETTONI D'ORO di Sandro Gastinelli
MEMORABILIA: LA FABBRICA DEI REGISTRI di Massimo Cangiano
MESTIERI PERDUTI: SAURO, I di Claudio Bondì
METROPOLI - MILANO, LA di Paolo Lipari
MIA VITA DANZATA - UN AUTORITRATTO DI CARLA FRACCI, LA di Renato Pugina
MONDO CHE ABBIAMO PERDUTO di Pietro Medioli
MURO NELLA TESTA, IL di Andrea Bevilacqua, Cristina Deritis e Andrea Segre
"NONO" GIANFRANCO GRISI E IL SUO CRISTALLARMONIO di Alberto Canepa, Elisa Galdironi
NATI SOTTO IL SEGNO DEL LEONE di Cristiano Bortone
NESSUNO CENTOMILA, UNO di Valerio Finessi
NIENTE DI STRAORDINARIO di Ruggero Cappuccio
NOCE, CASTAGNO, CIRMOLO E... PINO di Carlo Alessandro Rossi
NOTE DI COLORE, APPUNTI DALL'HEINEKEN JAMMIN' FESTIVAL' 99 di Margherita Ferri, Francesco Fino, Simone Monducci, Davide Rensi e Matteo Turricchia
NOTE/S di Daniele Petitto
OCCHIO E IL PENDOLO - JEM COHEN A PISA, L' di Francesco Andreotti e Lorenzo Garzella
OFFICINE DELLA MEMORIA: IL LAVORO di Massimo Morelli
OLM, IL PICCOLO DRAGO di Manfred Bortoli e Daniele Iop
ONA STRADA BAGNADA di Lamberto Caimi
ORIGINI DELLA VITA: CHE COSA DICE LA SCIENZA, LE di Lucio Morettini
OVIS SACRA FAMES di Achille D'onofrio
PARCO DEL SILE, IL di Enzo Procopio
PASSAGGI A NORD-OVEST di Gigi Piana
PENNELLO BIEDERMEIER, IL di Isolde Furst
PER L'ARMONIA DELLE DIFFERENZE di Sergio Bilotta
PIANDISCO': LUOGHI DI VITA COMUNE di Stefano Parigi
PINCIAIE: LA MEMORIA E IL TERRITORIO di Riccardo Forti
PITTORE PER IL CINEMA: MANFREDO ACERBO, UN di Sandra Cetrullo
PIÙ IN ALTO CON "TUTT'ALA" MENTE... di Sabrina Tulliola Lugnani
POMODORI di Gianfranco Pannone
PRIGIONIERI DI UNA FEDE di Ivano De Matteo
PROVE DI STATO di Leonardo Di Costanzo
PUBBLICITÀ HA UN ANIMA?, LA di Laura Quaglia
QUANNO CANT'IO di Laura Mandolesi Ferrini
QUEL CHE RESTA DI LEI di Riccardo Rovescalli
QUESTA TERRA È LA MIA TERRA di Adrio Testaguzza
QUINTO MARTINI di Federico Bondi
RACCONTI NEL GIARDINO DI GEO di Paolo Fattori
RAGAZZI FUORI. TORINO di Aurelio Grimaldi
RAMI DI ROMANO V. , I di Alberto V. de Rosa
ROCCAFORTI D'AFRICA - LE CHIESE RUPESTRI DEL TIGRAY, LE di Andrea Saraceni, Luca Coassin, Gino Pennacchi
ROM TOUR di Silvio Soldini e Giorgio Garini
ROSHBASH BADOLATO di Anselmo De Filippis e Stefano Savona
SANTO, IL di Salvatore Grau e Paolo Sanna
SAWURNA - PALESTINESI DEL LIBANO di Marco Carraro
SCATOLA DEL VENTO, LA di Paolo Di Nicola
SCUOLE DI CINEMA DI NEW YORK, LE di Maury Dattìlo
SE LA VITA È MEGLIO, BUTTI VIA LA TELECAMERA di Enrica Viola
SERVIZIO CIVILE: UN'ESPERIENZA IN COMUNE di Marco Mancassola, Monica Benucci e Daniela Gabellotto
SINBAD IL MARINAIO - IL MARE: UN POETA D'ACQUA di Argeo Polloni
SO KERES MURO PHRAL di Elena Alecci e Paolo Simoni
SOGNO DI LEONARDO, IL di Mario Zanot
SOGNO LUNGO UNA NOTTE, UN di Giancarlo Mogavero
SOME BREAKING - PRATICHE HIP-HOP IN EMILIA ROMAGNA di Anna de Manincor
SOOUSEUSSE È BODEUN di Michelangelo Buffa
SOTTO UN LIBERO CIELO - LA NASCITA DEL COLORE A REGGIO EMILIA di Jeris Fochi
STANLEY AND US di Federico Greco, Stefano Landini e Mauro Di Flaviano
STANZA DELLE RONDINI, LA di Alberto Cima
STORIA DI PIA: MIO FRATELLO, MIA SORELLA VENDUTI PER POCHE LIRE, LA di Basile Sallustio
STORIA DI REGGIO RACCONTATA DALLA FONDAZIONE AL TERZO MILLENNIO, LA di Gaetano Labate
STORIA DI RIPOLI di Mario Migliorati
STORIE DI PUGILI di Enrico Pau

STORIE DI VITA di Daniele Cascella
STRATAGEMMA N.2 di Associazione Culturale "Laminare"
STUPIRE LO TUPORE - NICOLA PULESE PITTORE VENEZIANO di Giovanni Andreotta
SULLE TRACCE DEL GAMBERO DI FIUME di Saverio Simeone
TAKIMIRI - L'UOMO DAL NASO ROSSO di Giancarlo Pancaldi
TERRE D'ORIENTE di Maurizio Amici
TERTIO MILLENNIO ADVENIENTE di Marco Giani
TIMOUN AYITI di Marcellino De Baggis
TRA AL MADINAH E PALERMO di Sergio Gianfalla
TRA CIELO E MARE: LE SALINE DI TRAPANI di Giovanni Massa e Elios Mineo
TRA CIELO E TERRA di Federica Rossi
TRA NATURA E ARTE di VM video comunicazione di J. Di Luigi
TRENI A VAPORE, I di Angela Cannizzaro
TUNA D'LA PÈIRO DOUSO di Vittoria Castagneto
TUTTI A SCUOLA di Michele Rovini
TUTTO IL MONDO È Paese? - UN SALUTO DA... CAMAIORE di Fabrizio Diolaiuti
VALLE DEL TIRSO, LA di Bianca Laura Petretto
VARESE PROVINCIA LIBERTY di Paolo Zanzi e Luciano Rossi
VENTATA DI ENERGIA, UNA di Enzo Balestrieri
VIA APPIA: REGINA VIARUM - LA VIA APPIA DA ROMA A BRINDISI di Donata Baglivo
VIAGGIO CON LA VIDEOCAMERA, IN di Gian Giuseppe Viggi
VIAGGIO IN IRPINIA D'ORIENTE di Paolo Muran
VIAGGIO IN MALI - ALLE RADICI DELLA MEDICINA TRADIZIONALE di Massimo Luconi
VIAGGIO NEL CUORE ANTICO DELLA NOSTRA TERRA di Scuola Media "Cappella - Curzi"
VIDEOSOFIA I di Alberto Di Cintio
VIETATO SCAPPARE di Giorgio Carella
VINCENT BRUNETTI (DIO È SINGOL) di Ilaria Verdesca e Andrea De Ferraris
VOCI DI VALLE - VOOUS DE LA VAL D'ESTURO di Carla Brezzo
VOCI GIRANO, LE di Laszlo Rinaldi, Stefania Schiavon e Laura Nicchio
VOCI METROPOLITANE di Francesco Albanese
VOLERE E DOVERE - IN PELLEGRINAGGIO 1999 di Andrea Gsell
VOLTO DELLA NATURA E I SENSI DELL'UOMO, IL di Marco Antonio Pani
VUDÙ: MAGIA O RELIGIONE di Giulio Frugoli
WHERE WE GO di Paolo Pisanelli

2001

ITALIA DOC

'A NOVELLA - VIAGGIO NELL'ARTE DELLE GUARATTELLE NAPOLETANE di Licio Esposito
A TAVOLA NEL PICENO di Roberto Tavoletti
AMBIR D'INTERAGIR di Gabriele Chi
AMERICA di Paolo Sparvieri
ART NOTE BOOK N.I: PAOLO TAIT di Vittorio Curzel
ARTE DEL BURATTINAIO, L' di Domenico Jannacone
ARTE DELLA SCHERMA MEDIEVALE, L' di Stefano Milla
ASCUNTAMI di Rossella Schillaci
AUTOSTRADE di Vincenzo Mancuso
BARRY GIFFORD - UN CUORE SELVAGGIO A NEW ORLEANS di Francesco Conversano e Nenè Grignaffini
BEO' DE BLINS, LA di Bruno Sabbatini
BIKE BABA di Maria Daria Menozzi
BODY TRAILS di Riccardo De Sanctis
CAPPUCCINO. LEZIONI DI RICICLAGGIO, IL di Piergiorgio Curzi
CASA SUL TEVERE, LA di Mauro Panei Doria
CHI È STATO ? di Isabella Ciarchi
CHI HA MANGIATO IL CUORE DELL'ALLODOLA ? MICHELE PARRELLA - PARABOLA, TRA VITA E SOGNO, DI UN POETA RIBELLE di Roberto Zito
CIAO COMPAGNI (SALUT CAMARADES) di Marco Astolfi
CILENTO NATURA E MAGIA di Lodovico Prola e Paolo Prola
CIRCEO: NATURA E MAGIA (IL PARCO NAZIONALE DEL CIRCEO) di Carlo e Lodovico Prola
CITTÀ, LO SCRITTORE, LA di Luca Malavasi
COLOMBOFILI - SPORT E PASSIONE IN VAL PADANA di Paolo Berni
COLORI DEL TEMPO, I di Giuseppe Inserra
CONCERTO, IL di Raffaele Rago
CONTINUANDO di Davide Mancori
DROGA - CHE FARE? di Alvaro Bizzarri
DUE DOLLARI AL CHILO di Paolo Lipari
...E VENNE DAL MARE! - LA MADONNA DI PORTO SALVO TRA STORIA, LEGGENDA E TERRITORIO di Domenico Malaspina
ECCEHOMINI - RICORDI DI UNA STRAGE di Filippo Macelloni, Marco Folin, Lorenzo Garzella
ÈCOSAIMALE ? di Costanza Quatriglio
ENZIMI SEPARATI (O STORIE DI CATTIVE RAGAZZE) di Antonella Restelli
ESTATE VOLA, L' di Andrea Caccia
ETICA PERETICA di Ernaldo Data e Marta Teodoro
FANTASISTI - LE VERE STORIE DEL CALCIO NAPOLI, I di Fluid Video Crew
FILM DI MARIO, IL di Agostino Ferrente e Giovanni Piperno
FIUMAROLI di Angelo Loy
FRAMMENTI di Maria Chiara Manni, Monica Chiusaroli e Maria Gabriella Marulli
FRANCO MEZZENA - L'INVENTORE DELL'AREA MEGALITICA di Michelangelo Buffa
GENESI - FROM THE MUSEUM OF SLEEP di Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti
GIARDINO DELLE SORPRESE, IL di Marco Rossitti
GIOVANNI FATTORI PITTORE DEL VERO di Leandro Giribaldi
GIOVANNI PAOLO II - QUASI UN'AUTOBIOGRAFIA di Michelangelo Dotta
GITANI DELLA MIA CITTÀ, I di Gaetano Di Lorenzo
GLADIATORE, IL di Christian Angeli, Leonardo Ottaviani e Andrea Terrinoni
GRAZIE NOVELLINO di Emme srl
GROENLANDIA - UN DESTINO DI GHIACCIO di Mario Nardin
GUGLIE E I SUOI BOYS di Massimo Cionini e Guido Magnani
HARD LIVING KIDS di Davide Tosco e John W. Fredericks
HUMAN'S Y 2K di Pietro Jona
INQUIETO ADRIATICO MARCHE di Lucilio Santoni
INSIEME PER IL KOSSOVO di Piepaolo Ingrassia e Chiara Marchesini
IO? MASCHIO di Elisabetta Careri e Paolo Tripodi
ISBAM di Giorgio Garella
JUNG (GIANG) di Fabrizio Lazzaretti e Alberto Vendemmiati
KA DRITA? di Francesco Cressati
KERKENNAH di Marco Mensa
LAPPONIA: SENTIERI DEL VENTO di Lucia Zorzi e Enrico Soci
LAZZARETTO DI LUIGI VANVITELLI, IL di Antonio Lucifero
LEGGENDA DI FILIPPO LIPPI - IL PITTORE DI LUCREZIA BUTI, LA di David Ballerini
LIGUSTRO di BEPPE RIZZO
LU RUSCIU TE LU MARE - STORIE DA GALLIPOLI di Fluid Video Crew
LUOGHI DI FIABA di Marcello Terranova
LUOGHI DI PINO, I di Gianfranco Rados
MA COM'È COMINCIATO TUTTO QUESTO? di Pit Formento
MADE IN HONG KONG di Giuseppe Baresi

MADONIE E DINTORNI di Daniele Ottobre
MAGIA DI UN BOSCO di Luciano Paradisi
MAISONS DES ARTISTES - O.K. CENTER LINZ di Carlo Durante
MANDALA, THE JOURNEY OF A DANCER: DANIEL EZRALOW di Guido Santi
MANI di Alberto Cima
MARAMURES di Fabrizio Scapin
MENINOS DE RUA (RAGAZZI DI STRADA) di Antonio Lovascio
MENTALITÀ ULTRAS di Ivano De Matteo
MEZZANOTTE A MOSCA E ALTRE STORIE DI SAN SECONDO di Pietro Medioli e Giovanni Cicconi
MIA FIGLIA FA LA MADONNA di Nino Tropiano
1949 - NELLE TERRE DI DIO di Pietro Balla
MISTERO DEL VOLTO SANTO di Silvano Console e Stefano Falco
MORTE AL LAVORO, LA di Massimo Guglielmi
MOZAMBICO: IL FUTURO MALINCONICO di Massimiliano Troiani
NAPOLI BLU di Aurelio Grimaldi
NEL FILO DELLA MEMORIA di Maurizio Passetti
NEL Paese DI TEMPORALI E PRIMULE di Andrea D'Ambrosio
NESSSUNO È MAI ANNEGATO di Carlo Ghioni
NON VOLAVANO UCCELLI di Nadja Veluscek e Anja Medved
OCCHI DI RAGAZZA di Tonino Curagi e Anna Gorio
ODIO I SALUTI di Julia Pietrangeli
PACINI, IL di Andrea Addobbati, Luca Falorni e Michelangelo Ricci
PALMI CITTÀ DELLA VARIA di Vincenzo Barone
PALOMBELLA ROSSA di Fabrizio Brunetti e Maurizio Carta
PARANZE - I RACCONTI DEL MARE di Fabio Sanvitale
PARCO DEL SERIO, IL di Ugo Belioli
PARCO DISEGNATO DALL'ACQUA (IL PARCO REGIONALE DEL DELTA DEL PO) di Maurizio Felli
PAROLE DI DAVIDE, LE di Aurora Canepone
PAROLE NON DETTE, LE di Giancarlo Mogavero
PER NON RESTARE A BRACCIA CONSERTE - TONTINE FEMMINILI A DAKAR di Elisa Mereghetti
PER QUESTA TERRA di Enzo Chiavarone
PERCORSI TRASCRITTI di Segio Gianfalla
PICCOLO GIOTTO E I GIGANTI di Mario Sesti
PIUMA, LA di Fabio Omodei
POETI - RITRATTO DI GIANNI D'ELIA di Stefano Massari
PRANZO - UN GIORNO NELLA VITA DI GIOVANNA, IL di Ignazio Figus
PREFERISCO LA LUNA di Leonardo Corbucci
PROJETO MENINOS DE LUZ di Elisabetta Sgarbi
RII di Eva Baratta e Vincenzo De Cecco
RADICI DELLE STELLE, LE di Piero D'Onofrio
RAGAZZI DEL GHANA di Alessandro Angelini
RAGAZZI DI PADRE SAVERIO, I di Marco Melega
RINASCITA DEL GIARDINO STORICO DELLA REGGIA DI COLORNO di Luigi Simeone
RISVEGLI E PRECIPIZI (IL PARCO NAZIONALE DELLE DOLOMITI BELLUNESI) di Luigi Cammarota
ROBIN HOOD DI FINE MILLENNIO di Cristiano Bortone
ROGO - OMAGGIO A CECCO di Ivana Spinelli
ROMA A.D. 999 di Paolo Pisanelli
ROSE & FIORI di Roberto Zaccaria
SALVATORE FIUME. IL VIAGGIO DI UN MODERNO ARGONAUTA di Carmelo Nicrota
SANTI TRA LE MANI di Alberto Pucci
SARDEGNA DI IERI E DI DOMANI - TRA LE MINIERE DI NEBIDA E BUGGERRU, LA di Piero Cannizzaro
SBOKKI DI VITA di Tekla Taidelli
SCUSI, DOV'È IL NORD EST? di Stefano Missio
SEGNALI di Roberto Di Vito
SETTE VEDUTE DI GERUSALEMME di Maurizio Pellegrini
SIRENA OPERAIA di Gianfranco Pannone
SOLE di Mariangela Barbanente
STAGIONI di Pasquale Di Ianni
STANZE DELLA MENTE, LE di Lino Reali
STORIA, LA di Patrizio Marozzi
STORIA DELLA SAMBENEDETTESE CALCIO di Manlio Cacciurri
STORIA DI AGATA, DONNA CRISTIANA di Giovanni Virgadaula
STORIE DELL'ALTRO MONDO di Sante Altizio
SULLE STRADE DI FRANCESCO D'ASSISI di Paolo Massoli
THE CANNOLI LINE, di Alessandra Tantillo
TRENO PER L'EUROPA, IL di Catherine Mc Gilvray
ULTIMI CAVALIERI, GLI di Marco Leopardi e Federico Cauli
ULTIMO PANE, L' di Maurizio Orlandi
UOMO CHE SCOLPIVA I SOGNI, L' di Renato Pugina
VERDI GIUSEPPE di Francesco Paladino
VIAGGI DELLA SPERANZA, I di Remo Croci
VIAGGIO, IL di Dario Cambiano
VICINE di Rolf Mandolesi
27 DOLLARI di Giorgio Garini
VOCI DI UN BORGO ANTICO di Giuseppe Aversa
VOGLIA DI GLORIA di Patrizio Marone
VOLO DELLE MELARANGE, IL di Roberto Gandini e Fiorella Cappelli
WORKING (LAVORANDO) di Cooperativa CILS
YELLOWSTONE D'ABRUZZO (IL PARCO NAZIONALE D'ABRUZZO) di Daniele Cini
YVES - LE MONOCHROME di Alessandro Fraternale Meloni

2002

ITALIA DOC

A FAREWELL TO BEAT di Luca Facchini
AH GIÀ, CHE TU NON C'ERI di Anton Giulio Onofri
AIDS - UNA CONDANNA MORTALE? di Alvaro Bizzarri
ALI SPEZZATE, LE di Rocco Misteri
ANARCHICI NELL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFO, GLI di Bibi Bozzato
ANDREA di Maria Paola Falqui e Francesca Zicchedu
ANGKOR: LA FORZA DEI MITI di Thierry Bertini
ANNAROSA NON MUORE di Mirco Melanco
ARNEIDE. LO STATO FA LA GUERRA AI CONTADINI, L' di Luigi Del Prete
BALLATA DI GIULIANO, LA di Nevio Casadio
BANDITI di Tommaso Lipari
BARRICATA SAN CALISTO di Ivano De Matteo
BEISBOL di Antonio Cavallini e Giovanni Giommi
BELLE DI NOTTE di Elisabetta Sgarbi
BOLTANSKI IL SENSO DELLE COSE di Daniela Frassoni
BOMBONIERA, LA di Filippo Ricci
BOX di Giogio Carella e Paolo Cognetti
CANTO DEL GALLO, IL di Andrea Baldini
CARLO LEVA SCENOGRAFO di Lucia Roggero
CARLO LEVI: LA PITTURA DELL'ESILIO di Franco Taviani
CASO ALDO MORO TRA CRONACA E POLITICA, IL di Gabriele Mastellarini
CATENACCIO A MANNHEIN di Mario Di Carlo
CHIUSURA di Alessandro Rossetto

COME UNA GOCCIA D'ACQUA di Daniele Poli
CONGO DEL SILENZIO, IL Massimiliano Troiani
CONTROINDICAZIONI 14 di Alessandro Carpentieri
CURVE DI MARE di Eduardo Cocciardo
DAKAR ARTE PERSONA di Massimo Luconi
DEI NOSTRI AMORI di Renato Pugina
DEMOCRAZIA IN SALSA SOMALA di Sante Altizio
DESTINO DELLA LEGNA, IL di Guido Ostanel e Alberto Cogo
DIALOGANDO CON IL CINEMA EUROPEO di Gianluca Camerino
DIETRO LA LUCE di Giorgio Bonecchi Borgazzi, Manuela Taiana, Alberto Bondio
DON CESARE, PRETE DI FRONTIERA di Franca Cereghini
DOVES 2000 di Michelangelo Buffa
DUECENTO NOVECENTO di Marco Ponti e Stefano Troiano
ELAIA di Alberto Silvio Lorica
FAREBBERO TUTTI SILENZIO di Andrea Zambelli
FARINA DEL DIAVOLO: INCONTRO CON O.TOSCANI, LA di Paolo Calcagno
FAVOLA DI PIETRA VETRO E ORO di Ugo Antonelli
FAZZU TOZZA E JETTÙ O VENTU di Tony Trupia e Andrea Leanza
FESTE DEL SOLE, LE di Lorenzo Gigliotti
FRED di Pit Formento
GIANNI BERTINI E L'ALBERO di Caterina Dal Molin
GIBELLINA CONTINUA di Alessandro Coco e Chiara Vigo
GIUSTO UN PO' D'AMORE di Ilaria Freccia
GRAFFITI DELLA MENTE, I di Pier Nello Manoni
GRUCCIONE, PENDOLARE DEL MEDITERRANEO di Loris Mora e Enzo Procopio
GUERRA DI ANTONIETTA, LA di Alessandro Abate e Bruno Oliviero
GUERRA DI RICORDI di Gianni Fachin
HINTER - LAND I - 0/ 2 - 0/3 - 0" di Giovanni Meola
HUDDUR E DINTORNI di Paolo fattori
INCOMPIUTA, L' di Francesco Lucrezio Monticelli
INSONNIA DI DEVI, L' di Costanza Quatriglio
INTERVISTA CON H.G.GADAMER: L'ENIGMA DELLA SALUTE di Rossella Ragazzi
INVENTATA DA UN DIO DISTRATTO di Marsilia Piga e Nico di Tarsia
IO ARRIVO DA GIOVE di Luca Pastore
ISTANBUL STORIES VOCI DALLA CITTÀ di Riccardo Mastropietro
ITALIAN SOLDIERS di Francesco Cabras
ITALOITALIANI di Daniele Salvini e Marina Catucci
KUMBH MELA 2001 di Giorgio Garini e Giuseppe Baresi
LADAKH di Mario Nardin
LATINA-LITTORIA di Gianfranco Pannone
LATTE NERO A GENOVA di Andrea Lamacchia, Ivan Vitelli, Marcello Muscolino
LINFA DEL PROGRESSO, LA di Giorgio Partesana
LULU PASSING di Marco Rovetto e Silvia Di Domenico
MALE E PEGGIO di Simona Verrusio
MARASMA MILANO di Giovanni Bufalini
MARY, MARY... THE LAST SHOW di Nino Tropiano
MI CHIAMO TONINO VALERII E FACCIO WESTERN di Anna Fusaro e Antonio D'Orazio
MICHAEL di Massimiliano Franceschini
MICROCIRCO, IL di Maria Chiara Malta
MOLTO FELICISSIMO di Giulia D'Intino
MONTEGRAPPA LUOGO DELLA MEMORIA di Massimo Prevedello
NEGRI DE ROMA di Sabrina Varani
NEL REGNO DELLE GALASSIE di Stefano Parisini
NELLA TERRA DEI DACI LIBERI di Sergio Pelliccioni e Silvia Lazzarini
NOSTALGIA di Luciano Emmer
NOTTE DELLA TARANTA E DINTORNI, LA di Piero Cannizzaro
NUVOLE (I VÈCC) di Corrado Bertoni
OMAGGIO A GIUSEPPE RINALDI di Gerardo Di Cola
ORA DICONO FOSSE UN POETA di Antonio De Lucia e filippo Viberti
ORTI di Alessandra Celesia
PADRE PIO E IL BORGO ANTICO di Vito Cavarella
PASSANO I SOLDATI di Luca Gasparrini
PASSEGGIATE ROMANE di Enrico Iacovoni
PASSIONI DELLA RAGIONE, LE di Claudio Rossi Massimi e Lucia Macale
PASTRES DE SAMBUCANOS di Sandro Gastinelli
PICCOLA AVVENTURA IN UNA REALTÀ SOSPESA di Cristiana Sulerti
PICCOLO DANZATORE DI SHIVA, IL di Marco Leopardi
PRIMA DEL SILENZIO di Silvano Agostini
QUARTIERE OSTIENSE di Luigi Passarelli
QUEI RAGAZZI DEL BORGO DEL FUMO di Maurizio Orlandi
RACAV LAVOR di Marco Carraro, Emiliana Poce, Paolo Poce e Francesco Scarpelli
RADIO ROCK di Stefano Grossi
RESIDENCE ROMA di Fabio Caramaschi
ROK di Luisa Quintavalle
ROMA A.D. 000 di Paolo Pisanelli
SANPIT di Giuseppe Petitto, Enrico Pitzianti e Gianluca Pulcini
SANTE di Fabio Nardelli
SARAJEVO, IMMAGINI OLTRE LA BIENNALE di Gianni Manusacchio
SEGRETI E MISTERI DEL LACUS VULSINIENSIS di Roger Russo
SALAMAT TINGGAL - BALINESE INTERIOR JOURNEY di Davide Pepe
SENZA TERRA di Elisabetta Pandimiglio e CÈsar Meneghetti
SENZATITOLO di Franco Tamiazzo
SETTE RIGHE DI STORIA di Paolo Di Nicola
SIAMO TUTTI CLANDESTINI? di Paolo Jamoletti
SIGNORINA FIAT di Giovanna Bouisier
SISTER THE REBELS ARE HERE di Paolo Brenna
SOCIALMENTE PERICOLOSI di Fabrizio Lazzaretti
SOGNI di Monica Castiglioni
SOGNI. COM di Daniele Cini
SOSTE di Federico Bondi
SOTTILE FILO ROSSO, IL di Filippo Macelloni
STAGIONI DEL MASSICCIO, LE di gabriele Coassin
STELLA CADENTE, LA di Pietro Ciavattini
STORIA, UNA di Cesare Bastelli
TABANKA KA MORI di Giuseppe De Vecchi e Lorenzo Pellegatta
TARANTO, LA CITTÀ DEI MISTERI di Giuseppe Lovo
TERRA DI CANAAN, LA di Augusto Spalletti-Panzieri
TRACCE di Vincenzo Fattorusso
TRAMA E L'ORDITO, LA di Silvia Savorelli
TRANSITION di Gunther Haller
TROPICAL LAGER HOTEL di Riccardo Broch
TWIN TOWERS: UNA TRAGEDIA AMERICANA di Max Chicco
ULTIMA CASA, L' di Mietta Albertini
UNO, NESSUNO, DUECENTOMILA di Francesco Patierno
UOMINI E LE MACCHINE, GLI di Daniele Trastulli
VAMPIRI IN VAL GARDENA di Matthias Hoglinger
VERTIGINE (JOLANDA DI SAVOIA, AGOSTO 2001) di Gianluca Donati
VIDEO SOUVENIR di gaetano Adriano Pulvirenti
VIETATO SOSTARE SUL PORTONE di Francesco Amato
VILLAGGIO DI TIMIMOUN, IL di Pablo Argentino Storino
VITELLO GRASSO, IL di Roberto Carli
VIVERE di Franco Bernini
VOCI SUL RIO SINIGO di Andrea Ruzzenenti
VOLO DI MAX, IL di Lino Signorato
WHISKY DI VIA NIKOLAJEVKA di Federico Rizzo
WILDWEST-SUDTIROL di Mauro Podini

EURODOC

CARE CHAIN di Marije Meerman
CARGO - SONG di Chantal Myttenaere
THE CHAGAS DISEASE di Jawad Rhaleb
CIANCI GATTI di Dietmar Hoss
CRIMINAL CASE 141/53 di Susana De Sousa Dias
DESASSOSSEGO di Catarina Mourao
THE DEVIL'S GARDENS di Andrew Gallimore
DISTANT RUNNING di Michael Schorr
ENIE KOPFJAGD di Martin Baer
FALL IN NEW YORK di Michalis Gripiotis, Vasilys Bouzas
FRANCO FAIT SON YORK di Andre Buytaers
GREASY LOOT di Inge Altemeier
A HEAVENLY WISH di Rui Simoes
HET GROOTSTE VAN HET GROOTSTE di Ger Poppelaars
HOWRAH HOWRAH di Till Passow
JUTTA RAVN di Mette Bahnsen, Kirsten Sorensen, Henrik Holch, Lise Otte, Gitte Hvid
KARMA COWBOY di Sonja Heiss e Vanessa van Houten
MAIS ALMA di Catarina Alves Costa
MEIN KLEINES KIND di Katja Baumgarten
MIT IKEA NACH MOSKAU di Michael ChauvistrÈ
SALVATORE GIULIANO, A BANDIT, A HERO di PIETER Fleury
SOUL OF A CENTURY di Michael Kuball
STARBUCK - HOLGER MEINS di Gerd Conradt
TETOUAN, CARREFOUR DES VENT di David Bechu
UN TICKET DE BAINS-DOUCHES di Didier Cros
VERS LE BERCEAU DE L?HUMANITÈ di Pierre Joassin

MARCHE DOC

AMLETO di Gianluca Paliotti
CELIBERTI di Luigi Ercole
CINQUE MINUTI CON LA SIGNORA MARSILIA di Luigi Fioravanti
DA DOVE VIENE IL PANE di Bruno Ricci
DI RITORNO di Mauro Santini
NEPAL, LA PORTA DEL CIELO di Achille Corrieri
MONDO NELLA MEMORIA, UN di Adrio Testaguzza
OMRE DELLA PAURA - IL CINEMA ITALIANO DEL TERRORE DAL 1960 AL 1979, LE di Paolo Fazzini e Marco Cruciani
PAZ! IL FILM PRIMA E DOPO di Paolo Marzoni
PICENO: TERRA D'EUROPA di Angelamaria Pistolesi
PIRAMIDE DI CHEOPE, LA di Pier Giorgio Caria
SAN MARINO: STORIA DI UN TERRITORIO, STORIA DI UNA COMUNITÀ di Antonio Prenna
SOCCORRETE LA UMANITÀ SOFFERENTE di Maurizio Massetti
SPITI: SULLE TRACCE DI GIUSEPPE TUCCI di Giorgio Cingolani
VIAGGIO NELL'UTOPIA DEL COSTRUTTIVISMO SOVIETICO di Olimpia Valori e Monia Baldassarri

2003

ITALIA DOC

ADIOS AMICOS di Erika Bastogi, Lorenzo Scurati
AL FOL DE FIO di Fausto Pullano
AMAZZONIA, DOVE LA VITA SCORRE SUI FIUMI di Emilio Navarino
AREA di Federico Fernicola
ARTE DEL CONFINE L'di Pierantonio Tanzola
ARTE DI DAR CONTRARIA L'di Roberto Totola
ATTENTI AL CANE di Giovanni Massa
ATTO DI PASSIONE di Manuel Cassano
AUTUNNO DELL'ALFA ROMEO L'di Max Franceschini
B-ZONE - VOCI NELLA CITTÀ / STIMMEN IN DER STADT di Andreas Perugini e Silvia Chiogna
BALLANDO NEL BUIO di Leandro Giribaldi
BAMBINE DI EL CAPULIN, LE di Diego D'Innocenzo
BANGLADESH di Beppe Varlotta
BAR LO SPORT IL TUTTO IL NULLA, IL di Andrea Merendelli e Paolo Pennacchini
BATTAGLIA DI QADESH, LA di Massimo Becattini
BORSA DI HELENE, LA di Costanza Quatriglio
BREEZE (VENTO NEL PARCO) di Daniele Ottobre
CARICHI SOSPESI di Stefano Mencherini
CASCINA GOBBA - CASABLANCA di Costanza Bombarda
CESARE E PINOLO di Andrea Icardi
CHI NON RISCHIA NON BEVE CHAMPAGNE di Enrica Colusso
CINEGIORNALE LIBERO ZA di Ansano Giannarelli
CINEGIRANDO di Antonella Di Nocera, Giulio Arcopinto
CLAUDIO LOLLI: SALVARSI LA VITA CON LA MUSICA, Salvo Manzone
COME FOSSILI CRISTALLIZZATI NEL TEMPO di Luca Pastore
CON I MIEI OCCHI di Giorgio Diritti
UN CONFINE DI SPECCHI di Stefano Savona
CONVERSAZIONE AMOROSA, LA di Elisabetta Sgarbi
CUORE NAPOLETANO di Paolo Santoni
CUORI ALL'ASSALTO - STORIA DI RAFFAELE E CRISTINA, di Bruno Bigoni
DEATH GALLERY di Mauro Caporale
DI UN PADRE CHE NON C'ERA di Eugenio Cappuccio
DOMÀ - CASE A SAN PIETROBURGO di Michele Mellara e Alessandro Rossi
DON VITALIANO di Paolo Pisanelli
DUE: LE COPPIE DI ARTISTI di Francesco Barnabei
ESTA EN CANDELA di Mirko Mucilli
EXTRAORDINARIO - IL VALORE DELL'ESSERE di Fedora Sasso
FAME DI DIRITTI di Francesco Tanzi, Fulvio Wetzi
FARE TEATRO DI PASSAGGIO di Ennio Guerrato e Elena Vera Tomasin
FERRAGOSTO ITALIANO di Alberto V. De Rosa
FILI DI ARIANNA, I di Giulia Segreti
FILI DI VITA, di Mino Crocè, Guido Wilhelm
FIRENZE - AUSCHWITZ - FIRENZE di Francesco Andreotti
LAS FLOR MAS LINDA DE MI QUERER di Alessandro Cane
FRATELLI SEMAFORO, I di Simone Salvemini
GESÙ DI CAPOCOTTA di Chistian Carmosino
GIANNI TARLI. L'ALTRA PITTURA di Flavio Sciolè
GIORNI DELL'R 60, I di Guido Albonetti, Giovanna Boursier, Mauro Morbidelli
GIULIO CINGOLI. IL GIOCO DEL MONDO NUOVO, Shantala Frigerio, Giuliana Dea, Alessandro Zicca
GRANDE ROGAZIONE DI ASIAGO, LA di Ivan Zogia
GUATEMALA - LA PAZ ES UN DERECHO di Stefano Tognarelli
GUERRE DI BORIS, LE di Riccardo Rovescalli
IDENTITÀ PERDUTA di Maria Asiride
IMPIEGATI di Diego Venezia
IMPLOSIONE, L'di Maria Grazia Gemelli
IMPONDERABILE ASTRATTO di Camilla Ruggero
INFERNO E LA LUCE: ARTE NELLA NUOVA METROPOLITANA DI NAPOLI, L'di Antonio Leto
INVISIBILI di Tania Pedroni
IO. STORIA DI 20 PERSONE di Fabiana Antonioli
ISA 9000 di Angelo Serio

ISLA di Sonia Pastecchia
JAPIGIA GAG Ì - STORIE DI ROM di Giovanni Princigalli
JE M'APPELLE MOUHAMED di Chiara Malta
JOHN FANTE. PROFILO DI SCRITTORE di Giovanna Di Lello
KALIKUT di Franco Tamiazzo
KAMIMANTA di Federico Tinelli
HABANA HOY - IMPRESSIONI DI UNA CITTÀ IN SEDICI INCONTRI di Cecilia Ricciarelli e Diego Malquori
LAVORI IN CORSO di Irene Rubini
LEONARDO DA VINCI E MARCELLO CRETI - DUE GENI UNITI DALL'IMMAGINAZIONE di Valter Ceccomarini
MARCHÈ di Antonio Canevaruolo
MENTRE LA CITTÀ DORME di Silvia Panzarin
MESTIERI NELL'OMBRA di Carlotta Cerquetti
MIRABELLA - SINDELFINGEN di Andreas Pichier
MOJA MEJA - IL MIO CONFINE di Nadja Veluscek, Anja Medved
MOLOUD di Eros Achiardi
UN MONDO A PARTE di Giasnfranco Giagni
MONDO ALLA ROVESCIA: APPUNTI SUL CABARET MILANESE, IL di Tonino Curagi e Anna Gorio
MONDO DEI MANGA, IL di Antonio Pedicini
NICE! di Giovanni Giommi, Giovanni Robertini, Marco Scisco
NITRATO D'ASFALTO di Guglielmo Como
NO PASARAN! MEMORIE DI PASSIONE E LIBERTÀ di Pietro D'orazio e Fabio Grimaldi
NON CI POSSIAMO LAMENTARE di Raffaele Rose
NORGE PÀ LANGS - A NORD DI ME STESSO di Fluid Video Crew e Ario Sciolari
NOTTE DEL LEONE, LA di Giorgio Carella e Paolo Cognetti
OASI DELLA MEMORIA. FRAMMENTI DI CULTURA SAHRAWI, L'di Elisa Mereghetti e Marco Mensa
OMEOPATIA IN VETERINARIA di Alberto Riviello
UN'ORA SOLA TI VORREI di Alina Marazzi
ORE D'ARIA - STORIA DI SILVIA BARALDINI di Antonio Bellia
ORTOMETRAGGIO di Giampaolo Gelati e Michele U. Lipparini
PASSO LENTO DELLA CARROZZINA, IL di Renato Pugina e Tonino Urgesi
PAZZI DI CINEMA 2, LINO REALI CINEASTA di Alfredo Cau
PER NON MORIRE di Valerio Cruciani, Valeria Doddi, Carmen Gentili, Alessia Pagnotti
PESCI COMBATTENTI di Andrea D'Ambrosio e Daniele Di Biasio
PETER RUSSEL di Francesco Camerini e Guido Cionini
PISCHERAS di Alberto Maria Giraldi
PORTO MARGHERA: INGANNO LETALE di Paolo Bonaldi
POSTINO DI QUARRATA, IL di Riccardo Jacopino
PRIVILEGIO DI ESSERE FRANCO, IL di Nicoletta Fusé , Silvia Berretta, Francesca Fornari
QUANDO ITALIA FACCIO COME ITALIANI. STUDENTI AMERICANI AD URBINO di Federico Siniscalco e Fabrizio Varesco
QUI VICINO di Nicola Melloni, Massimo Cangiano
QUINDICIMILA FRAME di Giulia Giapponesi e Jaime Palomo Cousido
RACCONTI DAL SOTTOSUOLO di Daniele Atzeni
RECINTI di Alberto Cogo e Guido Ostanel
REGOLA DEL CONTEMPORANEAMENTE, LA di Massimo Coppola
RICETTA D'AMORE di Annamaria Gallone e Alessandra Speciale
RITI DEL VILLAGGIO di Giuseppe Bonifazio
RITORNI, I di Piero Panizon e Carla Toffoletti
SA FESTA" DALLA SEMINA AL PANE di Antonio Caterucci
SAILORS di Gianluca Migliarotti
SE VI SPOSTATE LEGGERMENTE STIAMO TUTTI PIÙ COMODI di Cristiano Palazzi e Antonella Sica
SHANGAI, IL GIGANTE È IN CAMMINO di Antonio Santillo e Giovanni Sparo
SOTTO IL CIELO DI BAGHDAD di Mario Balsamo e Stefano Scialotti
STRADE BLU di Francesco Conversano e Nene Grignaffini
SURVIVORS di Roberto Mariotti
TAGLIA 17 ANNI di Raffaele Pregara
TARANTATA di Lorenzo Corvino
TEATRO DELLA VITA, IL di Mauro Panei Doria
THAI ZONE di Alberto Mangervisi
THOMAS' EYES di Stefano Sparapano
TIDES OF ALDABRA di Andrea Maggi
TITUBANDA VA AL SOCIAL FORUM, LA di Tommaso Liberti
TOMBÈ di Giammatteo Chiarello
TRA GENOVA E FEZ. UNA FAMIGLIA IN VIAGGIO di Vincenzo Mancuso
UN TRENINO PER TE, di Maria Raffaella Catalano
TUTE BIANCHE: UN ESERCITO DI SOGNATORI di Antonella Marena
TUTTI I GIORNI - VIAGGIO IN PALESTINA 2002 di Roberto Giannarelli e Marco S. Puccioni
TV SLUM di Angelo Loy
ULTIMA CORSA, L'di Enrico Pitzianti
UNO - MEMORIA D'ARGENTINA di Benedetto Parisi
VENEZIA, LA CITTÀ CHE AFFONDA di Gianfranco Pannone e Marco Visalberghi
29 GENNAIO 1996 di Michele Barca
24 ORE A KABUL, di Alessandro Bellini e Giovanna Cipriani
VENTO, LA TERRA, IL GRASSO SULLE MANI, IL di Antonello Faretta
VIA DEL CORSO di Luca Veglianti
VICTOR CAVALLO - UNO STALKER A ROMA di Luca Fantasia
VIOLINI E POLENTA di Elena Alecci e Paolo Simoni
VITA IN CHIAROSCURO, LA di Nicola Arcangeli
VIVENDO AL MANDRIONE di Davide Daniele
VOTATE AGLI STIPENDI FIAT di Maurizio Torchio
WE ARE THE POORS - CRONACHE DAL SUDAFRICA 2002 di Michele Citoni
UN WEEKEND POSTMODERNO di Ernesto De Pascale e Paolo Donati

INTERNATIONAL DOC

A METÀ - STORIE TRA ITALIA E ALBANIA di Andrea Segre, Francesco Cressati, Dritan Taulla, Elidon Lamani
AFTERSHOCKS: THE ROUGH GUIDE TO DEMOCRACY di Rakesh Sharma
ALTRA CAMPANA. PERCORSI DI ARTE CONTEMPORANEA NELLA PROVINCIA DI PISA, L'di Philippe Chabert e Gianluca Paoletti
ASYLUM ON THE BOSPHORUS di Nedim Hazar
BLACK SPRING di Benoit Dervaux
BOLA DE NIEVE - THE SAD MAN THAT ALWAYS SANG HAPPY - BOLA DE NIEVE - EL HOMBRE TRISTE CHE CANTABA ALEGRE di José Sànchez Montes
BROADWAY BLACK SEA di Vitalij Manskij
CASTING - A SOUTH EAST TRANSITION FILM di Goran Radovanovic
CHILDREN - KOSOVO 2000 di Ferenc Moldovànyi
CHILDREN UNDERGROUND di Edet Belzberg
CHILE, LOS HEROES ESTAN FATIGADOS di Marco Enriquez-Ominami Gumucio
CHRYSALIS NF di Olivier MÈgaton
LADIES AND GENTLEMEN OVER 65 - DAMEN UND HERREN AB 65 di Lilo Mangelsdorff
DISAMISTADE - UNA STORIA DI VENDETTE IN SARDEGNA di Gabriella Angheleddu ed Ernst-August Zurborn
EVA di Avner Faingelernt, Macabit Abramzon
EYEWITNESS (THE BASQUE COUNTRY IN COUNTER SHOT) di Antonio PÈrez Molero
FINDING PICTURES / BILDER FINDER di Benjamin Geissler

500 DUNAM ON THE MOON di Rachel Leah Jones
GREAT BALLS OF FIRE di Leon Grodski e Pearl Gluck
HIJOS - EL ALMA EN DOS di Carmen Guarini e Marcelo Cespedes
HORNS AND HALOS di Suki Hawley e Mike Galinsky
THE HORRIBLY STUPID STUNT (WHICH HAS RESULTED IN HIS ULTIMATELY DEATH) di The Yes Men
HOWARD HAWKS, SAN SEBASTIAN, 1972 di Samuel Martinez
ICED LEMONADE FOR HONG LI di Dietmar Ratsch and Arek Gielnik
IF NOT, WHY NOT? di Daniel Wiroth
ILLUSIAD - MY LIFE COULD BE A MOVIE di Leonor Areal
IMA di Caterina Klusemann
JAM di Stefanie Brockhaus
JOHN FANTE. PROFILO DA SCRITTORE di Giovanna Di Lello
KORRELTJIE NIKS IS MY DOOD / A MERE GRAIN OF NOTHING MY DEATH di Saskia Van Schaik
LA OU LES POLES SE RENCONTRENT di Juan Martin Cueva
MITTENDRIN - BERLIN VORTEX di Marco Wilms
MULISHANI MULISHANI di Johan Palmgren
MY SON ROMEK di Marcin Solarz
NANDO, ANDATA E RITORNO di Patrick Boillat e Elena Gugliuzza
DIE NEUE SCHOPFUNG di Carl-A. Fechner e Nicola Enderle
NIGHT TRADE di Barbara Karpinski
NOVE FOLLIE DI NIETZSCHE A TORINO, LE di Ivan Butel
THE OLD BELIEVERS di Jana Sevcikovà
ORO BLANCO / WHITE GOLD di Robert Krieg e Monika Nolte
ORUGAS Y CRISALIDAS - CATERPILLAS AND CRHYSALIS di Xavier Cortès
OSKAR SALA - THE FORMER FUTURE di Oliver Rauch e Ingo Rudloff
PECORE BIANCHE di Patricia Pimienta Fernandez
PIANO DI ROTTA di Jocelyn Cammack
PINOCHET'S CHILDREN / VOLVER A VERNOS di Paula Rodriguez
POTE MAK SONJE: THE RABOTEAU TRIAL di Harriet Hirshorn
QUEENS OF DUST di Judith Kell e Antje Kruska
RONAK di Hooshang Mirzaee
SIN LIBERTAD di inaki Arteka
SINGLADURAS di Oscar De Gilbert
SKALARIAK STREET'S SKA di Asier Burgaleta
SMOKE SACRIFICE di Peter Heller
SOLDATENGLUCK UND GOTTES SEGEN - SOLDIER'S FORTUNE AND GOD'S BLESSING di Ulrike Franke e Michael Loeken
SONG ON A NARROW PATH - STORIE DA GERUSALEMME di Akram Safadi
SVADBA di Miloje Popovic
TIERRA DE NAUFRAGOS di Jorge de Benito Algora
TODO LO SOLIDO di German Berger Hertz
VARDI GOES EUROPE di Grimur Hàkonarson
VIAGGIO INTORNO A MIRACOLO A MILANO di Sanela Bajric
DER WARENFETISCH di Roland May e Chiara Sambuchi
WITHOUT MY DAUGHTER di Alexis Kouros, Kari Tervo
DIE ZAUBERLEHRLINGE di Carl-A. Fechner

2004

ITALIA DOC

A SCUOLA di Leonardo Di Costanzo
ABBALLU DI LI DIAVULI. PASQUA A PRIZZI, L'di Giulio Pedretti, Francesca Portalupi
AD OCCHI APERTI di Elisa Mereghetti, Marco Mensa
AIRONE - I LUOGHI, L'di Cesare Bornazzini
ALESSANDRO MARTIRE, UN UOMO CHE VIDE WAKAN - TANKA" di Lio Scherma
ALIENO, L'di Francesco Barnabei
ALMADIRA, L'di Stefano Alessandroni
ANIMOL di Marco Berrini, Martina Parenti
ARCOBALENO E IL DESERTO. EMERGENCY IN IRAQ" di Antonio Di Peppo, Guido Morozzi
AZIONE È USCIRE DALLA SOLITUDINE" di Stefano Grossi
BLOWBACK VIAGGIO PLANETARIO ATTRAVERSO LE ARTI di Maurizio Margherito
CANNE - O IL GIARDINO PERDUTO di Erminia Fioti
CANTI DI PASSIONE di Carmine Fornari
CANTIERE, IL di Pietro Marcello
CARDILLI ADDOLORATI (CRIEVING GANARIES) di Carlo Luglio e Romano Montesarchio
CASE DI PASSAGGIO di Mario Ponzi
CENT'ANNI NELL'INDUSTRIA E NELL'ARTIGIANATO" di Fabiola Ierardi
CENTOTRÈ di Paolo Ceredi
CHICHINO di Lino Reali
CIRKUS / CIRKU di Ivana Spinelli
CITTÀ SOSPESA, UNA" di Roberto Greco
COSTA D'AVORIO: UN ANNO DI GUERRA di Paolo Annechini e Edoardo Olivieri
COSTRUTTORE DI ZAMPOGNE ANDREA PISILLI, IL" di Pietro Silvestri
CUBA ES MI MUSICA (CUBA È LA MIA MUSICA) di Francesco Paladino e Ivan Falardi
DA ALBERTO GRIFI A BLOB" di Cesare Maccioni
DA QUI, SOPRA IL MARE (FROM HERE, ABOVE THE SEA) di Mauro Santini
DALLA PRIGIONE di Renato Pugina
DEPURAZIONE MARCIANISE di Lorenzo Cioffi
DESMENTEGAS' S" (MOLTI NON RICORDANO) di Lamberto Caimi
DIFESA DELLA PACHAMAMA, IN di Andrea Pizzini
DI LUNI S'ACCUMINCIA LU RAN CHIANTU" di A. Aielo, Angelo Di Cataldo, Giuseppe Di Maio
DOICHLANDA di Giuseppe Gagliardi
DONNE DI SAN GIULIANO, LE di Salvatore Maria
ECHI DI PIETRA di Sara Pozzoli
EFECTO TANGO di Matteo Maione
EMILIANA di Paolo Lasagni, Ferdinando Anceschi
ESPLOSIONE, L'di Giovanni Piperno
EUTANASIA E ACCANIMENTO TERAPEUTICO di Consuelo Giorgi
ETRUSCHI di Francesco Quacquarini e Alessandro Salti
EVEREST SOGNO PERDUTO dI Ugo Antonelli
ESTORIAS - QUATTRO VITE RACCONTATE IN LINGUA OCCITANA di Diego Anghilante
FAVOLA VERA: RITRATTO DI BENIGNI DA GIOVANE, UNA di Tommaso Santi e Paolo Toccafondi
(FERMO NEL TEMPO) TIME STOP di Mauro Santini
FINO A SPARIRE DIETRO AI DUI ONE (UNTIL IT DISAPPEARS BEHIND THE TWO MEN) di Giulia Graglia
FOUR WEEKS IN MELBOURNE (QUATTRO SETTIMANE A MELBOURNE) di Paolo Vandoni
FROM LONDON (DA LONDRA) di Ettore Ferettini
FUGGI FUGGI MEMORIES OF AN EARTHQUAKE (FUGGI FUGGI MEMORIE DI UN TERREMOTO) di Nick Dines
FUNGHI DI MONTEPRANDONE, I (THE MUSHRONS OF MONTEPRANDONE) di Luca Rosini e Alberto Bougleux
GRATTACHECCA E FIGHETTO di Simone Amendola

GROTTE DELLA MEMORIA, LE di Lorenzo Di Majo
GRUPPO 28 SETTEMBRE, IL" dI Gianfranco De Biasi
HANDICAP IN CINA: AFASIA INFANTILE E MEDICINA TRADIZIONALE di Germana Mamone
IMPROVVISO INVERO, UN di Massimo Becattini, Giovanni Maria Rossi
INDISTRUTTIBILE di Michele Citoni
IO SONO ANCORA LA..." di Primo Giroldini
ISLAM LIGHT di Marco Serrecchia
ITALIAN BOMBAY di Manuel Anselmi, Maurizio Bruziches, Gianluca Rame
ITALIAN SUD EST di Fluid Video Crew
LIBERA 1903 - 2003, MEMORIE DI UN ARCHITETTO MODERNO di Stefano Canzio
LOGOS E PAROLA di Eugenio Bicocchi
LOUTE di Andrea Camuffo
LUCCIOLI di Luca Lancise e Alessio Muzi
LUCIANO NARDUCCI di Andrea Canepari
LUSTRASCARPE di Mariagrazia Moncada
MACCHIAIOLI, I di Leadnro Giribaldi
MALESTANTI TRENT'ANNI DOPO, I di Claudio Di Mambro
MATERIALI A CONFRONTO" di Giuseppe M. Gaudino
MARCEL - Lì, IL ROBOT DI CARNE di Alberto D'onofrio
MARGHERA CANALE NORD di Andrea Bevilacqua, Francesco Cressati, Andrea Segre
MARIA JESUS di Gianluca De Serio e Massimiliano
MARE NOSTRUM di Stefano Mencherini
MARTA MABRUK - LA MELA NON STA QUI PER EVA di Pablo Argentino Storino
MEMORIE / MACERIE di Alberto Angelini
MENINAS DERUA (RAGAZZE DI STRADA) di Andrea Narese
MESTRE RIPRESA di Bibi Bozzato
MIA CINA, LA di Livia Giunti
MONACO INCONNU" (MONACO SCONOSCIUTO) di Fabrizio Buffa
MONTEZUMA, LA CADUTA DI UN DIO di Mario Zanot
MOVIDA" di Anna Claudia Proietti
MUMBAI MASALA di Marcellino De Baggis
MUIO - FATA - SUIO di Guido Vecchione, Francesco Carosi, Lorenzo Benedetti
NAPOLI: 2 VITE I CITTÀ di Sante Altizio
NEL TEMPO, UNO SGUARDO ALLE COSE D'ALTROVE... di Roberto Creton
NOI ALTRI PUGLIESI di Massimo Bertocci, Francesco Losavio
NOTTE DI TOTO', LA di Guido Votano
OLTRE IL MITO di Cinzia Bassani
OMBRE di Luigi Cutore
ONE DAY IN KRAKOW (UN GIORNO A CRACOVIA) di Paolo Santagostino
OTTONI A SCOPPIO di Claudia Capriani
OUTSIDER (LO STRANIERO) di Luigi Fioravanti
PADRE LUIS - EIN MENSCH UNTER MENSCHEN (PADRE LUIS - UNO TRA LA GENTE) di Patrick Kofler e Mauro Podini
PADRE PIO EXPRESS di Ilaria Freccia
PALESTRINA TERRA DI SOGNI INFRANTI di Lorenzo Moretti
PAPAYONI - CREATURA IMMORALE di Federica Tuzi e Cristina Vuolo
PESCATORE DI DETTAGLI, IL di Riccardo Cannone
PER GRAZIA RICEVUTA (MEMORIE DELL'EX MANICOMIO DI ROMA "S. MARIA DELLA PIETÀ) di Raoul Garzia
PER IL SANTO E PER LA NATURA di Raele Mario
PER LE VIE DELLA TERRA, di Alessandro Abate, Lucio Fiorentino
PIROT, ENFIET D'EN BOT (PIROT, IL BAMBINO D'UN TEMPO) di Sandro Gastinelli
PLAY" di Massimo D'anolfi
POETA COME DE LIBERO, UN" di Matteo Maione
POUR FAIRE DU THÈATRE, IL FAUT ETRE EMONTES (PER FARE TEATRO, BISOGNA ESSERE SVERGOGNATI) di Anna Lugnani
POSCOLE IMMAGINI DI AMBIENTE E CULTURA CONTADINA CHE
SCOMPAIONO, LE" di Doriano Fabrinetti
PRIMAVERA DEI MOVIMENTI, LA" di Wolfgang Achtner
QUANDO IL TEMPO È BREVE di Rodolfo Bisatti
QUARANTA GIORNI di Emma Rossi - Landi
...QUELLA COSA INCREDIBILE DA FARSI di Chiara Cremaschi
QUESTA È LA MIA TERRA di Francesco Amato
R - ESISTERE SOTTO OCCUPAZIONE di Luigi Marini
RADICI E LE ALI, LE di Giangiacomo De Stefano
RITI PENITENZIALI DI GARDIA SANFRAMONDI (DOCUMENTI DI FEDE - ATTO TERZO) di Alex Franzese
RITORNO A DAMANHUR di Morando Morandini jr
RITORNO A KURUMUNY di Piero Cannizzaro
RUMORE BIANCO di M. Segiato, A. Brivio, L. Brancati e Massera
RUSSICUM - LE SPIE DEL VATICANO di Amedeo M. Riucci, Maurizio Carta
SEO SARDU" di Francesco Mele
SETTIMANA SPIRITUALE, LA di Paolo Caredda e Alessandro Diaco
SINTASSI FAMILIARE di Carlo Ghioni
SOLVAY: UNA FABBRICA, UN TERRITORIO di Alessio Valente, Federico Bernini, Eva Dal Canto
SORRISO AMARO (RICE GIRLS) di Matteo Bellizzi
SOTTO LE FORBICI DI MADAMA ANASTASIA di Sergio Sciarra
SULLE TRACCE DI RICCARDO GUALINO di Beppe Andrei
TABACCHINE, LE di Luigi Del Pretre
THE HISTORY OF THE SHOE" di Giovanni Luca Gargano
TERRITORI SEGRETI di Chiara Bazzoli
TORTURE GARDEN di Elisa Bolognini
UÈ PAISÀ di Gianni Torres
UOMO FLESSIBILE, L' di Stefano Consiglio
22 LUGLIO 1994: UNA MEMORIA" di Daniel Visintin
VIA LIVORNESE N° 788 di Michele Lezza
WHAT ABOUT VENICE? di Luigi Coccia
ZATTERA DI SABBIA, LA di Isabella Sandri

INTERNATIONAL DOC

ACCIDENT di James Leech
BUNARMAN di Branko Istvancic
CAMERA SAUVAGES di Michel Viotte
CHOSED di Alexis Kouros
DECOMPOSITION DE L'AME, LA di Nina Toussaint, Massimo Iannetta
DERNIER SAFARI, LE di Michel Viotte
EL FUT BOL COMO ESCUSA" di Gherardo Morandini, Antonio Mesias
FUR MICH UND DIE ANDEREN di Thomas Ladenburger
GROW OR GO - DIE ARCHITEKTEN DES GLOBAL VILLAGE di Marc Bauder
HOW ARNOLD WON THE WEST di Alex Cooke
MUSSOLINI, CHURCHILL E CARTOLINE di Hermann Villi
NAKI di Ronen Amar
NOS CHEMINS di B. Keller
NOSOTROS di Diego Martinez Vignattii
NULLA SI SA, TUTTO S'IMMAGINA (SECONDO FELLINI) (NOTHING IS CERTAIN, IT'S ALLIN THE IMMAGINATIONS) di Susian Gluth
PIANETI GIRANO PURE, I di Jaime Palomo Cousido
RETRATO di Carlos Ruiz
ROSMAVIAMY di Hanna Salilla
SAYA ET MIRA di Jansa Krajinovic
SCREAMING MEN di Mika Ronkainen
SENTENCIADOS SIN JUICIO di Eliseo Blay
66 SEZON di Peter Kerekes
STOUS DROMOUSTIS ELIAS" ("ON THE OLIVE ROUTE") di George Salameh
TARIFA TRAFFIC di Joakim Demmer

THE BOLSHOI DRILL di Christian Schulz
UNE LECON DE TOLERANCE di Roger Beeckmans
WAKEUP CALL di Daniel Tonitto

2005

ITALIA DOC

A CHI TANTO A CHI NIENTE di Michele Vietri
A FLASH OF ART di Alessandro Amaducci
A MAP TO PARADISE. PETER GREENAWAY di Mario Ponzi
GLI ANNI NEGATI di Giulio Benedetti
L'ANNO DI RODOLFO di Daniel Ruffino e Federico Tinozzi Testardo
APPRODO ITALIA di Christian Bonatesta
AVEREVENTANNI di Massimo Coppola
CAMPIONI D'AFRICA di Gianfranco Anzini
CARO GIOVANNI di Giuseppe Varchetta
IL CASO ACNA di Fulvio Montano
UN CINESE A ROMA di Gianfranco Giagni
CLUSTER di Nancy Teresa Alugi Nannini, Valeria Bernardi, Michele Boschetto, Giusy Buccheri, Manuela Bono, Cristina Casini, Michele Citoni, Salvatore Fronio, Silvio Grasselli, Morena La Barba, Elena Mortelliti, Duccio Ricciarelli, Francesco Tancredi, Giacomo Trevisan, Sara Zavarise
CODICE A SBARRE di Ivano De Matteo
UN CONTROTIPO, APPUNTI SU GILLO PONTECORVO di Hendrick Wijmans
COS'È CHE CAMBIA di Alberto Fasulo
DIASPORA di Andrea Baldini
DIETRO PALLA O DIETRO PORTA di Fabio Caramaschi
DISJECTION di Carlo Ghioni
ERNESTO GALEFFI (CHIO') di Francesco Tanzi
FATELA PASSARE di Manuel Cassano
FERRARA - I GIORNI DELLA SHOAH di Leopoldo Gasparotto
FIGLI DI ROMA, CITTÀ APERTA di Laura Muscardin
FINIS TERRAE di Manuele Cecconello
FIRENZE 17 LUGLIO '44 di Daniele Lamuraglia
FRAMES di Giovanni Giommi
I GIUSTI DEL GULAG di Francesca Molteni
IL GRANDE PRATELLO di Patrizia Patrizi
HOTEL HOUSE di Giorgio Cingolani
IN VOLO SULL'EVERESTdi Fabio Toncelli
IO, SOCRATE E LINDA di Mario Balsamo
KNOCKDOWN di Alessandro Pavone
LONCO / CHUPASESOS di Anna Recalde Miranda
MATE Y MONEDA di Luca Bellino
LA MIA VITA PER LA STRADA di Fabrizio Leone
IL MURO DELLA VERGOGNA di Giordana Meyer e Ottaviano licenzi
NICHI di Gianluca Arcopinto
NOS EXISTIMOS di Alessandro Rocca
I NOSTRI GIORNI di Renato Pugina
NÛFCENT. VIDEOSCLESIS DAL FRIÛL di Dorino Minigutti
OCHUN CHARAN CIAI di Walter Rome (35')
PIAZZALE DEI PARTIGIANI 35/A di Elena Mortelliti
UN PICCOLO SPETTACOLO di Pier Paolo Giarolo e Alice Rohrwacher
LA POLVERERA di Manuela Borgetti, Maria Rosa Jijon, Sonia Maccari
POLVERE di Federico Tinelli
IL PORNO ALLA SBARRA di Giovanni Calamari
PRATICA E MAESTRIA di Rossella Schillaci
PROFONDITÀ SVELATE di Nicola Scaringi
PUEBLITO VIEJO di Silvia Scerrino
QUIÈN ES EL ÙLTIMO? di Claudio Celentano
QUINTO SOLE di Marcellino De Baggis
LA REPUBBLICA DELLE TROMBE di Stefano Missio e Alessandro Gori
RIELLO di Pit Formento
SCAGLIA di Roberta Mastropasqua
SCOOTER STYLE di Fabrizio Ulisse e Alessandro Marzi
SENZA NOME di Simone Del Grosso e Peter Ranalli
SI FA PRESTO A DIRE FAME di Margherita Zacchi e Chiara Boffelli
SIMONE LECCA E IL CINEMA (DELL') IN-VISIBILE di Piero Tomaselli
LO SGUARDO DI MARIO GIACOMELLI di Massimo Angelucci Cominazzini
SMS SRILANKA. MY SRILANKA di Alessandro Acito
STEFANIA SENZA COGNOME di Federico Di Cicilia
LA STOFFA DI VERONICA di Emma Rossi Landi e Flavia Pasquini
STRAUB-HUILLET E PAVESE: QUEI LORO INCONTRI di Laura Vitali
IL TALENTO di Federico Campana
TI VEDRANNO A COSENZA di Pino Laface
TRA DUE TERRE di Michele Carrillo
UN TRENO PER AUSCHWITZ di Alberto S. Lorica
LE ULTIME ORE DEL CHE di Renato Scavolini
L'ULTIMO PADRINO di Marco Amenta
UNO VIRGOLA DUE di Silvia Ferreri
LA VERITÀ SUL CASO DEL SIGNOR CIPR ÌEMARESCO di Daniele N. Consoli

CITTÀ, ARCHITETTURE, TERRITORI I CONTENITORI VUOTI DEL PAESAGGIO URBANO

ABRUZZO CHE SCOMPARE di Davide Pirri
LA BIENNALE DELLE ARTI NUOVE di Rovero Impiglia
FANTASMAGORIE E MITI DEI PASSAGES COPERTI PARIGINI di Sonia Giardina
FANTASMI URBANI di Cristiano Furriolo, Cristina Legovich, Diego Prato
LA FERRIERA DI GROTTAMMARE di Maurizio Capponi
NÀ SCIURNATA LONGA di Anna Bianco
PARAMATTI. LA CASA DI TUTTI…I COLORI
PIANI DI VITA. MEMORIE DI UNA CITTÀ DI MARE di Umberto Croci
QUARTIERE OSTENSE di Luigi Passsarelli
'TICOSÀ MOSTRO COMASCO di Fabio Caironi

2006

ITALIA DOC

24/12 di Mauro Colombo e Massimo Lazzaroni
A SCUOLA DI SERA di Riccardo Sai
À PIRRERA di Antonio Bellia
AL MOMENTO GIUSTO. SCUOLA POPOLARE DI MUSICA DI TESTACCIO di Luca Gasparini
ALBINO E MIRKO di Roberto Campili
ALTRI OCCHI di Guido Votano
L'AMORE CHE FUGGE di Maria Martinelli
AZUCAR AMARGO di Simone Del Grosso e Peter Ranalli
LA BALLATA DEI NON MORTI di Davide Pernicano
BATTITI. IL RESPIRO DEL VESUVIO di Maria Totaro
BERE PER DIMENTICARE di Michele Calabresi
IL CANTO DEI NUOVI EMIGRANTI. A FRANCO COSTABILE POETA di Felice D'Agostino e Arturo Lavorato
LA CASE DEL DRAGO di Gian Luigi Giustiniani

CHE ANNO È, CHE GIORNO È? di Vito Aita
CIRO E PRISCILLA di Fabiana Sargentini
COMIZI E QUANT'ALTRO di Cesar Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio
COMPITO A CASA di Ermin Hadzic e Lucia Malorzo
LA COMUNE DI BERLINO di Adriano Casale
CORRADINO D'ASCANIO di Fabio Sanvitale
CRAJ - DOMANI di Davide Marengo
CRISALIDI di Mirko Locatelli
CRISALIDI di Federico Tinelli
DA CAPITINI A GANDHI di Elena Alecci
IL DIARIO DI ROMEO E GIULIETTA di Silvia Storelli
D Ì GRAZIE A TUO PADRE di Michael ChauvistrÈ e Miriam Puccitta
DONNE IN CORRIERA di Michele Coradin e Marta Zaccaron
LE DONNE VESTIVANO GONNE FIORITE di Carlo Chiaromonte
DREAMING BY NUMBERS di Anna Bucchetti
E L'AMORE ..? di Piergiorgio Gay
E SE POTESSIMO CAMBIARE IL FINALE di Alessandra Speciale
È IN ARRIVO UN TRENO CARICO DI … di Gianni Del Corral
ERA TUTTO MICHELIN di Vincenzo Mancuso e Francesco Tabarelli
L'ESTATE DI UNA FONTANELLA di Martina Parenti
EUROPA INSHALLAH di Riccardo Jacopino
EXPLORER di Luca Trovellesi Cesana
LE FINESTRE DI BESLAN di Martino Lo Cascio e Igor D'India
LA FOSSA DEGLI EROI di Jean Fancois Fardulli
FRANCO SUMMA CITTADINO DELL'ARCOBALENO di Matteo Giacomelli
LE FUNAMBOLE di Sara Luraschi e Andrea Piazzalunga
FURRIADROXUS di Michele Mossa e Michele Trentini
G.R.A. GRAFFITI ROMA ART di Emanale Costantini
IL GRANDE GIGANTE di Nino Sabella
HEY YOU, ME di Guido D'Alessandro
IF WOMEN LAUGH di Leonardo Ferri
ILLUSO DI ESSERE UMANO di Nicola Cardone e Osvaldo Duilio Rossi
INATTESO di Domenico Distilo
INNU di Graziella La Rosa
L'ISLE di Chiara Malta
UN'ISOLA CHIAMATA DESIDERIO di Michela Moriano e Andrea Patierno
L'ISOLA DI CALVINO di Roberto Giannarelli
JAPAN & JAPAN di Giuliana Speranza
LIBERATE SILVIA di Matteo Lenzi
LIEVE MONSTER di Marco De Stefanis
LUIS TENKER di Andreas Perugini
LE LUNGHE OMBRE DELLA MORTE di Giampaolo Penco
MAE BARATTINHA, UNA STORIA DI CANDOMBLÈ di Mario Balsamo
MAGDALENA E IL Paese DELLE STREGHE di Anthony D. Snyder
MANOORÈ di Daria Menozzi
MARCELLE RAGOT di Daniela Trastulli
MARGHÈ MARGHIER di Sandro Gastinelli
MEMORIE DI CRESPI D'ADDA. IL PASSATO RIEMERSO di Stefano De Ponti
IL MESTIERE DI JEAN di Stefano Tinti
METALOCARNO DOC di Manfred Marchetti
MIGHTY MIGHTY UBU di Alessandro Renda e Gianni Belvisi
MILANO. GLI ANNI DELLA RABBIA. STORIA DEI SERVIZI D'ORDINE di Ranuccio Sodi
MINISTRO DI DIO, MINISTRO DEGLI UOMINI di Emanuele Rebuffini
MIRACOLO A BALLARO' di Gaetano di Lorenzo
MIRIAM – VARIAZIONI di Gaia Russo Frattasi
MISERERE di Gian Paolo Dessolis
MITUMBA di Raffaele Brunetti
MOGLIE E BUOI DEI Paesi TUOI di Maura Delpero
MONONGAH, LA MARCINELLE AMERICANA di Silvano Console
NANNU di Fabrizia Mutti
OLTRE LA SBARRA di Marco Leopardi
PANTA REI (…TUTTO SCORRE…) di Massimo D'Alessandro
PER CHI VIEN SU DALLA CAMPAGNA di Emanuele Vernillo
LA PERSONA DE LEO N. di Alberto Vendemmiati
PIETRO PAOLO FORLANI di Massimo Angelucci Cominazzini
PINOCCHIO NERO di Angelo Loy
PRIMAVERA IN KURDISTAN di Stefano Savona
PROVVISTA FAMILIARE di Antonello Carboni
I PUPI DI RAN 'GNAZIU di Giusy Buccheri
QUANDO CAPITA DI PERDERSI di Sergio Basso
QUANDO L'ARTE SI TACE di Riccardo De Cal
LE QUATTRO STAGIONI di Alberto Carra
QUELLI DI VIA ARTOM di Stefano Scarafia
RADIO LA COLIFATA di Mirta Morrone e Valentina Monti
I RAGAZZI DELLE BANCHE di Christian Cinetto
REQUIEM PER CAPRI. STORIA DI UN ARTIGIANO CAPRESE di Lucio Fiorentino
LA RESISTENZA NELLA PROVINCIA DI ROMA di Michele Imperio
RIELO, POETA DI DIO di Catherine Mc Gilvray
UNA RISORSA CHIAMATA RIFIUTO di Dario Barezzi
SANTISSIMA MUERTE di Cinzia D'Auria
SCENE D'INTERNI CON TOPO DI GOMMA di Massimo Donati
LO SCHIAFFO DEL COBRA di Nevio Casadio
SE QUESTO È UN UOMO (SE QUESTA È UNA FABBRICA) di Gianni Bissaca
SEMILLAS DE UTOPIA di Rodolfo Colombara e Emanuela Peyretti
IL SIBILO LUNGO DELLA TARANTA di Paolo Pisanelli
SIN & ROY di Fabio ampo e Claudine Tissier
UN SINDACALISTA DELLA CGIL di Stefano Cormino
LE SIRENE di Francesco Colangelo
SOUVENIR SREBRENICA di Luca Rosini
SPECCHIO DELLE MIE BRAME di Claudio Moschin
STAFFETTE di Paola Sangiovanni
SULLE TRACCE DI SACCO E VANZETTI di Carla Brezzo
TAMANG di Guido Freddi
TERRE IN MOTO di Michele Citoni, Angela Landini, Ettore Siniscalchi
IL TRENTASETTE, MEMORIE DI UNA CITTÀ FERITA di Roberto Greco
UN METRO SOTTO I PESCI di Michele Mellara e Alessandro Rossi
L'UOMO CON LA TESTA PIENA DI FILM di Massimo Fallai
URBANSCAPES di Lorena Luciano e Filippo Piscopo
VIA DELL'ESQUILINO di Daniele Di Blasio
VITA E AVVENTURE DEL SIGNOR DI BRIC A BRAC. BREVE BIOGRAFIA DI V. PARLATO di Marina Cantucci, Matteo Parlato e Roberto Salinas
ZENIGMA di Antonello Longo

CITTÀ, ARCHITETTURE, TERRITORI STAZIONI DI TERRA, STAZIONI DI MARE

UNO SPERMATOZOO di Manfredi Marchetti e Luisa Pellegrini
PASSEGGERI di Stefano Savona
DEJA VIEW di Andreas Faoro
LA PORTA ORIENTALE di Matteo Giacomelli
E[MC?] di Fabio Speranza
ARCHITETTURA NEL MEZZO di Danilo Diamanti

60° RESISTENZA

ABBASSO IL DUCE di Cosimo Bizzarri e Marco Righi
IL MARTIRIO DI PESCARA di Stefano Falco
NON MI ARRENDO, NON MI ARRENDO di Adonella Marena
STAFFETTE di Paola Sangiovanni GLI ULTIMI TESTIMONI di Andrea Guerrini

WALKIRIA TERRADURA di Stefano Meldolesi
YDDISH SOUL di Turi Finocchiaro e Nathalie Rossetti

LA GABBIANELLA – PROGETTO DI SOSTEGNO A DISTANZA (SAD)
L'ABBRACCIO DI BARBARA di Anna Maria Gallone
L'ANGELO NERO di Giacomo Maimone
FIORI CHE RINASCONO di Renata Tardani
MAIS di Roberto Campili e Stefano Carbone

2007

ITALIA DOC
A BUSCAR LA VIDA di Lucio Arisci
A QUATTRO MANI di Matteo Raffaelli
A SUD DI LAMPEDUSA di Andrea Segre in collaborazione con Stefano Liberti e Ferruccio Pastore
AIGARMANA! di Roberto Orazi
UN'ALTRA STORIA di Marco Battaglia, Gianluca Donati, Laura Schimmenti, Andrea Zulini
L'ALTRA VOCE DELLA MUSICA di Helmut Failoni e Francesco Merini
L'ALTRO MESSICO di Francesca Nava
ARRIVA LA BANDA! di Sergio Ponzio, Giuseppe Cacace, Lior Levy
ASCOLTO IL TUO CUORE, MILANO di Fabio Martina
BAKA di Graziella La Rosa
BHUTAN "LA TERRA DEL DRAGO TONANTE" di Sacchi Crescentino
IL CABANè ERRANTE. Storie di migranti di Moneta Lorenza, Marco Scagliosi
UN CANE PER AIUTARE A SORRIDERE di Isabella Bruno
CASA PLASTICA di Chiara Brambilla, Paola Tursi, Nicola Lombardelli
CASE MOLTO POPOLARI di Alessandro Scillitani
CENTRAVANTI NATO di Gian Claudio Guiducci
C'ERA UNA VOLTA di Fabrizio Favaloro
CINICO VISIONI di Francesco Russo e Danilo Terminelli
LA CITTÀ INVISIBILE di Ugo Capolupo
CRICKET CUP di Massimiliano Pacifico e Diego Liguori
CRONACHE BASCHE di Matteo Scanni
CROCE E DELIZIA di Manfredi Marchetti
DALL'ALTRA PARTE DEL CANCELLO di Alberto Puliafito
DALLA TESTA AI PIEDI di Simone Cangelosi
UNA DEVOZIONE A PASSO DI DANZA di Roberto Galante
DIECI MOUCHE. LA GENTE DEL TIRO di Giulio Pedretti
ENZO SICILIANO, LO SCRITTORE E IL SUO GUSCIO di Catherine McGilvray
FEDERICO II. L'imperatore naturalista di Lodovico Prola
LA FIERA DEI PERDONI di Matteo Antonini
IL FILO D'ERBA. LA CIMINIERA di Andrea Dalpian e Giusi Santoro
FOTOFINISH 2 di Flavia Rastrella e Antonio Rezza
FUTURO PRESENTE di Daniele Segre
GENTE DELLA VUCCIRIA di Anton Lucarelli e Federico Ventura
UN GIOCO ARDITO Dodici variazioni tematiche su Domenico Scarlatti di Francesco Leprino
IL GIOCO DELLE SOLUZIONI di Carla Vestroni
GIORNI DI PROVA. EMILIO RENTOCCHINI POETA A SASSUOLO di Daria Menozzi
UN GIORNO DA LEGGERE di Anna Di Francisca
I HAVE A GREEN di Glenda Casetrta
IDENTITÀ – "Identità – La vera storia di Juan Piras Perón" di Chiara Bellini
INVENZIONE DON CHISCIOTTE di Massimiliano Pacifico
L'ISOLA ANALOGICA di Andrea Patierno e Francesco G. Raganato
ITALIA-ISLAM Dalla guerra in Libia a Nassiriya di Renato Besana
KEEP GOING di Stanislao Pasqualini
IL LATO GROTTESCO DELLA VITA di Federica Di Giacomo
IL LATO SBAGLIATO DEL PONTE di Giorgio Carella e Paolo Cognetti
LE BRUIT ET L'ODEUR DES MARTEAUX PIQUEURS di Sonia Giardina
UN LEADER IN ASCOLTO di Pietro Medioli
LETTERE DAL GUATEMALA di Filippo Ticozzi
LIBERTÀ di Nina Mair e Robert Jahn
LU CAMIN DI SAN BARTULUMÈ di Marco Di Battista
LUCE VERTICALE Rosario Livatino. Il martirio di Salvatore Presti
MARTHA, MEMORIE DI UNA STREGA di Giovanni Calamari
MAURITANIA. CITTÀ-BIBLIOTECHE NEL DESERTO di Rossella Piccino
MERICA! di Federico Ferrone, Michele Manzolini, Francesco Ragazzi
MILANO CENTRALE. Stories from the Train Station di Alan Maglio
NACH DRESDEN di Vittorio Curzel
NERO PECE. Immagini interiori su Venezia di Marco Rizzo
NIGER: RETROSCENA DI UNA CRISI di Emanuele Piano
OCCHIO SENSIBILE di Liliana Ginanneschi
OLGA E IL TEMPO di Manuele Cecconello
OLTRE SELINUNTE di Salvo Cuccia e Benni Atria
OPERAIO NON QUALIFICATO di Assia Petricelli
IL PANE NON SI TAGLIA MA SI SPEZZA di Christian Manno
PENNILESSE Joyce his odyssey in Trieste di Massimiliano Cocozza
PERIFERIA ITALIA di Francesco Nicchiarelli
I PIRATI DELLO SPAZIO di Alessandro Bernard, Enrico Cerasuolo, Paolo Ceretto
PIRRERA di Piero Messina
POLITICA ZERO di Massimo Coppola, Giovanni Giommi, Alberto Piccinini
PROGETTO LA PLATA: LA "TERRA D'AREZZO" IN ARGENTINA di Andrea Merendelli
PUETARE MASHIN! di Giorgio Piracci
QUESTO SOL M'ARDE. Ritratto di Laura Marcucci Cambellotti di Arianna Felicetti
LE RAGIONI DI ANTIGONE di Giovanni Di Maria e Giuseppina Norcia
RICUCITURE DI MEMORIA di Anja Medved e Nadja Velušček
RITORNI di Giovanna Taviani
SAI CHI SEI? di Fulvio Arricchiello
SCOSTUMATI di Gigi Giustiniani
SEMPRE UNITI di Rosita Bonanno
SENZA RESPIRO di Gianluca e Massimiliano De Serio
60 ANNI. Un viaggio molto personale all'interno di una storia collettiva di Clemente Bicocchi
LO SGUARDO DI GIUSTINO FORTUNATO di Fulvio Iannucci
SILENZIO MORENTE di Črt Brajnik
SOTTO IL CIELO DI AHMEDABAD di Francesca Lignola e Stefano Rebechi
STATALE 45. Io, Giorgio Caproni di Fabrizio Lo Presti
STELLA LOCA di Paolo De Falco
STORIA DI MICHELA di Ercole Rocchetti
TACCONE. FUGA IN SALITA di Meneghetti & Pandimiglio
IL TEATRO, LA PIAZZA di Marialivia Sciacca
THE TIME OF HER LIFE di Benedetto Parisi
TRE LAMETTE CENTOLIRE Una storia dei Cantieri Navali di Palermo di Giovanni Massa
L'ULTIMA CENA di Marco Tagliabue
L'ULTIMA TREVES di Marcellino Sannino
UN JOUR A MARSEILLE di Mauro Santini
UOMINI DI MARMO di Riccardo Rovescalli
L'UOMO DI STREGNA di Paolo Rojatti
VE LA RACCONTIAMO NOI LA TERRA! di Dario Da Re e Giulia Leonardi
LE VIE DEI FARMACI di Michele Mellara e Alessandro Rossi

VISIONI PARZIALI di Luigi Coccia, Anna Laura Petrucci
LA VISITE di Serafino Fasulo
LA VITA COME VIAGGIO AZIENDALE di Paolo Muran

IL NOSTRO TEMPO È ORA

8744 di Alessandro Di Gregorio
BIANCA, 16 ANNI di Oliviero Toscani
CRISALIDI di Mirko Locatelli
ESTA CHEGAR/CINEMARENA di Fabian Ribezzo
IL FUTURO - COMIZI INFANTILI di Stefano Consiglio
NISIDA di Lara Rastelli
RING di Giotto Barbieri
STREET BOULDER di Rovero Impiglia

CITTÀ, ARCHITETTURE, TERRITORI
MADE IN ITALY & ITALY IN MADE. PERSONAGGI, FABBRICHE, OGGETTI DEL DESIGN ITALIANO

APERTO PER INVENTARIO di Andrea Marinelli
COSE ITALIANE di Silvana Palumbieri
L'ESPRESSO È... di Carla Resta e Daniela Boria
GIOVANNI KLAUS KOENIG di Alberto Di Cintio
GLI ITALIANI E GLI ELETTRODOMESTICI di Stefano Missio
MARK ANDERSON - UNA PRODUZIONE ALTERNATIVA di Simona Alice Losi
MEMORIAE CAUSA di Riccardo De Cal
MOKA CHE PASSIONE di Luigi Parravicini
UN MUSEO PER BERTONI di Maurizio Radice
RENNPAPPE di Nicola Gotti e Matteo Sandrini
SALVATORE FERRAGAMO: UN MARCHIO ITALIANO di Francesco Vincenti
UGO LA PIETRA: IL DISEQUILIBRISTA di Matteo Giacomelli
ULTRAFRAGOLA di Francesca Molteni
VESPIZZANDO TRA LE PUBBLICITÀ di Mariella Gagliardi e Alessandra Vallera

OMAGGIO A LUIGI DI GIANNI

LA MALATTIA DELL'ARCOBALENO. APPUNTI SUL CINEMA DI LUIGI DI GIANNI di Simone Del Grosso

2008

ITALIA DOC

1973. NAPOLI AL TEMPO DEL COLERA di Sergio Lambiase e Aldo Zappalà
ALLA FINE DEL GIARDINO di Matteo Musso
L'AMORE CHE NON SCORDO. STORIE DI COMUNI MAESTRE di Daniela Ughetta e Manuela Vigorita
ANGELI DISTRATTI di Gianluca Arcopinto
ARGENTINA: UN Paese SULL'ORLO DI UNA CRISI DI NERVI di Pietro Suber e Guido Torlai
AYAZMA di Marcello Dapporto e Matteo Pasi
LA BESA DI LUCE. OLTRE LA LEGGE DEL SANGUE di Turi Finocchiaro e Nathalie Rossetti
BOCCIOLI DI RABBIA. DIECI GIORNI CON RAWA di Michela Guberti
BOLOGNA: LA CITTÀ DELLE ACQUE di Marco Ronchi, Michele Stumpo
CARDETO TRACCE DI STORIA E DI CIVILTÀ di Luca Luzi
LE CHIAVI PER IL PARADISO di Caterina Carone
CHIPPERS di Nino Tropiano
CI RESTA IL NOME di Marco Segato
CINA IN VIAGGIO di Giovanni Lupi, Rollo Martins
CODE DI LUCERTOLA di Valentina Giovanardi
DALLO ZOLFO AL CARBONE di Luca Vullo
DALLA COSA ALLA CASA DI TUTTI - PD di Mauro Caporale
DOLYA. LE DONNE DEL DESTINO di Pierluigi Ferrandini
FARMITALIA. LA CHIMICA DELLA TERRA di Mario Piavoli
FERRUCCIO FERRONI di Ferruccio Sparaventi
FRONTE DEL ROCK di Massimo Garlatti Costa
I GIGANTARI. LA CALABRIA TRA IL QUOTIDIANO E IL MITO di Ella Pugliese
I GIORNI DELL'AMORE NASCENTE. IL MONDO DI FRANCO PIAVOLI di Nico Guidetti
INDIGENI DELLA REPUBBLICA di Francesco Conversano e Nene Grignaffini
INSC'ALLAH di Rocco Busi, Sara Pattini
IO TI RACCONTO di Massimo Monacelli
L'ITALIA CHIAMÒ di Leonardo Brogioni, Angelo Miotto, Matteo Scanni
LINEE D'OMBRA di Armando e Francesco Crispino
LOCRI EPIZEFIRI di Gaetano Labate
LOS PIOJOS DE EVITA di Andrea Ruffini, Marco Sedda, Gianmarco Serra
LA LUNA DI KIEV di Marcella Piccinini
MALA APOKALIPSA di Alvaro Petricig
MEIO DE PESCE CHE D'OIO SANTO di Roberta Saccoccio
LA MINACCIA di Luca Bellino e Silvia Luzi
MUMBAY'S WAY di Lino Greco e Gerardo Lamattina
IL MUTANTE di Stefano Rizzelli
NERA di Andrea De Aglio
NUMERO UNO IN LISTA di Giacomo Durzi
L'ODORE DEL MARE di Daniele Cinà
PECORE NERE di Luca Merloni
PICCOLO CANE NERO di Danilo Caracciolo e Roberto Montanari
PRIGIONIERI di Marco Mathieu, Massimo Buda
PRIMA DEL SUCCESSO di Manfredi Marchetti
LA RAGIONE DEI VINTI. STORIE DI UOMINI INVISIBILI di Cesare Semovigo
SI VOLA di Laura Viezzoli
SIDELKI/BADANTI di Katia Bernardi
SOLTANTO UN NOME NEI TITOLI DI TESTA. UGO PIRRO di Daniele Di Biasio
LO STATO DI ECCEZIONE. PROCESSO PER MONTE SOLE 62 ANNI DOPO di Germano Maccioni
LA STRADA DEI CAPELLI di Fredo Valla
STRANIERI IN PATRIA di Roberto Citran e Gianni Ferraretto
SUR LES TRACES DU RENARD di Jerome Bouvier
IL TEATRO E IL PROFESSORE di Paolo Pisanelli
IL TEMPO DEL DOPO. I BALCANI DI P. MATVEJEVIC di Graziano Conversano
TERRE DI SCHIAVI di Giuseppe Giannotti
TERRORISTA di CÈsar Meneghetti
TEVERE di Catia Ott
TRADURRE di Pier Paolo Giarolo
L'ULTIMA CROCIATA
LA VARIANTE SULTANO di Vincenzo Cascone
UNA VOCE. DACIA MARAINI di Roberto Salinas
UN VOLTO FRA LA FOLLA di Stella Gasparri
VIA DE ACESSO di Nathalie Mansoux
VIA SAN DIONIGI, 93 di Tonino Curagi e Anna Gorio
IL VIAGGIO DI GESÙ di Sergio Basso
VIDA LOCA di Stefania Andreotti
VITA, MORTE E MIRACOLI DEL Paese PIÙ POVERO D'ITALIA di Massimo De Pascale

IL NOSTRO TEMPO È ORA

37 KG di Maurizio Failla
ABBIAMO RACCOLTO LE PIETRE di Giuseppe Tumino
CIRCOLARE NOTTURNA di Paolo Carboni
CONFESSIONI DI UN AVATAR di Alessandro Di Gregorio
FUGGIRE D'AMORE di Gaetano Di Lorenzo
GGGIOVANI RAGAZZI DI LOCRI di Vincenzo Caricari
LES NINJAS DU JAPON di Giovanni Giommi
MENINAS di Luca Rosini
MUGELLO GP di Marco Fracassa e Ignazio Giovacchini
PROVINI D'AMORE di Danilo Monte & Zucco
PUGNI di Lorenzo Cioffi
REALITY CON LODE di Massimo Sangermano
LA SETTIMANA DELLA SPOSA di Pierpaolo Pirone
UNA STORIA COMUNE di Stefano Bisulli e Roberto Naccari
LA STRADA DI OANA di Kristian Gianfreda
UBU BUUR di Alessandro Renda

2009

ITALIA DOC

1959. IL DIESEL E IL PRIMO BACIO di Carla Vestroni
A FERRO E FUOCO di Raffaele Simongini
ABITARE LA NATURA di Giuliano Di Gaetano
ALIENI A PONTE MAMMOLO di Diana De Polis
ALLEGRO MODERATO di Patrizia Santangeli
ANA di Antonio Vergamini
ANNI SPIETATI di Igor Mendolia
L'ANTICO PRESENTE di Silvia Biagi e Roberto Greco
ARMANDO E LA POLITICA di Chiara Malta
L'ASSENZA di Tommaso Vecchio
LA BALLATA DI UN UOMO BRUTTO di Sabina Negri e Dimitris Statiris
LA BAMBINA DEVE PRENDERE ARIA di Barbara Rossi Prudente
BASILIO D'AMICO di Gianfranco Spirilli e Marco Chiarini
BEATA IGNORANZA di Mattia Pelli e Luigi Pepe
CANTAMU ENSEME di Claudio Lanteri
CANTI LONTANI DAL CENTRO di Marco Marcotulli
CARLOFORTE di Michele Vietri
CENTONOVE di Marco Tagliabue
I CERCATORI DI MIRAGGIO di Mario Chemello
CHEYENNE. TRENT'ANNI di Michele Trentini
CIMAP di Giovanni Piperno
CINEMA UNIVERSALE D'ESSAI di Federico Micali
LE COCCINELLE di Emanuela Pirelli
LA COLONNA SENZA FINE di Elisa Mereghetti
IL COLORE DELL'AMORE di Maria Amata Calò
I COLORI DELL'ABBANDONO di Paolo Taddei
COME DUE SORELLE di Michele Podini
COME UN UOMO SULLA TERRA di Andrea Segre
IL CORPO DELLE DONNE di Marco Chindemi e Lorella Zanardo
DAL BASSO DEI CIELI di Marilena Moretti
DALLE TERRE DI NESSUNO di Elvio Annese
DI MADRE IN FIGLIO di Andrea Zambelli
DIARIO DI UNO SCURO di Fluid Video Crew
LA DOMITIANA di Romano Montesarchio
DONKEY DAYS di Alessandro Abate
I DUE MONDI DI SAIRIAMU di Rossella Romano
E ORA PUÒ BACIARE LA SPOSA di Loredana Conte
ECHI DA SUD di Alice Zazzetta
EMIGRANTI di Mario Tani
EUROPA, STORIA DI SUCCESSO di Francesco Paolo Altomonte
EXPLODING MOHAMMED di Francesco Cannito
FANGO di Mauro Capace
FUORI LE MURA di Stefano Stoto
IL GIORNO DEL PANE di Elena Alecci
GRAPHIC REPORTER di Giancarlo Soldi
LA GUERRA DELLE ONDE di Claudia Cipriani
GUIDO STRAZZA di Nico Di Tarsia e Maria Luisa Piga
HAIR INDIA di Raffaele Brunetti e Marco Leopardi
HIJOS DEL SOL di Alessandro Ferroni
HILOS, FILI di Stefano Cavalletto
I BELIEVE IN MIRACLES di Irish Braschi
L'INFAME E SUO FRATELLO di Luigi Maria Perotti
INSIDE BUFFALO di Fred Kuwornu
L'ISOLA IN ME di Ludovica Tortora De Falco
ISOLA NUDA di Debora Inguglia
ITALIAVISTA di Fabrizio Fantini
IT'S ONLY ROCK'N ROLL di Piergiorgio Gay
JULIET di Gianni De Blasi
LAVORAVO A STRADA di Alessandra Marolla
LEONARDO di Paolo De Falco
LONTANI VICINI di Giuseppe Pidello e Maurizio Pellegrini
IL LUNGO CAMMINO di Irene Rubini
IL MACELLAIO DI PHNOM PENH di Mario Zanot
MANAGUA BOXING di Frediana Fornari
MARGHERITA di Marco Bruciati
MEDUSA di Fredo Valla
MEJA di Giuseppe Giannotti
MEMORIA ESTERNA di Zimmer Frei
MIMMO JODICE di Giampiero D'Angeli
MIMMO PINTACUDA di Paolo Pintacuda
IL MIO NOME VUOL DIRE DONO DI DIO di Renato Pugina
MISS LITTLE CHINA di Riccardo Cremona e Vincenzo De Cecco
MOSTAR UNITED di Claudia Tosi
MURGIA TRE EPISODI di Cosimo Terlizzi
IL NOME DEL PADRE, GIOVANI EVANGELICI PROTESTANTI di Lucio Besana
NELLE CORDE DI ELENA di Francesco Leprino
IL NEMICO INTERNO di Federico Ferrone, Claudio Giapponesi, Michele Manzolini
NOI CHE SIAMO ANCORA VIVE di Daniele Cini
NON DIRE MAI QUESTA PAROLA di Matteo Berdini
NON ESSERE QUI OGGI È COME NON ESISTERE di Manuela Costa e Maurizio Libertini
NON FINISCO QUI di Gaia Formenti
O'SCIÀ. LA FRONTIERA di Lorenzo Galeazzi, Monica Giandotti, Danilo Monte
OGNI SETTE ANNI di Matteo Motta e Andrea Natalini
OLTRE IL RING di Turi Finocchiaro e Nathalie Rossetti
OPERAI di Pietro Balla e Monica Repetto
L'ORA D'AMORE di Andrea Appetito e Christian Carmosino
ORTONA 1943 di Fabio Toncelli
PADRE NOSTRO di Carlo Lo Giudice
I PALLADIANI di Guido Cerasuolo e Andrea Prandstraller
PETIT PAYS di Gianluca Camerino e Corrado Punzi
UN PIANETA A PARTE di Eros Achiardi

PIERA, IL BOXEUR di Manuel Giliberti
PINUCCIO LOVERO di Pippo Mezzapesa
PREDAPPIO IN LUCE di Marco Bertozzi
QUANDO COMBATTONO GLI ELEFANTI di Simone Amendola
QUIRINI CRISTIANI di Gabriele Zucchelli
RESIDUO FISSO di Mirta Morrone
ROMA INTORNO A ROMA di ACT Multimedia
UNA ROSA DI GUERRA di Massimo Becattini
RUMORE BIANCO di Alberto Fasulo
S'ANIMU di Marina Anedda
SAHARAWI DONNA di Stefano Alemanno e Fiorella Bendoni
SANTU JORGI di Simone Contu
LA SAPONIFICATRICE di Alessandro Quadretti
SCARLETT di Anna Battistella
SCIACCA E IL SUO MARE di Claudio Rossi Massimi
IL SECOLO LUNGO di Robero Salinas
IL SENSO DELLA LOTTA di Silvano Agosti
SHE LOVES YOU di Diego Marcon
SIAMO FATTI DI MEMORIA di Andrea Nobile
SIGNORI PROFESSORI di Maura Delpero
SOGNAVO LE NUVOLE COLORATE di Mario Balsamo
STORIA DI UN CONFINE E DI TANTE IDENTITÀ di Giampaolo Penco
UNA STORIA SPECIALE di Marta Zaccaron e Michele Codarin
STORIE D'ARMI E PICCOLI EROI di Giuseppe M. Gaudino e Isabella Sandri
SUPERSTUDIO O LA MOSSA DEL CAVALLO di Matteo Giacomelli
IL TASSIDERMISTA di Maurizio Radice
TERREMOTO 28 DICEMBRE 1908 di Gaetano Labate
TRA ACQUA E CIELO di Sante Altizio e Luca Olivieri
UÈ VITELLÒ di Silvano Console e Gianluca Stuard
UOMINI DI TERRA di Massimo Garlatti Costa
L'UOMO DEL MARE di Beppe Rizzo
USO IMPROPRIO di Luca Gasparini e Alberto Masi
VADO BENE O NO di Gianluca Greco
VERITAS FILIA TEMPORIS di Achille D'Onofrio
VIA ANELLI di Marco Segato
VIA SELMI, 72 di Anthony Ettorre, Giuseppe Cacace, Mauro Di ciocia
LE VIE DELL'ACQUA di Alessandro Scillitani
VOCI SUL MARE di Enrico Pau
VOLEVO FARE L'ATTRICE di Giovanni Puma
IL VOLTO NASCOSTO DELLA PAURA di Enrico Cerasuolo e Sergio Fergnachino

IL NOSTRO TEMPO È ORA

DENTRO LE PROPRIE MURA di Carlo Corinaldesi
DIARIO DI UN CURATO DI MONTAGNA di Stefano Saverioni
DONME ISTANBUL di Jacopo Mario Gandolfi e Luis Miguel Selvelli
EARTHQUAKE '68 - GENTE DI GIBELLINA di Emanuele Svezia
FONDAMENTA DELLE CONVERTITE di Penelope Bortoluzzi
HARMATTAN di Alberto Puliafito
MAISTRAC di Filippo Meneghetti
OFFLAGADISCOPAX di Pierr Nosari
PICU PICU PICURARO di Micol Cossali
SHOOTING MUHAMMAD di Francesco Cannito e Luca Cusani
VANDART di Niccolò Spirito
XIAO PENGKE di Davide Arosio e Alberto Gerosa

2010

ITALIA DOC

ALYSIA NEL Paese DELLE MERAVIGLIE di Simone Amendola
ARTÙ. FRAMMENTI DI LEGGENDA di Jacopo Tabanelli
ARTURO TORNA DAL BRASILE di Marco Antonio Pani
LA BALENA DI ROSSELLINI di Claudio Bondì
IL BATTITO SOLITARIO di Guido D'Alessandro
CAMPANIA BURNING di Andrea D'Ambrosio e Maurizio Cartolano
CARGO di Vincenzo Mineo
IL COLORE DELLE PAROLE di Marco Simon Piccioni
CORDE di Marcello Sannino
DAL BASSO di Vincenzo Oreggia
DANZE DI PALLONI E DI COLTELLI di Chiara Idrusa Scrimieri
EUREKA! ENERGIA E AMBIENTE di Giovanni Anzidei
EVERYDAY BUT SUNDAY di Rosa Russo
FLORENCE FIGHT CLUB di Luigi Maria Perotti, Rovero Impiglia
FOSCHIA, PESCI, AFRICA, SONNO, NAUSEA, FANTASIA di Andrea De Sica, Daniele Vicari
FRANCA VALERI di Mietta Albertini
GIARDINI DI LUCE di Davide Pepe, Lucia Pepe
IL GIARDINO DEGLI ALTRI di Michele Imperio, Fabio Pagani
IN UNA FOTO di Giuseppe Baresi, Simonetta Fadda
IN UN ALTRO MONDO di Joseph Peaquin
L'INCONTRO di Elisabetta Pandimiglio, Cesar Meneghetti
INDUSTRIAL BAY di Giuseppe Petruzzellis
IO VIVO QUI di Carla Molino
L'AQUILA A PEZZI di Cecilia Mastrantonio, Sebastiano Tecchio
LETTERE DAL DESERTO di Michela Occhipinti
MAGARI LE COSE CAMBIANO di Andrea Segre
MATAR ES MI DESTINO di Giovanni Massa
MILLE GIORNI DI VITO di Elisabetta Pandimiglio
MORANDO MORANDINI di Tonino Curagi, Anna Gorio
OVER THE RAINBOW di Maria Martinelli, Simona Cocozza
IL Paese DOVE SGORGA IL VINO di Silvana Palumbieri
PASOLINI, L'INCONTRO di Pasqualino Suppa
PIETRO GERMI: IL BRAVO, IL BELLO, IL CATTIVO di Claudio Bondì
POESIA CHE MI GUARDI di Marina Spada
RAGAZZE, LA VITA TREMA di Paola Sangiovanni
RODOLFO VALENTINO IN PERUGIA di Massimo Monacelli
IL SANGUE VERDE di Daniele Segre
SLOI. LA FABBRICA DEGLI INVISIBILI di Katia Bernardi, Luca Bergamaschi
SOLO ANDATA, IL VIAGGIO DI UN TUAREG di Fabio Caramaschi
SREBRENICA 360° di Conny Kipfer, Renate Metzger-Breitnerfellner
STORIE DI RESISTENZA QUOTIDIANA di Paolo Maselli
STRADE DI CASE di Alberto Antonio Dandolo
THROUGH KOREAN CINEMA di Leonardo Cinieri Lombroso
TUTTE LE BARCHE A TERRA di Chiara Idrusa Scrimieri
VEDO ZERO di Andrea Caccia
LE WHITE di Simona Risi
WARS di Giancarlo Bocchi
YOUNGSTOWN, UN'ALTRA VOLTA, UN'ALTRA DONNA di Manuela Casta, Maurizio Gibertini

IL NOSTRO TEMPO È ORA

+O-X NESPOLO di Luca Grivet Brancof
74 MIGLIA di Laura Vezioli
A LI TEMPI MIEI ERA TUTTA CAMPAGNA di Chiara Zilli
COMANDO E CONTROLLO di Alberto Puliafito

FIÈRES D'ETRE PUTE di Irene Dionisio
L'AQUILA IMMOTA MANET di Alessandro Galassi, Rosita Rosa
NEGLI OCCHI di Daniele Anzellotti, Francesco Del Grosso
IL SOGNO DI M. di Gaia Russo Frattasi
TANGO ILLEGAL di Valentina Sutti
VALENTINA POSTIKA IN ATTESA DI PARTIRE di Caterina Carone

MEDOC - MEDIAEDUCAZIONE DOC
ASSE MEDIANO di Michele Mossa
LA CLASSE DEI GIALLI di Daniele Gaglianone
L'ISOLA DEI SORDOBIMBI di Stefano Cattini

OMAGGO
ALDA MERINI. UNA DONNA SUL PALCOSCENICO di Cosimo Damiano Damato

EVENTO SPECIALE
JU TARRAMUTU di Paolo Pisanelli

2011

ITALIA DOC
A GREAT MACEDONIAN di Renato Giugliano
ARIA TAMMORRA di Andrea Gagliardi
UN CAMMINO LUNGO UN GIORNO di Filippo Ticozzi
CHISTA VITA CA CI FACIVA BARBARA di Angelo Barberi, Sebastiano Pennisi
COOPERANTI di Renato Giugliano
CONO D'OMBRA di Andrea Laquidara
COOPERANTI di Renato Giugliano
CUBA UN'ARTE ANCHE ITALIANA di Silvana Palumbieri
DI TESSUTI E DI ALTRE STORIE di Teresa Paoli
DIOL KADD - VITA, DIARI E RIPRESE IN UN VILLAGGIO DEL SENEGAL di Gianni Celati
EL REBELDE (IL RIBELLE) di Giancarlo Bocchi
ESTREMI URBANI – GERUSALEMME di Domenico Distilo
L'ETÀ DELLA PIETRA di Federico Betta, Alessandro Genovese
FINO A QUANDO… di Vittorio Curzel
I FIORI ALLA FINESTRA di Giovanni Princigalli
FRANCA LA PRIMA di sabina Guzzanti
GIUSEPPE MAZZINI – UNA CERTA IDEA DELL'ITALIA di Davide Di Stadio
HO FATTO IL MIO CORAGGIO di Giovanni Princigalli
I AM THE RIVER di Luigi Cutore
IRAN ABOUT di Emilio Casalini
KAMENGE di Manu Gerosa, Salva Munoz
IL LUPO IN CALZONCINI CORTI di Nadia Dalle Vedove, Lucia Stano
LE MAMME DI SAN VITO di Gianni Torres
ME SEM ROM di Ermelinda Coccia, Davide Falcioni, Andrea Cottini
MEMORY – FUGHE DALLA DEMOCRAZIA di F.lli Levratti
IL MONDO CAPOVOLTO di Marcella Piccinini
MY MARLBORO CITY di Valentina Pedicini
NEL NOME DEL PADRE di Marco Tagliabue
LA NOSTRA TIMPA di Alessandro Aiello, Zoltan Fazekas, Sebastiano Pennisi
UN NUOVO REGNO di Luciano De Fraia
IL NUOVO SUD DELL'ITALIA di Pino Esposito
L'ONORE DEL SANGUE di Marco Tagliabue
IL Paese DEI BRONZI di Vincenzo Caricari
PER QUESTI STRETTI MORIRE di Giuseppe M. Gaudino, Isabella Sandri
IL PEZZO MANCANTE di Giovanni Piperno
PINK GANG di Enrico Bisi
LA PRIGIONE INVISIBILE di Claudia Vincenzi
QUASI NIENTE È CAMBIATO di Elena Russo
(R) ESISTENZA di Francesco Cavaliere
ROCKMAN di Mattia Epifani
SCUOLA MEDIA di Marco Santarelli
SE VI PIACE ASCOLTARE di Isabella Micati, Alessio Tessitore
SENTIRE L'ARIA di Manuele Cecconello
SICUREZZA SI PUO' a cura di CINEMAMBIENTE
IL SILENZIO DI PELESJAN di Pietro Marcello
SONO GLI UOMINI CHE RENDONO LE TERRE VIVE E CARE di Fredo Valla
SUL FIUME di Davide Maldi
L'ULTIMA RACCOLTA di Antonio Puhalovich
UNDERGROUND ART di Ivan Corbucci
IL VALZER DELLO ZECCHINO di Vito Palmieri
VOCI MIGRANTI di Federico Greco

MEDI(con)TERRANEO
AICHA È TORNATA di Juan Martin Baigorria, Lisa Tormena
IL COLORE DEL VENTO di Bruno Bigoni
CUERPO CONTRA CAPITAL di Pepe Cifuentes
LA MEGLIO GIOVENTÙ DI MOSTAR di Giuseppe Valente
LO SBARCO di Dario Ferraro e Adonella Marena
SOLTANTO IL MARE di DagmawiYmer, Fabrizio Barraco e Giulio Cederna
THIS IS MY LAND… HEBRON di Giulia Amati e Stephen Natanson

MEDIAMBIENTE
SENTINA, RITRATTO DI UN AMORE IN VIA D'ESTINZIONE di Luigi Maria Perotti
SVASSO MAGGIORE. LA VITA NEL LAGO di Ezio Farina, Vittorio Fusco e Giuseppe Cetrone
IL MIO MAR ROSSO di Flaminia Clementi

MEDOC - IL DOC A SCUOLA
LE PAROLE NON MI CONOSCONO di Michele Imperio
TUTTO IL MONDO È Paese di Sebastiano Pennisi
VIAGGIO NEL BULLISMO di Roberto Citran, Gianni Ferraretto

2012

SESSIONE ESTIVA [MEDIconTERRANEO]
ITALIA DOC
ALMOST MARRIED di Fatma Bucak, Sergio Fergnachino
UN ALTRO MONDO di Luca Berardi
ANDREAS di Andrea Solieri
CAHIERS di Alessandro Stevanon
IN NESSUNA LINGUA DEL MONDO di Paola Piacenza
KOSOVO VERSUS KOSOVO di Andrea Legni
LA FABBRICA È PIENA di Irene Dionisio
MARE CHIUSO di Stefano Liberti e Andrea Segre
METTERSI A POSTO – IL PIZZO A PALERMO di Marco Battaglia, Gianluca Donati, Laura Schimenti, Andrea Zulini
PICCOLA TERRA di Michele Trentin e Marco Romano
PINO MASCIARI – STORIA DI UN IMPRENDITORE CALABRESE di Alessandro Marinelli
SE UN GIORNO D'INVERNO UN SUONATORE DI FISARMONICA... di Valerio Finessi

IL TEMPO DI GUARDARE. IL TEMPO DI VEDERE di Andrea Laquidara
THE SUMMIT di Franco Fracassi
THE WELL – VOCI D'ACQUA DALL'ETIOPIA di Paolo Barberi e Riccardo Russo
LA TRANSUMANZA DELLA PACE - UN ROAD MOVIE ITALO/BOSNIACO di Roberta Biagiarelli
ZAVORRA di Vincenzo Mineo

VISIONI DA EST
ALBANIA, IL Paese DI FRONTE di Roland Sejko e Mauro Brescia
BOCCA, OCCHI, ORECCHIE di Micol Cossali e Davide Sighele
DANUBIO, L'EUROPA S'INCONTRA di Luca Rosini e Alberto Bougleux
RADIO EGNATIA di Davide Barletti
PLAC – IL MERCATO di Ana Husman
SNOW di Aida Begic

SESSIONE INVERNALE [CONFINI MOBILI]
CONFINI MOBILI DOC
ABENDLAND di Nikolaus Geyrhalter
CATASTROIKA di Aris Chatzistefanou e Katerina Kitidi
L'ECONOMIA DELLA FELICITÀ di Helena Norberg-Hodge, Steven Gorelick, John Page
FLYING HOME di Tobias Wyss
TAHRIR – LIBERATION SQUARE di Stefano Savona

CONFINI MOBILI GIOVANI
18 IUS SOLI. IL DIRITTO DI ESSERE ITALIANI di Fred Kudjo Kuwornu
BENVENUTI IN ITALIA di Aluk Amiri, Dagmawi Yimer, Hamed Dera, Hevi Dilara, Zakaria Mohamed Ali
COME VOGLIO CHE SIA IL MIO FUTURO di Maurizio Zaccaro
DISOCCUPATO IN AFFITTO di Luca Merloni e Pietro Mereu
GRAZIE PER TUTTO SIGNOR PRESIDENTE di Matteo Bennati
ITALY: LOVE IT, OR LEAVE IT di Gustav Hofer e Luca Ragazzi

FOCUS
LA CADUTA DEL MURO MEDITERRANEO di Enrico Melonari

DAL SUD AL NORD, DALL'EST ALL'OVEST
A FAIRY-TALE VALLEY IN THE CARPATHIAN MOUNTAINS di Reinhard Kungel
A MONASTERY IN THE PYRENEES di Titus Faschina
A MOUNTAIN FARMER IN SOUTH TYROL di Andreas Pichler
BAB SEBTA di Frederico Lobo, Pedro Pinho
EUROPOLIS, THE TOWN OF THE DELTA di Kostadin Kostadinov Bonev
IN THE HARDANGERFJORD OF NORWAY di Anuschka Seifert, Carmen Butta
IN THE WHITE MOUNTAINS OF CRETE di Stelios Apostolopoulos
RECIPES FOR DISASTER di John Webster

VISIONI DAL MONDO
MANDA BALA di Jason Kohn
PEAK di Hannes Lang
PIZZA BETHLEHEM di Bruno Moll
THE ENGLISH SURGEON di Jeoffrey Smith
THE HORSE BOY di Michel Orion Scott
THE WOMAN WITH THE 5 ELEPHANTS di Vadim Jendreyko

CINEMA INDUSTRIALE
IN ME NON C'È CHE FUTURO - RITRATTO DI ADRIANO OLIVETTI di Michele Fasano
CINEFIAT PRESENTA di Alessandro Castelletto

LA MUSICA MEDITERRANEA NEL DOC D'AUTORE
PASSIONE di John Turturro
COME UN UCCELLO SUL FILO di Rainer Werner Fassbinder

2013

CONFINI MOBILI GIOVANI
DI TESSUTI E DI ALTRE STORIE di Teresa Paoli
GRANDI SPERANZE di Marina Parenti, Massimo D'Anolfi
IL LIMITE di Rossella Schillaci
MONACO, ITALIA. STORIE DI ARRIVI IN GERMANIA di Alessandro Melazzini

EVENTI SPECIALI
GIRLFRIEND IN A COMA di Bill Emmot e Annalisa Piras
È STATO MORTO UN RAGAZZO. STORIA DI FEDERICO ALDROVANDI di Filippo Vendemmiati
LA NUVOLA – WORK IN PROGRESS di Elisa Fuksas
IL MURO E LA BAMBINA di Silvia Staderoli (Premio Libero Bizzarri "Fondo per lo sviluppo")

PRODUZIONI AUDIOVISIVE DELLA FONDAZIONE BIZZARRI
CIAO CARLO. GRAZIE di Fabrizio Pesiri, Francesca Romana Vagnoni

CINEMADAMARE - CORTI DAL PICENO
BAMBINI INDACO di Fanny Lecendre, Raphaël Holte
CALL ME BABY di Luigi Marletta, Alessandro Pocci, Gianfranco Casteneda
I CONTI NON TORNANO di Denis Nazzari
DISCOVER SAN BENEDETTO di Gabri Gargiulo
EYE HAVE YOU di Matteo Bianchi
FLASH di Bilyana Kirilova
WHAT IS YOUR NAME di Yulia Nashrenko
HEY LOVE di Kacper Zieba
LAW LOVE LOW di Cecilia Brugnoli
LOOK AT ME di Vera Zaraeva
MIO GRANDE SOGNO di Dewis Caldas
OLD SCHOOL VENDETTA di Teresa Maria Griffin
OLEA IACTA EST di Giuseppe Greco, Danilo Sergio
PEOPLE PEOPLE di Maria Chorniy
REY BEMOL di Marco Napoli
SINGHA di Diana Garcia
WE ARE REAL di Cicek Costun

2014

ITALIADOC
I MAPPA PER 2 di Danilo Caracciolo e Roberto Montanari
A RIPARO DAL VENTO di Guido Bandini
AFRICAN FOOD COMMUNITIES di Francesco Amato e Stefano Scarafia
ARTETERAPIA. E IL NAUFRAGAR M'È DOLCE IN QUESTO MARE… di Daria Veronese
BUONGIORNO TARANTO di Paolo Pisanelli
CAPO E CROCE di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni
CARA MOGLIA di Silvano Console

LA CARRERA di Francesco Costabile e Agnese Nugnes
LA CASA DELLE STELLE di Antonello Carboni
CASCO IN VOLO di Gianluca Greco
EL LUGAR DE LAS FRESAS (IL LUOGO DELLE FRAGOLE) di Maite Vitoria Daneris
ELEGIA PER LA VITA di Germano Scurti
L'ESPOSIZIONE DEL LENZUOLO di Maria Angela Capossela e Liviana Davì
EMERGENCY EXIT di Brunella Filì
FEDELE ALLA LINEA di Germano Maccioni
I FIORI DEL MARE di Amedeo Ricucci
FUORISCENA di Massimo Donati e Alessandro Leone
IL FUTURO È TROPPO GRANDE di Giusy Buccheri e Michele Citoni
IN THE FABULOUS UNDERGROUND di Mauro John Capece e Claudio Romano
IN VIAGGIO CON CECILIA di Mariangela Barbanente e Cecilia Mangini
KHALID FOR PRESIDENT di Arrigo Benedetti
LA BEAUTÈ C'EST TA TÊTE di ZimmerFrei
LÀ, DOVE BATTE IL SOLE di Diego Feduzi
LÀ SUTA di Daniele Gaglianone, Cristina Monti, Paolo Rapalino
LEI È MIO MARITO di Gloria Aura Bortolini e Annamaria Gallone
LUCCIOLE PER LANTERNE di Mario e Stefano Martone
MARE BIANCO di Alessandro Renda
NEI TUOI OCCHI di Pietro Albino Di Pasquale
LA NEVE NERA. LUIGI DI RUSCIO A OSLO, UN ITALIANO ALL'INFERNO di Paolo Marzoni
OTTOPUNTI di Danilo Monte
PIANO PI_NO di Fabio Mazzola
PONTE GALERA di Marco Casciani e Maurizio Tafuro
PORTOFINO. IL VOLTO CHE CAMBIA di Alessio Gambaro
IL RISCATTO di Giovanna Taviani
RITRATTI ABUSIVI di Romano Montesarchio
ULTIMA CHIAMATA di Enrico Cerasuolo
L'UOMO DELLO SPETTACOLO di Gaetano Di Lorenzo
L'UOMO SULLA LUNA di Giuliano Ricci
VITE IN TRANSITO di Alessandra Galletta

PRODUZIONI AUDIOVISIVE DELLA FONDAZIONE BIZZARRI

EUGENIO TIBALDI/ASCOLI PICENO. IDENTITÀ IN DIVENIRE di Fabrizio Pesiri

DOCUMENTARISTI PICENI

LA PICCOLA RUSSIA di Arianna Cameli
IL MIRACOLO DEL PANE di Vincenzo Maria Oreggia
A PASSO D'UOMO TRA I PASTORI di Guido Ianni, Ruben Marucci

CINEMADAMARE - CORTI DAL PICENO

BADGE BOYS 3 TIME TO SHOOTING di Nicolò Piccione
BLOW di Dominga Martin
COEXIST di Brandi Gowan
CUCULO di Noor Ul Ain Zaib
DON'T LOOK BACK di Przemek Jekosz
FACEBOOK di Silvia Natella
FREAKS PLEASURE di Francisco Paredes
IL GATTO A SAN BENEDETTO di Roberto Burgos
GRAY PART I AND PART II di Nikolay Sidorov
HOMAGE TO FELLINI di Oksana Chepelik
GLI IMMIGRATI di M. Umar Saeed
LA LUNA IN METROPOLITANA di Serena Savardi, Denis Nazzari
MADE IN EUROPA di Hannes Knuttsson Hall
IL MALINTESO di Bilyana Kirilova
MIELE AMARO di Riccardo Calisti, Francesco Di Matteo
MY LIFE, MY BUSINESS di Lilian Ngugi
OUT di Andrea Recussi, Niccolò Albanese
Q di Mike Maljalian, Chantal Mhanna
RUN FOR GREY LIFE di Giorgi Goginashvili
SATURDAY di Kun Liang
LA SCELTA di Alberto Vianello
SOAP di Simeon Serzin
SOS – SAVE OUR SOULS di Alessandro D'onghia
UNA STORIA D'ESTATE di Luigi Vitiello
SUPER GOOD di Leonardo Altieri/JonathanArdu
TELEFONÒ di Maggie Sargent
THE GAME di Daniele Mattioni
VITALITÀ di Franco Strydom

PIOWEB CLIPCONTEST

#10 di Tryaxis
AMICI NELLO SPAZIO di Giovanni Truppi
ANESTESIA TOTALE di Valentino Corvino & Isabella Ferrari
ATMOSFEAR PART II - CIRCLES OF MADNESS di Ashes of Caos
L'ATTIMO PRIMA DELL'ERRORE di Wallop'n'Dust
IL BALLO DEL DRINK di Matteo Moranduzzo
BEASTIE TOYS di Mosca Nella Palude
BRIVIDI\LIVIDI di Giorgieness
CHANGE YOUR LIFE di Schotch Ale
CHIAVE DI PLASTICA di Melancòlia
COME CADE UN CUORE di Erezed
COME SAREBBE BELLO di Gyan
LA DISTRAZIONE di Marco Miraglia
LA DOMENICA di Giovanni Truppi
DONNE DU DU DU di Luminal
EPIC FAIL di Startrash
EXTINCTION di Une Passante
FEAR OF SUFFOCATED WRATH di Hypnotheticall
FRANCESCO di Grazia Di Michele e Paolo Di Sabatino
HEAVY DENTE di Ossi Duri
HO VISTO NINA VOLARE di C.F.F. e il Nomade Venerabile
HOLE IN MY SOUL di Rockrace
HUMAN WISDOM di Elarmir
L'IMPRENDITORE DELLA PACE E DELL'AMORE di Videoteque
IN HER HAND, HER TREMBLING LOVE di Expwy
INDEPENDENT LIGHT di All About Kane
INFLATED PSYCHOTIC di Dogmate
INTUITO ALCHEMICO di Yavannah
JOSEPH MERRICK di Prowlers
IL LATIFONDISTA di Ance e i Fatti Quotidiani
LIGHT OR DARKNESS di Danger Ego
LOGICA ARISTOTELICA di Temapernona
LOOSE MY MIND di Beat Motel
LOVERDOSE di Plastic Noir
MARY COMES di Lovespoon
MORTE INATTESA di Marsch
IL MOTIVO di Tacita Muta
MOTORETTA SOCIALE di Fhis
NASTY BUSINESS di Valerio Cappelli
NEBBIA di Obagevi
RED LIGHT IN YOUR EYES di Seventh Veil
LE RENI DI BABBO NATALE di Gli Anni Luce
SHAPE di Nimiz69
SLEEPING TEARS di Vanity

SONO UN ANGELO di Biciclette Volanti
SORPRENDI di Noesia
STORIE di Near
TAKIN' A LOOK INSIDE di Korach
THE BOX di Red Rooms Dreamers
THE ONE BEHIND THE MIRROR di Disequation
TI UCCIDO di Maak
WHY ARE STILL WE LINVING IN THE YESTERDAY di The Lotus

2015

ITALIADOC

22 MARZO 1944 di Massimo Puliani
A SUPREME LOVE di Giuseppe Cannito
A TAXI WITH A VIEW di Barbara Nava
A TEMPO DEBITO di Cristina Cinetto
ACQUA E TERRA di Federico Moznich
ALBERI CHE CAMMINANO di Mattia Colombo
L'ALBERO DI TRASMISSIONE di Fabrizio Bellomo
ALI DI TELA di Chiara Andrich e Giovanni Pellegrini
ALMAS EN JUEGO di Ilaria Jovine
ALTAMENTE di Gianni De Blasi
ALTROVE di Fabio Gregorio e Luigi Manzi
ANIMATA RESISTENZA di Alberto Girotto e Francesco Montagner
AVENIDA MARACANA di Stefano Bertolino, Anna Cordioli e Francesco Moroni Spidalieri
I BAMBINI DEL '44 di Romeo Marconi e Riccardo De Angelis
BANDA RICICLANTE di Davide Rizzo
BLACK HOLE, UNO SGUARDO SULL'UNDERGROUND ITALIANO di Turi Messineo
BRASIMONE di Riccardo Palladino
BREVI STORIE SULLA TORRES di Giuseppe Garau
C'ERA UNA VOLTA IL PROSSIMAMENTE di Fabio Micolano
IL CERCHIO PERFETTO di Claudia Tosi
COME GLI ALBERI di Antonio Puhalovich
CORPO A CORPO di Mario Brenta e Karine De Villers
CROCEVIA FOSSOLI di Federico Baracchi
DANCING WITH MARIA di Ivan Gergolet
DIAMANTI di Maria Zykova
DUCISSA, LA di Fedora Sasso
ELISABETTA di Anna Bernasconi
ENRICO LUCHERINI di Marco Spagnoli
L'EQUILIBRIO DEL MATTO di Marco Magistrali e Filippo Marranci
ERA DI MAGGIO di Carla Vestroni
EVÒ CE ESÙ (IO E TE) di Christian Manno e Pantaleo Rielli
FAMIGLIE ABBANDONATE di Riccardo Iacona, Giuseppe Laganà e Sabrina Carrera
FANTASMI DI SAN BERILLO, I di Edoardo Morabito
LE FAVOLE INIZIANO A CABRAS di Raffaello Fusaro
FRASTUONO di Davide Maldi
FRESIA di Corrado Punzi
FUOCO AMICO di Francesco Del Grosso
FUORI CAMPO di Sergio Panariello
FUORI DALLE MURA di Andrea Laquidara
FUTURO È ADESSO, IL di Simona Fasulo
FUTURO È TROPPO GRANDE, IL di Giusy Buccheri e Michele Citoni
FUTURO PROSSIMO di Paolo Vinati
GENTE DEI BAGNI di Stefania Bona e Francesca Scalisi
UN GIORNO A WAMBA di Francesco Mansutti e Vinicio Stefanello
UN GIORNO O L'ALTRO di Vincenzo Fattorusso
GITANISTAN di Pierluigi De Donno e Claudio "Cavallo" Giagnotti
GREEN LIES di Angelica Gentilini e Andrea Paco Mariani
H24 POLIZIOTTI ALLO SPECCHIO di Raffaele Manco
HABITAT di Emiliano Dante
HO FATTO UN SACCO DI SOLDI di Dario Acocella
HOMETOWN | MUTONIA di ZimmerFrei
I TALK OTHERWISE di Cristian Cappucci
IN TERRA DI CAMORRA di Duccio Giordano
INCINTA di Nefeli Sarri
INSEGUIRE IL VENTO di Filippo Ticozzi
IO SONO NATA VIAGGIANDO di Irish Braschi
KEVIN – WILL MY PEOPLE FIND PEACE? di Elisa Mereghetti e Marco Mensa
LARGO BARACCHE di Gaetano Di Vaio
UN LARIO DA RECORD di Donatella Cervi
LA LETTERA. IL BAMBINO CHE SOGNA di Giulia Noera
LOW COST FLOCKS di Giacomo Agnetti
LUCIA, LA CETRA DEL QUARTETTO di Mietta Albertini
LA MALATTIA DEL DESIDERIO di Claudia Brignone
LA MUSICA PROVATA di Emanuele Sana
L'ORCHESTRA di Francesco Merini e Helmut Failoni
MALDIMARE di Matteo Bastianelli
MATTEO MESSINA DENARO di Fabrizio Lazzaretti e Danilo Procaccianti
MATTINO di Dino Viani
ME/WE ONLY THROUGH COMMUNITY di Marco Zuin
MEMORIE di Danilo Monte
META di Sandro Bocci
METAMORFOSI di Paolo Lipartiti
MISSIONE FUTURO di Francesco Squillace
IL MISTERO DI DANTE di Louis Nero
IL MONDO DI NERMINA di Vittoria Fiumi
IL MUSEO CHIUDE QUANDO L'AUTORE È STANCO di Paolo Buatti
NELLA TERRA DEI FUOCHI di Marco La Gala
NESSUN FUOCO NESSUN LUOGO di Carla Grippa e Marco Bertora
DOLOROSA GIOIA di Francesco Leprino
OFFSIDE di Domenico Rizzo e Davide Vigore
OUTSIDERS di Sara Pigozzo e Enrico Meneghelli
UN Paese DI PRIMULE E CASERME di Diego Clericuzio
PEPPUTTO di Giovanni Rosa e Sergio Ruffino
PICCOLI COS Ì di Angelo Marotta
IL PICCOLO CALCIATORE di Roberto Urbani
PIETRA PESANTE di Davide Gambino
PINOCCHI IN TRINCEA di Francesco Conversano e Nene Grignaffini
LE PIÙ PICCOLE DEL '68 di Elena Costa
PROGETTO HEIBI di Alessandro Capuzzi e Emanuele Dainotti
QUELLO CHE RESTA di Antonio Martino
RADA di Alessandro Abba Legnazzi
REGISTE di Diana Dell'Erba
LA REPUBBLICA DEI RAGAZZI di Dario Albertini
RIFIUTATI DALLA SORTE E DAGLI UOMINI di Vieri Brini e Emanuele Policante
RITRATTO DI FAMIGLIA di Silvia Formiconi
ROMA TERMINI di Bartolomeo Pampaloni
SALUTI DA MIRAN di Giampaolo Penco
SALVIAMO IL MARE di Liza Boschin e Elena Stramentinoli
SAMSARA DIARY di Ramchandra Pace
SBAGLIATE di Daria Menozzi e Elisabetta Pandimiglio
SCARTI di Alessandra Cataleta

LA SCUOLA D'ESTATE di Jacopo Quadri
IL SEGRETO di Cyop&Kaf
SENZA LUCIO di Mario Sesti
SENZA VINO, UBRIACHI di Giuseppe Valente
SIAMO SOLO DEI BAMBINI di Alida Vanni
SPARTACUS E LE KATTIVE MAESTRE di Alessandro Diaco
SQUADRA CORSE di A. Griva, M. Napoli, G. Pedretti, P. Tron
SUL VULCANO di Gianfranco Pannone
SULLE TRACCE DEI GHIACCIAI di Tommaso Valente
IL TEAM di Raffaella Rizzi
TERRA di Marco De Angelis e Antonio Di Trapani
THE HUMAN HORSES di Rosario Simanella e Marco Landini
THE SILENT CHAOS di Antonio Spanò
THIS IS NOT PARADISE di Lisa Tormena e Gaia Vianello
TOGLIATTI(GRAD) di Federico Schiavi e Gian Piero Palombini
TORRI, CHECCHE E TORTELLINI di Andrea Adriatico
TRID CMÈ LA BULA di Gianfranco Pannone
TWENDE di Silvana Zancolò
L'ULTIMO GIORNO (MIVAR) di Daniele Gardini e Giuseppe Albi
VIAGGIO A SUD di Alessandro Seidita e Joshua Wahlen
IL VIANDANTE DEL SOLE di Dimitri Feltrin
LA VITA CI VUOLE COME VOI di Elia Morandi e Marco Toffanin
LE VITE ACCANTO di Luciano Toriello
VITE AL CENTRO di Fabio Ferrero e Nicola Zambelli
WALKING WITH RED RINO di Marilena Moretti

ITALIAcortoDOC

A LU CIELU CHIANAU di Daniele Greco e Mauro Maugeri
A NEW FAMILY di Simone Manetti
AI TEMPI DEL BEPI di Nadia Morghen, Francesca Pasini e Irene Rosà
ALESSANDRO MENDINI di Christian Angeli
ANIMAL PARK di Francesco Picciolo e Agostino Spanò
APPUNTI DI VIAGGIO IN CIRCUMETNEA di Aurelio Gambadoro
L'ARCHITETTO VERDE di Marta Anatra
ATTI E SCENE IN LUOGO PUBBLICO di Giuseppe Tumino
AUSCHWITZ 1945-2015 di Graziano Conversano
BEHIND THE NEWS di Fariborz Kamkari
CAPITAL di Giulia Bruno e Lida Perin
LA CELLA ZERO di Salvatore Esposito
COME UNA STELLA di Bartolomeo Pampaloni
CRUDO di Sara Brusciano, Sebastian Gomez Ruiz e John Paul Belk
DAILY LYDIA di Marco Zuin
DRAG KING, IL SOGNO DI JULIA di Claudio Del Signore
EL ESPEJO HUMANO di Marco Nadal
EL PODEROSO, SIEMPRE ADELANTE! di Matteo Giulio Pagliai
ENRICO BERLINGUER 1984 – 2014 di Alessandro Chiappetta e Enrico Salvatori
EX -// LA CITTÀ RIMOSSA di Paolo Bianchi
LA FABBRICA DELLA TELA di Luca Caserta
IL GIORNO DEGLI ZANNI di Michele Trentini
GIULIETTE E ROMEI di Raffaella Traniello
IL GIULLARE DELL'INCORONATA di Alessandro Vergallo
H24 ARS –CELIO BORDIN di Thierry Bertini
L'ISOLA CHE C'ERA di Alberto Gambato
LAMPARA di Raffaele Manco
LITE FEET - STARTING POINT di Tommaso Sacconi
MEANWHILE di Sandro Bocci
MELILLA, LA FRONTIERA DELLA VERGONA di Francesca Nava
LA MISERICORDIA DI FIRENZE di Riccardo Vallesi
MULHERES di Elisa Bucchi e Nicola Bogo
MY FIRST YEAR ON THE TIBER RIVER di Lucia Frascadore
OVUNQUE PROTEGGI di Massimo Bondielli
PANORAMA di Gianluca Abbate
PHOTOFINISH di C.Campara, D.Cipolat, G.Dall'Avo Manfroni, L.Faggi
PIZZOFALCONE di Dario Cotugno
I RAGAZZI DI MOGADISCIO di Paolo Radi
RINTOCCHI di Fabio Gregori e Luigi Manzi
RIT BIANCA! di Debora Vrizzi
RITORNO A VICO di Giovanni Rinaldi
RUBEN FIGUEROA di Barbara Beltramello
SCIESOPOLI, UN LUOGO DELLA MEMORIA di Enrico Grisanti
'70 di Pippo Mezzapesa
SEXY SHOPPING di Antonio Benedetto e Adam Selo
SINAI di Alberto Gemmi e Enrico Masi
SOGNI di Caterina Erica Shanta
LO STATO BRADO di Carlo Lo Giudice
UNA STORIA DI LUPI di Andrea Dalpian
LA STORIA DI MODESTINO di Vanessa Strizzi
TITTA di Lea Dicursi
TYNDALL di Fatima Bianchi
L'ULTIMO PROIEZIONISTA di Vito Palmieri
VENEZIA. MEMORIE ONIRICHE di Mario Roccato
IL VIAGGIO DI GILBERT, L'AMICO DEI NAMGIS di Paola Rosà e Antonio Senter
WHAT IS MAN di Edson Luli
W.I.P. WORK IN PROGRESS di Simona Risi

TRIENNALE DI MILANO – AGRITECTURE & LANDSCAPE

WATERMARK di Jennifer Baichwal e Edward Burtynsky

CORTI DAL PICENO

IL PROFUMO DEL MARE di Giacomo Cagnetti e Rovero Impiglia

PIOWEBCLIPCONTEST

I,2 ME di Naga
ALABAMA SONG di Naga
APPREZZO A STENTO di Granada Circus
CUCINAMI SE VUOI di Dagomago
DAMMI di Naga
DEJA VU di Storyboard
DELONE di Sacri Cuori
È UNA SFIDA di Fonokit Feat Caparezza
ERI TU di Naga
ESCI E DIVERTITI di Simona Norato
IL LATIFONDISTA di Ance e i Fatti Quotidiani
LEET ME FEED di Metibla
LONG RUN di Skies
LOTUS di Warcore
MAR PROMISCUO di Girolamo De Simone
MI AMI? di Giacomo Toni
NON È MICA POSSIBILE di Maf14
NON VOGLIO CRESCERE di MaaK Feat Nitto (Linea77)
PALUDE di Blue Virus
PANIC ATTACK di Crystal Crash
PESO PASSATO di Respiro
IL PRIMO GIORNO di Porto Flamingo
QUADRO A di Altro
RICOMINCIO DA OGGI di UP
STAI ANDANDO BENE GIOVANNI di Giovanni Truppi
UNLEASHED di Mac And The Bee

VAIVAICIAO di Pagliaccio

CINEMADAMARE - CORTI DAL PICENO

ALL IN di Nicholas Gichuki
ARTIFICIAL di Michael Renjo
BREATHE di Angelica Quinonez
COLLAPSE di Ali Derakhshandeh
CRESCE LA LUNA di Giulia di Battista, Gloria Kurnik
EXPOSED di Laney Siffors
FROZEN SUMMER di Elisa Guidotti
HOLY FUCK di Mariam Haas/Margarita Zaharieva
LAST CIGARETTES di Otson Mimishvili, Rezi samushia
LET ME PAY di Riadh Chemki
LIGHT di Chao Fang
MISSING VOICES di Cherie Lindiwe
MOLIENDO CAFÈ di Sebastiano Messina
PIANO PIANO di Pablo Tanno
POINT OF VIEW di Anna Tessarin
RELEASE di Roshni Lodhia, Kayee Au
THE FABRIC OF HAPPINESS di Anastasiia Shikina
THE MEANING OF LIFE di Anna Yanoskay
THE MESSIAH COMPLEX di Mathilde Carreau
THE STOCK di Sara Cardillo
UNA LARGA NOCHE di Gisela Pelaez
WE MIGHT HAVE LOST SOMETHING di Nikoleta Antoniu
WHAT HOT DAY di Samuel Oluoko

2016

ITALIADOC

LA MIA CASA E I MIEI COINQUILINI. IL LUNGO VIAGGIO DI JOYCE LUSSU di Marcella Piccinini
ANDREA PAZIENZA. FINO ALL'ESTREMO di Paolo Caredda
FUOCOAMMARE di Gianfranco Rosi

TRIENNALE DI MILANO – BRAND & LANDSCAPE

TRASHED di Candida Brady

CINEMADAMARE – SCHOOL MOVIE

THE OTHER CONQUEST di Salvador Carrasco

CINEMADAMARE – CORTI DAL MONDO

THEY WILL ALL DIE IN SPACE di Javier Chillon
MY BELOVED SON - STORIA DI UNA DONNA CHE AMAVA SUO FIGLIO di Matteo Russo
THE PUPPET MASTER di Ekaterina Golubeva-Poldi
SAMEDI / SATURDAY di Hannibal MahÈ
EMERALD di Ekaterina Golubeva-Poldi
LUNA/ MOON di Marco Fettolini e Carola Roberti
PETIT-FIL(S) / THE FUNAMBULIST di Romuald Beugnon
LA METÀ DEL CIELO di Giulia Bellavitis
CANDY di Shu-Mei Yeh
BRATYA di Valentin Shuster
ISOLE di Valerio De Berardinis
DÄWIT di David Jansen
BOSS di Rizgar Huseein
MY AWESOME SONOROUS LIFE di Giordano Torreggiani
MR LUNE di Julien Seze

CINEMADAMARE – CORTI DAL PICENO

AFFLEJO di Maria Cristina PÈrez Gonzalo
AN ISTANT di Gisela Pelaez
ANOMALO di Aitor Gutierrez
BOULE DE NEIGE. UNA NUOVA VITA di Andrea Natale
CAFÈ SOLO di Adán Llorca
CONTRA EL MAR di Richard Parkin
HASSAN IN WONDERLAND di Ali Kareem
HIBERNATION di Tomer Werechson
INSIDE di Alena Kulikova
JUNK GIRL di Mohammad Zare, Shalale Kheiri
LE GRAND BAIN di Cecile Davidovici
POR SIEMPRE JAMON di Ruth Diaz
PUTO di Fabiana Tavares. Bernardo de Carvalho
SES SOUFFLES (Breathe) di Just Philippot
SHADOWBOXER di Jannis Lenz
SILENT LOVE di Giacomo Zanni
SOY EL FUTURE di Manuel Gomez
THE LOYALIST di Minjii Kang
TRAVIATA di Mercedes Arturo
WITH A LITTLE PATIENCE di Laslo Nemez
YO SOY TAN FELIZ di Juan Gautier

EVENTI SPECIALI

FLAMENCO di Carlos Saura
FLAMENCO, FLAMENCO di Carlos Saura
UN MONDO POSSIBILE di Mauro Martinelli
LA PORTA SANTA DELLA MISERICORDIA DI PAOLO ANNIBALI di Enrico Melonari
L'ULTIMO VIAGGIO. STORIA DEL M/P PINGUINO E DEL SUO EQUIPAGGIO di Nadia Mazzarella e Matteo Troli
LA TARANTA di Gianfranco Mingozzi

ITALIAcortoDOC

88 GIORNI NELLE FARM AUSTRALIANE di Matteo Maffesanti
AVERE VENT'ANNI NEL TEMPO DELLA CRISI di Valerio Finessi
BIANCOFIORENERO (sul mare) di Sarah Alessandroni
DIALGOGHI INVISIBILI di Alberto Bougleux
DODEKANISOS EXPRESS di Lanfranco Di Genio
EL VAGON di Gaetano Crivaro e Andrès Santamaria
IL FASCINO DELL'IMPOSSIBILE TROINA – SICILIA di Silvano Agosti
FINCHÈ LASSÙ C'È IL SOL di Elisa Bucchi e Alessandro Bogo
IL FIUME PO' di Nicola Fedrigoni
L'ISOLA DEL SOLE NERO di Andrea Arena
UN MONDO POSSIBILE di Mauro Martinelli
ILMURRAN – MAASAI IN THE ALPS di Sandro Bozzolo
IL QUARTO GIORNO DI SCUOLA di Martina Melilli
QUASI EROI di Giovanni Piperno
THE FOURTH DAY OF SCHOOL/IL QUARTO GIORNO DI SCUOLA di Martina Melilli
IL SUO NOME di Pedro Lino
VOGLIO ESSERE LIBERO di Carmelo Segreto

OMAGGIO A UGO NESPOLO

SHADES ON THE COUCH di Ugo Nespolo

VISIONI MEDIconTERRANEO
ECO DE FEMMES di Carlotta Piccinini
IL CASTELLO DEL RE di Paolo Fantini
IRREGULARS di Fabio Palmieri
LAMPEDUSANI di Costanza Quatriglio
LES FLEURES DU TEMPS di Franco Balsamo
IL METEORITE DI SAAREMAA di Maurizia "Syusy Blady" Giusti
OTHER THAN OUR SEA di Valentina Ferrandes
LA PESCATORA di Naike Anna Silipo
IL PRANZO DELLA DOMENICA di Paola Crescenzo

PIOWEBCLIPCONTEST
ADDIO PADRE E MADRE ADDIO dei Think mote
AMORE CIECO dei Pagliaccio
AMY dei Ni Na
BLACK OR WHITE di Mr. Caffeine
DANZA DI CORTEGGIAMENTO dei VIRGO
LET ME IN dei Celeb Car Crash
LI CULURA di Davide Incudine
I MASSETERI dei Wise, Wild, Inner, Soul, Eyelur
MUSICA GIOLITTIANA dei Saffir Garland
LA ORILLA DEL MAR degli Ave sol

2017

ITALIADOC
CRAZY FOR FOOTBOLL di Volfango De Biasi
ZERO A ZERO di Paolo Geremei (2012, 63')
MY BEST di Luigi Maria Perotti

CINEGIORNALI ISTITUTO LUCE
A SAN BENEDETTO PESCI E PALLONE
CALCIO: CREMONESE - SAMBENEDETTESE
L'INCONTRO SIMMENTHAL - SAMBENEDETTESE A MONZA
PRUDENTE DEBUTTO DEL TORINO IN SERIE B SUL CAMPO DELLA SAMB
LEGGENDA GRANATA
LA TRAGEDIA DI SUPERGA

VISIONI DI GIOCO
IL CALCIO SECONDO PIER PAOLO PASOLINI a cura della Fondazione Bizzarri
PASOLINI AL BALLARIN di Gioacchino Fiscaletti
STORIA DELLA SAMBENEDETTESE CALCIO di Remo Croci, Manlio Cacciurri e Luigi Maria Perotti
LASSÙ QUALCUNO CI AMA a cura dell'Associazione "Noi Samb"

EVENTO - UNA VITA PER GLI ALTRI
THE CHILDREN OF THE NOON di Diego Fiori, Olga Pohankova

OMAGGIO
WHYNOTCELEBRATION di Mauro Martinelli

TRIENNALE DI MILANO – CITY & BRAND LANDSCAPE
CAN YOU DIG THIS di Delila Vallot

2018

TRIENNALE DI MILANO
BEFORE THE FLOOD – PUNTO DI NON RITORNO di Fisher Stevens

ARQUATA DUE ANNI DOPO IL TERREMOTO
ARQUATA PRIMA E DOPO IL SISMA di Claudio Speranza
VISTA MARE OBBLIGATORIA di Mario Di Battista, Mario Di Vito

I DOC
BIANCO INTENSO – IL RACCONTO DELL'OLBIA CALCIO di Valerio Spezzaferro
EXTRA TIME – UN'ALTRA VOLTA FELICI di Carlo Alessandro
NO PASS di Paolo Boriani
NEL Paese DI GIRALARUOTA. IL GRANDE INGANNO DI CALCIOPOLI di Stefano Grossi
FUORI CAMPO di Collettivo Melkanaa
SCUOLA CALCIO. IL CALCIO È BELLO SE LA PASSI SEMPRE di Collettivo Mina
STORIE DEI DESAPARECIDOS. ARGENTINA 1978 di Matteo Marani, Alessia Tarquinio
L'ULTIMO VIAGGIO DEL CONTE ROSSO di Fabiana Antonioli

EUandME
DEBUT di Dalibor Matanic
OONA di Zaida Bergroth
L'OSTELLO DELLA VITA di Matthias Hoene
PARTY ANIMAL di Yorgos Zois
IL SOLITARIO di Tomas Konecki

RETROSPETTIVE, OMAGGI, EVENTI SPECIALI

SILVANO AGOSTI
CARO SOCIOLOGO (Carmelo Albanese)
D'AMORE SI VIVE
IL GIARDINO DELLE DELIZIE
MATTI DA SLEGARE (Marco Bellocchio, Sandro Pretaglia, Stefano Rulli)
N.P. IL SEGRETO
NEL PIÙ ALTO DEI CIELI
QUARTIERE
LE QUATTRO STAGIONI
LA RAGION PURA
LA SECONDA OMBRA
L'UOMO PROIETTILE
UOVA DI GAROFANO

GIANNI AMELIO
IL LADRO DI BAMBINI
LAMERICA

RAFFAELE ANDREASSI
ANTONIO LIGABUE PITTORE

THEODOROS ANGELOPOULOS
INTERVISTA AD ANGELOPOULOS (Maurizio Di Rienzo)
INTERVISTA AD ANGELOPOULOS (RAI 3)
LA POLVERE DEL TEMPO
LA RECITA
LO SGUARDO DI ULISSE
VIAGGIO A CITERA

MICHELANGELO ANTONIONI
CARO ANTONIONI (Gianni Massironi)
FARE UN FILM È PER ME VIVERE (Enrica Fico)
FOTOROMANZA
KUMBHA MELA
NOTO - MANDORLI - VULCANO - STROMBOLI – CARNEVALE
LA NOTTE
LO SGUARDO DI MICHELANGELO
SICILIA
VERTIGINE (trailer)
ZABRISKIE POINT

PUPI AVATI
REGALO DI NATALE

MARCO BELLOCCHIO
DIPLOMA DI REGIA (Pietro Marcello)
INTERVISTA (Claudio Speranza)

ROBERTO BENIGNI
LA VITA È BELLA

INGMAR BERGMAN
FARO, LA MIA ISOLA
INTERMEZZO
IL VOLTO DI KARIN

BERNARDO BERTOLUCCI
NOVECENTO ATTO I°
LA VIA DEL PETROLIO

GIUSEPPE BERTOLUCCI
PASOLINI PROSSIMO NOSTRO

LIBERO BIZZARRI
BALLATA PER IL CHE
BELA BARTOK
BOCCIONI E I FUTURISTI
LA CASCINA
CORTO REALE (Marco Bertozzi)
LA DISEMISTADE
DORAZIO
EPOCHE SUI MURI
FERENC LISZT
GENTE DELL'ADRIATICO
GENTE DI CABRAS
GIORGIO MORANDI
IL GIORNO DEI MORTI
IMMAGINI DANTESCHE DI GUTTUSO
UN' ISOLA SI INDUSTRIALIZZA
JOSEPH BERNARDIN. UNA PROPOSTA DI PACE
LUCANIA DENTRO DI NOI
LE MACCHINE PARLANTI
OMAGGIO A BALLESTER
PURIFICATO
IL QUARTICCIOLO
IL RIBELLE DAUMIER
ROMA DI ZIVERI
SARAI SHERMAN
TESTIMONIANZE DI GUTTUSO
IL VOLTO DELLA GUERRA

MARIO BRENTA
ROBINSON IN LAGUNA

PAOLO BRUNATTO
ASSENZA PIÙ ACUTA PRESENZA
PASOLINI E.. LA FORMA DELLA CITTÀ

MIMMO CALOPRESTI
COME SI FA A NON AMARE PIER PAOLO PASOLINI. APPUNTI PER UN ROMANZO SULL'IMMONDEZZA
LA FABBRICA DEI TEDESCHI (contenuto nel DVD di Elio Petri)
VOLEVO SOLO VIVERE

MARIO CARBONE
FIRENZE, 1966

LILIANA CAVANI
LA CASA IN ITALIA
LA DONNA NELLA RESISTENZA
L'ETÀ DI STALIN
STORIA DEL TERZO REICH

PAVEL CHUKHRAJ
BAMBINI DALL'ABISSO

LUIGI COMENCINI
IL MUSEO DEI SOGNI (trailer)

MANOEL DE OLIVEIRA
A PROPOSITO DE BANDEA NACIONAL
ANIKI-BOBO'
AS PINTURAS DO MEU IRMAO JULIO
CONVERSAZIONE A PORTO (Daniele Segre)
DOURO, FAINA FLUVIAL
FAMALICAO
HULHA BRANCA
PAO
PINTOR E A CIDADE
PORTUGAL JÀ FAZ AUTOMOVEIS

GIUSEPPE DE SANTIS
GIORNI DI GLORIA (Marcello Pagliero, Mario Serandrei, Luchino Visconti)
OGGI È UN ALTRO GIORNO - MILANO 1945-1995 (Bruno Bigoni)
UOMINI E LUPI

VITTORIO DE SETA
CONTADINI DEL MARE
DIARIO DI UN MAESTRO
I DIMENTICATI
IN CALABRIA
UN GIORNO IN BARBAGIA
ISOLE DI FUOCO
LETTERE DAL SAHARA
PARABOLA D'ORO
PASQUA IN SICILIA
PASTORI DI ORGOSOLO
PESCHERECCI
SURFARARA
VINNI LU TEMPU DI LI PISCISPATA
DETOUR DE SETA (Salvo Cuccia)

VITTORIO DE SICA
TERESA VENERD Ì
IL TETTO
VITTORIO D (Mario Canale, Annarosa Morri)

LUIGI DI GIANNI
IL CULTO DELLE PIETRE
DONNE DI BAGNARA
FRANA IN LUCANIA
GRAZIA E NUMERI
LA MADONNA DI PIERNO
MAGIA LUCANA
LA MALATTIA DELL'ARCOBALENO. APPUNTI SUL CINEMA DI LUIGI DI GIANNI (Simone Del Grosso)
IL MALE DI SAN DONATO
IL MESSIA
MORTE E GRAZIA
NASCITA DI CULTO
NASCITA E MORTE NEL MERIDIONE (S.CATALDO)
SANTI E PASTORI
VIAGGIO IN LUCANIA
VITA E MORTE NEL MERIDIONE

LUCIANO EMMER
LA BELLEZZA DEL DIAVOLO
CAROSELLI
DESTINO D'AMORE, SOTTO A CHI TOCCA
DOMENICA D'AGOSTO
FOGGIA, NON DIRLE MAI ADDIO
GOYA: I DISASTRI DELLA GUERRA - LA FESTA DI S.ISIDORO
ISOLE NELLA LAGUNA
MA L'AMOR MIO NON MUORE (Gegia)
PARADISO TERRESTRE
LE PECORE DI CHEJENNE
LA RAGAZZA IN VETRINA (trailer)
TERZA LICEO (trailer)
ZAVATTINI E... "IL CAMPO DI GRANO CON CORVI" DI VAN GOGH

GIUSEPPE FERRARA
100 GIORNI A PALERMO
3 PEZZI CENTO LIRE
BAMBINI DELL'ACQUEDOTTO
I BANCHIERI DI DIO. L'ASSASSINIO DI ROBERTO CALVI
LA CENA DI SAN GIUSEPPE
FACCIA DI SPIA
GIOVANNI FALCONE
LAVAGNA DI CEMENTO
MINATORE DI ZOLFARA
NARCOS
PANAGULIS VIVE (4 EP.)
LA SALUTE NON SI VENDE
IL SASSO IN BOCCA
SEGRETO DI STATO
LE STREGHE A PACHINO
TERZO MONDO SOTTOCASA
IL TRAMONTO DELLA MEZZADRIA

MARCO FERRERI
OMAGGIO A MARCO FERRERI (Francesca Formisano)

MICHELE GANDIN
GENTE DI TRASTEVERE
I MURATORI

PETER GREENAWAY
DEATH IN THE SEINE
NOT MOZART
TV - DANTE

VILLI HERMANN
LUIGI EINAUDI
SAN GOTTARDO

WERNER HERZOG
GRIZZLY MAN
L' IGNOTO SPAZIO PROFONDO

JORIS IVENS
IL CIELO, LA TERRA
IO E IL VENTO

ALBERTO LATTUADA
LA NOSTRA GUERRA
OMAGGIO A LATTUADA (Vittorio Giacci, Adriano Pintaldi, Edoardo Bruno)

CARLO LIZZANI
AFRICA NERA AFRICA ROSSA: LEZIONE DELL'ANGOLA
CLAUDIA CARDINALE ATTRICE
DI SPALLE E FUORI CAMPO (Fedele Aula)
FACCE DELL'ASIA CHE CAMBIA: HANOI GUERRA E PACE
FLORESTANO VANCINI

GIUSEPPE ROTUNNO DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA
LUCHINO VISCONTI
MARIO GARBUGLIA SCENOGRAFO
MARTIN SCORSESE/ISABELLA ROSSELLINI
MASSIMO GIROTTI ATTORE
PIERO TOSI COSTUMISTA E SCENOGRAFO
ROBERTO ROSSELLINI (Versione ITA/FRA sott.tit. ING)
TONINO DELLI COLLI DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA
VERA MARZOT COSTUMISTA
UN VIAGGIO INTORNO A FEDERICO II

CECILIA MANGINI
LA CANTA DELLE MARANE
ESSERE DONNE
FELICE NATALE
IGNOTI ALLA CITTÀ
NON C'ERA NESSUNA SIGNORA A QUEL TAVOLO
(Davide Barletti, Lorenzo Conte)
STENDAL Ì
TOMMASO

FRANCESCO MASELLI
AVVENTURA DI UN FOTOGRAFO
HO CHI MIN (in collaborazione con Luigi Perelli)
OMBRELLAI (trailer)
TRE OPERAI

MASSIMO MIDA
LA GRANDE SETE
QUARTIERE SENZA VOLTO

GIANFRANCO MINGOZZI
LI MALI MESTIERI (trailer)
NOI CHE ABBIAMO FATTO "LA DOLCE VITA"
LA TARANTA

MARIO MONICELLI
VICINO AL COLOSSEO C'È MONTI

FRANCESCO MASELLI
AVVENTURA DI UN FOTOGRAFO
HO CHI MIN (in collaborazione con Luigi Perelli)
OMBRELLAI (trailer)
TRE OPERAI

ITALO MOSCATI
CONCERTO ITALIANO
CUORE DI TV – ALBERTO SORDI
CUORE DI TV – VITTORIO GASSMAN
LUCIANO PAVAROTTI. L'ULTIMO TENORE?
NON SOLO VOCE
OCCHI SGRANATI
IL Paese MANCATO
PASSIONI NERE
VIA VENETO SET

PIETRO NELLI
RADIOGRAFIA DELLA MISERIA

ERMANNO OLMI
TERRA MADRE
L'ORTO DI FLORA
LUNGO IL FIUME
DIALOGO TRA UN VENDITORE DI ALMANACCHI E UN PASSEGGIERE
LA PATTUGLIA DEL PASSO SAN GIACOMO
LA DIGA DEL GHIACCIAIO
GRIGIO (trailer)
MANON FINESTRA 2
MICHELINO I° B
IL PENSIONATO
TRE FILI FINO A MILANO

PIER PAOLO PASOLINI
ACCATTONE
APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA
COME SI FA A NON AMARE PIER PAOLO PASOLINI.
APPUNTI PER UN ROMANZO SULL'IMMONDEZZA (Mimmo Calopresti)
COMIZI D'AMORE
FUNERALI DI PASOLINI
(Archivio Audiovisivo Movimento Operaio e Democratico)
MAMMA ROMA
MEDEA
LE MURA DI SANÀA
PASOLINI E.. LA FORMA DELLA CITTÀ (Paolo Brunatto)
PASOLINI PROSSIMO NOSTRO (Giuseppe Bertolucci)
PRIMO PIANO: PIER PAOLO PASOLINI (Carlo di Carlo)
LA RABBIA
SOPRALLUOGHI IN PALESTINA
LA TERRA VISTA DALLA LUNA

NELSON PEREIRA DOS SANTOS
VIDAS SECAS (sott.tit. ing.)

ELIO PETRI
DEDICATO A PINELLI
ELIO PETRI. APPUNTI SU UN AUTORE
(Federico Bacci, Nicola Guarneri, Stefano Leone)
I SETTE CONTADINI

FRANCO PIAVOLI
L'ORTO DI FLORA
IL PIANETA AZZURRO
VOCI NEL TEMPO

GIUSEPPE PICCIONI
CHIEDI LA LUNA
CONDANNATO A NOZZE
IL GRANDE BLEK
MARGHERITA. RITRATTO CONFIDENZIALE
LE PAROLE DEL CUORE
SANDRA. RITRATTO CONFIDENZIALE

GILLO PONTECORVO
LA BATTAGLIA DI ALGERI
CANI DIETRO LE SBARRE (trailer)

GIULIO QUESTI
OM AD PO (trailer)

FOLCO QUILICI
MARCHE, L'ITALIA IN UNA REGIONE (co-autore Marino Maranzana)

DINO RISI
STRADE DI NAPOLI (trailer)

NELO RISI
I FRATELLI ROSSELLI

ROBERTO ROSSELLINI
EUROPA '51
INTERVISTA A SALVATOR ALLENDE (Emidio Greco)
ROBERTO ROSSELLINI (Carlo Lizzani) (Versione ITA/FRA sott.tit. ING)

MICHELE SANTORO
AMMAZZATELI TUTTI
CASAMARA
LIBERTÀ FORZATA
LA STRISCIA
VIVI PER MIRACOLO

MARIO SOLDATI
ALLA RICERCA DEI CIBI GENUINI. VIAGGIO NELLA VALLE DEL PO
VIAGGIO LUNGO IL TIRRENO: LIBRO E LIBERTÀ

PAOLO E VITTORIO TAVIANI
SICILIA ALL'ADDRITTA

FLORESTANO VANCINI
10 GIUGNO 1940 (co-autori: Alessandro Blasetti, Franco Rossi)
AMANTI SENZA FORTUNA
FERRARA
FLORESTANO VANCINI (Carlo Lizzani)
FLORESTANO VANCINI (Fabio Micolano)
INTERVISTA A VANCINI (Claudio Speranza)
TRAGHETTI ALLA FOCE
TRE CANNE UN SOLDO
UOMINI SOLI
VENTO DELL'ADRIATICO

LUCHINO VISCONTI
ALLA RICERCA DI TADZIO
APPUNTI PER UN FATTO DI CRONACA (trailer)
IL GATTOPARDO
LUCHINO VISCONTI (Carlo Lizzani)
LA TERRA TREMA

FREDERICK WISEMAN
HIGH SCHOOL
MEAT

VALERIO ZURLINI
I BLUES DELLA DOMENICA (trailer)

SEZIONI COLLATERALI, ACQUISIZIONI, PROGETTI, FUORI CONCORSO

FILM

- 8 AMICI DA SALVARE di Frank Marshall
- I 400 COLPI di Francois Truffaut
- ABBASSO LA RICCHEZZA di Gennaro Righelli
- AGORA di Alejandro Amenabar
- ALEXANDER di Oliver Stone
- ALICE IN THE WONDERLAND di Tim Burton
- ARANCIA MECCANICA di Stanley Kubrick
- AVATAR di James Cameron
- BABEL di González Iñárritu
- LA BESTIA NEL CUORE di Cristina Comencini
- LA BICICLETTA VERDE di Haifaa Al Mansour
- BLIND HUSBANDS (Mariti ciechi) di Erich von Stroheim
- BORAT di Larry Charles
- BURLESQUE di Steven Antin
- IL CASTELLO ERRANTE DI HOWL di Hayao Miyazaki (animazione)
- CENERE di Febo Mari
- CONCORRENZA SLEALE di Ettore Scola
- C'ERAVAMO TANTO AMATI di Ettore Scola
- CORRI RAGAZZO CORRI di Pepe Danquart
- COUS COUS di Abdellafit Kechiche
- UN CUORE IN INVERNO di Claude Sautet
- DERSU UZALA di Akira Kurosawa
- IL DIRITTO DI CONTARE di Theodore Melfi
- FANTOMAS 70 di AndrÈ Hunebelle
- IL FIGLIO DI SAUL di László Nemes
- FLAMENCO di Carlos Saura
- FLAMENCO FLAMENCO di Carlos Saura
- GATTO NERO, GATTO BIANCO di Emir Kusturica (sott.tit. italiano)
- UNA GIORNATA PARTICOLARE di Ettore Scola
- LA GRANDE BELLEZZA di Paolo Sorrentino
- GUARDIE E LADRI di Steno e Monicelli
- HANA – BI di Takeshi Kitano
- LANCILLOTTO E GINEVRA di Robert Bresson
- LUCY di Luc Besson
- IL MAGO DI OZ di Victor Fleming
- MAI DI DOMENICA di Jules Dassin
- IL MIO VICINO TOTORO di Hayao Miyazaki (animazione)
- NEL Paese DELLE CREATURE SELVAGGE di Spike Jonze
- NODO ALLA GOLA di Alfred Hitchcock
- ODISSEA di Franco Rossi
- L'ORO ROSSO di Cesare Fragnelli
- ORTONE E IL MONDO DEI CHI di Jimmy Hayward, Steve Martino (animazione)
- PALESTRINA. PRINCE OF MUSIC di Georg Brintrup
- IL PIANISTA di Roman Polanski
- PIAZZA DELLE CINQUE LUNE di Renzo Martinelli
- PLAYING BY HEART di Willard Carroll
- PONYO SULLA SCOGLIERA di Hayao Miyazaki (animazione)
- IL RACCONTO DEI RACCONTI di Matteo Garrone
- IL RAGAZZO CON LA BICICLETTA di Jean-Pierre e Luc Dardenne
- RATATOUILLE di Brad Bird e Jan Pinkava (animazione)
- REGALO DI NATALE di Pupi Avati
- IL RICHIAMO DELLA FORESTA di Richard Gabai
- IL RAGAZZO CON LA BICICLETTA di Jean-Pierre e Luc Dardenne
- RISORSE UMANE di Laurent Cantet
- ROSENSTRASSE di Margarethe von Trotta
- ROSSO MALPELO di Pasquale Scimeca
- SACCO E VANZETTI di Giuliano Montaldo
- SCIALLA di Francesco Bruni
- LA SICILIANA RIBELLE di Marco Amenta
- SIGNORE E SIGNORI di Pietro Germi
- SOLE di Michele Carrillo
- SONATINE di Takeshi Kitano
- SOY CUBA di Mikhail Kalatozov
- LA SPOSA BAMBINA di Khadija Al Salami
- SURVIVING PICASSO di James Ivory
- IL TEMPO DEI GITANI di Emir Kusturica
- TRAIN DE VIE di Radu Mihaileanu
- TRAINSPOTTING di Danny Boyle
- TRE COLORI. FILM BLU di Krzysztof Kieslowski
- GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI di Arturo Ambrosio, Luigi Maggi, Robero Omegna
- L'ULTIMO BACIO di Gabriele Muccino
- L'UOMO CHE AMAVA LE DONNE di Francois Truffaut
- IL VENTO FA IL SUO GIRO di Giorgio Diritti
- VIAGGIO SULLA LUNA di George Melies
- UNA VITA DIFFICILE di Dino Risi
- VOGLIO LA TESTA DI GARCIA di Sam Peckinpah
- LA VOLPE E LA BAMBINA di Luc Jacquet
- VULCANO di William Dieterle
- WATER di Deepa Mehta
- ZATOICHI di Takeshi Kitano
- ZELIG di Woody Allen
- ZORBA IL GRECO di Michael Cacoyannis

DOCUMENTARI

- 57 GIORNI A PALERMO. LA SCORTA DI PAOLO BORSELLINO di Francesca Fagnani (dal programma "La storia siamo noi di Giovanni Minoli)
- 148. MOSTRI DELL'INERZIA di Maurizio Cartolano
- A PAOLO ROSSI NOSTRO COMPAGNO di Ennio Lorenzini
- UN ACINO DI SPERANZA di Silvia Serinelli, Giuseppe Tarantini
- L'ACQUA INVISIBILE di Andrea Palladino, Astrid Lima
- ADIUS di Ezio Alovisi
- AFGHANISTAN: EFFETTI COLLATERALI? Di Fabrizio Lazzaretti, Alberto Vendemmiati
- L'ALBA DEL GIORNO QUARANTASETTE di Raffaella Cortese, Davide Di Sta-

dio (da "La storia siamo noi" di Giovanni Minoli)
- ALBERT'S WINTER di Andreas Koefoed
- ALDA MERINI. UNA DONNA SUL PALCOSCENICO di Cosimo Damiano Damato
- AMELIA ROSSELLI E L'ASSILLO È RIMA di Stella Saavino
- ANNI SPIETATI: ROMA (2 parti) di Igor Mendolia (da "La storia siamo noi" di Giovanni Minoli)
- APERITIVO AL BRISTOL di Gottfried Deghenghi
- ASPETTANDO MADONNA di Federico Troli
- BACK TO SARAJEVO di Alan Knight
- BARBIANA '65 di Angelo D'Alessandro
- LA BASILICATA NEL CELLULARE. MEMORIE DAL TERREMOTO E SOGNI DI PETROLIO di Antonello Faretta
- BELLA CIAO. GENOA SOCIAL FORUM. UN ALTRO MONDO È POSSIBILE di Carlo Freccero, Marco Giusti, Roberto Torelli
- BERLINGUER ("Enrico Berlinguer: c'era una volta la politica" di Mario Sesti – "La voce di Berlinguer" di Mario Sesti, Teho Teardo)
- BOLZANO JAMME JÀ di Emanuela Pesando
- BORN INTO BROTHERS di Ross Kauffman, Zana Briski
- BOWLING A COLUMBINE di Michael Moore
- CINEGIORNALE DELLA PACE a cura di Cesare Zavattini
- CONERO DOC CAMPUS
- COLPI DI LUCE di Francesca Calvelli, Steve Della Casa, Matteo Spinola
- CLAUDIA DÈ MEDICI di Luciano Stoffella
- IL CIBO DELL'ANIMA di Piero Cannizzaro
- CIAO ANNA di Elfriede Gaeng
- IL CERCHIO DEL RICORDO di Andrea Rossini
- LA CASA DELL'ANIMA di Vittorio Sgarbi
- IL CAPODANNO DI NIS di Pier Paolo Giarolo
- BURMA VJ. VOCI LIBERE DELLA BIRMANIA di Anders Ostergaard
- CONNUBIO di Edelweiss Cinaglia
- I COSIDDETTI GIOVANI di Guido Mazzoni, Raffaele Pavoni
- CROSSING THE BRIDGE. THE SOUND OF ISTANBUL di Fatih Akin
- DALAI LAMARENAISSANCE di Khashyar Darvich
- EARTH. LA NOSTRA TERRA di Alastair Fothergill, Mark Linfield
- ESODO. L'ITALIA DIMENTICATA di Nicolò Bongiorno
- ESODO. LA MEMORIA NEGATA di Nicolò Bongiorno
- ESSERE CLAUDIA CARDINALE di Stefano Mordini
- FABRIZIO DE ANDRÈ: IN DIREZIONE OSTINATA E CONTRARIA dal programma "La storia siamo noi " di Giovanni Minoli
- FABRIZIO DE ANDRÈ "MA LA DIVISA DI UN ALTRO COLORE" ("Faber" di Bruno Bigoni e Romano Giuffrida – "La guerra di Piero" eseguita da Moni Ovadia – "Girotondo" eseguita da Lella Costa e Mauro Pagani")
- FABRIZIO DE ANDRÈ IN CONCERTO di Stefano Sollima
- LE FAMIGLIE ARCOBALENO di Lucia Stano, Nadia Dalle Vedove
- FELLINI A NEW YORK di Paolo Aleotti e Marina Sanna
- FELTRINELLI di Alessandro Rossetto
- FERDINANDO SCIANNA di Giampiero D'Angeli
- LE FERIE DI LICU di Vittorio Moroni
- I FIORI DI KHARTOUM di Segio Leszczinsky
- IL FUTURO DI MICHELE dal programma "Fuoriclasse Canale Scuola Lavoro" di Pietro De Gennaro e Pietro Grignani
- GENI FUORI CONTROLLO di Bertram Verhaag, Gabriele Krober
- I GHIACCIAI. ALLARME PER LA TERRA di Cinehollywood
- UNA GIORNATA PARTICOLARE di Valeria Coiante, Marco Gentili, Luca Lancise
- IL GIORNO, LA NOTTE. POI L'ALBA di Paolo Bianchini
- G8/2001. FARE UN GOLPE E FARLA FRANCA di Enrico Deaglio, Luca Caon, Beppe Cremagnani, Enrico Cremagnani, Mario Portanova
- GIUSEPPE PINELLI del Comitato cineasti italiani contro la repressione in coll. con l'UNITELEFILM
- GOVERNARE CON LA PAURA di Luca Caon, Beppe Cremagnani, Enrico Cremagnani, Enrico Deaglio, Mario Portanova
- IL GRANDE NORD di Nicolas Vanier
- I GRANDI ARCHEOLOGI DI GIORGIO DE CHIRICO di Floriano De Santi, Giovanni Lani, Lisa Sotilis
- GRIZZLY MAN di Werner Herzog
- GUERRA di Pippo Delbono
- GUERRE, BUGIE E TV di Amedeo Ricucci
- HUMAN di Yann Arthus-Bertrand
- GLI IMBROGLIONI di Marco Bellone, Beppe Cremagnani, Enrico Cremagnani, Enrico Deaglio
- LE IMMAGINI DELLE MARCHE NEL CINEMA ITALIANO di Anna Olivucci, Fausto Galosi
- IN FABBRICA di Francesca Comencini
- IN MOTOCICLETTA SULLE DOLOMITI di Lothar Rubelt
- IN UN ALTRO Paese di Marco Turco
- IN VIAGGIO CON CHE GUEVARA di Gianni Minà
- L'IGNOTO SPAZIO PROFONDO di Werner Herzog
- L'INCUBO DI DARWIN DI Hubert Sauper
- IPOTESI SULLA MORTE DI GIUSEPPE PINELLI del Comitato cineasti italiani contro la repressione in coll. con l'UNITELEFILM
- INSIDE OUT di Claudio Di Mambro, Luca Mandrile, Marco Venditti
- INVENTARIO AUTUNNO – INVERNO di Manuele Cecconello
- JU TARRAMUTU di Paolo Pisanelli
- LAS CRUCES POBLADO PROXIMO di Rafael Rosal
- LATO PROIBITO di Marco Rota
- LEO FERRÈ IN ITALIA di Maria Teresa De Vito
- LIBELLULE di Adonella Marena
- LUIGI EINAUDI di Villi Hermann
- LUNGO VIAGGIO VERSO CASA di Pit Formento
- LA MAFIA È BIANCA di Stefano Maria Bianchi, Alberto Nerazzini
- MAN ON WIRE di James Marsh
- IL MARATONETA di Marco Leopardi
- MARCELLO MASTROIANNI. MI RICORDO,SI, IO MI RICORDO di Anna Maria Tatò
- MARKUS VALLAZZA E LA DIVINA COMMEDIA di Fulvio Vicentini
- MARTIN LUTHER KING. I HAVE A DREAM di Vanni Gandolfo
- MEMORIA DEL SAQUEO di Fernando Solanas
- MESSICO. ANGELI E DEMONI NEL LABORATORIO DELL'IMPERO di Fulvio Grimaldi
- MILVA CANTA UN NUOVO BRECHT di Giorgio Strehler (regia televisiva Carlo Battistoni)
- IL MIO Paese di Daniele Vicari
- MIRNA di Corso Salani
- IL MISTERO DEI FENICOTTERI ROSA di Mattew Aeberhard, Leander Ward
- IL MISTERO DEL LUPO di Fabio Toncelli
- LA MORTE MI FA RIDERE, LA VITA NO di Claudio Di Mambro, Luca Mandrile, Umberto Migliaccio
- LA NACION MAPUCE di Fausta Quattrini
- NANUK L'ESCHIMESE di Robert J.Flaherty
- NEFERTARI di Duilio Silenzi
- IL NEMICO INTERNO di Akram Adoini, Federico Ferrone, Claudio Giapponesi, Michele Manzolini
- NINO MANFREDI – NUDO D'ATTORE di Gaia Capurso, Massimo Ferrari
- NO TAV. GLI INDIANI DI VALLE di Adonella Marena
- NO IMPACT MAN di Laura Gabbert, Justin Schein
- NOMADELFIA: LÀ DOVE LA FRATERNITÀ È LEGGE – DON ZENO. Perché UNA NUOVA CIVILTÀ di Carlo e Paola De Biase
- NOTE DAL BASSO di Stefano Lorenzi, Federico Micali, Teresa Paoli
- LA NOTTE DELLA SACRA. GROTTAMMARE 2007 di Simona Pasqualini
- NUNCA MAIS. LA MAREA NERA di Stefano Lorenzi, Federico Micali, Teresa Paoli

- O LA TROIKA O LA VITA di Fulvio Grimaldi, Sandra Paganini
- OCCHI NEGLI OCCHI di Rossella Piccino
- L'OPERA DA TRE SOLDI (speciale prove) di Giorgio Strehler (regia televisiva Carlo Battistoni)
- UN'ORA SOLA TI VORREI di Alina Marazzi
- L'ORCHESTRA DI PIAZZA VITTORIO di Agostino Ferrente
- IL PAESAGGIO FORTIFICATO di Luciano Stoffella
- PANE AMARO di Gianfranco Norelli
- PARADISO RITROVATO di Patrizia Mariani
- IL PASSAGGIO DELLA LINEA di Pietro Marcello
- PATTI SMITH. DREAM OF LIFE di Steven Sebring
- LA PAURA SICURA di Gabriele Vacis
- PER AMORE DELL'ACQUA. FLOW di Irene Salina*
- POETI E SCRITTORI ITALIANI DEL '900: CARLO EMILIO GADDA di Mauro Bersani – EUGENIO MONTALE di Gianni Barcelloni e Gabriella Sica – GIUSEPPE UNGARETTI di Gabriella Sica
- POLVERE di Caterina Carone
- POWAQQATSI di Godfrey Reggio
- QUALE VERITÀ PER PIAZZA ALIMONDA? del Comitato Piazza Carlo Giuliani
- QUANDO L'ANARCHIA VERRÀ di Mauro Bartoli, Giangiacomo De Stefano
- LA RAI CHE FARAI di Fedora Sasso
- IL RE DEL MOSTO di Giulia Graglia
- RIP! A REMIX MANIFESTO di Brett Gaylor
- S 21. LA MACCHINA DI MORTE DEI KHMER ROSSI di Rithy Panh
- SALAM di Fabrizio Lazzaretti, Paolo Santolini
- IL SALE DELLA TERRA di Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado
- SAN GOTTARDO di Villi Hermann
- LA SCHERMA SALENTINA… A MEMORIA D'UOMO.. di Davide Monaco
- UNA SCOMODA VERITÀ di Davis Guggenheim
- SENTINA. RITRATTO DI UN AMORE IN VIA D'ESTINZIONE di Luigi Maria Perotti
- SHADES ON THE COUCH di Ugo Nespolo
- SICILIA: TERREMOTO ANNO UNO di Beppe Scavuzzo
- UN SILENZIO PARTICOLARE di Stefano Rulli
- UN SOGNO LUNGO UNA SPERANZA di Sergio Spina
- LE SOLITE STORIE di Arianna Felicetti, Matteo Marson, Lorenza Pallini
- UN SOLO ERRORE. BOLOGNA 2 AGOSTO 1980 di Matteo Pasi
- SORAN NON AVER PAURA di Fabrizio Lazzaretti, Paolo Santolini
- STEVE JOBS. L'INTERVISTA PERDUTA di Robert X. Cringely, Paul Sen
- UNA STORIA AMERICANA di Andrew Jarecki
- LA STORIA È PASSATA DI QUI. ARCHITETTURE IN ALTO ADIGE TRA LE DUE GUERRE di Francesco Lauber
- STORIE DI UOMINI E DI MARE di Luigi Di Servio, Giulio Guazzini, Manuela Romano
- STUDIO AZZURRO. VIDEOAMBIENTI, AMBIENTI SENSIBILI di Fabio Cirifino, Paolo Rosa, Stefano Roveda, Leonardo Sangiorgi
- SUPER 8 STORIES di Emir Kusturica
- SUSO CECCHI D'AMICO di Luca Zingaretti
- I TAMBURI DELL'AMAZZONIA. DA MANAUS A PORTO ALEGRE di Paolo Grassini, Federico Mariani, Federico Minnini, Antonio Pacor
- TEATRO CIVICO. MARCO PAOLINI di Davide Ferrario
- THE AGRONOMIST di Jonathan Demme
- THE COVE. LA BAIA DOVE MUOIONO I DELFINI di Louie Psihoyos
- THE FOG OF WAR di Errol Morris
- THE ITALIAN CHARACTER. ANTONIO PAPPANO di Angelo Bozzolini
- THE LIGHT OF THE SNOW LION di Pablo Argentino
- THE QUANTUM ACTIVIST di Ri Stewart, Renee Slade
- THE ROAD TO GUANTANAMO di Michael Winterbottom, Mat Whitecross
- THYSSENKRUPP BLUES di Pietro Balla, Monica Repetto
- LA TIVÙ DI FELLINI di Tatti Sanguineti
- TOTO' – LEI NON SA CHI È TOTO' di Gaia Capurso, Massimo Ferrari
- LE TRE FARFALLE di ITER – Laboratorio Immagine – Scuola dell'infanzia di C.so Duca degli Abruzzi, Torino
- UGO TOGNAZZI – UGO NESSUNO E CENTOMILA di Gaia Capurso, Massimo Ferrari
- L'ULTIMA SEQUENZA di Mario Sesti
- ULTIMI TATTILI AI MARGINI DELLA MEMORIA di Vira Fabra
- L'ULTIMO SALUTO A FEDERICO di Sergio Zavoli
- UMBERTO MASTROIANNI. PROGRESSIONE CURVILINEA di Giovanni Lani, Floriano De Santi
- UNKNOW CHAPLIN di Kevin Brownlow, David Gill
- UNO DI NOI. ALEXANDER LANGER di Dietmar Hoss
- L'UOMO COL MICROFONO di Antonello Sarno
- IL VECCHIO E IL MARE di Aleksander Petrov (animazione)
- VENTI D'OTTOBRE. C'ERO ANCH'IO di Massimiliano Carboni, Sergio Spina
- LA VERA VICENDA DI TONY VILAR di Giuseppe Gagliardi
- LA VIA DI MIO PADRE di Luigi Maria Perotti
- VIAGGIO NEL '900 DELLE DONNE di Nella Condorelli
- VIAGGIO NEL CINEMA AMERICANO di Martin Scorsese, Michael Henry Wilson
- VIETNAM di AA.VV.
- VITA DI ADRIANO di Andrea Chesi, Giorgio Felicetti, Francesco Niccolini
- VIVA ZAPATERO di Sabina Guzzanti
- VOCI MIGRANTI di Federico Greco
- VOGLIAMO ANCHE LE ROSE di Alina Marazzi
- VOLEVO SOLO VIVERE di Mimmo Calopresti
- WAROLOGY di Morgan Menegazzo e Mariaachiara Pernisa
- WERNER HERZOG E IL DOCUMENTARIO di Fabrizio Grosoli
- ZELDMAN di Cosimo Messeri

ALBO D'ORO
BIZZARRI 1994-2018

BIZZARRI 1994

1° PREMIO	***Aleph Tau - Memorie dello sterminio*** di Alessandro Amaducci
PREMIO SEZ. STORIA, POLITICA, LAVORO, PROBLEMI SOCIALI (ex-aequo)	***Pynarella '93*** di Paolo Berni ***L'altro aspetto*** di Mino Crocé e Guido Wilhelm
PREMIO SEZ. ARTE, ARCHITETTURA, BENI CULTURALI, ETNOGRAFIA	***Un percorso tra immaginario architettonico e cinematografico: un progetto per la fiera di Milano*** di Giorgia Marangoni
PREMIO SEZ. SCIENZA E NATURA (ex-aequo)	***Lo specchio*** di Onorato di Bruno Degiuli ***Delta del Po, la terra delle acque*** di Aldo Vergine
PREMIO SPECIALE	***Shish mahal*** di Arnaldo Catinari
PREMIO GIURIA DEL PUBBLICO	***Lo specchio di Onorato*** di Bruno Degiuli
SEGNALAZIONI	***Chi era Piripicchio?*** di Daniele Cascella ***I poveri*** di Edelweiss Cinaglia ***Aquila addio!*** di Giovanni Malara e Danilo Mollicone ***The survivor*** di Luca Masnata ***Sotto i sassi nell'acqua*** di Claudio Venturelli

BIZZARRI 1995

1° PREMIO (ex-aequo)	***A zero ore*** di Alessandro Piva ***Cichero*** di Daniele Gaglianone
PREMIO SEZ. STORIA, POLITICA, LAVORO, PROBLEMI SOCIALI (ex-aequo)	***Promessi sposi*** di Antonietta De Lillo ***I Rambone - Storia di una famiglia*** di Giorgio Garini
PREMIO SEZ. ARTE, ARCHITETTURA, BENI CULTURALI, ETNOGRAFIA	***Omaggio a Carlo Goldoni*** di Alessandro Cane
PREMIO SEZ. SCIENZA E NATURA	***Lassù dove vivono gli Incas*** di Mario Zanot
PREMIO SEZ. MEDITERRANEO	***Grandi ombre in fondo al mare*** di Andrea Cochetti
PREMIO GIURIA DEL PUBBLICO	***Il giudizio di Norimberga*** di Alessandro Amaducci
PREMIO SPECIALE	***Forza di volontà*** di Luca Masnata
PREMIO «AZIENDA DI PROMOZIONE TURISTICA DI SAN BENEDETTO»	***Dérives*** di Edelweiss Cinaglia
SEGNALAZIONI	***Cercando Francesco*** di Pit Formento ***Il giudizio di Norimberga*** di Alessandro Amaducci ***La grande acqua*** di Alberto Vendemmiati ***Parole chiave - AIDS tra realtà e immaginazione*** di Giampaolo Marzi ***Racconti del terremoto*** di Aldo Vergine ***Savona ore diciotto*** di Simonetta Fadda ***Il sesso, il lutto, il cono gioioso dell'Etna*** di Diego Ronsisvalle

BIZZARRI 1996

1° PREMIO	***Oggi è un altro giorno - Milano 1945-1995*** di B. Bigoni e G. De Santis
PREMIO SEZ. STORIA	***Appunti per un film su Tano*** di Roberta Torre
PREMIO SEZ. PROBLEMI SOCIALI	***Quelli dell'Alfa Romeo*** di Associazione Video Democratico
PREMIO SEZ. BENI CULTURALI, ARTE, ETNOGRAFIA	***Il desiderio di Icnussa*** di Bianca Laura Petretto
PREMIO SEZ. SCIENZA, NATURA, MEDITERRANEO	***Il parco, l'acqua, la luna*** di Dorino Minigutti
PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA	***Paesi Bassi*** di Ilvio Gallo
PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO»	***L'uovo di Konrad Lorenz*** di Marina Cappabianca
PREMIO GIURIA DEL PUBBLICO (ex-aequo)	***Differenze*** di Sandra Degiuli e Elisa Mereghetti ***Ragazzi in gamba*** di Christian Angeli
MENZIONI SPECIALI	***Dybbuk - Memorie dei campi*** di Alessandro Amaducci ***Made in Lombardia*** di Silvio Soldini e Giorgio Garini ***Nella tana del lupo*** di Pasquale Scimeca ***Ogni sedia ha il suo rumore*** di Antonietta De Lillo ***Ospiti indesiderati*** di Antonio D'Onofrio ***La Settimana Santa a Taranto*** di Lorenzo Gigliotti ***Tuttinpiazza - Speciale Verona*** di Claudio Cipelletti e Valerio Governi

BIZZARRI 1997

1° PREMIO	***Omaggio ai Teatri Invisibili*** di Edelweiss Cinaglia
PREMIO SEZ. STORIA	***Una storia d'amore in quattro capitoli e mezzo*** di Mariano Lamberti
PREMIO SEZ. SOCIETÀ	***Fine pena mai*** di Enrica Colusso
PREMIO SEZ. BENI CULTURALI, ARTE, ETNOGRAFIA (ex-aequo)	***Il fuoco di Napoli*** di Alessandro Rossetto ***Valades Ousitanes*** di Diego Anghilante e Fredo Valla
PREMIO SEZ. SCIENZA, NATURA, MEDITERRANEO	***Il mondo non oggettivo*** di Gennaro Aquino
PREMIO GIURIA DEL PUBBLICO	***Effetto nebbia*** di Giancarlo Pancaldi
PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA	***Foggia, non dirle mai addio*** di Luciano Emmer
PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO»	***Viento 'e terra*** di Antonietta De Lillo
MENZIONI SPECIALI	***Malamilano*** di Tonino Curagi ***Islanda - Regno degli uccelli marini*** di Elisa Mereghetti ***Uomini contro carbone*** di Salvatore Sardu

BIZZARRI 1998

1° PREMIO *L'altra metà del cielo* di Pit Formento

2° PREMIO (ex-aequo)
Anni di stupore di Giorgio Garini
Gli spiriti delle mille colline di Isabella Sandri
Parole per dirlo: dalla parte delle bambine di Chiara Cremaschi
Tribulero di Andrea Caccia
Voci della montagna di Antonello Carboni

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA e PREMIO GIURIA del pubblico *Diario di una siciliana ribelle* di Marco Amenta

PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO» *Non solo Assisi* di Nino Criscenti
MENZIONI SPECIALI *Il liutar* di Marco Rossitti
Nella prospettiva della chiusura lampo di Paolo Pisanelli
Pianissimo di Mino Crocè e Guido Wilhelm
PREMIO PICENO DA SCOPRIRE *Io so chi sono* di Simone Massi

BIZZARRI 1999

1° PREMIO *Cono Sur* di Corso Salani

2° PREMIO *L'America a Roma* di Gianfranco Pannone

3° PREMIO *Prigionieri italiani* di Massimo Sani

MENZIONI SPECIALI *Ritratto di Altiné nella stagione secca* di Elisa Mereghetti e Marco Mensa
Case di Rodolfo Bisatti
Ska problem - Non c'è problema di Luisa Quintavalle

PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO» *Il mio nome è Nico Cirasola* di Giovanni Piperno

PREMIO GIURIA DEL PUBBLICO *L'America a Roma* di Gianfranco Pannone

PREMIO PLANÈTE *Madras eyes* di Ilaria Freccia

BIZZARRI 2000

1° PREMIO *La storia di Pia: mio fratello e mia sorella venduti per poche lire* di Basile Sallustio

2° PREMIO (ex-aequo)
Bibione bye byeone di Alessandro Rossetto
Intervista a mia madre di Giovanni Piperno e Agostino Ferrente

PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO» *Prove di Stato* di Leonardo Di Costanzo

PREMIO DELL'UNIVERSITÀ DI TERAMO *Il sogno di Leonardo* di Mario Zanot

PREMIO DELLA GIURIA DEL PUBBLICO *Intervista a mia madre* di Giovanni Piperno e Agostino Ferrente

MENZIONI SPECIALI *So kerès muro phral* di Elena Alecci e Paolo Simoni
Ragazzi fuori. Torino di Aurelio Grimaldi

BIZZARRI 2001

1° PREMIO	***L'estate vola*** di Andrea Caccia
2° PREMIO	***Jung*** di Fabrizio Lazzaretti e Alberto Vendemmiati
3° PREMIO (ex-aequo)	***Maramures*** di Fabrizio Scapin ***Sole*** di Mariangela Barbanente
PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO»	***Roma A.D. 999*** di Paolo Pisanelli
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***L'estate vola*** di Andrea Caccia
PREMIO DELL'UNIVERSITÀ DI TERAMO	***Jung*** di Fabrizio Lazzaretti e Alberto Vendemmiati
PREMIO DELLA GIURIA DEL PUBBLICO	***Jung*** di Fabrizio Lazzaretti e Alberto Vendemmiati
MENZIONI SPECIALI	***Occhi di ragazza*** di Tonino Curagi e Anna Gorio ***Mentalità Ultras*** di Ivano De Matteo

BIZZARRI 2002

1° PREMIO	***Residence Roma*** di Fabio Caramaschi
2° PREMIO	***Chiusura*** di Alessandro Rossetto
PREMIO «RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO»	***Vivere*** di Franco Bernini
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***Sem Terra*** di Elisabetta Pandimiglio e Cèsar Meneghetti
PREMIO DELL'UNIVERSITÀ DI TERAMO	***Sogni.com*** di Daniele Cini
PREMIO DELLA GIURIA DEL PUBBLICO	***A Farewell to Beat*** di Luca Facchini
MENZIONI SPECIALI	***Don Cesare, prete di frontiera*** di Franca Cereghini ***Radio Rock*** di Stefano Grossi
PREMIO EURODOC	***Soul of a Century*** di Michael Kuball
PREMIO MARCHEDOC	***Di ritorno*** di Mauro Santini ***Paz!*** di Paolo Marzoni

BIZZARRI 2004

1° PREMIO	***Il cantiere*** di Pietro Marcello
2° PREMIO	***L'esplosione*** di Giovanni Piperno
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***Materiali a confronto*** di Giuseppe M. Gaudino
PREMIO DELLA GIURIA DEL PUBBLICO	***Sotto le forbici di Madama Anastasia*** di Sergio Sciarra e Silvano Console
PREMIO CINEFORUM	***I malestanti trent'anni dopo*** di Claudio Di Mambro, Luca Mandrile e Marco Venditti
MENZIONI SPECIALI	***Italian sud-est*** di Fluid Video Crew ***Ottoni a scoppio*** di Claudia Cipriani
PREMIO INTERNATIONAL DOC	La Giuria ha assegnato tre menzioni speciali a: ***Screaming men*** di Mika Ronkainen ***Bolshoi drill*** di Christian Schulz ***Meninas de rua*** di Roseli Gercilia Pereira, Andrea Narese, Martino Ferro

BIZZARRI 2005

1° PREMIO	***Nichi*** di Gianluca Arcopinto
PREMIO KODAK	***Dietro palla o dietro porta*** di Fabio Caramaschi
PREMIO CINEFORUM	***Tra due terre*** di Michele Carrillo
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***Le ultime ore del Che*** di Romano Scavolini
PREMIO DELLA GIURIA DEL PUBBLICO	***Avereventanni*** di Massimo Coppola, Giovanni Giommi, Aurelio Piccinini, Giovanni Robertini
MENZIONE SPECIALE	***Figli di Roma città aperta*** di Laura Muscardin

BIZZARRI 2006

1° PREMIO	***Craj-Domani*** di Davide Marengo
2° PREMIO	***Primavera in Kurdistan*** di Stefano Savona
PREMIO KODAK	***Primavera in Kurdistan*** di Stefano Savona
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***L'isle*** di Chiara Malta
PREMIO «CINEFORUM»	***Vita e avventure del Signor di Bric a Brac.*** ***Breve biografia di Valentino Parlato*** di Marina Catucci, Matteo Parlato e Roberto Salinas
MENZIONI SPECIALI	***Altri occhi*** di Guido Votano ***Le finestre di Beslan*** di Martino Lo Cascio e Igor d'India
1° PREMIO FONDO "PER LO SVILUPPO"	***Il passaggio della linea*** di Pietro Marcello

BIZZARRI 2007

1° PREMIO	***Pirrera*** di Piero Messina
2° PREMIO	***Centravanti Nato*** di Gian Claudio Guiducci
PREMIO KODAK	***La vita come viaggio aziendale*** di Paolo Muran
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***Occhio Sensibile*** di Liliana Ginanneschi
PREMIO «CINEFORUM»	***Ritorni*** di Giovanna Taviani
MENZIONI SPECIALI	***Un'altra storia*** di Marco Battaglia, Gianluca Donati, Laura Schimmenti e Andrea Zulini ***Giorni di Prova. Emilio Rentocchini poeta a Sassuolo*** di Daria Menozzi

BIZZARRI 2008

1° PREMIO (ex aequo)	***Stranieri in Patria*** di Roberto Citran e Gianni Ferraretto ***Vida loca*** di Stefania Andreotti
2° PREMIO FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI ASCOLI PICENO (ex aequo)	***Boccioli di rabbia. Dieci giorni con RAWA*** di Michela Guberti ***Code di lucertola*** di Valentina Giovanardi
PREMIO KODAK ALLA MIGLIORE FOTOGRAFIA AL DOCUMENTARIO	***Le chiavi per il paradiso*** di Caterina Carone
PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA	***Lo Stato di eccezione*** di Germano Maccioni
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***Numero uno in lista*** di Stefano Durzi
PREMIO «CINEFORUM»	***Dallo zolfo al carbone*** di Luca Vullo
MENZIONI SPECIALI	***La besa di Luce*** di Turi Finocchiaro e Nathalie Rossetti ***I Gigantari*** di Ella Pugliese

BIZZARRI 2009

1° PREMIO	***CIMAP! Cento italiani matti a Pechino*** di Giovanni Piperno
2° PREMIO FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI ASCOLI PICENO (ex aequo)	***Noi che siamo ancora vive*** di Daniele Cini ***L'infame e suo fratello*** di Luigi Maria Perotti
PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA	***Isola nuda*** di Debora Inguglia
PREMIO «ANDREA PAZIENZA»	***Diario di uno scuro*** di Fluid Video Crew
MENZIONI SPECIALI	***Operai*** di Pietro Balla, Monica Repetto ***Pinuccio Lovero. Sogno di una morte di mezza estate*** di Pippo Mezzapesa
MENZIONI SPECIALE OPERA PRIMA	***Hijos del sol*** di Alessandro Ferroni

BIZZARRI 2011

1° PREMIO *Il silenzio di Pelešjan* di Pietro Marcello

BIZZARRI 2012
SESSIONE ESTIVA

1° PREMIO *Mare chiuso* di Stefano Liberti, Andrea Segre

SESSIONE INVERNALE
CONCORSO CONFINI MOBILI

1° PREMIO *Catastroika* di Aris Chatzistefanou, Katerina Kitidi

CONCORSO CONFINI MOBILI GIOVANI

1° PREMIO *Benvenuti in Italia. L'Italia secondo 5 giovani immigrati* di Aluk Almiri, Hamed Dera, Hevi Dilara, Zakaria Mohamed Ali, Dagmawi Yimer

BIZZARRI 2013
CONCORSO CONFINI MOBILI GIOVANI

1° PREMIO *Il limite* di Rossella Schillaci

BIZZARRI 2014

1° PREMIO *Ritratti abusivi* di Romano Montesarchio

PREMIO «ANDREA PAZIENZA» *Fedele alla linea* di Germano Maccioni

BIZZARRI 2015

PREMIO MIGLIOR SOGGETTO *Senza Lucio* di Mario Sesti

PREMIO MIGLIOR FOTOGRAFIA *Meta - 3, 1 km²* di Sandro Bocci

PREMIO MIGLIOR MONTAGGIO *Enrico Lucherini. Ne ho fatte di tutti i colori* di Marco Spagnoli

PREMIO MIGLIOR REGIA *La scuola d'estate* di Jacopo Quadri

PREMIO MIGLIOR DOCUMENTARIO
PREMIO GIURIA DEL PUBBLICO *La musica provata* di Emanuele Sana

1° PREMIO ITALIAcortoDOC *Tyndall* di Fatima Bianchi

(ex aequo) *Mulheres* di Nicola Bogo, Elisa Bucchi

PREMIO «ANDREA PAZIENZA» ITALIAcortoDOC *Panorama* di Gianluca Abbate

BIZZARRI 2016

PREMIO ITALIADOC MIGLIOR SOGGETTO — ***La mia casa e i miei coinquilini. Il lungo viaggio*** di Joyce Lussu di Marcella Piccinini

PREMIO ITALIADOC ARTE — ***Andrea Pazienza. Fino all'estremo*** di Paolo Caredda

PREMIO ITALIADOC MEDI(con)TERRANEO — ***Fuocoammare*** di Gianfranco Rosi

PREMIO ITALIAcortoDOC — ***Il Murrán - Maasai in the Alps*** di Sandro Bozzolo

BIZZARRI 2017

1° PREMIO ITALIADOC — ***Crazy For Football*** di Volfango De Biasi

PREMIO ITALIADOC "IL CALCIO" — ***My best*** di Luigi Maria Perotti

BIZZARRI 2018

1° PREMIO ITALIADOC — ***Crazy For Football*** di Volfango De Biasi

PREMIO ITALIADOC "IL CALCIO" — ***My best*** di Luigi Maria Perotti

PREMI ALLA CARRIERA
E RICONOSCIMENTI

BIZZARRI 1994-2018

1995
PREMIO ALLA CARRIERA Michelangelo Antonioni

1996
PREMIO ALLA CARRIERA Giuseppe De Santis
PREMIO ALLA CARRIERA Giuseppe Maria Scotese

1998
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA CARRIERA Frederick Wiseman
PREMIO ALLA CARRIERA Francesco Rosi

1999
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA CARRIERA Peter Greenaway

2000
PREMIO PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO Michele Santoro
PREMIO BIZZARRI PER IL FILM "PANE E TULIPANI"
Licia Maglietta e Silvio Soldini
PREMIO "UN ATTRICE PER AMICA" Chiara Caselli

2001
PREMIO PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO E RADIOFONICO Oliviero Beha
PREMIO "UN ATTORE PER AMICO" Luigi Lo Cascio

2002
PREMIO ALLA CARRIERA Laura Betti
PREMIO "UN ATTRICE PER AMICA" Iaia Forte
PREMIO "UN PRODUTTORE PER AMICO" Nanni Moretti
per "I diari della Sacher"

2003
PREMIO BIZZARRI PER IL CINEMA DOCUMENTARIO Giuseppe Ferrara
PREMIO "UN ATTRICE PER AMICA" Donatella Finocchiaro
PREMIO BIZZARRI PER IL FILM "LA MEGLIO GIOVENTU'"
Alessio Boni e Jasmine Trinca
PREMIO "UN PRODUTTORE PER AMICO" Giuseppe Piccioni
per il documentario "Un'ora sola ti vorrei" di Alina Marazzi

2005
PREMIO NAZIONALE ALLA CARRIERA PER IL DOCUMENTARIO
Michelangelo Antonioni
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA CARRIERA PER IL DOCUMENTARIO
Manoel De Oliveira
PREMIO PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO Italo Moretti
PREMIO PER IL PROGRAMMA TELEVISIVO Report

2006
PREMIO NAZIONALE ALLA CARRIERA PER IL DOCUMENTARIO
Carlo Lizzani
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA CARRIERA PER IL DOCUMENTARIO
Nelson Pereira Dos Santos
PREMIO PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO Gianni Minà
PREMIO PER IL PROGRAMMA TELEVISIVO Harem – Catherine Spaak
PREMIO PER IL PROGRAMMA TELEVISIVO Rai News 24 – Roberto Morrione
PREMIO PER IL PROGRAMMA RADIOFONICO Fahrenheit – Marino Sinibaldi
PREMIO PER IL DESIGN – "Not for food" – Enzo Eusebi

2007
PREMIO ALLA CARRIERA PER IL DOCUMENTARIO ITALIANO
Florestano Vancini
PREMIO UNA VITA PER IL CINEMA Fernando Birri
PREMIO UNA VITA PER IL CINEMA Luigi Di Gianni
PREMIO PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO Sergio Zavoli
PREMIO PER IL PROGRAMMA TELEVISIVO Ballarò – Giovanni Floris
PREMIO PER IL PROGRAMMA TELEVISIVO Linea Blu – Donatella Bianchi e
Massimo Clementi
PREMIO PER IL PROGRAMMA RADIOFONICO Hollywood Party -
Steve Della Casa

2008
PREMIO ALLA CARRIERA Mario Monicelli
PREMIO ALLA CARRIERA Villi Hermann
PREMIO REPORTER Pino Scaccia

2009
PREMIO BIZZARRI CINEMA Giuseppe Piccioni
PREMIO BIZZARRI GIORNALISMO Romano Tamberlich
PREMIO BIZZARRI ANNIVERSARY Carlo Delle Piane

2010
PREMIO BIZZARRI CINEMA Pasquale Scimeca
PREMIO BIZZARRI PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO Nuccio Fava
PREMIO BIZZARRI ANNIVERSARY Carlo Delle Piane

2011
PREMIO BIZZARRI CINEMA Marco Bellocchio
PREMIO BIZZARRI Italo Moscati per "Concerto Italiano",
per il suo lavoro nel cinema e nella televisione
PREMIO MEDI(con)TERRANEO Wim Venders per "Il volo"
PREMIO PIANETAMAREDOC Flaminia Clementi per "Il mio Mar Rosso"
PREMIO MEDIAMBIENTE Ezio Farina, Vittorio Fusco, Giuseppe Cetrone per
"Svasso Maggiore. La vita nel lago"

2012
PREMIO PER UN CINEMA DELL'INTERCULTURA Emanuele Crialese
PREMIO ALLA SOLIDARIETÀ Comitato Italiano per l'Unicef - Andrea Iacomini
PREMIO PER IL GIORNALISMO TELEVISIVO Andrea Vianello
PREMIO ALLA COMUNICAZIONE Antonello Caporale
PREMIO UNA VITA PER LA MUSICA Silvano D'Auria
PREMIO ALL'INFORMAZIONE ETICA E CIVILE Claudio Speranza
PREMIO ALLA CARRIERA Giuseppe Ferrara

2013
PREMIO UNA VITA PER IL DOCUMENTARIO Cecilia Mangini
PREMIO GIOVANI AUTORI Elisa Fuksas
PREMIO VENTENNALE Duilio Silenzi
PREMIO BIZZARRI Salvatore Striano
PREMIO UNA VITA PER LA SCUOLA Mario Speranza

2014
PREMIO UNA VITA PER LE ARTI Lech Majewsky

2015
PREMIO UNA VITA PER LA LUCE Adolfo Guzzini
PREMIO PER UN GIORNALISMO ETICO Bianca Berlinguer
PREMIO UNA VITA PER IL CINEMA Enrico Lucherini
PREMIO ALLA CARRIERA Mario Brenta
PREMIO LA MUSICA E IL CINEMA Stelvio Cipriani

2017
PREMIO UNA VITA PER GLI ALTRI Vittoria Quondamatteo
per il documentario "The children of the noon"
PREMIO UNA VITA PER LA CULTURA a Pasquale Limoncelli
PREMIO ALLA COMUNICAZIONE SPORTIVA a Maurizio Compagnoni

2018
PREMIO BIZZARRI "CALCIO SOCIALE" al Progetto "Talento e Tenacia"
PREMIO BIZZARRI "CALCIO SOCIALE" all'Associazione "Calcio Sociale"
onlus
PREMIO BIZZARRI Paolo Berrettini
PREMIO BIZZARRI "PER LA COMUNICAZIONE" Maurizio Blasi
PREMIO BIZZARRI "ECCELLENZE DELLO SPORT DEL TERRITORIO" Sambenedettese Beach Soccer
PREMIO BIZZARRI "ECCELLENZE DELLO SPORT DEL TERRITORIO" Rugby Samb

SAN BENEDETTO DEL TRONTO
CITTÀ DEL DOCUMENTARIO

Legge Regionale 3 Ottobre 2019 n. 34
votata all'unanimità
pubblicata sul Bollettino Ufficiale della Regione Marche 10/10/2019 n. 80

omissis

Art. 3
San Benedetto del Tronto città del documentario cinematografico
1. La Regione, considerata la rilevanza dell'attività di valorizzazione del documentario cinematografico sul territorio marchigiano, riconosce, in particolare, quale Città della produzione del documentario cinematografico il Comune di San Benedetto del Tronto, in considerazione del rilievo assunto dalla produzione del documentario come espressione artistica e di avanguardia comunicativa nella storia culturale della città in relazione all'operato della Fondazione Libero Bizzarri, nata nel 1994, che esercita un ruolo centrale, riconosciuto a livello nazionale, nella promozione di studi e ricerche nel campo delle arti visive e dei processi evolutivi dei sistemi di comunicazione per immagini.

omissis

INDICE

EDITORIALE di Maria Pia Silla 3
IL FUTURO DELLA MEMORIA di Gioia Di Cristofaro Longo 4
LE IMMAGINI E LE PALME APERTE AL FUTURO di Italo Moscati 5
ONCE UPON A TIME IN SAN BENEDETTO DEL TRONTO di Gualtiero De Santi 6
ANTOLOGIADOC LIBERO BIZZARRI: ARTICOLAZIONE DELL'ANTOLOGIA 8

LIBERO BIZZARRI

STILE LIBERO di Elvira Castellucci Bizzarri 11
IL LIBERO DEL TG2 di Italo Moretti 12
ATTIVITÀ AUDIOVISIVA 15
I TITOLI DI LIBERO PRODUTTORE E REGISTA 16
ATTIVITÀ DIDATTICA 18
ATTIVITÀ POLITICA E SINDACALE 19
ATTIVITÀ GIORNALISTICA E SAGGISTICA 20
PARTECIPAZIONE A FESTIVAL, DIBATTITI E CONVEGNI 21
I TESTI DI ALCUNI DOCUMENTARI DI LIBERO BIZZARRI IN FOTO ANASTATICA 23
RICORDANDO LIBERO BIZZARRI 121
Massimo Felisatti 122
Mino Argentieri 123
Bruno Torri 124
Carlo Lizzani 125
Francesco Maselli 126
BIOGRAFIA 127

1ª - 2ª EDIZIONE 1994/1995

UN PENSIERO DI OGGI
TRA PASSATO E PRESENTE di Beatrice Coletti 131

EDITORIALE di Vittorio De Luca 132
IL DOCUMENTARIO: FRA MEMORIA STORICA E TEMPO PRESENTE di Giacomo Gambetti 133
IL DOCUMENTARIO: RICOMINCIARE A CENT'ANNI? di Italo Moscati 134

3ª EDIZIONE 1996

UN PENSIERO DI OGGI
SAN BENEDETTO DOCUMENTARIO VIVENTE di Stefano Catini 137

LA FINESTRA DEL DOCUMENTARIO di Florestano Vancini 138
ERMANNO OLMI DAI PRIMI DOCUMENTARI AI GRANDI FILM di Giacomo Gambetti 139
GLI APPUNTI "VISIVI" DI PASOLINI di Gualtiero De Santi 140
DOCUMENTARIO E FINZIONE di Lino Micciché 141

4ª EDIZIONE 1997

UN PENSIERO DI OGGI
COSÌ VICINO COSÌ LONTANO. APPUNTI PER UN DOCUMENTARIO SUL 1997 di Emanuela Tomassetti 145

IL DOCUMENTARIO OGGI di Gualtiero De Santi 146
IL FUTURO HA UN CUORE ANTICO di Ermanno Comuzio 147
INTERVISTA A ITALO MOSCATI di Massimo Garritano 150
INTERVISTA A LUCIANO EMMER di Massimo Garritano 152
INTERVISTA A SILVANO AGOSTI di Massimo Garritano 154
RICORDO DI GIUSEPPE DE SANTIS di Giacomo Gambetti 155

5ª EDIZIONE 1998

UN PENSIERO DI OGGI 1998 di Samad Zarmandili 159

LA FORZA DEL DOCUMENTO di Italo Moscati 160
ULTIME STAGIONI di Gualtiero De Santi 162
CARO DOCUMENTARIO… di Italo Moscati 164
RETROSPETTIVA DI FRANCESCO ROSI: IL PRESENTE STORICO DEL CINEMA di Dante Albanesi 165
FILMOGRAFIA DI FRANCESCO ROSI 168
RETROSPETTIVA DI FREDERICK WISEMAN
L'UOMO LA SCIMMIA, LA MACCHINA DEL POTERE di Alberto Farassino 171
IL DOCUMENTARIO AMERICANO OGGI di George Grella 172
INTERVISTA A FREDERICK WISEMAN 174
FREDERICK WISEMAN: OPERA COMPLETA 175
VOCABOLARIETTO WISEMANIANO di Liz Ellsworth 178
PROFILO BIOGRAFICO di Liz Ellsworth 180
FRANCESCO MASELLI LETTERA APERTA 182
INTERVISTA A GRAZIELLA GALVANI di Gualtiero De Santi 183
OMAGGIO A JORIS IVENS 185
STORIA D'ITALIA DEL XX SECOLO V CAPITOLO: L'ITALIA REPUBBLICANA
di Folco Quilici, Valerio Castronuovo, Renzo De Felice, Pietro Scoppola 187
PICENO DA SCOPRIRE "CARTOLINE PICENE" di Gabriele Cavezzi 189

6ª EDIZIONE 1999

UN PENSIERO DI OGGI
DOCUMENTARIO E PASSIONE di Angelo Bozzolini 193
193
I DOCUMENTARI DI VITTORIO DE SETA: LA PAROLA ALLE IMMAGINI di Dante Albanesi 195
IL CINEMA DOCUMENTARIO: QUALCOSA È CAMBIATO di Dario Barone 197

PRODURRE E DISTRIBUIRE: LE INTERVISTE 202
INTERVISTA A GIOIA AVVANTAGGIATO. UNA "SPECIE ESTINTA", RIVITALIZZIAMOLA di Enzo Lavagnini 202
INTERVISTA A DARIO BARONE. LA SPERANZA È L'ULTIMA A MORIRE di Andrea Cauti 204
INTERVISTA A ANDREA BROGLIA.
MEDIASET VUOLA LAVORARE CONTRO CORRENTE di Enzo Lavagnini 205
INTERVISTA A VINCENZO MOSCA. D'ORA IN POI ALLA RAI PASSI CONCRETI di Enzo Lavagnini 206
INTERVISTA A ANTONIO PACOR. UN'ASSURDA CORSA A OSTACOLI, PURTROPPO di Andrea Cauti 207
INTERVISTA A LEONARDO TIBERI. TANTA LUCE PENSANDO AD ALLARGARE
GLI ARCHIVI di Andrea Cauti 208
FRONT PAGE. COME BATTE IL POLSO DEL CINEMA ITALIANO di Italo Moscati 209
BIZZARRI 99 DOVE VANNO I NARRATORI di Italo Moscati 211
PETER GREENAWAY: UN CERTO PIACERE DELLA SIMMETRIA
DI UNO STRATAGEMMA di Dante Albanesi 213
I FILM DI PETER GREENAWAY ALLA RASSEGNA 215
FRANCESCO MASELLI 219
FRANCESCO MASELLI: LAVORO IN CONTROTENDENZA 221
GIUSEPPE PICCIONI: FUORI DAL MONDO, IN STATO DI GRAZIA di Flavio De Bernardinis 224
ROCK CINEMA E RITORNI DI FIAMMA di Italo Moscati 226
30 ANNI FA WOODSTOCK di Enzo Lavagnini 227
FRONTE DEL PALCO di Enzo Lavagnini 229
IT WAS TWENTY YEARS AGO TODAY di Ernersto De Pascale 230
A PROPOSITO DEI CENTRI SOCIALI ED ALTRO di Alberto Grifi 231
L'ESPERIENZA DELLE POSSE IN ITALIA di Marco Guarella 232
IDENTITÀ, MEMORIA E TRADIZIONE NELLE CULTURE MUSICALI
DEL MONDO MEDITERRANEO di Paolo Scarnecchia 235
CARO DOCUMENTARIO…di Italo Moscati

7ª EDIZIONE 2000

UN PENSIERO DI OGGI
IL MANDOLINO E IL COLTELLO di Arrigo Benedetti Ciampi 241

RICORDATE "SEVEN YEARS HITCH"? di Italo Moscati
INTERVISTA AD ALESSANDRO D' ALATRI di Francesco D' Arma 244
INTERVISTA A MATTEO GARRONE di Francesco D' Arma 245
IL POLSO BATTE MA LA FRONTE SCOTTA di Italo Moscati 247
BIZZARRI 2000: ASPETTANDO L'ASTRONAVE di Italo Moscati 249
I DOC DI "SCIUSCIÀ" IL NEOREALISMO DI MICHELE SANTORO di Italo Moscati 251
LA STORIA DELLA TV IN PIAZZA di Francesco D' Arma 253
MICHELE SANTORO: "NON SONO UN GIORNALISTA PURO" di Francesco D' Arma 255
LA FANTASCIENZA: PAURE E ILLUSIONI, UNO SPECCHIO? di Italo Moscati 257
HO FATTO UN VOLO di Enzo Lavagnini 259
UNIVERSITÀ DOC: TERAMO UN NUOVO RAPPORTO di Italo Moscati 260
MA NOI SIAMO UN PAESE DI PROFESSIONISTI? di Italo Moscati 261
263

8ª EDIZIONE 2001

FATTI SOTTO DOC, NON SEI PIÙ REIETTO di Italo Moscati 265
QUELLI DEL BIZZARRI 267

9ª EDIZIONE 2002

UN PENSIERO DI OGGI
IL DOCUMENTARIO È UN BENE COMUNE di Luca Rosini 277

MENO UNO,PIÙ NOVE di Italo Moscati 279
I DIARI DELLA SACHER 281
QUELLI DEL BIZZARRI 289

10ª EDIZIONE 2003

UN PENSIERO DI OGGI
DOCUMENTARIO MON AMOUR di Sara Ristori 295

DIECI E LODE di Italo Moscati 296
GLI INTRECCI CON LE ISTITUZIONI di Gino Troli 298
DOC STORY SOTTO LE PALME 299
RADICI di Enzo Lavagnini 301
LAVORARE NON STANCA di Fabrizio Pesiri 303
PRENDERE ESEMPIO DA UNO SCRITTORE FRONT PAGE di Italo Moscati 304

11ª EDIZIONE 2004

UN PENSIERO DI OGGI
I REPORTER DI GUERRA CHE NON SI VEDONO di Emilio Piervincenzi 309

IL PREMIO BIZZARRI SUL DOCUMENTARIO ITALIANO di Gualtiero De Santi 310
I REPORTER DI GUERRA di Claudio Speranza 311
NASCE MEDIA ED EDUCAZIONE di Maria Pia Silla 313

12ª EDIZIONE 2005

UN PENSIERO DI OGGI
ANTONIONI. QUANDO CINEMA E MUSICA DIVENTANO
INSIEME UN SOLO COLORE di Piero Valesio 317

PAROLE IN LIBERTÀ di Tonino Guerra 318
GUARDARE PER LUI È COME UNA PREGHIERA di Enrica Fico Antonioni 319
ANTONIONI "ATTORE" PER LA MOGLIE di Maria Pia Fusco 320

MICHELANGELO GUARDA MICHELANGELO di Carlo Di Carlo 321
GENTE DEL PO di Teresa Biondi 323
L'AMOROSA MENZOGNA di Manuela Gieri 325
SUPERSTIZIONE di Gualtiero De Santi 327
KUMBHA MELA di Gualtiero De Santi 329
FOTOROMANZA di Manuela Gieri 330
SU MANOEL DE OLIVEIRA di Agustina Bessa - Luis 332
I DOCUMENTARI DI MANOEL DE OLIVEIRA di Aniello Angelo Avella 333
IL PORTOGALLO E IL MEDITERRANEO di Mario Verdone 335
ALBERTO LATTUADA. I CORPI E GLI INGANNI, IL MACIGNO E LA NUVOLA di Vittorio Giacci 337
IL MULINO DEL PO. OLTRE IL NEOREALISMO? di Vittorio Giacci 339
DOCUMENTARIO E SCUOLA. VERSO UN'EMPATIA CINETICA di Assunta Tavernise 340
LA COSTRUZIONE DI STORIE di Assunta Tavernise 341

13ª EDIZIONE 2006

CARLO LIZZANI IL REALISMO E IL DOCUMENTARIO di Bianca Maria Marchetti 345
FACCE DELL'ASIA CHE CAMBIA / AFRICA NERA AFRICA ROSSA di Bianca Maria Marchetti 346
LA MURAGLIA CINESE di Riccardo Bernini 347
TRACCE DI VISCONTI (E NON SOLO) di Riccardo Bernini 348
ROBERTO ROSSELLINI DI CARLO LIZZANI di Riccardo Bernini 349
ROBERTO ROSSELLINI. IL LINGUAGGIO DELLE IDEE di Mirco Ballabene 350
UN VERO UOMO 352
LUCHINO VISCONTI DI FRONTE ALLA CRONACA E ALLA STORIA di Gualtiero De Santi 358
NELSON PEREIRA DOS SANTOS: REALISMO SENZA FRONTIERA di Josè Carlos Monteiro 360

14ª EDIZIONE 2007

RICORDO DI MICHELANGELO ANTONIONI di Gualtiero De Santi 365
MICHELANGELO ANTONIONI E LA MISTICA DELLE IMMAGINI di Mirco Ballabene 366
GRAZIE, BERGMAN di Riccardo Bernini 368
KARIN, IL FRAMMENTO DI SISTEMA di Riccardo Bernini 369
BENEDETTE PAROLE DI RINGRAZIAMENTO di Fernando Birri 370
FLORESTANO VANCINI di Paolo Micalizzi 371
IL CINEMA CHE SI MOSTRA: Marco Ferreri di Riccardo Bernini 372
LA MASCHERA DI TOTÒ di Gualtiero De Santi 373
CHAPLIN THE GREAT di Gualtiero De Santi 375
20 FEBBRAIO 1979 TELEGRAMMA DI CESARE ZAVATTINI A SERGIO ZAVOLI di Cesare Zavattini 376
CLAUSURA di Gualtiero De Santi 377
RIFLESSIONI SU UN ALTRO MONDO di Massimo Consorti 378
CHI È IL MATTO? INTERVISTA A SILVANO AGOSTI di Massimo Consorti 380
LA SFIDA DEL DOCUMENTARIO UN NUOVO LABORATORIO RAI di Stefano Mencherini 382
VITTIME DI LAVORO A TEATRO di Gabriella Gallozzi 383
DESIGN NELLE MARCHE di Umberto Cao e Lucia Pietroni 384
OLTRE LE FRONTIERE. IL CINEMA DI VILLI HERMANN di Domenico Lucchini 385
BENVENUTO DOCU-TEMA di Giangi Poli 389

15ª EDIZIONE 2008

A CENTO ANNI DALLA NASCITA DI ANNA MAGNANI di Italo Moscati 393
A CENTO ANNI DALLA NASCITA DI CESARE PAVESE di Stefano Mencherini 394

16ª EDIZIONE 2009

UN PENSIERO DI OGGI
DUE RIGHE SU "IL MIO DOCUMENTARIO" DI CARLO LIZZANI
di Francesco Bizzarri 397

FUORI DAL MONDO CON IL CUORE VERSO CASA di Massimo Consorti 398

17ª EDIZIONE 2010

UN PENSIERO DI OGGI
ALDA MERINI. LA POETA CHE RIVIVE IN LUCIA BOSÉ E NEI SOGNI DEI BAMBINI. di Antonella Piperno 407

CORSO SALANI, SOTTO LE PALME di Italo Moscati 408
EPOS, POESIA, DRAMMA POPOLARE NEL CINEMA DI PASQUALE SCIMECA di Elena Russo 409
ALDA MERINI, SONO NATA IL 21 A PRIMAVERA di Gualtiero De Santi 411
IL NOSTRO TEMPO È ORA: PANORAMICA SUI PROBLEMI di Andrea Fioravanti 412
DIGITAL NATIVE IMMIGRATI DIGITALI di Roberto Baldascino 415
CINEMA E REALTÀ: RELAZIONI DINAMICHE TRA FICTION
E DOCUMENTARIO di Elena Russo 416

18ª EDIZIONE 2011

ALLA RICERCA DI DETTAGLI SPORCHI di Enzo Eusebi 421
CULTURA NONOSTANTE TUTTO di Grazia Mandrelli 423
TESTIMONIANZE DI GUTTUSO di Flaminio Gualdoni 424
ACCATTONE CINQUANT'ANNI DOPO di Gualtiero De Santi 425
LE ARITMIE POETICHE DI BERTOLUCCI di Gualtiero De Santi 427
WIM WENDERS 429
SORELLE MAI DI MARCO BELLOCCHIO: IL PIACERE DEL CINEMA
LIBERO E SPERIMENTALE di Andrea Fioravanti 430
L'ARTE COME ESPERIENZA DI RESISTENZA CULTURALE di Andrea Fioravanti 432
IL MIO DOCUMENTARIO UN'INDICAZIONE DI PERCORSO di Carlo Lizzani 434
UN SORPRENDENTE, INEDITO CONCERTO ITALIANO di Italo Moscati 435

EDIZIONI 2012/2018

IL DOCUMENTARIO ITALIANO NEL NUOVO MILLENNIO E
LA FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI di Andrea Fioravanti 438
VARCANDO I MARI di Gualtiero De Santi 441
LA MUSICA IL CIBO E MERCATI di Antonio Attorre 442
PREMI SPECIALI 443
DIECI E LODE X 2 di Maria Pia Silla 445
WORK AND PROGRESS: UNA RIFLESSIONE SUGLI ATTUALI SCENARI di Gioia Di Cristofaro Longo 446
CINEMADAMARE A S.BENEDETTO DEL TRONTO di Franco Rina 447
LA VENTESIMA EDIZIONE: WORK AND PROGRESS 448
OLTRE L'ORIZZONTE: VERSO NUOVE METE di Gioia Di Cristofaro Longo 451
LECH MAJEWSKY DALLA TELA AL GRANDE SCHERMO 452
P.P. PASOLINI VICINO AL CUORE DELLA BORGATA di Gualtiero De Santi 453
COSTRUIRE LO SGUARDO di Enzo Eusebi 455
LUCA RONCONI di Gualtiero De Santi 457
MEDI(CON)TERRANEO di Gioia Di Cristofaro Longo 459
ADRIA DI RENATO NOVELLI 460
MARE PARENTE. PER UN'ANTROPOLOGIA
DELLE CULTURE DI CONFINE di Antonio Attorre 461
FUOCOAMMARE di Andrea Fioravanti 463
OMAGGIO A ANDREA PAZIENZA di Andrea Fioravanti 464
FELLINI & FELLINI L'INQUILINO DI CINECITTÀ di Italo Moscati 465
JOYCE LUSSU di Marcella Piccinini 466
IL CALCIO di Gioia Di Cristofaro Longo 469
CALCIO FISICO E FANTASIOSO di Italo Moscati 471
ATTRAVERSO GLI OCCHI DI LIBERO BIZZARRI di Miriam Catena 473
IL DOC NEL PALLONE di Andrea Fioravanti 474
CALCIO E SOCIETÀ di Gioia Di Cristofaro Longo 475
CRAZY FOR FOOTBALL di Santo Rullo 476

LIBERO LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

ANNO 0, FEBBRAIO 1999

MISERY NON DEVE MORIRE di Italo Moscati 478
UN REGISTA: LIBERO BIZZARRI di Dante Albanesi 479
I PADRI DELLA PATRIA: INTERVISTE AI MAESTRI DEL DOCUMENTARIO di Gualtiero De Santi 481
LA PRIMA VOLTA. UNA SCENA DA BOLGIA di Enzo Lavagnini 482
DOCUMENTARISTI PER CASO. CON L'AMICO DINO RISI di Enzo Lavagnini 483
PER ME È UN CLASSICO. IN CERCA DI NUOVE STORIE di Andrea Cauti 484
DALLA GUERRA PER BANDE ALL' ATTUALITÀ TROPPO MIOPE di Andrea Cauti 485
INA FORMA D'ARTE. QUANDO IL PASSATO NON C'È PIÙ di Luigi Di Gianni 486
NON VORREI CHE DIVENTASSE UNA SPECIE RARA di Andrea Cauti 487
VA BENE ANCHE UNA PASTA A MEZZANOTTE di Andrea Cauti 488
ADESSO C'È IL CORTO E C'È L' ELETTRONICA di Luigi Di Gianni 489
GIOVENTÙ BRUCIATA. INTERVISTA ALLE NUOVE LEVE DEL DOCUMENTARIO di Italo Moscati 490
CREATIVITÀ, SERVITÙ E FUTURO DEL CINEMA DELLA REALTÀ di Luigi Di Gianni 494
SU LA TESTA! di Luigi Di Gianni 496
WISEMAN E I MESSAGGI NELLA BOTTIGLIA di Gualtiero De Santi 497

ANNO 1, N.1 GIUGNO 2005

EDITORIALE di Luigi Di Gianni 500
LA FORMA DELLA MEMORIA di Luigi Di Gianni 500
UOMINI E NO. LO SGUARDO CINEMATOGRAFICO
DI LUIGI DI GIANNI di Luigi M. Lombardi Satriani 501
UN GRAN MAGO: TRA CINEMA E MAGIA di Clara Gallini 502
IL FILM ETNOGRAFICO COME DOCUMENTO ANTROPOLOGICO di Thomas Hauschild 504
AGLI INIZI DEL TEMPO di Vittorio Giacci 508
UN' ORGOGLIOSA "INATTUALITÀ". IL CINEMA DI LUIGI DI GIANNI di Massimo De Pascale 509
IL PAESAGGIO DELL'ANIMA: LA POETICA CINEMATOGRAFICA
NELL'OPERA DI LUIGI DI GIANNI di Teresa Biondi 512
"IMPARARE A VEDERE". SECONDO TORSTEN WIESEL di Teresa Biondi 516
C'ERA UNA VOLTA IL RACCONTO. ALCUNE RIFLESSIONI
SUL PENSIERO NARRATIVO di Assunta Tavernise 518
IL DOCUMENTARIO E LA SCUOLA di Giovanni Casimirri 519

ANNO 1, N.2 NOVEMBRE 2005

PASOLINI DOCUMENTARISTA: TRA CINEMA E ANTROPOLOGIA
IL VIAGGIO DI UN UOMO di Teresa Biondi 522
LA RABBIA di Manuela Gieri 524
APPUNTI PER UN FILM SULL' INDIA di Massimo De Pascale 525
L' OLTRE PASOLINI: TRA PUREZZE FILOLOGICHE E IMPUREZZE FILMICHE di Teresa Biondi 526
PASOLINI E...LA FORMA DELLA CITTÀ di Roberto Chiesi 528
"CINEMA E REALTÀ": INCONTRO CON DANIELE SEGRE di Marco Aghemo 529

ANNO 8, N.15 NOVEMBRE 2013

GIUSEPPE FERRARA DOCUMENTARISTA di Gualtiero De Santi 532
LAVORANDO DA POETA CON UN CINEATA di Mimmo Grasso 534
GIUSEPPE FERRARA: UN IDEALE DI CINEMA di Riccardo Bernini 535
IL DOCUMENTARIO INDUSTRIALE: UN'IDEA, UNA VISIONE,
UNA CONCEZIONE di Riccardo Bernini 536
INTERVISTA AD ASCANIO CELESTINI di Giulia Serrano 538
INCONTRO CON FERNANDO BIRRI di Tanya Simonetti 546

N.3-4, MAGGIO 2000

STANNO TUTTI BENE? di Italo Moscati 552
RIVEDERE.... GREENWAY di Dante Albanesi 553
L' OCCHIO FILMICO DI MASELLI di Gualtiero De Santi 554

RIVEDERE IL ROCK: MUSICA PER IMMAGINI 556
RIVEDERE...IL CINEMA DEL DOC di Italo Moscati 556
INCONTRO CON I TRE VINCITORI DEL BIZZARRI di Dante Albanesi 557
DOC IN EUROPA UNO SCENARIO GRANDE di Fabrizio Pesiri 561
DOC IN ITALIA - UNA QUESTIONE DI INVESTIMENTI di Fabrizio Pesiri 562
INTERVISTE AI DOCUMENTARISTI: CACCIATORI DI ESPERIENZE di Dante Albanesi e Fabrizio Pesiri 563
I REGISTI: ABBIAMO VOGLIA DI FARE I DOCUMENTARI di Andrea Cauti 566
STORIA DOC...CASTORI AFFAMATI di Italo Moscati 570
FRONT PAGE di Italo Moscati 571

N.7, NOVEMBRE 2000

SVEGLIATI DOC! di Italo Moscati 574
SEDUZIONI E SEDUTTORI: LE INTERVISTE di Francesco D' Arma 575
VIAGGIO VERSO LA VERITÀ DELLE IMMAGINI di Gualtiero De Santi 577
IL SETTIMO "BIZZARRI". L'ANNO 2000 DELLA RASSEGNA di Italo Moscati 578
IL SEME SENZA VIOLENZA di Italo Moscati 579
IL DIBATTITO SI! AUTOEI ALLA RICERCA DI PUBBLICO di Luigi Di Gianni 580

IL PIANETA PROIBITO
COLLANA EDITORIALE REALIZZATA DALLA FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI E CURATA DA ITALO MOSCATI

1967. TUONI PRIMA DEL MAGGIO di Italo Moscati 584
APPUNTI DA UN REDUCE RILUTTANTE di Tullio Kezich 585
1969. UN ANNO BOMBA di Italo Moscati 588
SOVVERSIVI DI TUTTO IL MONDO di Roberto Silvestri 589
1970. ADDIO JIMI di Italo Moscati 592
LO SCANDALO DI JESUS SUPERSTAR di Alvise Sapori 593
2001: UN'ALTRA ODISSEA di Italo Moscati 595
DANZANDO TRA LE ASTRONAVI E GLI ALIENI di Italo Moscati 596
LE SCARPE DI JACK KEROUAC di Italo Moscati 599
LO SGURDO DEL SANTO di Italo Moscati 600

LE OPERE DEL BIZZARRI 1994 - 2018 603

ALBO D'ORO - BIZZARRI 1994/2018 641

PREMI ALLA CARRIERA E RICONOSCIMENTI 651

SAN BENEDETTO DEL TRONTO CITTÀ DEL DOCUMENTARIO 655

Supplemento a "Libero. Il Giornale del Documentario"
Autorizzazione del Tribunale di Ascoli Piceno n.430 del 28/04/2005

Un ringraziamento particolare a
Elvira Castellucci Bizzarri
Beatrice Coletti
Gualtiero De Santi
Maria Gioia Di Cristofaro Longo
Italo Moscati

Realizzazione e impaginazione grafica
Armandi Paola
Francesca Romana Vagnoni

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2019
presso la Tipografia Fast Edit di Acquaviva Picena (AP)

MiBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

MINISTERO DELL'ISTRUZIONE, DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA

REGIONE MARCHE

CITTÀ DI SAN BENEDETTO DEL TRONTO
PROVINCIA DI ASCOLI PICENO

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI ASCOLI PICENO

CINECITTÀ LUCE

IN COLLABORAZIONE CON FONDAZIONE
CENTRO SPERIMENTALE
DI CINEMATOGRAFIA-CINETECA NAZIONALE

ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO
FONDAZIONE
DPR 13 FEBBRAIO 1985

Rai Teche

unicef

LUNID
LIBERA UNIVERSITÀ DEI DIRITTI UMANI

media educazione

ANTOLOGIADOC