

FONDAZIONE
LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

MEDIA
EDUCAZIONE
SCUOLA DOC
FESTIVAL/
VISIONI FUTURE

ANTOLOGIA DOC

SAGGI, SCRITTI
ED INTERVISTE IN 25 ANNI DEL

PREMIO LIBERO BIZZARRI

ANTOLOGIADOC

L. Pesiri

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



MEDIA
EDUCAZIONE
SCUOLA DOC
FESTIVAL/
VISIONI
FUTURE

CALCIO...
MA NON
SOLO

26°
**PREMIO
LIBERO
BIZZARRI**
EXPO DEL
DOCUMENTARIO

**10 - 20
NOVEMBRE
2019**

CIRCOLO TENNIS MAGGIONI
PALAZZINA AZZURRA
SALA SMERALDO HOTEL CALABRESI
CINETEATRO CONCORDIA

**SAN BENEDETTO
DEL TRONTO**

www.fondazionebizzarri.org

“SCUOLA DOC FESTIVAL VISIONI FUTURE” 14[^] EDIZIONE”

di Italo Moscati
Scrittore, regista, autore TV

Il “Premio Libero Bizzarri” - Expo del Documentario alla 26^a edizione propone un lungo viaggio nel documentario, attraversando esperienze, che legano passato, presente e futuro.

Sono programmate più di 70 proiezioni oltre a incontri con gli autori, concorsi, retrospettive, seminari, presentazioni di libri, performance musicali, workshop di educazione alla lettura del documentario, alla produzione, alla multimedialità.

Nell’ambito del Premio si svolge MEDIA EDUCAZIONE - “SCUOLA DOC FESTIVAL / VISIONI FUTURE” - 14[^] edizione rivolto a Studenti e Docenti di Scuole di ogni ordine e grado, Università degli Studi, Associazioni e Agenzie di formazione, Centri diurni socio educativi e di riabilitazione. Il Festival ha l’intento di proporre originalità, vuole promuovere le opere cinematografiche e i documentari dei talenti, nazionali ed internazionali. È realizzato con cadenza annuale e prevede lo svolgimento di un concorso, con l’attribuzione di premi da parte di apposita giuria e la realizzazione di un catalogo in formato cartaceo e digitale contenente la descrizione delle opere e dei talenti oggetto della manifestazione. L’ingresso alle proiezioni sarà a titolo gratuito. Festival dell’Audiovisivo” rivolto a Studenti e Docenti di Scuole di ogni ordine e grado, Università degli Studi, Associazioni e Agenzie di formazione, Centri diurni socio educativi e di riabilitazione. Il Festival ha l’intento di proporre originalità, vuole promuovere le opere cinematografiche e i documentari dei talenti, nazionali ed internazionali. È realizzato con cadenza annuale e prevede lo svolgimento di un concorso,

con l’attribuzione di premi da parte di apposita giuria e la realizzazione di un catalogo in formato cartaceo e digitale contenente la descrizione delle opere e dei talenti oggetto della manifestazione.

Quella delle immagini è diventata l’espressione più diffusa e condivisa, specie tra le giovani generazioni, per rappresentare la complessità della società attuale e dei saperi. L’uso delle nuove tecnologie della comunicazione e dell’informazione (ICT), a seguito della rivoluzione digitale, che pone al centro della propria attività il processo che si sviluppa, più che il prodotto, ha radicalmente modificato il modo di pensare, provocando notevoli ricadute ed effetti nella stessa organizzazione dei saperi e della conoscenza. Questa modalità di lavoro può incoraggiare gli studenti a un approccio più partecipativo e coinvolgente, può aiutare gli insegnanti e gli studenti a sviluppare il senso di condivisione, grazie a momenti formativi in cui i ruoli si scambiano e la collaborazione è facilitata.

Le attività di progettazione e realizzazione di prodotti multimediali costituiscono un “ponte” tra l’ambiente scolastico e il mondo esterno, proiettando gli studenti in una dimensione complessa della conoscenza. Divengono strumento didattico e culturale sia di conoscenza dei mondi, anche molto lontani da noi, che dei modi della conoscenza, capaci di stimolare, la crescita civile e le relazioni interculturali.

L’EXPO ospita la mostra fotografica “Segni di Luce”, i ritratti realizzati da Gabriele Maria Pagnini, grande fotografo e ritrattista ascolano, collaboratore di testate quali Vogue e Uomo Vogue.



*Gli alunni delle Scuole al
Doc Festival / Visioni Future*

SEGNI DI LUCE LA MOSTRA FOTOGRAFICA DI GABRIELE MARIA PAGNINI

di Pierparide Tedeschi
Critico d'arte



La Fondazione Libero Bizzarri ha voluto dedicare in occasione del 26° Premio Libero Bizzarri - Expo del Documentario un prezioso omaggio a Gabriele Maria Pagnini.

Formato alla scuola del reportage, Pagnini si è avvicinato al ritratto agli inizi degli anni Settanta sul modello del grande fotografo americano Irving Penn e si è rivelato presto uno dei maggiori esponenti in campo internazionale di questa disciplina per la sua capacità di fare emergere il carattere e l'anima delle persone.

Il grande storico dell'arte Federico Zeri ha così commentato l'opera di Pagnini: "Foto di rara sostenutezza formale e ancor più rara penetrazione psicologica... ritratti di eccezione, in cui colpisce l'assoluta mancanza di surrogati letterari o esornativi" Gabriele Maria Pagnini si è avvicinato alla fotografia nel 1966 mentre frequentava l'università ad Ancona. Nel 1970 ha cominciato a lavorare al Messaggero per le pagine di Ascoli Piceno, il luogo in cui è vissuto prima di trasferirsi a Roma, la città dove è nato nel 1946. Ha iniziato così a collaborare con le pagine culturali (allora c'era la Terza pagina) di importanti quotidiani e con riviste come Epoca, Panorama, L'Espresso, Oggi, L'Europeo.

Per circa due anni ha anche lavorato come fotografo di scena e assistente operatore in numerose produzioni cinematografiche.

La sua passione per il ritratto l'ha spinto nei primi anni Settanta a trasferirsi a Milano, la capitale italiana dell'editoria, dove ha avviato un'intensa e continua collaborazione con testate importanti come Vague e L'Uomo Vague, per le quali ha realizzato circa duemila ritratti dei protagonisti del mondo della cultura, dell'arte, della musica dello spettacolo degli ultimi trent'anni del Novecento, da Anthony Quinn, la sua prima copertina per L'Uomo Vogue (settembre 1976) a Jean Gabin, John Huston, Burt Lancaster, Wim Wenders, Dennis Hopper, Andy Warhol, Federico Fellini, Dario Fo, Italo Calvino, Fabrizio De Andrè, Giorgio Gaber, Mario Vargas Llosa, Anthony Burgess, Allen Ginsberg, Catherine Deneuve, Brooke Shields, Vanessa Redgrave, Hanna Schygulla, Laura Betti, Laura Morante, Stefania Sandrelli.

Oltre a Vogue e L'Uomo Vogue, tra le sue collaborazioni si ricorda-

Foto di rara sostenutezza formale e ancor più rara penetrazione psicologica... ritratti di eccezione, in cui colpisce l'assoluta mancanza di surrogati letterari o esornativi

no quelle con Vogue Paris, Vogue Deutsch, Vogue España, Vogue UK, Manner Vogue, Vogue Hommes, Harper's Bazaar Italia, Harper's Bazaar France, Linea Italiana, Ritz Newspaper, la rivista londinese diretta da David Bailey, il fotografo entrato nel mito con il film Blow Up di Michelangelo Antonioni.

Nel 1990 si è trasferito a New York dove ha lavorato col Gruppo Rizzoli, in particolare per Amica, e con Vanity Fair USA.

Tra le numerose mostre personali ricordiamo: Proposte di forma al Museo di Roma, Palazzo Braschi, 1990 con catalogo Idea Books dal titolo Gabriele Maria Pagnini, ritratti.

I protagonisti a Villa Contarini, Piazzola del Brenta (Padova), 1997.

Dentro lo sguardo alla Mole Vanvitelliana, Ancona, 1998. An Inside View all'Istituto italiano di cultura, Monaco di Baviera, 1999.

Up front all'Istituto italiano di cultura, Toronto, 2002.

Tra le collettive:

20 anni di Vogue Italia, Sagrato del Duomo, Milano, 1984, dove ha esposto cento ritratti. 1968-1998 Style in Progress. Trent'anni de L'Uomo Vogue, Pitti Immagine Uomo, Stazione Leopolda, Firenze, 1998.

Sue foto fanno parte della collezione della Galleria Civica di Modena. Pagnini ha anche lavorato per la moda e la bellezza con numerosi servizi e still life. Ha inoltre creato molte copertine di dischi per importanti case musicali. Nel campo dell'advertising ha realizzato significative campagne pubblicitarie per Zanussi, Editoriale L'Espresso, Gucci, La Perla, Bulgari, Annabella, De Vecchi e Carisap-Gruppo Intesa.

Negli anni in cui Pagnini ha iniziato a realizzare i primi ritratti, Vogue e L'Uomo Vogue erano le riviste italiane più attente ai nuovi linguaggi non solo nella moda, ma anche negli stili di vita e nell'immagine, con particolare attenzione alle tendenze emergenti a Londra, Parigi e New York. Grazie al network internazionale della Condé Nast (la casa editrice di Vogue e di altre importanti testate come Vanity Fair e The New Yorker) avevano inoltre la possibilità di pubblicare ritratti di grandi fotografi come Irvin Penn, Richard Avedon, David Bailey, Helmut Newton e Bert Stern, che hanno contribuito

a far conoscere la cultura d'immagine più avanzata.

Tra i fotografi italiani di quel periodo così ricco di creatività, Ugo Mulas, senza dimenticare Mario Dondero e Alfa Castaldi, è stato quello che forse più e meglio di ogni altro ha indicato una nuova strada e suggerito diversi punti di vista. per documentare l'evoluzione della realtà culturale e sociale tra gli anni Sessanta e i primi Settanta, rappresentati in modo emblematico dal suo fondamentale libro *New York: arte e persone*.

A questi nomi bisogna accostare quelli di Giuseppe Pino, con i suoi ritratti su *Panorama* sotto la direzione di Lamberto Sechi e per *Vogue*, e di Oliviero Toscani con le sue foto su *Vogue Italia* di Franco Sartori e, in modo particolare, su *L'Uomo Vogue* di Flavio Lucchini. Due fotografi che in modi diversi hanno saputo reinventare la migliore cultura di immagine espressa negli anni Cinquanta e Sessanta da *Il Mondo* di Mario Pannunzio, *L'Europeo* e *L'Espresso* di Arrigo Benedetti.

Anche nel nostro paese era insomma iniziata quella che l'artista e critico della fotografia Chris Wiley ha recentemente definito su *The New Yorker* "A Golden Age of Editorial Portraiture" (l'età dell'oro del ritratto in campo editoriale), rappresentata negli Usa da Irving Penn e Richard Avedon. Con i suoi rigorosi bianchi e neri al tempo stesso suadenti e misteriosi Gabriele Maria Pagnini è emerso nel panorama culturale di quegli anni così interessanti e vitali grazie e a uno stile molto particolare e a un'inedita filosofia dell'immagine.

Le foto di Pagnini sono il risultato di un "corpo a corpo" tra lui e i personaggi ritratti, tutti famosi, con cui non è sempre facile stabilire un'intesa e dei quali ha saputo far emergere la persona spesso nascosta dietro il personaggio. Talvolta ha avuto a disposizione uno studio e tutto il tempo necessario, in altri casi solo pochi minuti e luoghi improvvisati, oppure ha dovuto "rubarle" in affollate conferenze stampa. Ma è difficile, forse impossibile distinguere le une dalle altre, perché su tutte si impone il suo istinto infallibile, la capacità di analizzare e fissare un'immagine in un istante irripetibile. La loro caratteristica più sorprendente è la capacità di percepire l'imprinting di chi è davanti all'obiettivo con uno stile immutabile e una cifra molto particolare, che ne fa emergere l'autenticità anche attraverso una sottile ironia.

Gli occhi, la fronte, talvolta anche le mani emergono dal buio circostante, quasi un liquido amniotico, e ci indicano i segni che definiscono il carattere di chi è ritratto. Buio come forza creatrice che guida in modo infallibile l'occhio del fotografo nel momento dello scatto (un centesimo di secondo può essere un tempo lunghissimo in cui accadono eventi infiniti). Una sola luce, quasi sempre laterale, semplice ed essenziale (nelle foto in studio compare spesso una sorgente luminosa leggera, sfumata anche sul fondo) scolpisce il volto.

Ritratti quasi esclusivamente in bianco e nero, ma con uno studio così accurato dell'inquadratura, così attento al bilanciamento e al contrasto tra luce e ombra, con una luminosità così avvolgente che ci rivelano una realtà più autentica di quella che percepiamo abitualmente attraverso i colori. Pagnini ha però realizzato anche una serie volutamente limitata, sperimentale, di ritratti tra cui quelli di Laura Betti e David Hockney, dove l'uso del colore, come in *Deserto rosso* di Antonioni, assume una dimensione quasi esclusivamente psicologica e ci aiuta a comprendere meglio la personalità di chi è ritratto.

Foto in cui prevalgono i personaggi singoli, ma con interessanti incursioni nella composizione di gruppi di persone come per esempio nelle immagini di *Padiglione Italia* e *Momix*. Ritratti prevalentemente realizzati con immagini fisse, ma aperti allo studio del

movimento, che fanno apparire le persone sospese, quasi in assenza di gravità, come quelli di Bustric, Farid Chopel e Arturo Brachetti. Pagnini coltivava il sogno di fare fotografie senza nessuna mediazione tecnica.

Un'idea utopistica ma che forse nel prossimo futuro, grazie alle possibilità offerte dall'intelligenza artificiale, potrà diventare realtà. Elon Musk, il visionario imprenditore americano che ha creato l'auto elettrica Tesla e ha molto investito sul trasporto spaziale, ha infatti recentemente avviato una nuova impresa sperimentale per sviluppare interfacce neurali capaci di collegare, attraverso microchip di spessore infinitesimale, il nostro cervello alle applicazioni tecnologiche più avanzate e di consentire così la visualizzazione delle immagini che vogliamo comunicare.

Ritratti senza tempo. Un'idea, favorita dalla sua personalità mai conformista e sempre controcorrente, oggi confermata dalla fisica quantistica e in particolare dalla gravità a loop per cui il tempo non esiste in relazione alle strutture fondamentali che regolano l'universo. Un'idea che ci appare in tutta la sua evidenza se, per esempio, mettiamo un ritratto scattato negli anni Settanta a fianco di uno realizzato negli anni Ottanta o Novanta. Non notiamo nessuna differenza, entrambi potrebbero essere stati realizzati nello stesso istante. Accanto a queste idee proiettate nel futuro, Pagnini coltivava un grande amore per la pittura impressionista e, in particolare, per i ritratti di Edgar Degas.

L'artista, che si caratterizzava per uno stile molto personale, era stato affascinato dall'inquietante ritrattistica del Cinquecento, in modo particolare da Tiziano, Correggio e Andrea del Sarto. Pagnini ha istintivamente assorbito queste influenze culturali e le ha tradotte nelle sue immagini. Le sue fotografie devono quindi essere lette come quadri, impressioni dell'anima che ci trasmettono in modo diretto e senza filtri le infinite sfumature emotive delle persone ritratte.

Anche se realizzate dopo un complesso lavoro, che dalle iniziali Polaroid di prova e agli scatti con fotocamera analogica (Nikon e Hasselblad) portava ai provini a contatto per la scelta delle foto da stampare personalmente o presso uno studio di sua fiducia, sono immagini da inserire nella tradizione pittorica, che sanno cogliere in modo inimitabile un gesto, un'espressione, uno sguardo, in cui si riassume tutta la personalità di chi viene ritratto e ne rivelano la segreta psicologia. Desidero ora ricordare un episodio, spesso raccontato da Pagnini, avvenuto durante il suo incontro con il poeta istriano Biagio Marin nella metà degli anni Ottanta. Prima di iniziare a scattare le foto, Marin chiede a Pagnini di recitargli i versi iniziali dell'Iliade, ma a un certo punto lo interrompe per dirgli che Omero era stato solo il tramite di qualcuno più in alto di lui e raccontava quello che la Musa gli aveva ispirato. Marin, come Omero, era da alcuni anni cieco, ma nel ritratto di Pagnini i suoi occhi sono vivi e pieni di luce.

Queste infine le parole con cui Gabriele Maria Pagnini ha riassunto la sua filosofia di vita e di lavoro: "Le mie immagini tentano di mostrare verità spesso dissimulate o volutamente nascoste. Nei miei ritratti, anche grazie a un particolare uso della luce, ho cercato di svelare l'aspetto più autentico e segreto delle persone, ma sempre con un profondo rispetto che le pone oltre il tempo e le salva dall'oblio".

LA SCUOLA DELLA COMUNICAZIONE VISUALE EMPATIADOC#

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*, indubabilmente 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/funzione 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.

TECNOLOGIE EDUCATIVE PER 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 pos-

siede 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.

QUALE SCUOLA PER I NATIVI 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 né progettate, né 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 divide*, 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 ac-

cesso, 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 curriculum.

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 *ad hoc*, 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 aspetti 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.*

“ATTO DEL VEDERE”

STRUMENTO PER TRADURRE L'ESPERIENZA DELLA PERCEZIONE VISIVA IN CONOSCENZA

di Teresa Biondi

Docente, critica cinematografica

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'in-

terno 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 ricompono, 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, poiché 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 cerebrale 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 professori Hubel 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 esplicita 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”.

LO STUDIO DELLA COSTRUZIONE DI TRAME NARRATIVE

di Assunta Tavernise

Docente

“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 *catione* 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 perché si costituisce a partire dalle relazioni con l’“altro”, ma anche perché lo modifica attivamente, ossia nasce da loro e lo 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” ch’E 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.



BENVENUTO DOCU TEMA

L'IMPORTANZA DELL'INSERIMENTO NELLA SCUOLA DEL LINGUAGGIO DELLA CINEMATOGRAFIA, DELLA INCHIESTA TELEVISIVA E DEL VIDEO COME AIUTO ALLA FORMAZIONE DI UN METODO GENERALE DI RAGIONAMENTO RAZIONALE

di Giangi Poli

documentarista, giornalista scientifico di SuperQuark RAI1

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 ha 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 imprevedibili 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 sconcertante 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.

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. I 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. 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'imma-

gine fotografica fissa e ancor più di quella serie di immagini fisse che costituisce una ripresa fatta con una qualunque telecamera 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 sovrappollata 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. Cinquanta 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 inventarono il conduttore che parla, parla e che spesso nemmeno fa vedere le cose delle quali stapparla. 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.

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.

BREVE GUIDA ALLE PRINCIPALI TIPOLOGIE DI FILM DOCUMENTARI

di Teresa Biondi

Docente, critica cinematografica

I film sono dei complessi meccanismi narrativi realizzati attraverso le tecniche del linguaggio cinematografico, e quali testi o ipertesti audiovisivi del racconto umano sono in grado di contenere e riprodurre più generi di storie (come in letteratura), nonché tipologie di visualizzazione e di messa in scena del narrato tipici esclusivamente delle tecniche della riproduzione cinematografica.

Narrare attraverso il cinema, riproducendo storie di vita vera o inventate, come ogni narrazione dipende in modo diretto dal pensiero narrativo, ma a differenza dei linguaggi, ad esempio letterari, che si possono apprendere e riprodurre in modo autonomo, i film necessitano di più apporti (risorse umane e tecnologiche) a diversi livelli, sia creativi che tecnici (la troupe), nonché di particolari scelte imprenditoriali che ne determinano e definiscono il tipo di film che sarà realizzato, al di là dell'originario stimolo narrativo.

Così un pensiero narrativo di un qualsiasi motivo interiore, può essere esternato in forma filmica a partire dal tipo di rappresentazione che necessita quel senso e quel messaggio che si vuol trasmettere. La vera scintilla creativa di un film consiste nel tramutare l'idea creativa nella tipologia di narrazione filmica voluta, che dovrebbe essere quella più congeniale all'idea stessa, o che meglio veicola i contenuti responsabili del messaggio filmico. Ovvero, in altri termini, è essenziale individuare il tipo di linguaggio filmico e di metodologia produttiva più adatta a rappresentare i fatti narrati. Quindi, un buon film è individuato nel suo genere sin dall'idea iniziale. Il tipo, o genere di realizzazione audiovisiva che si andrà a realizzare è determinante per il successo del complicato processo di trasformazione di un'idea narrativa in opera filmica, come è testimoniato dalla diverse fase di elaborazione della scrittura (idea, scaletta, trattamento, sceneggiatura) e le tante successive lavorazioni (pre-produzione, riprese, post-produzione) legate alla vera e propria produzione audiovisiva dell'opera. La principale macro distinzione atta a definire la tipologia di linguaggio filmico utilizzato nella messa in scena di un profilmico è quella di cinema documentario o di cinema finzione, che distingue l'originaria e ontologica natura dello "specifico filmico" sin dalle origini del cinema.

Generalmente il documentario consiste principalmente nella riproduzione filmica di fatti veri che si svolgono in tempo reale alle riprese, o di fatti storici o comunque accaduti nel passato che vengono ricostruiti attraverso il montaggio di materiali e documenti di repertorio, narrati o ricostruiti in un linguaggio filmico che ricorda sempre il contatto diretto tra narrato e reale e che si stanno "documentando" dei fatti veri con le tecniche riproduttive filmiche; mentre il film di finzione è pensato come uno strumento affabulatorio designato per narrare storie di ogni tipo, vere e inventate, che si definisce a partire dal genere del racconto, costruito secondo i canoni narrativi ed estetici del cinema di finzione. Quindi, a monte di ogni processo produttivo, l'idea creativa di un film è pensata sin dal suo principio in forma di documentario o di finzione, a partire dall'essenza principale del narrato che necessita di una definizione narratologica ed estetica unica e chiara, quindi definita. Entrambi i modi di rappresentare il narrato possono avere forma filmica in un cortometraggio o in un lungometraggio, ovvero, come precisa la legge cinema – D.Lgs 22 gennaio 2004, n. 28 (cfr. [\[http://www.cinema.beniculturali.it/normativa/normativa_statale/legge_cin/DECRETO_LEG_VO_28_2004_LEGGE_CINEMA.pdf\]\(http://www.cinema.beniculturali.it/normativa/normativa_statale/legge_cin/DECRETO_LEG_VO_28_2004_LEGGE_CINEMA.pdf\)\) –, è considerato lungometraggio ogni film superiore a 75 minuti, mentre è definito cortometraggio tutto ciò che è inferiore a 75 minuti, escludendo da questa definizione gli spot. Quest'ultimi, rappresentazioni audiovisive di natura tipicamente promozionale, consistono in messaggi pubblicitari prodotti principalmente per la televisione ed espressi in un tempo medio di circa 30 secondi.](http://www.cinema.beniculturali.it/normativa/normativa_statale/leg-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Quindi gli spot non vanno confusi con la narrazione audiovisiva in genere in quanto si tratta di una comunicazione che risponde a regole e forme di un linguaggio audiovisivo proprio predisposto per la persuasione e l'induzione del desiderio o del bisogno. Quindi uno spot non è un cortometraggio.

Una confusione tipica è quella tra cortometraggio e documentario, spesso intesi come la stessa cosa, ma come è possibile comprendere da quando appena detto, la lunghezza della pellicola definisce esclusivamente la definizione di lungo o cortometraggio e non la tipologia del racconto o delle tecniche utilizzate per la rappresentazione filmica. Infatti si possono realizzare documentari o film di finzione in forma di cortometraggi e di lungometraggi in funzione delle esigenze del narrato o del format di distribuzione del prodotto, specialmente nel caso dei prodotti per la televisione.

Ma, se la scelta tra documentario e finzione è immediata, all'interno di queste due pratiche del rappresentare filmico, che spesso si intrecciano con ottimi risultati, l'espressione della singola idea o la messa in quadro degli eventi ripresa può dar luogo a più forme e sottoforme della rappresentazione filmica: così se nel caso dei film di finzione i generi del racconto sono sempre comprensibili perché legati ad immaginari conosciuti e frequentati, anche grazie ai legami con i generi della letteratura – si pensi alla commedia, al giallo, al western, al noir, etc. –, al contrario nel caso delle diverse pratiche formali e registiche tipiche dell'arte filmica del documentario, che a loro volta possono dar vita a più forme documentaristiche, diventa più difficile definirne i contorni o i canoni stilistici. In ogni caso esistono comunque dei modi della messa in scena catalogabili in modi del narrare filmico documentario, che ad un'attenta analisi mostrano delle tipologie di riproduzione audiovisiva ricorrenti ed una grammatica di base tipica del rappresentare documentaristico, da cui partono e su cui si innestano le licenze poetiche e l'invenzione creativo-espressiva degli autori. Per

ogni autore la presa di coscienza delle specificità del linguaggio filmico, dalla grammatica complessa e in continua evoluzione estetico-formale, porta alla riflessione sulla rappresentazione, che per essere realizzata e prodotta va compresa in quanto format, tipologia di messa in scena, insieme di elementi da coordinare nel più vasto contenuto di un percorso narratologico predefinito che costituisce e presuppone a monte della scrittura del film delle scelte definite che proiettano il film in contesti di mercato e di pubblico differenti.

Prima di presentare una breve guida ai principali usi tipicamente "documentaristici" del linguaggio filmico va distinto quell'unico genere di rappresentazione filmica che vive si distacca dalla bipartizione

documentario/finzione per le sue particolari caratteristiche ontologiche. Infatti, una definizione a parte, ma comunque imprescindibile quando si parla di generi e modi della messa in scena filmica, è d'obbligo per i film di animazione o cartoni animati (lungometraggi e cortometraggi), in quanto si tratta di rappresentazioni di storie realizzate grazie a profilmici disegnati, simulati al computer o comunque creati da materiali malleabili e plasmabili (come il caso esemplare della plastilina per i film di animazione in "stop-motion"), ovvero riproduzioni della fantasia immaginaria e immaginifica degli autori non esistenti nella realtà, per tutti chiaramente frutto dell'inventiva umana e delle tecniche di produzione del movimento tipiche delle differenti tecniche di animazione (classica/disegno animato, stop-motion, 2D, 3D, pittura animata, sabbia animata, ecc).

La differenza fondamentale tra film e film animato è che mentre i film riprendono e riproducono il movimento umano nei personaggi, nel mondo e nella vita umana nel suo svolgersi e dispiegarsi, preesistente al film in altra forma e proposta nella messa in scena in modo nuovo e indirizzato, il film animato è al contrario creazione assoluta di movimento, personaggi, mondi e vite fantastiche, simulate, prima inesistenti in alcuna forma profilmica. Infatti "animare" vuol dire "dare anima a qualcosa", dargli una vita, che nei film è sempre è comunque una simulazione. Questo discorso è valido per tutti gli innesti di effetti animati o di parti interamente create con l'animazione tridimensionale che oggi vediamo innestate in film di diverso genere.

La conoscenza delle differenti tecniche di rappresentazione del cinema e degli audiovisivi in genere è quindi data dalla conoscenza dell'uso del linguaggio e dello specifico filmico, che non si può approssimare, e proprio nell'ambito della didattica filmica è importante stimolare la coscienza del mezzo cinematografico a partire dalla principale scelta della forma del racconto, narratologico-filmica migliore e quindi adatta per realizzare un dato film, facendo attenzione a generi e sottogeneri della rappresentazione filmica, o meglio, alle diverse forme del narrare e del rappresentare filmico, declinate dalla prioritaria distinzione documentario/finzione. Bisogna innanzitutto distinguere dal concetto di documentario cinematografico o film documentario la video-ripresa di eventi reali realizzata in modo amatoriale e indipendente dal linguaggio e dalle tecniche della riproduzione filmica. In questo contesto presentiamo un serie di definizioni di generi "possibili" del documentario, ricordando a priori che la lunghezza non determina la definizione del genere, anche se in genere i documentari sono principalmente dei cortometraggi (inferiori a 75 minuti), regola dettata dai palinsesti televisivi, i principali canali distributivi del prodotto finale.

Docu-drama o docu-fiction: è la definizione dei film che volendo narrare dei fatti veri, non riprodotti esclusivamente in forma documentaristica, utilizzano tecniche tipiche della ripresa e della riproduzione filmica di eventi reali, o comunque di narrazioni a sfondo documentaristico, con l'innesto di parti ricostruite e recitate nello stile della finzione filmica, con un risultato finale di ricostruzione completa del narrato ottenuta proprio grazie alla possibilità di innestare le due possibilità espressive del linguaggio e delle tecniche documentarie e di finzione.

Documentario naturalistico: è la tipologia di documentario che tutti riconoscono come film tipicamente documentario, realizzata per rappresentare delle realtà naturalistiche, solitamente accompagnate da una voce narrante che descrive il visivo approfondendone gli aspetti non udibili e non comprensibili dal profilmico, atti ad informare ed educare ai contenuti proposti.

Documentario storico, o di montaggio: è la tipologia di documentario principalmente realizzato grazie al montaggio di materiali e documenti di repertorio, di voci e figure narranti (diegetiche o extradiegetiche), principalmente studiosi e ricercatori, di riprese dal vero, di parti tratte da film che hanno riprodotto i fatti e le situazioni oggetto del documentario; e se necessita, possono contenere piccole parti dei fatti narrati ricostruite e simulate con innesti di finzione o che oggi sempre più sono realizzate attraverso l'animazione grafica 3D. Questa tipologia di documentari propone sempre più spesso la ricostruzione di ambienti virtuali per simulare il passato e ricostruire immagini di luoghi e persone di cui non sono rimaste icone, testimonianze

o di cui a noi è pervenuta una documentazione parziale e frammentaria.

Documentario biografico: è una tipologia di documentario molto simile alla precedente, totalmente imperniata su di un personaggio, del

quale ne mostra la vita, le gesta e le sue opere attraverso una voce narrante (diegetica o extradiegetica), riprese di materiali d'archivio, di repertorio, di forme di ricostruzione audiovisiva, come già detto per il documentario storico o di montaggio.

Documentario scientifico: riguarda l'utilizzo del mezzo cinematografico a servizio della ricerca scientifica, utilizzato per documentare le metodologie di indagini, di analisi e dei risultati ottenuti, nonché sono atti a documentare particolari eventi legati a scoperte o sono utilizzati come vero e proprio strumento di analisi e studio delle fasi della stessa ricerca come ad esempio accade nel campo bio-medico.

Documentario etno-antropologico o documentario sociale: è la tipologia di documentario più legata alla ricerca scientifica in quanto gli antropologi sono stati tra i primi promotori dell'uso del mezzo filmico nella ricerca scientifica realizzata nel campo delle scienze umane e sociali. Si tratta della documentazione e delle ricerche, realizzata e condotta attraverso il mezzo filmico, di studi aventi per oggetto l'uomo nei suoi innumerevoli aspetti psico-sociali, tradizionali, linguistici, culturali dei popoli e delle genti del mondo, nonché delle ricerche archeologiche e delle spedizioni scientifiche nazionali e internazionali.

Documentario didattico: è una tipologia di documentario che ha scopo prioritariamente didattico, ovvero è realizzato in base ad argomenti curriculari ed è pensato come strumento saggistico, spesso allegato a dei libri, atto ad approfondire, grazie al multisfaccettato potenziale del linguaggio audiovisivo, gli argomenti trattati dalla didattica di specifiche discipline.

Documentario d'arte: è una tipologia di documentario che spiega e illustra attraverso le tecniche della riproduzione filmica opere e forme d'arte, analizzandone e presentandone i contenuti, le tecniche, le particolarità dell'opera o del movimento artistico, allo scopo di rendere visibile quanto si cela nei tratti tipici e nelle specificità dei linguaggi dell'arte, mostrando allo stesso tempo la poetica e il pensiero dell'autore dell'opera stessa.

Documentario turistico o di viaggio: è una tipologia di documentario che riproduce i movimenti e le tappe di uomini che si spostano in diversi luoghi, viaggiando nel mondo allo scopo di conoscere e far conoscere agli altri i luoghi e le genti incontrate, mostrandone principalmente gli spazi naturali, ambientali e socio-culturali in cui vivono, nonché le tradizioni, i costumi e quant'altro si vive grazie all'esperienza del viaggiare. Quando sono commissionati da sponsor o per la promozione di un territorio spesso si focalizzano sul patrimonio artistico, architettonico, museale, nonché sull'enogastronomia e sulle strutture turistico-alberghiere.

Documentario sportivo: è una tipologia di documentario che rappresenta momenti e situazioni sportive allo scopo di promuoverne lo spirito, le necessità, i personaggi e le condizioni socio-economiche che determinano lo svolgersi dell'attività sportiva, mettendo spesso in primo piano le caratteristiche delle differenti tipologie di sport.

Reportage: è una tipologia di documentario tipicamente televisivo-giornalistica che propone le riprese di fatti veri, accaduti e ripresi da una troupe ristretta di giornalisti, i reporter o inviati speciali, che vivono il narrato stesso in prima persona costruendone la rappresentazione audiovisiva, una sorta di cronaca, spesso senza alcuna preparazione delle riprese e quasi sempre senza poterne riproporre diversi punti di vista, come accade ad esempio nei campi di guerra.

Backstage: è una tipologia di documentario che svela il retroscena di spettacoli di diverso genere, atto a narrare, in modo meta-spettacolare, vita, situazioni, personaggi e azioni che si muovono e agiscono dietro le quinte di altri linguaggi della rappresentazione della cultura umana nelle sue diverse e disparate forme: teatro, cinema, televisione, sfilate di moda, etc. Tale elencazione qui proposta di alcune delle principali tipologie di documentari oggi più distribuite e quindi più fruibili, non vuol essere esaustiva, ma vuol presentare delle pratiche di utilizzo del linguaggio filmico a scopo documentaristico quali esempi delle multisfaccettate possibilità espressive dello specifico

cinematografico a servizio dell'informazione "creativa", plasmabile e commutabile in più forme, tutte mutate a partire dalla grammatica del linguaggio cinematografico.

IL MULTIMEDIALE NELLA DIDATTICA: DAI SEGNI AI MONDI POSSIBILI

di Assunta Tavernise

Docente

Le rappresentazioni grafiche più antiche sono cronologicamente collocabili nel Paleolitico superiore (30.000 anni fa circa), create dalla mano dell'*Homo sapiens sapiens*, anche se gli studiosi della preistoria situano il periodo della maggiore fioritura artistica tra il 25.000 ed il 10.000 a.C., alla fine dell'età della pietra. Per gli esperti questi gruppi di immagini e di figure sono un vero e proprio sistema di segni, destinato ad esprimere concezioni religiose e mitiche del mondo: mentre l'opera d'arte propone solo se stessa al fruitore, lasciandolo libero di formulare qualsiasi interpretazione, questi disegni vanno invece "letti", implicando la conoscenza del codice usato dallo scrivente.

L'insieme delle pitture e delle figure incise nei siti archeologici (per esempio le grotte di Lascaux in Dordogna e di Altamira in Spagna) costituisce un insieme coerente di segni visivi che "parlano" un linguaggio da percepire nella totalità dei suoi aspetti (Jean, 1994) e «possiede una propria sintassi indipendente dall'espressione orale». In queste icone della comunicazione umana pre-scrittoria (pittogrammi, ideogrammi, ecc.) viene dunque espressa la necessità di coniugare l'idea ad una forma, la mente all'immagine, riducendo concetti complessi ed astratti a forme sintetiche elementari. Secondo Apiano (1999a, 1999b) l'icona evoca sinteticamente un'elaborazione mentale e funziona dunque quale equivalente visivo della parola; in senso semiotico si tratterebbe di un segno che rappresenta un oggetto per somiglianza, che "sta per", sostituendo «l'oggetto stesso in un'espressione comunicativa potenzialmente atta a esemplificare un concetto». Come ogni messaggio verbale, il messaggio iconico, costituito da immagini, riflette infatti un'intenzione comunicativa utilizzando codici socialmente riconosciuti. L'ulteriore passaggio dall'immagine al segno scritto contraddistingue una tappa fondamentale nella storia dell'evoluzione umana e nei progressi culturali. Le attestazioni più antiche sulla scrittura risalgono ai Sumeri del mondo mesopotamico nel IV millennio a.C. e consistono essenzialmente in un accostamento di segni "pittorici" (che attestano il genere della merce) a segni "convenzionali" (che attestano la quantità). Nei segni della scrittura sono racchiuse le immagini: «Il segno può essere definito come un artificio umano usato per porre qualcosa al posto di qualcos'altro, questo artificio viene usato per molte funzioni, per indicare cose e stati del mondo, per impartire ordini, per manifestare desideri, per suscitare passioni, per parlare di altri segni e talora per provocare [...] un piacere estetico, [...] per produrre testi che vengono qualificati come poesia o come prosa». Il "trasportare o portare qualcosa da un posto all'altro", in greco *phorien*, associato a *meta*, che significa "sopra", indica una corrispondenza tra un termine ad una frase figurata legata a quel termine da un rapporto di somiglianza: la metafora è una "figura" retorica.

«Una proposta un po' provocatoria che faccio è [...] riprendere ad insegnare le figure della retorica.

La parola retorica suona obsoleta o materia buona solo per studi classici, ma la realtà è ben diversa [...]. Prima di prendere in mano carta e matite colorate i bambini hanno già acquisito un'alfabetizzazione "a scanner"[ad immagini], ha affermato Adamoli in una recente intervista. Ciò che la studiosa chiama "provocazione" non è altro che uno stimolo a guardare con occhio critico alla situazione attuale in cui, grazie ad una esposizione volontaria o involontaria ai media, l'alfabetizzazione sinistra-destra si va a sovrapporre ad una alfabetizzazione visiva già acquisita. Il mondo contemporaneo ha ormai sperimentato abitudini percettive di realtà diverse dall'arte figurativa, come l'esplorazione

di mondi illusori presentati al cinema, alla televisione, nei videogiochi e nelle illusioni sintetiche dei cartoni animati, fino a giungere ad una completa immersione in una realtà spaziale fittizia. Come ha messo in evidenza Bruner (1986), non c'è un unico mondo più reale degli altri o privilegiato, che sia indipendente dall'attività mentale umana, ma diversi "mondi possibili". Ad esempio, la cinematografia offre il più vasto repertorio di tali ambienti ed il prodotto filmico può essere considerato uno strumento per esteriorizzare l'inconscio, una forma del pensiero narrativo in grado di simulare attività mentali e di mettere in scena l'essenza intima del pensiero dell'uomo correlato con le azioni dell'ambiente, l'espressione e la rappresentazione dell'inconscio e dell'immaginario individuale e collettivo (Biondi, 2007).

Tra i mondi possibili ricordiamo anche quelli strettamente connessi alle visualizzazioni sintetiche interattive ed alla spettacolarizzazione tecnologica, frutto di un crescente interesse didattico: è il caso dei "serious games", ambienti virtuali in cui è possibile riprodurre situazioni reali nelle quali raggiungere un obiettivo, sperimentando le dinamiche di reazione del sistema alle azioni del giocatore. Grazie all'interattività e al coinvolgimento dell'utenza, i serious games consentono di realizzare efficaci applicazioni per esercitazioni pratiche e supporto didattico, test iniziale delle competenze e rilevazione dell'efficacia al termine del percorso formativo. In riferimento alla moltiplicazione delle possibilità di scelta, l'ansia dello smarrimento, il gusto dell'esplorazione, la convinzione di trovare un significato nascosto sotto il groviglio dei percorsi nei diversi mondi possibili, e più in generale alle coppie dicotomiche "reale e virtuale", "naturale e artificiale", le sempre più sofisticate tecnologie contribuiscono allo sviluppo delle nuove abitudini percettive e capacità cognitive. In Canada, paese pioniera nella Media Education, la consapevolezza di un tale contributo e l'attenzione educativa all'immagine hanno comportato l'introduzione nei curricula della materia scolastica "English Language Arts" e delle sue componenti essenziali:

Visual Literacy, la capacità di comprensione ed interpretazione del simbolismo delle immagini, dell'organizzazione dei significati e dell'impatto sul fruitore. Media Literacy, la capacità di comprendere come i mass media funzionino, producano significati e siano utilizzati.

Critical Literacy, la capacità di comprendere come gli oratori, gli scrittori ed i creatori di testi visivi si pongano in determinati contesti con rilevanza personale, sociale e culturale.

Partendo così dal presupposto che la finalità fondamentale della scuola è dunque produrre comprensione, anche in Italia alcuni percorsi didattici hanno previsto l'utilizzo dei multimedia (per costruire pagine Web, film, ecc.), adattandosi così alla trasformazione della società. La conoscenza della grammatica delle immagini non è ancora, tuttavia, parte integrante del mondo dell'istruzione scolastica e lo spazio ad essa dedicato non è consistente e dettagliato. L'acquisizione di abilità che riguardano il reperimento, la gestione e la decodificazione dell'informazione, costituiscono dunque la base per la comprensione degli attuali bisogni dei discenti nell'apprendimento e per la progettazione di percorsi che incoraggino l'apprendimento stesso.

Già nel 1765 Leibniz aveva trasformato la metafora dell'albero della conoscenza, che con i suoi rami e le sue radici consentiva un'organizzazione lineare e precisa del sapere, in quella dell'oceano: questa immagine estremamente attuale mostrava come la conoscenza fosse senza interruzioni o divisioni e potesse liberarsi dalle costrizioni delle pagine.

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 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 Retrospective, 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 insemminazione 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 visuta 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 riaffermare, 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'è stato 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'è dubbio 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 scolare 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 incrinare. 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; Italicorto 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 di 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 il 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 i 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 dissacrante 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 - ancorché 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 Angelopoulos. 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.





ATTIVITÀ AUDIOVISIVA

Libero Bizzarri si laurea nel 1956 presso la Facoltà di Economia e commercio dell'Università di Roma con una tesi intitolata *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 pro-

dotto 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*, *Bolívar*, *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
 Béla 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
 Decebal 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 Quarticcio
 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 Shan
 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 Époque
 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 subi-

to 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 1965; 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 rÉalitÉs 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



DOCUMENTARIO: "GENTE DELL'ADRIATICO"

Regia: LIBERO BIZZARRI

Fotografia: CARLO VENTIMIGLIA

Musica : MARIO NASCIMBENE

berto
Commento : GIUSEPPE DESSI'

Casa di Produzione: Corona Cinematografica

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

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

I motopescherecci che rientrano in porto filando a motore spento sul mare piatto e lucente grondano ancora di ombre notturne che si sciolgono nella trasparenza 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 avevano 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 cose 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 agglomerati urbani lungo la costa adriatica. Contadini e marinai vivono gli uni accanto 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 vivace al mercato. Il mercato, al mattino, è come un'ucelliera, e corrono più chiacchiere che danari.

Ben altri interessi giuocano nel mercato generale del pesce! Si tratta di 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 vita del marinaio: si tratta di merce facilmente variabile, 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 migliore e acquista prezzo quando comincia a puzzare. Ma guai se puzza nelle mani 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 marinare non faccia altro che agevolare un più vivace e vivo scambio in natura di prodotti.

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

Gli uomini, almeno in apparenza, sono più evoluti, più moderni, contadini 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. Naturalmente l'iniziativa era sempre dei marinai. Questo fin dall'altro dopoguerra prima del fascismo. Basta che la sirena del porto si metta a fischiare, perché 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 gremisce 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 lungo la proda dei fossi alle porte della cittadina. Si odono i loro motorini scoppiettare come motociclette. Si sono motorizzati anche loro. Un tempo erano i ragazzini che facevan girare le grandi ruote arrampicandosi come sciattoli ammaestrati. Lo fanno ancora, a volte, per divertimento.

Un tempo il borgo era tutto raccolto attorno al vecchio torrione cinquecentesco. 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 amano 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 paranze, e di là vengono 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 scjò.

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 di far parte di un gruppo. Si riposa all'osteria. Il contadino invece è solitario. Ara il campo da solo, zappa l'orto, pota gli alberi. E' individualista e solitario. Il marinaio no; e ha bisogno di stare con gli altri, anche se tace, o rare e riposare all'unisono. Da questo nasce il suo senso agonistico, avventuroso, sportivo. Anche il bere è una gara, una prova di forza.

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

Ed eccoli questi uomini, sempre in gruppo anche quando si preparano a partire. 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 porta e si lasciano riprendere dal mondo magico che dorme nel loro subcosciente, al quale più degli uomini sono legate. Riaffiorano, nella solitudine della superstiziosi terrori, credenze assimilate al tempo dell'infanzia. Le anziane 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, escono 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 grazia che, chiesta con le forme devute, non sarà negata dal Santo, il cui capo mozzato e offerto a Erodiade sul piatto d'argento, secondo l'iconografia tradizionale, 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'avvenire con tanto fiducia.

30960



MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: " IL GIORNO DEI MORTI "

Metraggio { dichiarato
 { accertato 265

Marca: Giorgio Patara



DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Regia - Libero Bizzarri
Fotografia - Giuseppe De Niri

DOCUMENTARIO
A
COLORI

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

Il giorno dopo il cimitero è affollato, le persone si muovono da una tomba all'altra: visi scavati e sofferiti 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 21-5-1947 N. 397 e legge
22-12-1958 N. 1697)
P. IL DIRETTORE GENERALE
ru

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.

Ballata per il Ché
documentario

Regie di Libero Biggari

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 boliviano. E' un ritozacabro, una partecipazione sadica e mistica all'assassinio.

Adesso, Ché 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 soprattutto 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 pes-

sibilità che il mondo cambi, una alternativa esaltata 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 ricorrere alla retorica, sono attratti soprattutto 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 guerriglia 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 colte 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 stata 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 soprattutto 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 soprattutto 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 Matcom X, una reale speranza, una possibilità forse sanguinosa ma concreta di liberarsi, di uscire dal campo di contentamento delle oppressioni, ma anche delle attese, delle esitazioni, dei compromessi, delle sottigliezze equivocate, delle strette di mano, delle programmate trattative con il nemico.

Il Ché lasciò scritto: "Ricordatevi di questo piccolo condottiero del ventesimo secolo". È 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.

Scritto di 'Gustavo Morosini'
Revisé di 'Luigi Bizzari'

BOCCIONI E I FUTURISTI - documentario -

✓ 1909: Marinetti appende questo striscione al balcone di un palazzo milanese. È 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. Scriva 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. ~~Il pugno di Boccioni,~~ 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 romana.~~ ✓ La musica dei rumori, di Russolo. Attivismo ed...estetismo. Sant'Elia: architettura dell'audace, ma urbanistica degli sventramenti. Bragaglia: rinnovamento avanguardistico del cinema, ma negazione della tematica futurista.

✓ Il macchinismo di cui parla Marinetti non ha dimensione so ^{cia}

già. ~~Manifestazioni e scioperi,~~ (espressioni delle contraddizioni dell'epoca), ~~manifestazioni e scioperi,~~ appaiono ai futuristi spettacoli di massa, (confusi con quelli delle imprese del ~~nazionalismo~~ ~~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 liberarsene) Boccioni volge all'astrazione, (nella serie degli "Stati d'animo": gli addii, quelli che vanno, quelli che restano. Dei fantasmi ~~... ..~~)

(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 sintetica 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 deterioro.

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 cappelli ogni dove) non esce dalla concezione decorativa del quadro. ~~È~~ 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 zivista ^{(E vi si lega il gruppo dei futuristi.} fiorentina Lacerba. ✓ Papini e Sofici reagiranno più tardi allo spirito acritico di Marinetti. Nella prima annata, Lacerba pubblica il manifesto ~~di Lacerba~~ ~~contro Montmartre~~ contro Montmartre: quella Montmartre (accusata di "passatismo"), che a Picasso invece può ancora ispirare opere moderne. ~~di Lacerba~~

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. ~~una Delaunay~~ ~~è un futurista~~ ~~"Voi fate del cinema e non della pittura"~~. [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 ~~lui~~ ~~quel interventista~~ invece i Deputati socialisti Turati e Modigliani sono spinti ad arrigidirsi dall'opposizione popolare. (Boccioni, (arrestato ~~in una~~ in una manifestazione interventista) scrive alla madre dal carcere. ✓ I futuristi confondono guerra e rivoluzione ma lanciano golliardicamente il vestito antineutrale. ~~una~~ ~~dottrina interventista~~. (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, ~~di Carrà~~ 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 scherzi al limite del macabro~~, questa "buona Pasqua" (scritta sulle bombe dalle reclute, non ~~sono~~^{e'} 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 (classicggiante) 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 '16. ~~Bevilacqua~~
~~perduta, per l'arte italiana.~~ Intuizioni (confuse, ma geniali),
pervadono il meglio della sua pittura, ^{dalla} ~~questa~~ versione degli
"Addii" alla grande composizione di "Elasticità", (estrosa inter-
pretazione di una lenta ~~scena~~ 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 ri-
duce 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, il quadro 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 mo-
derna. Il confuso e un po' retorico simbolismo del cavallo rosso
impennato, non deve far perdere di vista l'audacia di questa ir-
ruente composizione. L'intelligente assimilazione dei neo-impres-
sionisti, dei "fauves" (il Matisse delle opere giovanili) e del
Picasso precubista (e cubista-analitico) gli permettono di disfar-
si da 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 del-
la realtà in movimento: una visione che ponga l'uomo al centro
della propria epoca. L'opera che meglio raggiunge un tale obbiet-

del '12

tivo è "Materia". Boccioni colloca la grande pittura della donna
(~~la maternità~~) al centro di una emblematica raffigurazione delle
forze che modificano incessantemente il mondo. ~~Materia è del~~

13. Quasi vent'anni dopo, ~~si trova~~ una analoga concessione mo-
numentale e dinamica del realismo moderno ^{in natura} nelle pitture murali
dei messicani Siqueiros e Orozco.

Il cinquantenario del futurismo ha visto moltiplicarsi Mo-
stre e studi. Criteri di allestimento e giudizi divergono. Ma tut-
ti riconoscono che solo agli artisti - (e soprattutto a Boccioni) -
si deve ciò che di meno caduco ha prodotto questo ^(complesso) movimento ~~letterario e artistico~~
~~letterario e artistico~~
letterario e artistico.

N. 43909



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 31-7-1958 N. 597
29-12-1950 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 Micciché, 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, Elasco Giurato, Giovanni Mercuri, Claudio Racca, Giovanni Raffaldi, Luis Carlos Saldana, Francesco Vitrotti, Fausto Zuccoli.

autorizzazione valida per pellicole a 16mm

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

GENTE E PAESI DI PURIFICATO

Rep. di v. d. g. g. g.
documentario

✓ 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.

X Uomini e donne sono colti in atteggiamenti spontanei nei vicoli secolari o negli interni. Intrecci allusivi di sguardi, bambini or ora distolti dai loro giochi -

✓ per la prima volta li ha sfiorati un pensiero, un'attenzione -;

✱ negli adolescenti, il destino della fatica: un destino arcaico come l'amore. X

✓ 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, e agli aspetti semplici dell'esistenza. *Egli ha sempre partecipato alla vita dei suoi pers*

✓ 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. E le figure, specie femminili, stanno in atteggiamenti pensosi: come sorgessero dalla memoria.

Domenico Purificato

La vita del paese ha un valore corale che non tarda a specchiarsi nell'arte. S'intrecciano rapporti di sguardi, ~~in~~ 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 spizza col sangue dalle nari inviperite.

E' la ~~o~~gra 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.

Indirizzo

Gli ultimi ramai

- documentario -

Testo e regia
di Libero Brizzani

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, portata 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, acuitasi durante la guerra, di questa antica e nobile forma di artigianato.

L'attività di questi ramai si legava soprattutto alla economia rurale dei numerosi cascinali 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, erci, padelle, marmitte, scaldaletti cuccume.

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'una e nell'altra case si tratta sempre di pezzi "unicci", da non confondere con quelli ormai prodotti in serie dall'industria, con la laminazione 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 felta serie, da quelli in metallo a quelli in legno.

Si tratti di caldai e di conche, di teggie e di cuccume, la tecnica è la stessa.

La lavorazione dell'artigiano comincia da un materiale grezzo, dette "cava" per la sua forma, il quale viene preparato dalle vicine rudimentali fonderie. La "cava" viene ~~smontata~~ sulla forgia, e quindi battuta, stirata, modellata sino ad ottenere l'utensile che si vuole. Le ammaccature lasciate dal martello, usate 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. Tutte ciò si rende necessario perchè la disponibilità del grezzo minerario è assai limitata e la importazione, dai paesi che ne sono ricchi, costosa.

~~Impianti antichi~~ 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 blecco di legno, solido, pesantissimo.

L'artigiano rameaie 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 ~~delle "cave"~~.

Dalle "cave", questi ultimi artigiani rimasti nella "patria dei ramai", testimoni di una nobile tradizione, trarranno conche e caldai, i soli oggetti ancora richiesti dai contadini, e 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 quelle dell'oggetto artistico in rame. - Anche

Tra i ramai rimasti in paese, 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 e sulle banchesse lungo la statale Adriatica.

Oggi l'oggetto di rame, antico, a volte semplicemente vecchie, e anche invecchiate, e l'oggetto di recente lavorazione artistica, sono di moda.

Prima erano soltanto i turisti a comprarne, ma oggi anche localmente 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 e tratto da stampi.

Una cuccuma diventa un portafiori, un braciere e 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.

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

Testo e regia di Alfredo Bazzani

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 chiedono 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 ~~si considerano~~ ^{ricordiamo} i primi manifesti colorati del Reuchen, 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, esse stesse, una forma d'arte, eppure ha acquistate nel tempo una sua autonoma esistenza e, nei limiti della propria qualificazione, si è preposta 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 celeristica, come, per esempio, nella moderna scuola del cartellonismo polacco.

Oggi la produzione di un manifesto è 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, ~~andava~~ ^{si usava} 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 ottant'anni e migliaia di manifesti hanno reclamizzate migliaia di ~~manifesti~~^{spettacoli} teatrali in ogni parte del mondo: a riguardarli oggi - molti di essi sono ormai pezzi da collezione - 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 immagini si fanno più rare, meno vive; e le stampe, ~~manifesti~~^{manifestini} a piccolissime tirature, per gli spettacoli all'aperto, a Westminster e al Theatre des Italiens, non hanno il sapere umano della cronaca immediata; le scene spersonalizzate sembrano rievocazioni di fatti e gesti senza vibrazioni, senza movimento.

La commedia dell'arte però già giunge felicemente 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 Masco, Ermete Novelli, Ermete Zacconi.

Come le prime stampe, il manifesto ci tramanda immagini del passato, ma a differenza delle prime, esse è state 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 ~~gli~~^{i suoi} spettacoli.

Gli spettacoli e i divi di oggi, anche quelli di teatro, sono fissati dall'immagine fotografica, filmica e televisiva; e noi possiamo già attingere dagli archivi fotografici, dalle cineche le testimonianze più diverse e ampie sugli spettacoli del passato. Prima abbiamo viste un vecchio filmato di un "Barbiere di Siviglia". Ecco è era un altro filmato di un più recente spettacolo teatrale, "Il candelajo", 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 caffè-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 Feugère, 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 Petrelini, 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 Budevich - sino a quelli di grandi artisti come Bonnard e Toulouse-Lautrec, che della belle époque ci hanno lasciato immagini celebri come quelle del Moulin Rouge e vive e affascinanti come quelle della ~~Sala~~ 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 ~~celebrati~~ celebratori e manifesti ormai famosi che presentavano un Karandasc, come un Greck e un Pepev, una ballerina e un trapezista.

Il manifesto, ~~è stato il fatto che~~ come per altra attività, è stato
d/1 volte ~~stato~~ anche per lo spettacolo, del ^{su} passato e del ^{su} presente; ma
ferse in nessun altra manifestazione come in quella dello spettacolo, il
manifesto ripete ancora oggi la passione da cui è nato: quella di ~~essere~~
immagini e suggestioni in piena libertà, ciò che ne ha fatto ~~è stato~~, e ne
fa ancora oggi, oltre ^{il} fatto di costume, spesso anche un fatto d'arte.

Scenografia e regia di Roberto Vignani

Il pittore in teatro (Eugenio Guglielminetti) - 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 Caserati, ha rivolto successivamente il suo interesse al teatro, come scenografo e costumista, secondo in questa attività il gusto sensibile dell'artista pittore.

La scena nasce dalle 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 autentici e autentici momenti di arte scenica.

Guglielminetti 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 Saurat, e i costumi, di cui vediamo qui quelli indossati da Lilla Brigone e da Carlo Delsi.

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

Il pittore in teatro-2

La realizzazione è sempre laboriosa: dalle studie dell'opera da realizzare si passa 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 le scene per la stessa opera.

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

Da queste bozzette è nato il costume della Brignone per "La parigina".

Terminiamo in teatro. E' di scena Paolo Poli in "Il candelajo", di Giordano Brune. ^{Perrini} Il rilancio di questa famosa opera del filosofo e scrittore milanese, 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.

Ad proposito della scena, lo stesso Guglielminetti ha scritto sulla realizzazione di "Il candelajo": ~~È~~ "Mi piace far roba della seconda metà del cinquecento. Nella prima parte del secolo si risolveva tutto con la prospettiva pittorica, gli attori sempre in prosenio, 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 state 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 "Candelajo", dove il richiamo pittorico a Brueghel, nei costumi, è evidente.

Da queste bozzette nascono, infine, i costumi per le prostitute de "Il candelajo" in particolare quelle indossate da Maria Monti che qui vediamo impegnata in una schermaglia con Paolo Poli.

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

Dice Guglielminetti che il dare un volto preciso alle ~~figure~~ figure

Il pittore in teatro-3

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

La scena per "Romanticismo"; ed ecco quella per "L'Avare" 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 sono dei costumi definitivi per "Miles gloriosus" di Plauto con la Albertini, e questi per "La cena delle beffe", di Sen 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 Perago.

I bozzetti di Guglielminetti 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 ^{a. Buzzati, dove emergono figure suggestive figure di un'ora,} ~~due suoi autori~~ per "L'ufficiale reclutatore" di Farguier, dove processi, prostitute, vagabondi e maghi già si muovono sulla carta ^{ancora prima} ~~ancora~~ ^{prima} sulla scena.

Ecco, infine, i personaggi femminili di "Amore medico" e de "L'infedele", precisati con sicurezza di 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 della scena, la messa a punto dei costumi, provarli, appertare ritocchi, questo è il lavoro che ormai le assorbe interamente, che le sottrae alla iniziale attività di pittore.

I pennelli ora li usa per dipingere le stoffe per i costumi, e ^{lo cerca} ~~spesso~~ ^{per le} parati della scena, ~~assai~~ raramente per condurre a termine un quadro iniziato magari da ~~nessi~~ ^{dei suoi amici}.

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

IL QUARTICCIOLO - Documentario - Testo e regia di
Libero Bigazzi

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 risolvere nulla: e allora bisogna occuparsi ancora delle borgate, della 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 cintura 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 sui 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 12.000 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 13% 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 fascista 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 Emilio Morosini
Regia di L. Bizzari
nel 1893

Grosz, (uno dei maggiori artisti dell'espressionismo), è nato (a Berlino, ~~nel 1893~~ ^{in America} è morto a Berlino, nel '59). Ha vissuto per oltre venti anni ~~in~~ ^{in America} negli Stati Uniti, dove si era rifugiato alla vigilia della dittatura. ~~È stato~~ 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 nelle 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 scomposizione "a scomparti" per i suoi sintetici e favolosi racconti.

Si tratta di piegare questi mezzi alla polemica sociale. Con essi Grosz cerca (e trova) ^{forse} quel che c'è dietro le apparenze. Anche il fattaccio di cronaca non è 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. È 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. È 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. Anche i più drammatici pittori della "Brücke" - Meidner, Nolde, Heckel, di cui vede 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 Gogh.

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

È 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 esani, di mutilati, di disoccupati, il cui tragico spettacolo stride di fronte a quello che offrono lo "spleen" dei sazi profittatori di guerra, i grossi piaceri dei piccoli trafficanti, la dottorale sufficienza di certi intellettuali borghesi, la boria della vecchia casta militare, i sogni di rivincita 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). Ecco 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 e ai tavoli delle osterie. Sulla loro inerzia o sul loro sportivo attivismo crescerà la dittatura.

Il movimento artistico della Nuova Oggettività - e con esso Grosz - cerca, verso il '20, un linguaggio popolare, per dire la verità storica. Il risultato è negativo quando si torna alla tradizione (Holbein, Baldung, Dürer), è positivo 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 diazcalici 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: Hindenburg che abbassa la bandiera della 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 ~~Beckmann~~ alcuni anni dopo. Beckmann: ^{questo è} il suo autoritratto: un ferreo sigillo di stile marce il suo giudizio sul costume di una certa società, come in Tentazione, quel dipinto allegorico della donna schiava e padrona. Beckmann esplora con occhio spietato la realtà che lo circonda. In Grosz, invece, lo smarrimento 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 vigilia della seconda guerra mondiale, mentre in Europa tutto precipita.

Presto ferro e fuoco devasteranno ~~tutto~~ 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 paesi desolati e sconvolti, i piccoli nudi alla Rubens sperduti in mitiche tempie. E' un ritorno all'espressionismo panico da lui ripudiato 30 anni prima.

Così pure 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 ~~egli scrive nel suo diario~~ prima che il presente venga cancellato da una spugna immersa nel sangue.".....

IMMAGINI DANTESCHE DI GUTTUSO

Documentario

Verbo di Mario de Micheli
Regia di Roberto Pizzarri

~~Il film è diviso in tre parti: la prima, la seconda e la terza. Tra il~~
① verde degli alberi, ~~la~~, a Velate, presso Varese, Guttuso lavora parte dell'anno.

- E' in questo studio ~~scuro~~ 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 paesaggio ~~alpino~~ lombardo... Intrecciarsi di rami sul cielo... Per Guttuso anche i paesaggi dell'oltretomba ~~continuano ad essere~~ ^{sono} 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 Spia-
gia (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 demone... ~~Non è difficile scoprire le so-~~
~~milianze tra questi volti e quelli come poltrone di legno~~

- 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...):

~~Terribile un arnese di lutto~~

~~Il 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, ^{avanza} ~~quasi disscampati~~

~~in un campo di prigionia... è la sesta cornice del Purgatorio:~~

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 pietra 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 di c'han detto ai dolci amici addio...

(intolleranza)

- (18) - Nel martirio di Santo Stefano ha invece rappresentato il tema della ~~violenza razziale~~

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 soggetti, 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 de-
sio 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...

21 - ✓ Ed ecco la seconda zona del Cocito, (con le teste dei traditori che emergono dal ghiaccio: paesaggio di maledizione: ²¹ il conte Ugolino addenta rabbiosamente il teschio orribile dell'arcivescovo...

- La bolgia di Malebranche:

E ^{dietro} vidi noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire...

~~Il tarantolone che porta sulle spalle finirà nella "tenace pece".~~

✓ 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...

(Sequendo letteralmente il testo dantesco,)

- ~~Senza tradire Dante,~~ 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.

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 ^{dogma veritas} 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, e li mescolano, in una analitica visione, dove cieli senza nuvole sono feriti dal rigido metallo che ^{pure} si incarna di fiori e di foglie, come una volontà di innocenza acquisita.

La stessa ^{quasi sempre} che ieri recepitava in immagini intraviste nella strada, lungo i muri, nel distacco 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 ed esperienza culturale.

In questi quadri recenti il volo delle tendini che tagliano l'orizzonte alla finestra delle stude 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 immagini. *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. ~~Non~~ non v'è rifiuto di nulla, in queste immagini, né dell'amore, né del dolore, a volte il disprezzo per vuoti corpi di strati sociali, dove tutto è grigiore.

2^{ve}
b. 2
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 linea incisa, non appaiono meno intensi e i segni si stendono per accurate ricerche dove nulla è concesso all'improvvisazione — e si filtrano intuizioni e memorie 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 Stendhal. In esse Guggiense ha tradotto felicemente i sentimenti di un grande autore, dando il volto ad un'epoca

2
b. 2
"La natura di Piero Guggiense è lirica - ha osservato Antonello Trombadori. Si può dire che il suo lirismo è talmente pronunciato che difficilmente le stesse emozioni scaturite in lui dalla diretta esperienza del presente si decantano sulla tela al di fuori della alternativa della memoria. E persino quelle opere in cui egli, prefigurando dalla cronaca minacciosa del secolo le conseguenze della morte atomica, effettua al terribile 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 "de-torrent" è chiara, trasparente, distaccata, come quella dell'alba incrociata ed estranea che potrebbe levarsi sul mondo all'indomani dello scoppio di un'atomo."

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

Il taccuino di viaggio di Guggiense 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 annessato le stesse Guggiense-nomini, bambini e donne appaiono settemesgi al destino di una natura desolata ed ostile. Per questo il pittore ha voluto, come 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.

inserito a
pag. 1

"L'interno delle studie ~~si-proietta~~ - ha scritto Dario Nicacchi - si proiett
negli interminati spazi di cieli luminosi, che sono i "cieli pàliti" di Gue-
cione, non una visione dell'occhio dischiuse su una mitica ~~visione~~ natura
ma una costruzione difficile e radiosa della sua mente di pittore, la proie-
zione di un desiderio e di una volontà di ordine razionale nella natura".

Documentari
INCONTRO CON SARAI SHERMAN

1
Besto 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 Tolstoj, Gorchin e Monet. Qui invade 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 tanta iconografia americana nazional-popolare.

Anche la ricerca di personaggi come Puccini e Lautrec apre ad un incantato ritorno ad epoche fascinosi da 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 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 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 Sherman 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 disumanizzazione la violenza camuffata, a volte, di chi può vivere invadendo e soffocando spazi altrui. La storicità e la classicità a servizio del potere e ^{del} 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.

3

La ricomposizione di elementi pacificanti è un altro impegnativo tema della Sherman, percorso tuttavia dalla presenza attenta e sospettata 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 solo 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 lontane nella scintilla della quiete del corretto vivere.~~ 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.

Sarah Sherman si è dedicata alla pittura giovanissima. A Philadelphia 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 sensibilità 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 ~~sempre~~ 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 avvenute nelle esperienze di Evergood, di Ben Shan, di Hopper, ~~nella~~ ^{così} ~~illuminazione~~ 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 e 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, ^{l'artista} che vorrebbe al centro di una non ~~possibile~~ 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.

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

*Berto di Dante Montalti?
O mio?*

LA CASCINA

e refia di Libero Bizzari
~~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 poté 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'assicurava 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 PASPIWA"
- 2 - PERIODO DELLE RIPRESE: 23-24-25 MAGGIO 1966
- 3 - LOCALITA' DELLE RIPRESE: Lombardia (Est. e Int. del lago nelle casein
delle prov. di Cremona, Piacenza, Brescia)
- 4 - PELLICOLA: KODAK & FERRANIA B.N.
- 5 - MEZZI TECNICI:
- 6 - STABILIMENTI: Fot. Luce U.C.
- 7 - PERSONALE:
- a) Regista: BIZZARRI LIBERO
- b) Operatore: CARBONE MARIO
- c) A. Operatore: ZAMARIOLA BIANFRANCO & GIUGATO BLASCO
- d) Eletttricista:
- e) Fonico:
- f) Speaker: EUREIOLLA RICCARDO
- g) Montatore:
- h) Altro personale:

Testo e regia di Roberto Bizzari

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, bohémienne e pittore per vocazione, ce ne darà immagini mirabilmente vive: più di ogni altro documento, specchie 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 riportata a quatterdi 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 lezione del rigoroso Degas, presente anche in queste altre dipinte, 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 "Balle al Moulin de la Galette". Le stesse soggette era state dipinte 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" delle stesse Degas.

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

e dell'amicizia con Van Gogh testimonia queste pastelle, che Lautrec eseguì nel 1887.

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 prevengono 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 richiesto.

Nelle sue studio a Montmartre, Lautrec crea in piena libertà i suoi personaggi. Il pittore non ha problemi economici, perchè 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 lentamente raggiungere il successo di Lautrec.

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

L'uomo contemporaneo è sottoposto a un continuo 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 indiscutibile 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 grammofoono degli Anni venti: una presenza che testimonia un'epoca.

Nel 1887 Thomas Edison brevettò 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 Brahmas. 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'antenato 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 pesto, sono i primi apparecchi per inciderlo.

L'idea del disco è del tedesco Emil Berliner, che nel 1887 aveva brevettato un suo "grammofoono", 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 nastro 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 grammofooni. 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 apparecchio 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 soprattutto 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 impreveduto, ha aperto, meglio di altre riviste che si presentavano con l'etichetta dell'alto impegno culturale, non poche breccie 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 cruciato; 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, molte 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 grafitti 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. Maccari possiede - si è dette 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 piallina inchiostriatrice 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: "domine" 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 vorrei 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 matriarca, di regina dei sentimenti e l'uomo ne viene schiacciato: diventa 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 come numero, in una specie di harem. La riemergente forza virile, l'autorità del maschio si ristabilisce nell'impeccabile e autorevole divisa del grande Strohheim, 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 appetiti 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 Toulouse Lautrec, di Grosz e di Ben Shann. Fra un secolo, quando si verrà ricordato 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 ferite più sulla nostra cattiva coscienza che sul rame e 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 anche 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. Bizzoni

Inizio in sincrono:

terni di
Paul Eluard

Non voglio che si vada
Dalla parte del fango
Voglio che il sole agisca
Sui nostri dolori che ci anini
Vertiginosamente
Voglio che mani ed occhi
Tornino dall'errore 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 tutte mormorie del piacere
Primavera è in declino l'inverno è sopportabile
Per quanti notti ancora i sogni di innocenza.

1=====

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

D'una mano composta per me
E cosa importante sia debole
Questa mano raddoppia la mia
Per legar tutte liberare tutte
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 un'aspirazione senza fine.

=====

Malgrado le pietre
A immagine umana
rideremo ancora

Essere bimbo essere piuma al nascere
Essere la sergente 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 continue
Distanze dove passi il tempo

=====

Lo so perchè lo dice
La mia ira ha ragione
Fu calpestato il cielo e la carne dell'uomo
E' stata fatta a pezzi
Gelata donata dispersa
Voglio sia fatta giustizia
Giustizia senza pietà
Colpire in faccia i beati 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 angeli di cenere al caos d'essa 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 serdida 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 somigliano
Tutti i vivi che noi amiamo.

=====

Apoteosi di cifre
Di noie di mani sp erche
Un disastro profende
Dove tutte è contate 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 retto reso
Sono marcite le stelle
Pensate all'uomo dunque
Fate un bambino dunque
Piangete ridete in questo
mondo di cartasuga
Prender ferma nell'inferno
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 piante di un pastore
Che è solo e che ha freddo
E una mano generosa
Che s'è tesa e l'han sporcata

=====

e regia di L. Prizzari - documentari

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

Giuseppe Viviani (pittore e poeta) è nato ad Agnano di Pisa, in una antica villa. ~~È~~ Solitario e timido, egli ha sviluppato l'innato humor (come ~~un~~ ^{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 mondo 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, né popolari sentimentali. Un caso a sé nella 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 fantastica 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 trasf

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

15 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."~~

16 In una fantasia abbandonata al flusso vitale (come questa di Viviani - osserva ~~Costa~~ Ragghianti) 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 infrequentati, dalle rovine abbandonate, alla città, ai viaggi, a panorami inconsueti, tra le genti 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

PH el Med

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 la

IR p V4

"Sono timido come un bove, ecc." *gli ispira* persuade l'opera di Viviani, come *di un ingegnere, un muratore, un pittore e poeta*

I monumenti retorici nelle piazze ~~gli ispirano~~ quadri ~~come questo "I pittori"~~ (dove le statue sono come alberi spogli, ~~"colorati"~~ i fiori hanno occhi di pianto. ~~Ungari-~~

X

~~"Domani, sul freddo molo, un vecchio, lentamente, pulirà il bianco testone, e"~~

14/15

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

V6 - 4H

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

14

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, ~~dove vennero incise le prime lastre~~) non è difficile avvertire quell'atmosfera che Viviani ci ha reso familiare in tante sue opere.

"Appare evidente (ha annotato ~~Samuel~~ Degenhart) che ~~questi e tutti gli al-~~ gli oggetti (nelle opere di Viviani) in un generico senso surrealista, assumono una ricchezza di rapporti del tutto inaspettata attraverso lo scambio."

(Handwritten flourish)

il congiungimento e l'isolamento, pur mantenendo intatta la loro realtà materiale, ma rimangono tuttavia chiusi in ~~una~~ ^{una} "magica immobilità" della forma. ~~PPR~~ ~~che è stata anche propria della pittura nel Rinascimento, e per cui anche essa era essenzialmente italiana.~~ 3

~~vicini di Pisa.~~ A Bocca d'Arno i ricordi ~~del passato~~ ormai dilatano in un tempo ricco ~~di immagini~~, di immagini vissute, ~~e fissate sulla lastra e sul~~ ^{letra di cera} ~~scende, come~~ ^{scende,} come un velo di malinconia, ~~e i suoi:~~
"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, ^{t'} con i pontili le bilance, gli oggetti abbandonati, gli animali, le cabine deserte. C

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

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 (più di solito) è assorto silenzio, ~~quell'ascolto sospeso dell'ora grigia e lano- niaca, che è del meriggio nella grande estate.~~"

~~Nella ombra di una cabina, ecc,~~

Nella vita di Viviani, all'amore per la marina e la campagna, si ~~unisce~~ ^{unisce} ~~comp~~ la passione per la caccia e per tutto quanto vive attorno ad essa, ~~oggi~~ ~~ed~~ ~~animali~~, soprattutto ~~questi~~ ~~timidi~~ ~~tra~~ ~~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 1946, ci riportano indietro: la loro è la miseria della guerra. Nel "racconto" di Viviani entrano ora i sinistri, i disoccupati, le macerie di soldati ~~aggruppati~~ dall'aria triste, ai quali si sostituiranno presto immagini di ~~altri soldati~~ altri soldati e di "signorine".

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 fitti di sangue che vi si consumarono, ispirò a Viviani la serie litografica intitolata "Romanzo nero".

164 Con la innocenza di questi uccelli, (come colombe di pace), Viviani riprende il discorso sul mondo delle piccole cose, degli animali e degli uomini un li, ~~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 Pizzari

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 sconosciute 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 Vettorio 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 ritardamenti 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 tipologia di quelle spettacolari 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 altre: agli spogli e silenziosi spazi del vecchio atelier della scuola di Belle arti ai temi laici dello studio del nudo classico e della "moderna" comprensione dell'antico connessi alla vita popolare".

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

Hanno detto e 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 chiusura 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 serene 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 esitazioni, 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 tarciate, 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, ammantano 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:

" UN PAESE SULLA SALARIA "

*Testo e regia di
Lino Bizzarri*

Al 120° Km. da Roma, la Via Salaria si apre il passaggio nelle gole del Velino, in un paesaggio appenninico che é tra i piú selvaggi ~~selvaggi~~ dell'Italia Centrale, al confine tra il Lazio e gli Abruzzi.

Nel punto piú 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'è nulla della civiltà di oggi: non ci sono le fognature, né l'acqua corrente nelle abitazioni, non c'è 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 al tempo stesso.

Qui non c'è 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 varschina 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, soprattutto 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.

È 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 SI INDUSTRIALIZZA - *documentario*
Testo e regia di L. Biggioni

La Sardegna, quest'isola che per lunghi 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), nonché 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 intravedere 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 Industria Resine, Achilsarda, Sardox, ETB, Stiral 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, poliene 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 Saroch, 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 iniziativa 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 capanno 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 e 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, imbotigliamento 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 pressochè 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, affinché 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 d' moda, 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 del 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" lo 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 intravedeva 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 Miccichè, 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 retorilmente 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 diletterismo, 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 intitolata *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 produzio-

ne: 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.

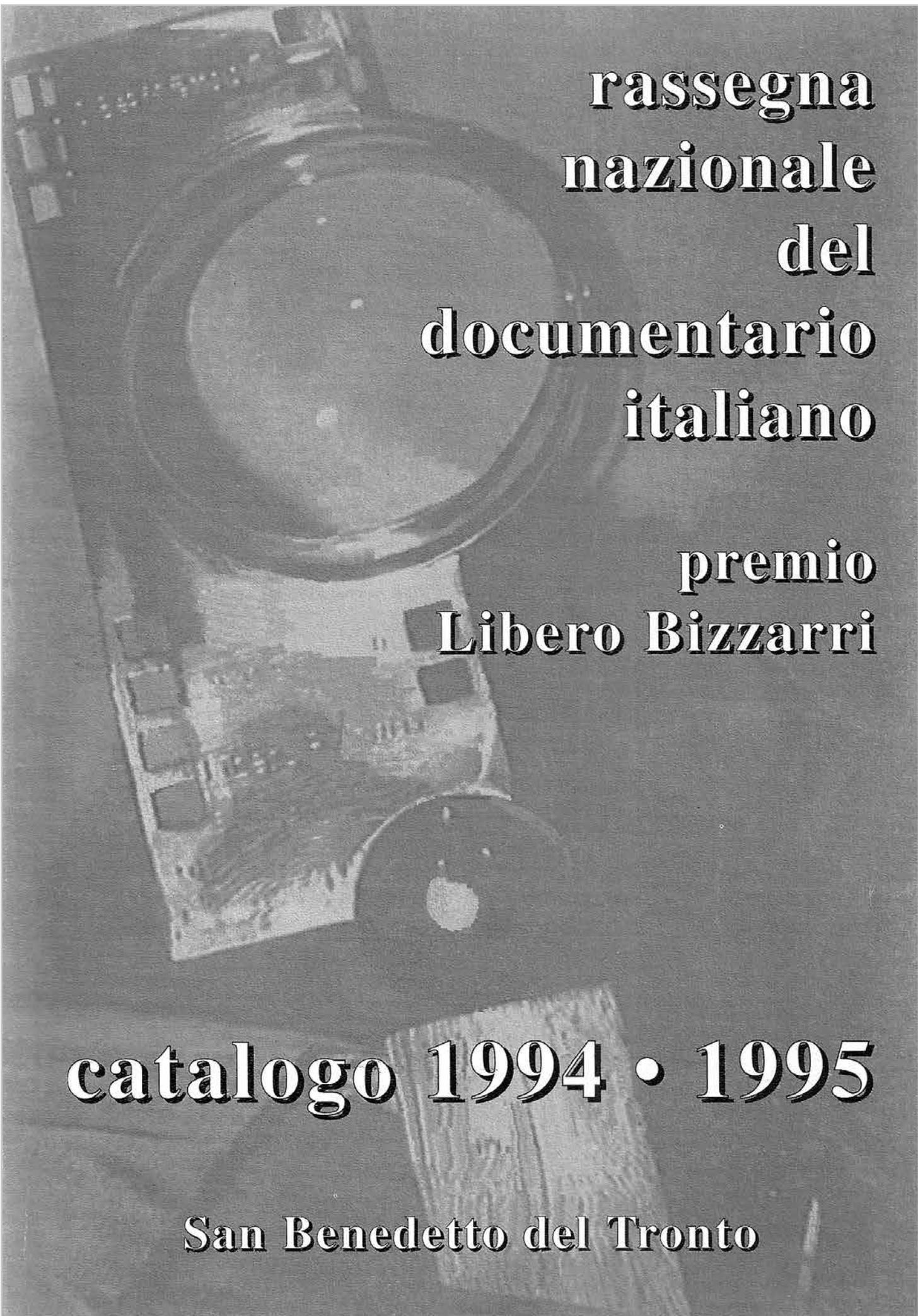
Nel 1977 è assunto alla RAI a tempo indeterminato in qualità di regista: dapprima lavora alla regia del TG2, in seguito riesce a farsi trasferire ad altro incarico e cura la regia di numerosi programmi, tra cui eventi sportivi in diretta, la rubrica a difesa del consumatore *Di tasca nostra* (1978-1981), 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.

1^a - 2^a 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 cinetelvisiva 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 man-

cato 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 sapute 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 Bizzari"*

Questo catalogo vuole essere uno strumento di lavoro e di informazione sul passato e sul presente del Premio nazionale del documentario italiano "Libero Bizzari": 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 1° *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 - pressoché 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.

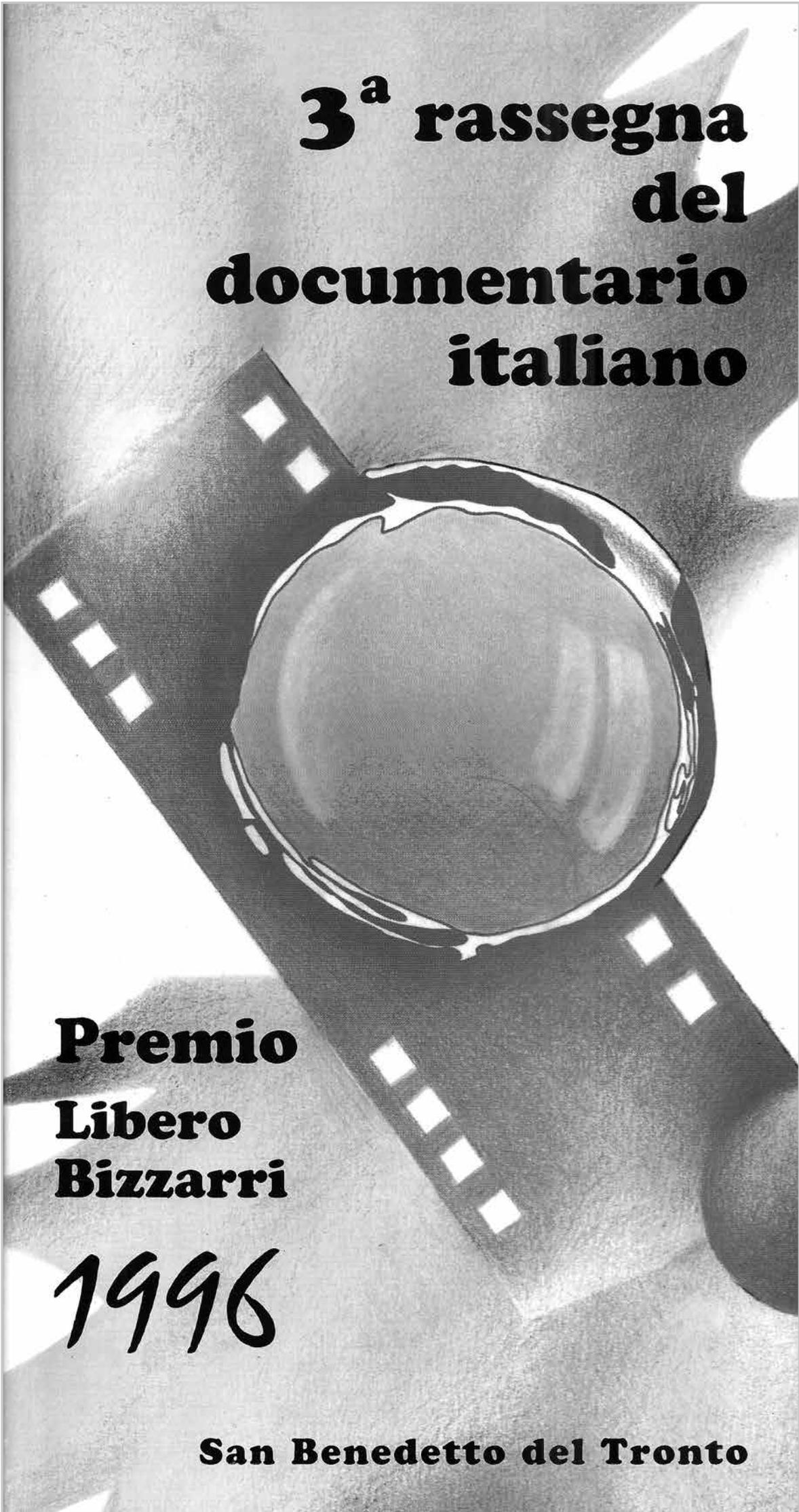
Il *Premio Libero Bizzarri* di San Benedetto del Tronto, che nasce da una riflessione su un genere ancora ricco di futuro oltre che di storia, non vuole archeologicamente commemorare un residuo del passato di grande valore, ma aprirlo o, meglio, riaprire una finestra su una ricerca che procede instancabile, spesso sotteraneamente, 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.

3^a EDIZIONE

1996





**3^a 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 Élite 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 rife-

risco 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.

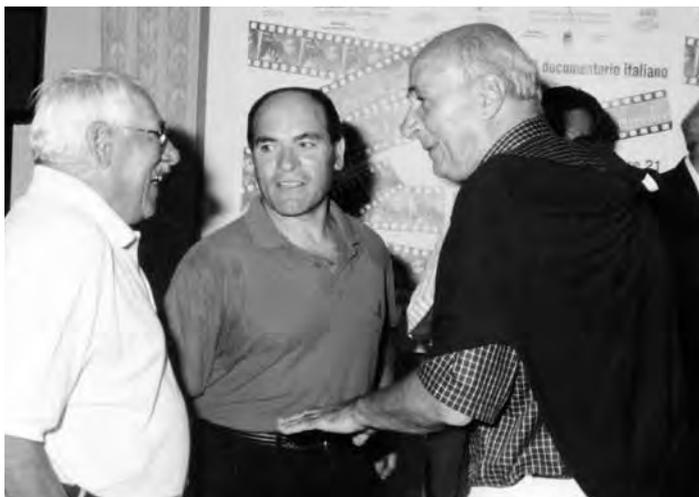
Per questo San Benedetto è stata ed è non solo la casa del documentario ma è essa stessa un documentario vivente.

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" pomeridia-

no 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.

ERMANNANO 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 cinematografica”), 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 esplicitazione (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' *Orestide africana*, (questo luogo potrebbe essere Argo, gli alberi, le furie e quel tumulto 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 relictæ* 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 trattati 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: Félix 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 mondana; 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 Mississippi, *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 esprime 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.

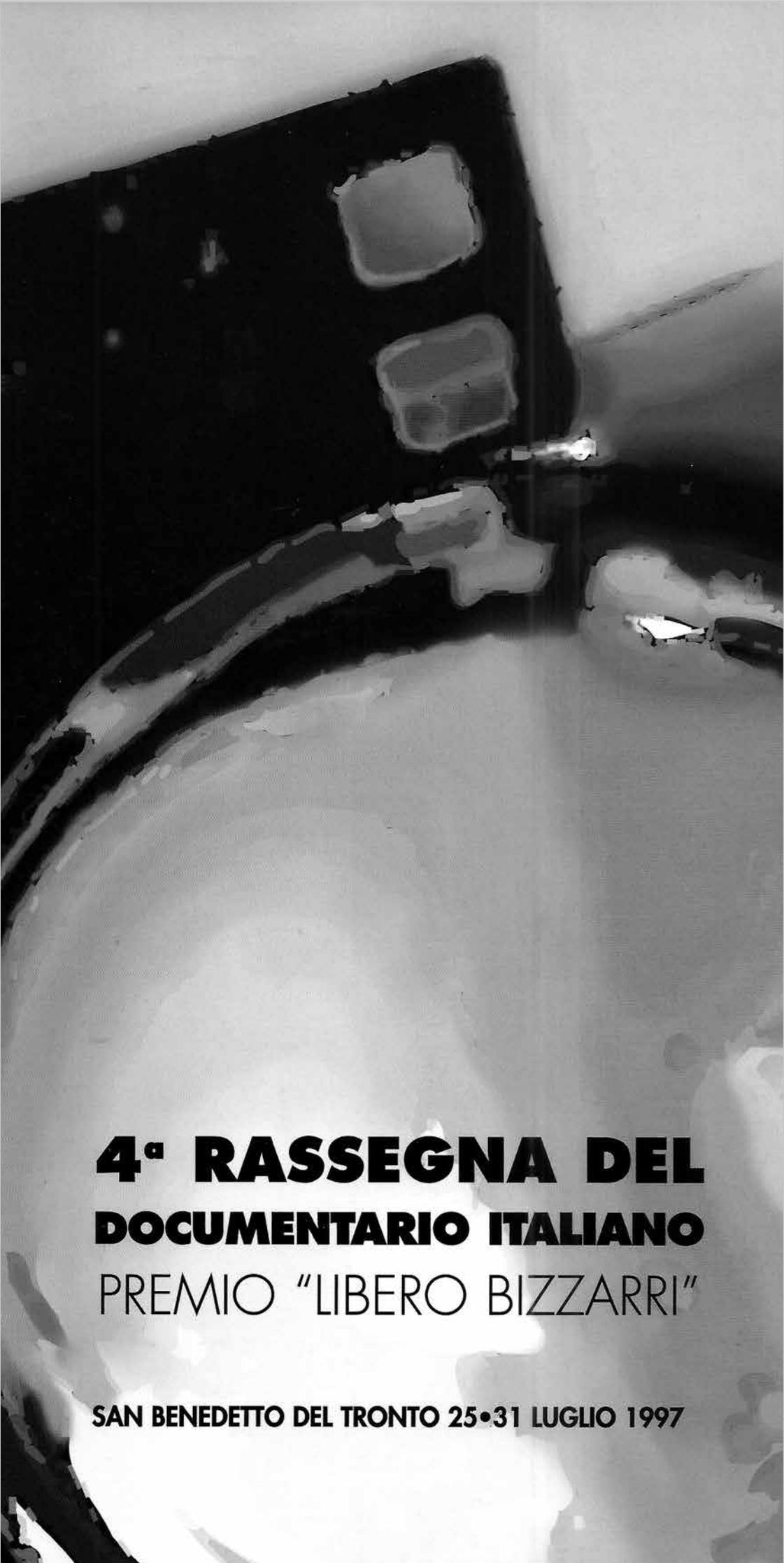


Liliana Cavani e
Vittorio De Luca

4^a EDIZIONE

1997





**4^a 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 Gre-

ta 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 Belkhdja) 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. Così 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 narrazione intenzionalmente 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 anettere 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-verité e così via).

Delle fatiche del filmmaker (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 repêchage 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 allora 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 l'estetica, 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'impraticarsi 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:

1) 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 interpretare 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 consumati 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 utilitaristico 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 sottomarina* di Rossellini è del 1936, i critofilm di Luciano Emmer partono dal 1941, *Gente del Po* di Antonioni è 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 programmazione 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' ancora 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 circolazione 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 misteri* (1963) di Mingozi, *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 3ª 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 Bizzari

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, soprattutto



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 assun-



ta 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 Ada-

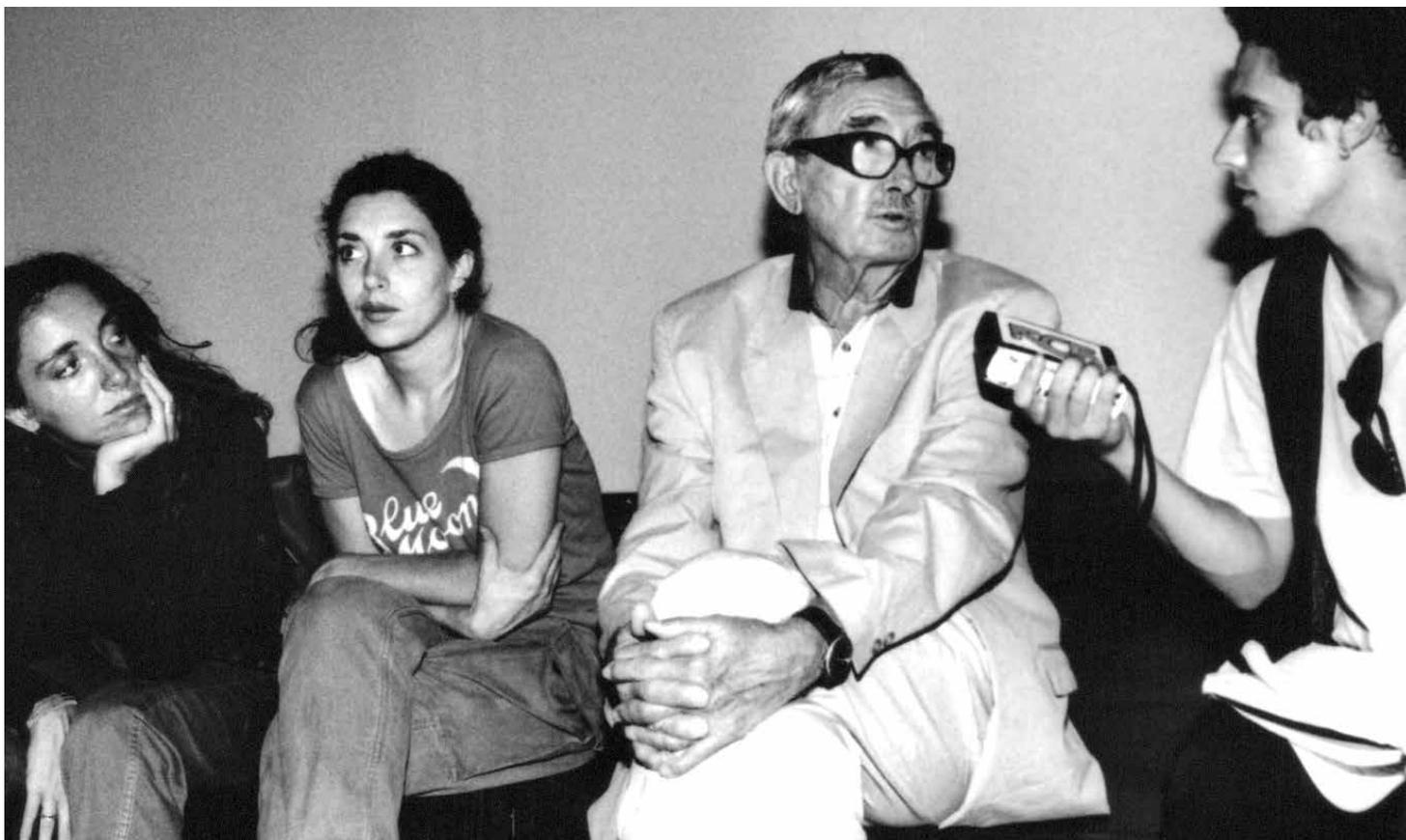
mo ed Eva nel paradiso terrestre raccontato da Bosch. Ed io penso che questo era già cinema. Il mio interesse per l'arte era ed è un interesse cinematografico di narrazione.

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 cosiddette "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?

Io non guardo quasi mai la televisione ma basta fare un esem-

pio: 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 Méliès, 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 componenti 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 Pasquino, 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, benché 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'aver 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 II*, 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 una 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*

5^a EDIZIONE

1998





**SAN BENEDETTO
DEL
TRONTO**

**18~25
LUGLIO
1998**

DIARIO DEL DOCUMENTARIO

5^A
**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. È sintomatico come Italo Moscati, neo nominato direttore della quinta edizione della Rassegna del Documentario "Liberio Bizzari", 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 compenstrate, 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 Bizzari 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 perdita 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 Bizzari 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 Bizzari 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 Cipri 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'accetra 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 ‘morbidE 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 razionante 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

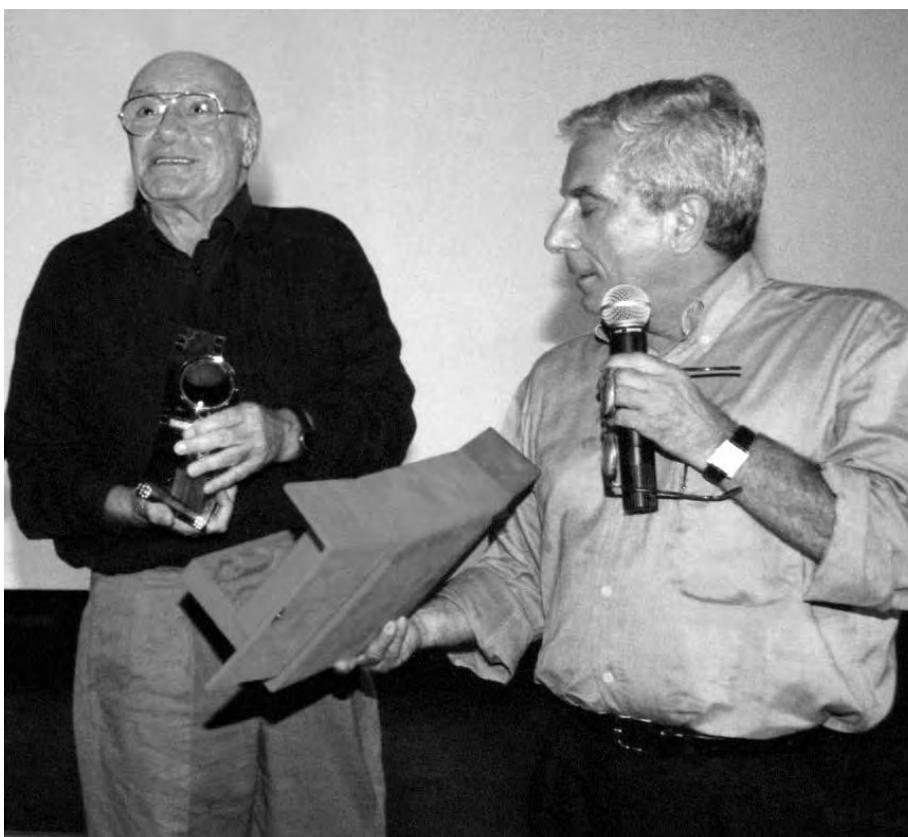
e saccente cinismo (ritratto, completamente estraneo, al reale presidente dell'ENI). Il Mattei di Rosi lavora senza ombra di dubbio nell'interesse del suo Paese; ma - implicitamente - anche in favore di un principio tutto privato di libertà e di autodeterminazione economico-sociale. Non esita a reintegrare tecnici screditati del regime fascista, purché 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, finché 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. Esempio, 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: "Ecco 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 cliché 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 senzateo 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

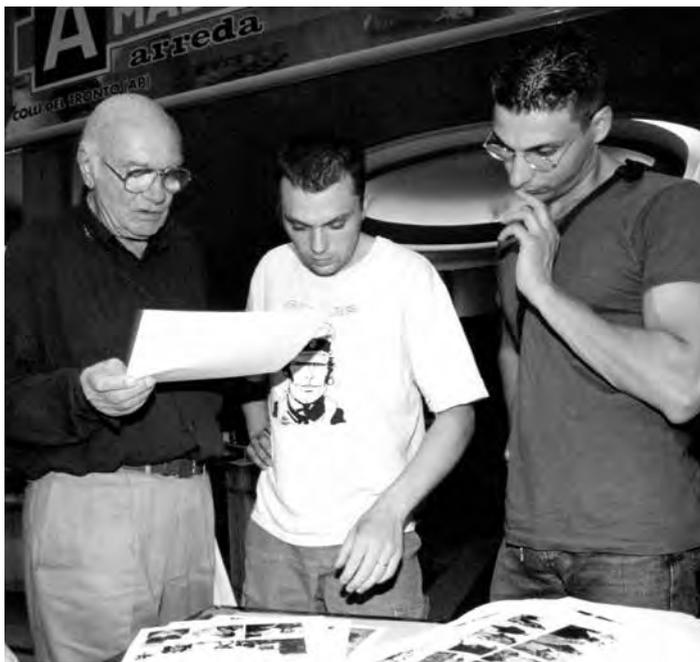
che è già morta". Il vero male del potere non risiede dunque nelle sue pratiche più palesi (i suoi quotidiani soprusi e abusi), ma nel suo desiderio più anti-sociale e "mistico": l'ansia di immortalità, di mutare indefinitamente restando intatto. "In politica l'indignazione morale non serve a niente. L'unico grave peccato è quello di essere sconfitti": questo l'oscuro credo del capo della maggioranza comunale ne *Le mani sulla città*. E la più evidente, quasi iperrealistica 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 (Gaspere 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* (Technicolor, 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 'quadrilla' 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, Francop): 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 Carretti. *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 Morrissey (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 'contessa'), Larry Gates (il giudice Kerlands), Dino Curcio (don Ciccio). *Direttore di produzione:* Gino Millozza. *Produzione:* Franco Cristaldi per la Vides (Roma) e Film la Boétie (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 Proclermer (signora Nocio), Alfonso Gatto (Nocio), Carlo Tambrerani (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 Associés (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 Bramonti. *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 Macri 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 Halévy, ispirato al racconto di Prosper Mérimée. *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),

Plácido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Faith Esham (Micaela), Jean Philippe Lafont (il Dancaire), Gérard Garino (il remendado), Susan Daniel (Mercédès), 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*: Italmidia 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), Mimi 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 Santis, 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, ispirando 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 ispirato 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 *cinéma-vérité*, 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 archivist - 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 Menziotti)

*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 Cinématèque e girando il suo primo film in 8mm. In quel periodo ha avuto contatti con i registi della Nouvelle Vague o dei "Cahiers du cinéma"? 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 Ticut Follies? Ce la può riassumere? Adesso il film può essere mostrato liberamente?

La causa contro Ticut 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 curriculari 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 cognitive, 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 Vandenberg 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 agli 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 JOUÉ (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. Ann's 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 né equilibrati né "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, né 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 even-

to. 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'allegria 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 antagonista, 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 rap-

presenta 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 né soluzioni né 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 Menziotti

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 Cinémathèque 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 *cinéma-verité* 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 arricchiti 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 né 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 Menziatti



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 astraie 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 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 crescita 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 cialtroneismo, dignità e sincerità si intersecano.

(Mino Argentieri, *Appunti per un repertorio ragionato su cinema e politica*, su *Informazioni 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 così 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 una stanza all'altra.

Dunque avevate una mobilità vostra.

Solo durante le prove. Sugerivamo: "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.

Sì, 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 di 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 paradosalità 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? lo 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". Forse 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 sottova-

lutare. 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

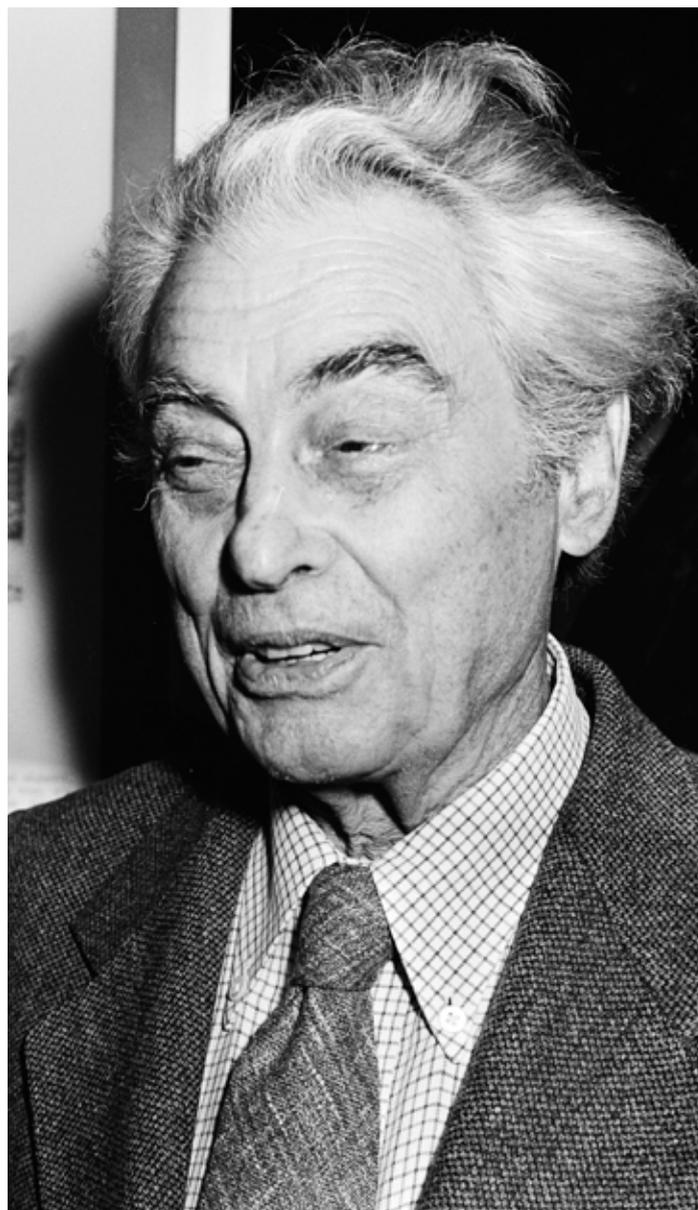
di Joris Ivens

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 arditati 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 dubito 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 wigwam, 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, 11', 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); Jeugdtag (Giornata della gioventù, 1929-30, 30', Olanda); Arm Drenthe (Drenthe povera, 1929-30, 15', Olanda); WVC-Journal (Cinegiornale WVC, 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); Pierwsze lata (I primi anni, 1949, 99', Cecoslovacchia/Polonia/Bulgaria); Pokoj Zwycięzy Świat (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 rencontré 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 voyage (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 président Ho Chi Minh (1968, 8', Vietnam / Francia); Comment Yukong d'Épauça 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 pétrole: Talking, 74'; La pharmacie no.3: Shangai, 79'; L'usine de gÈnÈrateurs, 131'; Une femme, une famille, 110'; Le village des pêcheurs, 104'; Une caserme, 56'; Impressions d'une ville: Shangai, 60'; Histoire d'un ballon, le lycÈe no.31 a Pekin, 19'; Le professeur Tsien, 12'; Une rÈpÈtition à l'OpÈra de Pekin, 30'; Entraînement 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 viva 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 ceti e di ruoli. Una San Benedetto che ancora non avverte il cupo sentore della tragedia imminente, 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.



6^a EDIZIONE

1999



l u g l i o 1 9 9 9

1-2

L. 4.000

LIBERO

il giornale del
CINEMA e del
DOCUMENTARIO

**6^A RASSEGNA
DEL DOCUMENTARIO
ITALIANO
PREMIO
LIBERO BIZZARRI**

**SAN BENEDETTO
DEL TRONTO 17-24 LUGLIO 1999**



ITTO

ALBERTO GRIFI

MEDITERRANEA 1999

DUE IN CONCORSO

LA GRANDE STORIA

CENTRO STORIA

**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 equal 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 piacciono". 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 sé 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) pot'essere 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 "restauro" 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 azzerà 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 spada*: 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 riprodotiva 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 spada*: “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 studiattissimo; 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:

1. 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: 11 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 TVI). 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 réel), 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 Programmes 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:

1. 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 AVANTAGGIATO

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 "impigrato" 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-americi, 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 1 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, bensì 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 Tg1 - 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 documentaristico 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 stipulato 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 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 proprio 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 produce?

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 quella 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 dell'audiovisivo. Perciò un broadcaster 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 termine 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 i 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 Bizzari*: 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 rischerei, 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 né presente né futuro. È vero; ma per favore la retorica lasciamola a casa, come pure su certi incaponimenti a non voler ripensare e rivedere 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 lavoro 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 1 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, giacché 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 né 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, trovo 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' 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 1:1, 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 eteroclitico... 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 90 due 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, dopodiché 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 1 a 100 che appaiono, disseminati in ogni angolo dell'inquadratura, dall'inizio alla fine di *Giochi nell'acqua*? Greenaway non dà 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 11' 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 corrottezza 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 inferie. 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 assediare, e trovano il loro equivalente adulto nel desiderio che i suoi amanti le diano piacere scrivendo sul suo



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 ricomincia 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 finché 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.



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).

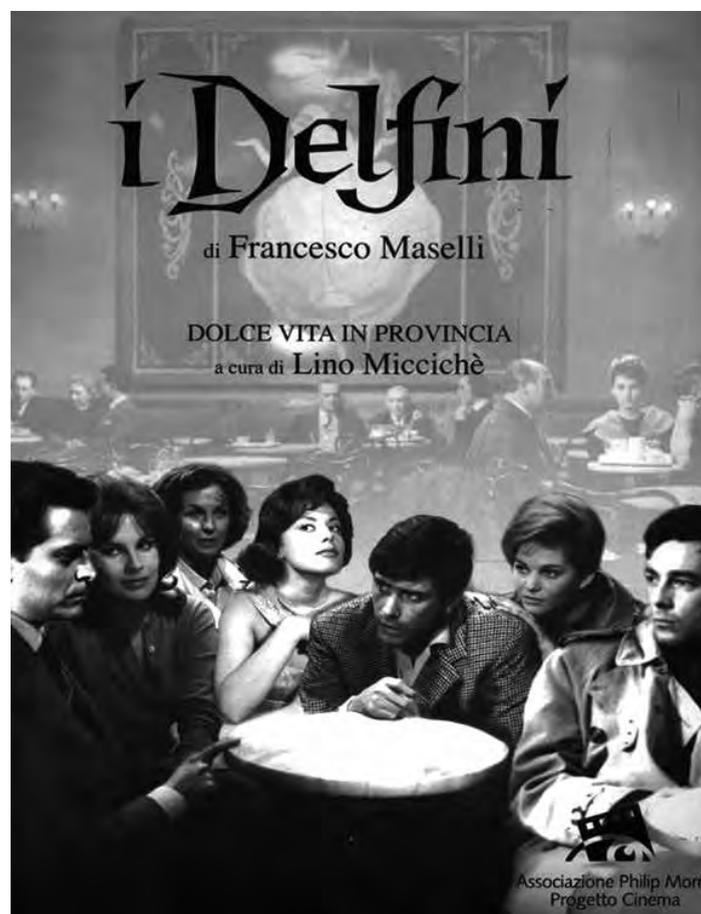
Nel '53, Maselli prende attivamente parte a *L'amore in città*, il più estremo e rigoroso tentativo di mettere in atto la teoria neorealista zavattiniana, con l'episodio *Storia di Caterina*, realizzato in co-regia con lo sceneggiatore e teorico emiliano: a Caterina Rigoglioso, la protagonista, viene 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 *cinema - verité*: 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 Dappporto). 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 sovrapposizione, 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.



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 ammicciati 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.

(...) lo 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 maestra invece insospettite 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 si 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 Wadleigh, 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. Wadleigh 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 propagandan-

dolo 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 manifesto 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 Rosenman 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 Wadleigh, 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 suoi 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 Wadleigh 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 tournée (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 Wadleigh, 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 affinché 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 verità 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-1 (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



Janis Joplin, foto tratta dal libro "1970 Addio Jimi"

promozione "col cappotto" che spedì nell'Olimpo una band rock fino al giorno prima definita solo "convincente").

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 deformati 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 dritti 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, squat, 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 occorre 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 scimmiettare 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 *1 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* anziché 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, riappropriandosi 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 alcunché 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'hiphop 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 sorprende 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", anziché 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 ammantava di un ribellismo che non corrisponde nei fatti ad alcunché 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’inacidimento 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 chilometri 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, Éditions 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 Jérôme 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, *uçtelli*. 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 sipsi 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 capacità 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, sfonda 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 corteggiare, accresci la tua capacità di seduzione...

7^a EDIZIONE

2000



l u g l i o 2 0 0 0

5-6

L. 6.000

LIBERO

il giornale del
CINEMA e del
DOCUMENTARIO

**7^A RASSEGNA
DEL DOCUMENTARIO
ITALIANO
PREMIO
LIBERO BIZZARRI**

**SAN BENEDETTO
DEL TRONTO 15-19 LUGLIO 2000**

**PICCOLO ENSEMBLE
NINO ROTA**

**I DOC
DI LIBERO**

DOC IN CONCORSO



**IL NEO
REALISMO
DI
MICHELE
SANTORO**



**DOC IN
CONCORSO**



**DOC IN
CONCORSO**



SERATA FINALE

CHIARA CASELLI



**2001:
UN'ALTRA
CINQUESSA**



**LIBRO
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-rifuto 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 finì 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 sguzzava: *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 Marilyn 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, benché 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 ci 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 pressoché 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 televisione o da qualche ente. Come si può fare per cambiare questo stato di cose, a vantaggio “anche” del documentarismo? Le 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 riuscirci, 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 "Bizzari" 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 diletterismo per entrare nello spazio vero della sperimentazione e della proposta. Sarà il "Bizzari" 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 Bizzari 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 Zanicchi, 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 granché: 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?

Sì, 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.



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 immense 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 seminascondi 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.

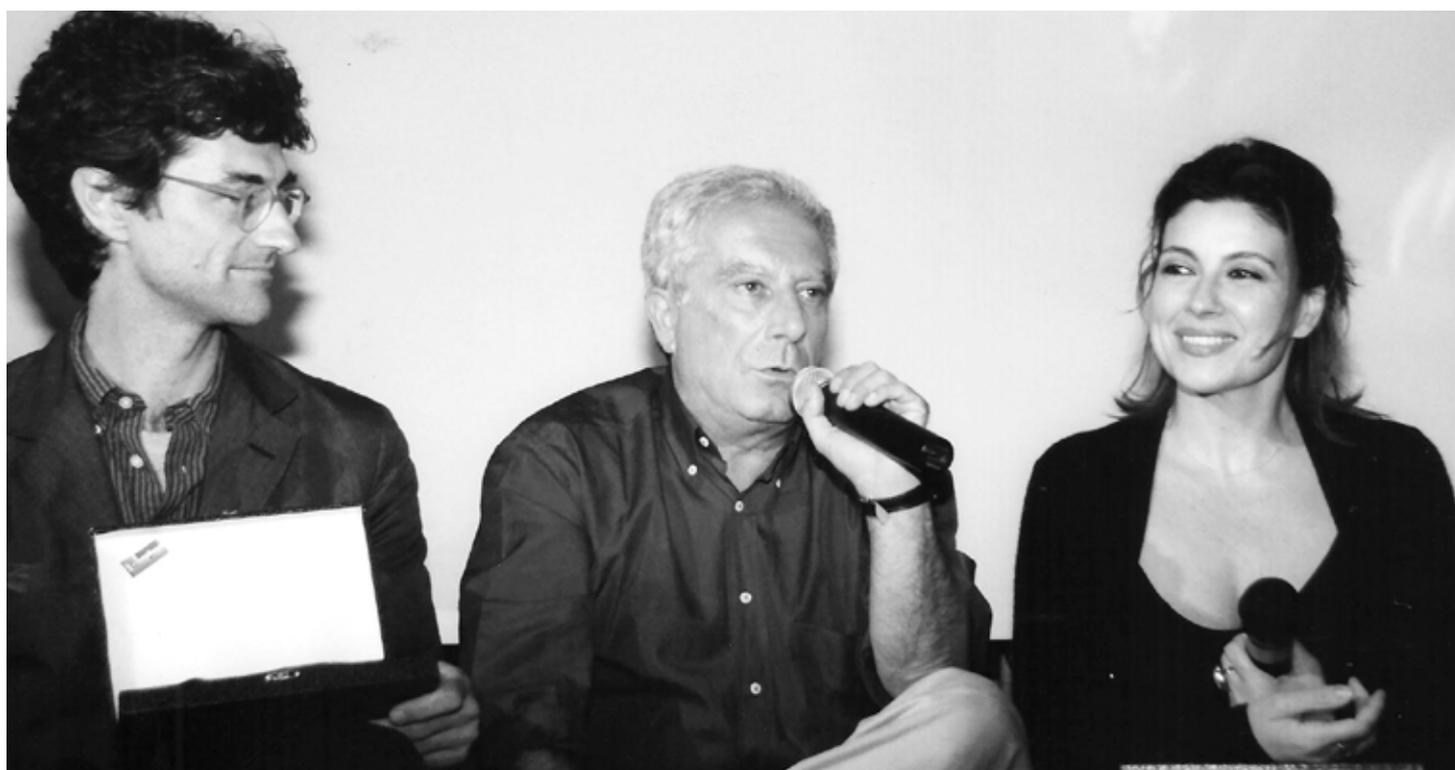
il pubblico del Bizzarri



BIZZARRI 2000: ASPETTANDO L'ASTRONAVE

OVERO 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 improvvisate e con le altrettante improvvisate 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 cambiano 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 nostalgia 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 preconcepite?

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 di 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 Cito 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 *Samarconda*) 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.”

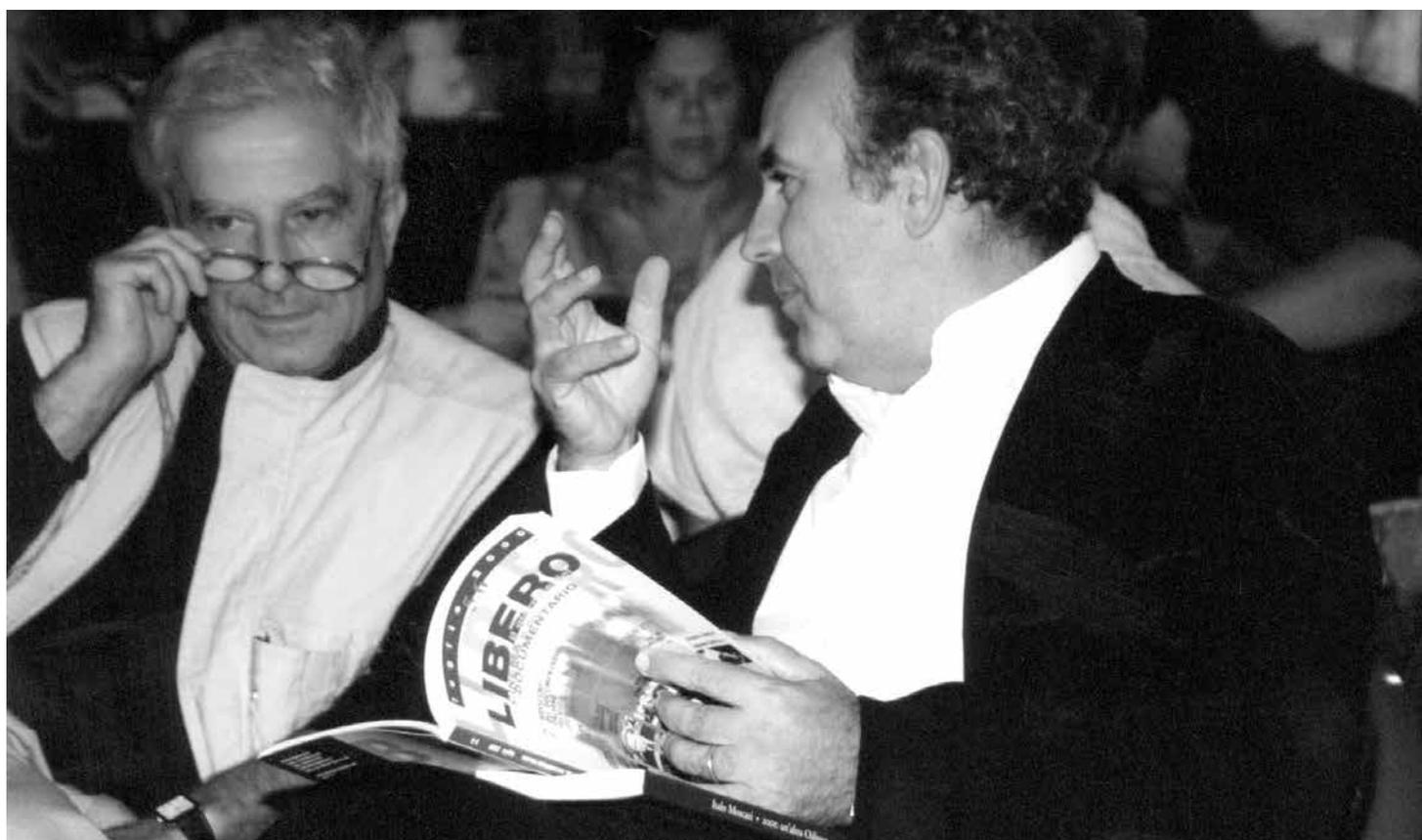
(G.A. Burger, *Le avventure del barone di Munchausen*)

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 Guglielmi 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 *Samarconda*; 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. *Samarconda*, 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 *Samarconda*: 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 *Samarconda*, 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 *Samarconda* 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 *Samarconda* 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 *Samarconda* 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 *Samarconda*, 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 *Sciucià*.

La prima è un circo itinerante per l'Italia, con tanto di orchestra, 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 offrono 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 instant-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 Samarconda?

Si: 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 *Samarconda*, 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, antagonista, 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 *Samarconda* 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 trasmissi-

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 vicinanza 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'esperienza 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 *Samarconda* 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. Il 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: *1967-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 cocchio rivelatore vede solo un cocchio 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 informazione 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, artifici 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 "filmينو" 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 filmmini 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 "filmmini", 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 Bizzari "Un' attrice per amica" a Chiara Caselli

8^a EDIZIONE

2001



l u g l i o 8 2 0 0 1

L. 6.000

LIBERO

il giornale del
CINEMA e del
DOCUMENTARIO

**8^A RASSEGNA
DEL DOCUMENTARIO
ITALIANO
PREMIO
BIZZARRI**

**QUELLI
DEL
BIZZARRI**



**SAN BENEDETTO
DEL TRONTO**

CINEMA TEATRO
libero

19~22 LUGLIO 2001

EMERGENZA



ETU CHE COSA VUOL FARE?

**I DOC DI
LIBERO**

**DOC IN
CONCORSO**

LAVORARE...



**DOC IN
CONCORSO**

ANNI DI CUOIO



**DOC IN
CONCORSO**

interviene
OLIVIERO BEHAG

PREMIAZIONE



**UN ATTORE
PER AMICO
UNA LEGGENDA**

**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 Marilyn 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 riacquisito 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 attore 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, anziché 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 - 1° 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), Ali 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 Ali 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 Schleaf – 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

fotografia

montaggio

scene e costumi

fonico

personaggi e interpreti

produzione

distribuzione

Corso Salani e Monica Rametta

Fabio Zamarion

Luca Benedetti

Valentina Scalia

Stefano Campus

Malvina (Agnieszka Czekanska), Alberto (Corso Salani),

Francesco (Gianluca Arcopinto), Rosa (Monica Rametta)

Gianluca Arcopinto per Pablo, con la collaborazione di TELE +

Pablo



LIBERO

2



quelli del Bizzarri

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 i 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 Gaime 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 i feriti. Si fermano fra gli alberi e Natalino decide di andare in cerca di aiuto. Alberto resta con i 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 i 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. Stralvolto, 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 i 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

9^a EDIZIONE

2002



l u g l i o , 2 0 0 2

€ 3,00

LIBERO

il giornale del
CINEMA e del
DOCUMENTARIO

9^A RASSEGNA
DEL DOCUMENTARIO
PREMIO
LIBERO BIZZARRI

SAN BENEDETTO
DEL TRONTO

16~21 LUGLIO 2002



**I DIARI DELLA
SAGHER**

di **MANO
MORETTI
E ANGELO
BARBAGALLO**



**DOC IN
CONCORSO**



**BROKEN
SILENCE**

**I DOC DELLA
SHOAH
FOUNDATION
di STEVEN
SPIELBERG**



**LA FETE
SAUVAGE**

**FRÉDÉRIC
ROSSI**



GENOVA



**PASOLINI
LA RAGIONE
IN 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", "Presi Diretti", "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 iscrive 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 TGI" 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, tramettere 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, anziché 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 character 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 né direttore artistico del *Bizzarri* né 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, anziché 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.*

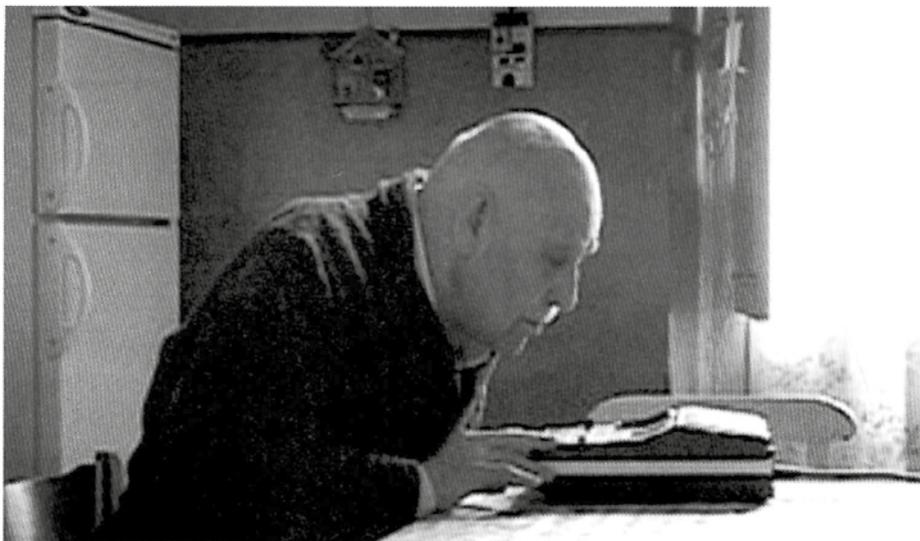
*Sette registi realizzano altrettanti film - documentari tratti da storie dell'Archivio Pieve.
Il Festival ha proposto la programmazione, che riportiamo, di alcuni dei documentari.*

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*. *Ali 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

i diari della Sacher



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.

CA CRI DO BO

di **Susanna Nicchiarelli**

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)

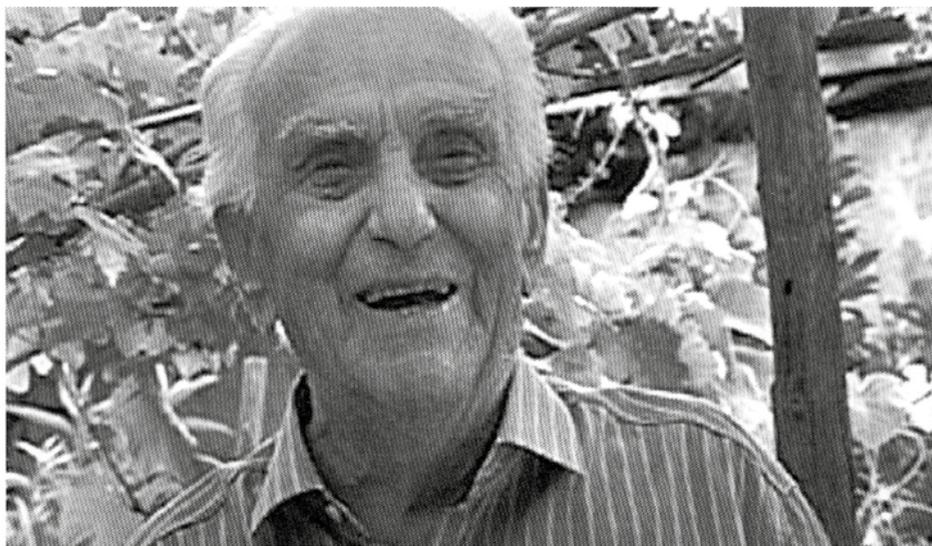
Susanna Nicchiarelli (Roma, 1975). Laureata in Filosofia nel 1998, perfezionando in Filosofia presso la scuola Normale Superiore di Pisa, allieva di regia presso la scuola Nazionale di Cinema. Filmografia: My Little Man (1999), L'Artista (2000), Che vergogna! (2001, prodotto dalla Scuola Nazionale di Cinema).

DAVAI BISTRÉ! AVANTI! PRESTO!

di **Mara Chiaretti**

Italia, 2001, Beta Digital, colore, 28'

soggetto	dalle memorie di Francesco Stefanile Siberia dawai 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 Mocchi
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 programmatista. 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).

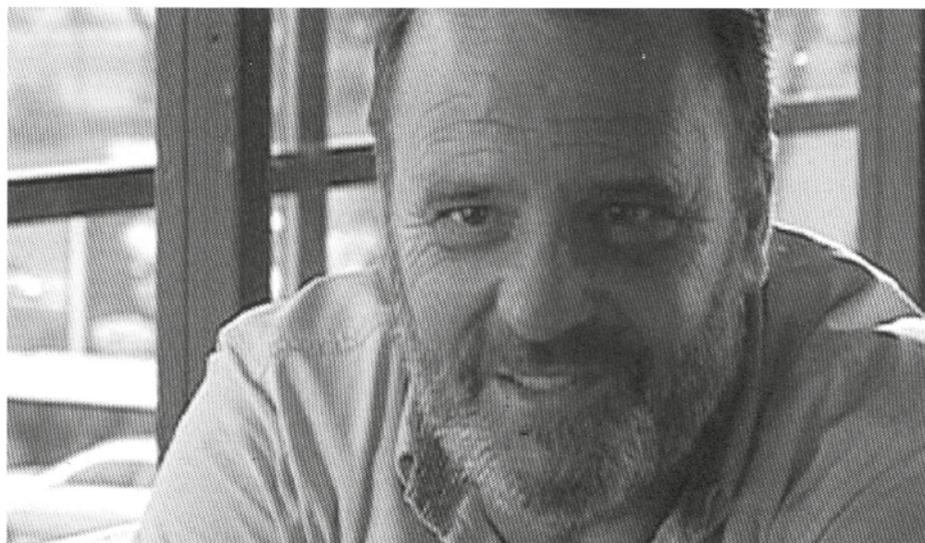
IN NOME DEL POPOLO ITALIANO

di **Valia Santella**

Italia, 2001, Beta Digital, colore, 29'

soggetto	dal libro di memorie di Claudio Foschini <i>In nome del popolo italiano</i>
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

i diari della Sacher



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)

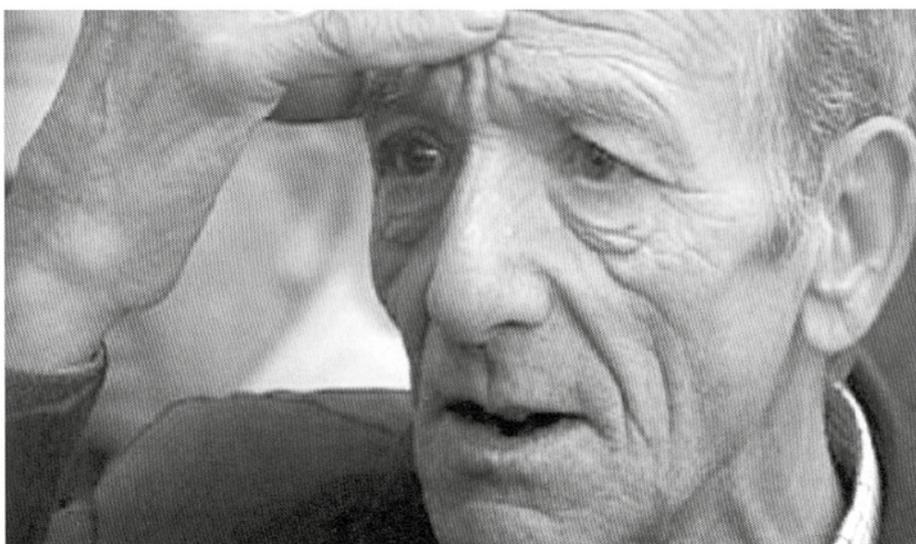
Valia Santella (Napoli, 1965). Nel 1984 inizia in teatro come assistente alla regia. Dal 1990 svolge l'attività di segretaria di edizione e aiuto regista, collaborando con i registi Antonio Capuano, Carlo Cecchi, Pappi Corsicato, Daniele Luchetti, Mario Martone, Nanni Moretti, Silvio Soldini. Nel 1995 partecipa al Festival Cinema Giovani di Torino con il cortometraggio *H.C.*; nel '96 al Sacher Festival con il cortometraggio *Lettera*.

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 Fantasperto '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.

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 Lenny, di una pompa di benzina e di una madre snob e superborghese che incombe nella vita di Lenny, 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 Abbatini, Francesca Antonelli, Rolando Ravello, Stefano Santospago, Lia Tanzi
produttore	Gianfranco Piccoli
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 matrone 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.

i diari della Sacher

10^a EDIZIONE

2003



l u g l i o 2 0 0 3

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 artistiche.

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 gli 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 installati 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 aprioristici 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 mass media 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, anziché 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 suoi 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 botte, 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 sbrantanti, 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 inquadrare 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.

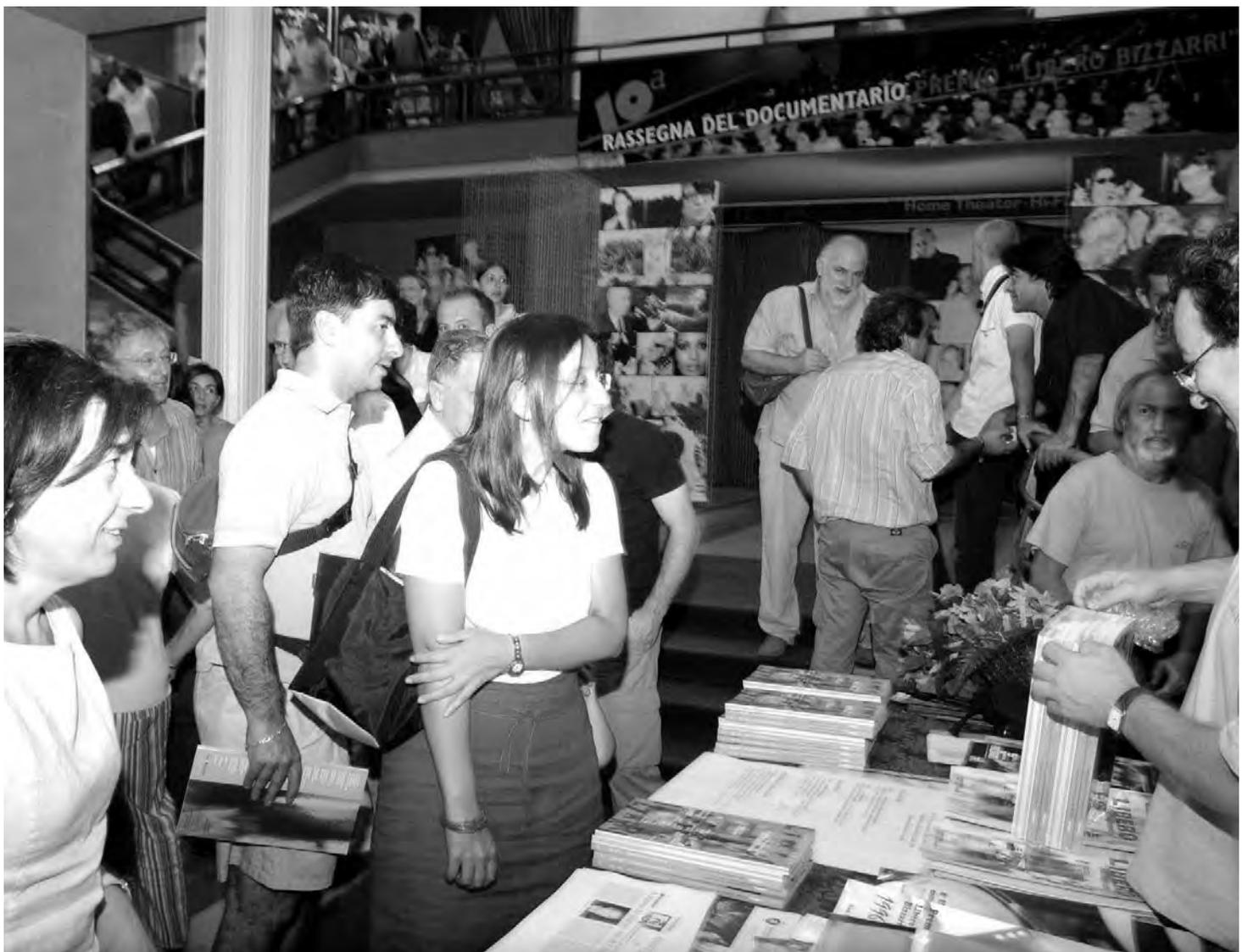
2002. Il dialogo tra Storia e Cinema viaggia ormai su binari assai poco ossequiosi alle vecchie mitologie del "verismo documentario" a cui ci ha abituati la televisione. È il caso del lapidario *Sem terra* di Cèsar Meneghetti e Elisabetta Pandimiglio, raro mix di sperimentazione visiva e denuncia politica: 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 filmmaker, 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. Sì, 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 sì, 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 sì, 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 Kurdistan 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 docfile 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 del 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*.

11^a EDIZIONE

2004



NOVEMBRE 2004

11

€ 3,00

il giornale del
CINEMA e del
DOCUMENTARIO

**11^A RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI
SAN BENEDETTO DEL TRONTO
9~13 NOVEMBRE 2004**



**LO SGUARDO DI
MICHELANGELO**



TRIBUTE



**SIAMO TUTTI
IN PERICOLO**
Maurizio Carrasi

**LEO FERRE
IN ITALIA**

Maria Teresa De Vito



**IL PIANETA
DELLE GUERRE**

**LA MEMORIA
DEL SACCHEGGIO**
Fernando Solanas

GUERRA
Pippo Delbono



**LA PRIMAVERA
DEI MOVIMENTI**
Wolfgang Aichtner



DOC IN CONCORSO



**COME INGUAIAMMO
IL CINEMA ITALIANO**
-LA VERA STORIA DI FRANCO E CICCIO-

CINEDOC

**COME INGUAIAMMO
IL CINEMA ITALIANO**
Daniele Cipri
Franco Maresco

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, risponderai 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'11 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 9,1, 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. Ancorché 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 rinunciare 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: ondegianti 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 – ospitano 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 9/11* dell'estrosissimo e incassatissimo 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 truppe 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 tecnologicismo, 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, affinché 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 1 – 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 rinchiusero 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

12^a EDIZIONE

2005



OTTOBRE 2005

12

LIBERO

12^A 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



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'allegria 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 annerbiati, 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 90 due 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 esplicita 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 gorgi, 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 opere 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 adattarsi 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 melodramma da fotoromanzo di cui si seguirà 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 *Leclisse* 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 diver-

se 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

traversa 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 a tramento 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 fischiottio 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, spossato 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'

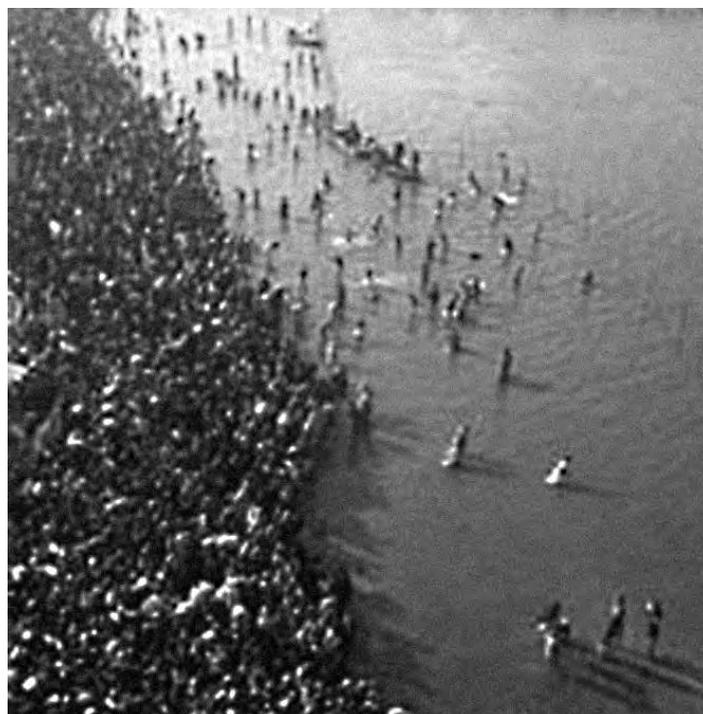
Kumbha Mela – uscito nel 1989, ma girato dodici anni prima, nel 1977 – esplicita l'attenzione di Antonioni per l'antropologia sociale e visuale del Terzo Mondo, ma nell'ottica di una sua estrema varietà e imprevedibilità. O almeno di una irrimediabile differenza rispetto alle nostre condizioni e possibilità 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 *Léclisse* 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 contraddittorio *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 dodicennale, 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 rinuncia 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 sfugge. La stessa impressioni 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 granché 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: nemmeno 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 sovrappiù 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 attraver-

so 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 percepiscono 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, giacché si mette alla volta di altri orizzonti. Tutto ciò in una sorta di spoliatura 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.

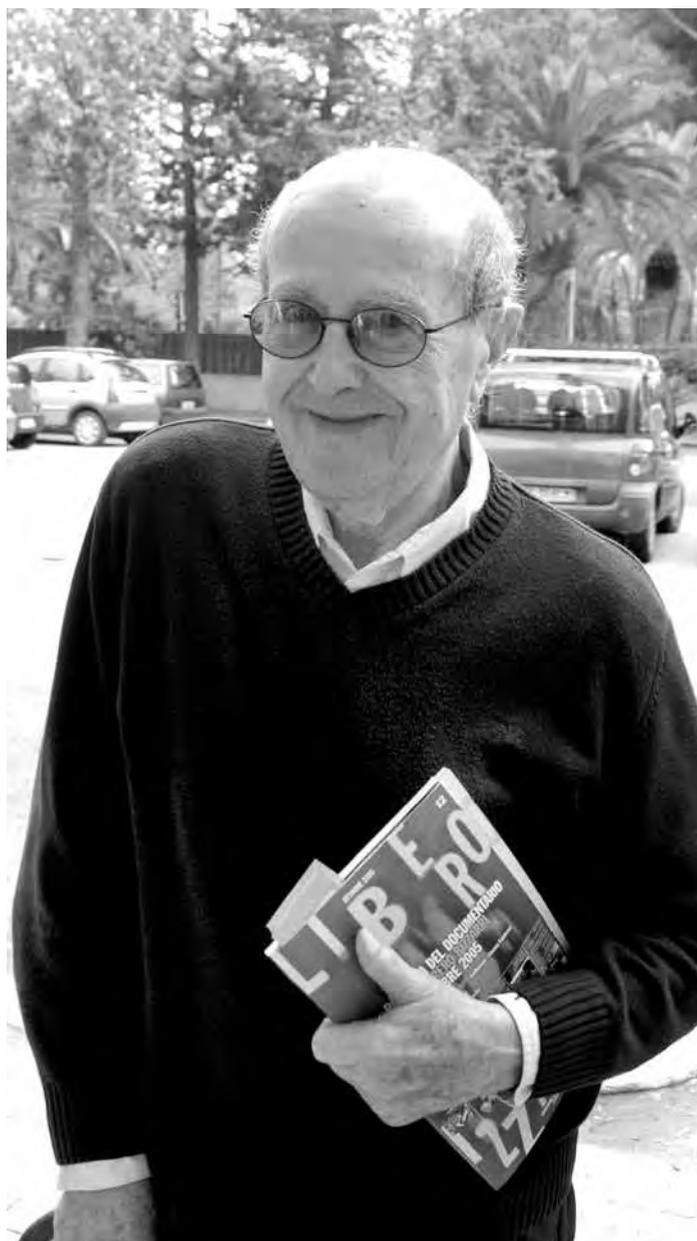
E fare, delle storie fatali, peregrine fantasie. La morte di Fanny Owen, per esempio, ha lo stesso carattere di solitudine che si trova nella morte di Ana Arfet nei luoghi ancora sconosciuti dell'Isola di Madeira. Il disgraziato amante che lì la condusse per disgraziata avventura, s'abbraccia ai piedi 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 Régio 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 espiatione 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 Régio, che fino ad oggi non è stato compreso. Non so se José Régio 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 Régio 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 né 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 *Famalição*, 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 Irmão 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 Senhor 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 "bluson 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 perdição* (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 "lo", 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); non 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 stori-



Premio Libero Bizzarri 2005 al Maestro del documentario
Manoel de Oliveira

che, 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.

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 perdição* 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 André Tèchinè nei *Cahiers du Cinéma* a proposito di Godard (n. 189, aprile 1967), è stata ripresa da João BÉnard 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, É já de si musical. A palavra cantada É 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 É 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 Lévi-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 prima-

ria, 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 scòre de un fiume in t'el mar grande".

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 Império, Ontem como Hoje*, basato su una pièce di José Rêgio.

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 NUVOLO

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*, *Mafigoso*, *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, Zucconi) 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 Lattuada, 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 interpretare 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 L'Éaud, 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 strada, 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 rovi-

stare 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*, indubabilmente 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/funzione 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 pos-

siede 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.

13^a EDIZIONE

2006



23~30 SETTEMBRE '06

13^A 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 sottolinea 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 Muraaglia 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.

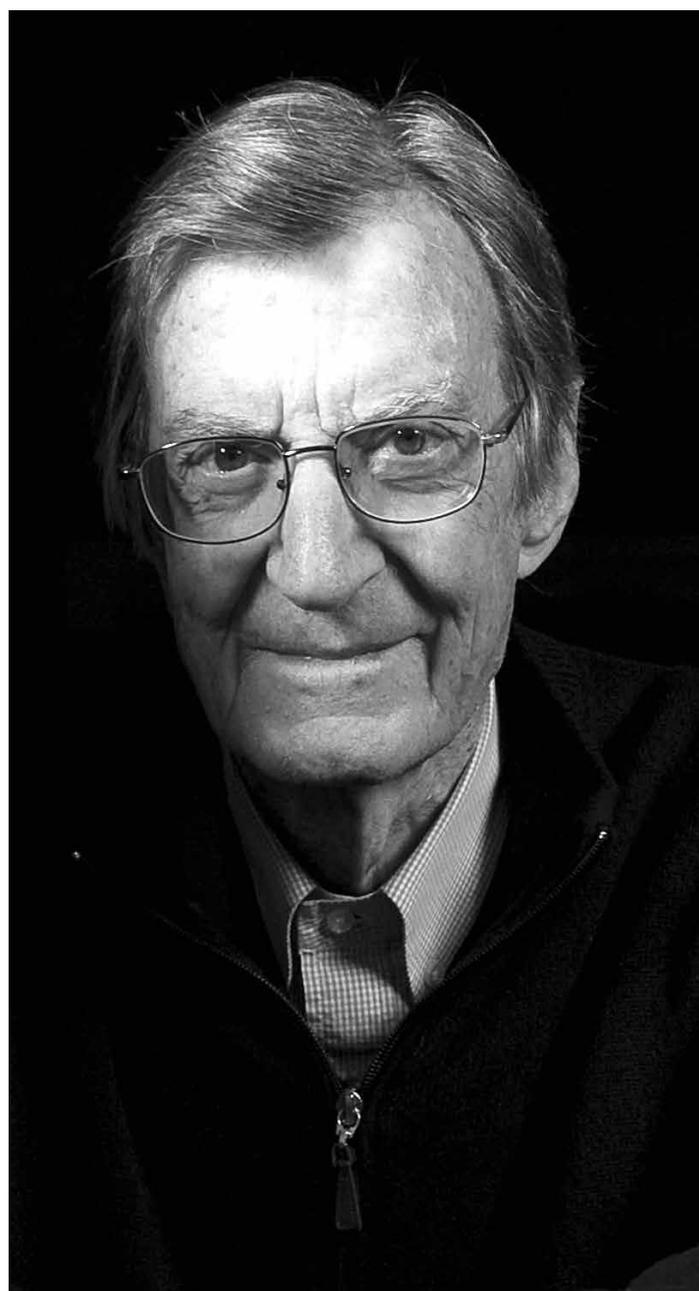
"Insomma", scrive Lizzani, "ho sempre trovato il modo, attraverso un giornale, un film, un programma televisivo, di essere presente nei punti caldi della terra, o là dove la lava cominciava appena a raffreddarsi".

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 sce-

nari, 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 'spedizione, 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 pia-

no 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 nomina 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 corallità 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, corallità 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 Toscani 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, affinché 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 dei 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 di un 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 si 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 di Allende si apre in un altro modo. Suicidarsi significa rinunciare; essere morto ammazzato significa qualcosa di ben diverso, cioè essere sparito in un incidente, talché 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 guadagnarci 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 di questa 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 ai 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 1º 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 di 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 di leggere, 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 ai 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 così, 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 di lavoratori.

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, affinché - 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 1° 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 del 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 di vista 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 sì 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 di Washington, 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 dal 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 né contro gli Stati Uniti né 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 di queste 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 di dollari. Quindi noi non stiamo procedendo a priori in un atteggiamento aggressivo: questo, il Dipartimento di Stato 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 nordamericane 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 mendicizia. 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 né 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 dei 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 di tessere principalmente i loro rapporti con gli Stati Uniti, che sono stati la matrice della loro indipendenza. 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 l'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 né il Centro né il Sudamerica. Pertanto il problema non è risolto sulla base di un'eguaglianza di interessi, di una comunità di interessi. Difendere il 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 dai 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 repubblicani. 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 vocante 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’inseguimento 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 Tazio. "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. Tazio doveva essere un ragazzo biondo dagli occhi azzurro-chiari. 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 Tazio è insomma di già un resoconto solo esternamente oggettivo: è una sorta di film, o criofilm, 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 Tazio 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 Tazio 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 Tazio, 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 Mahler, 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 Tazio - 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 Tazio* 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 Ninguém*), da Jorge Ileri 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 abordava 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 décor, 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 folklore 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 Cangaço*) e le mistificazioni di Carlos Coimbra (*Lampião, Rei do Cangaço*).

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 sen-

sualità, 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 Secas* 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, passionato, 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 Amor* 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 Secas*, 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*

14^a EDIZIONE

2007



14^A RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO PREMIO LIBERO BIZZARRI 21~29 SETTEMBRE '07

l'Eclisse

SAN BENEDETTO DEL TRONTO

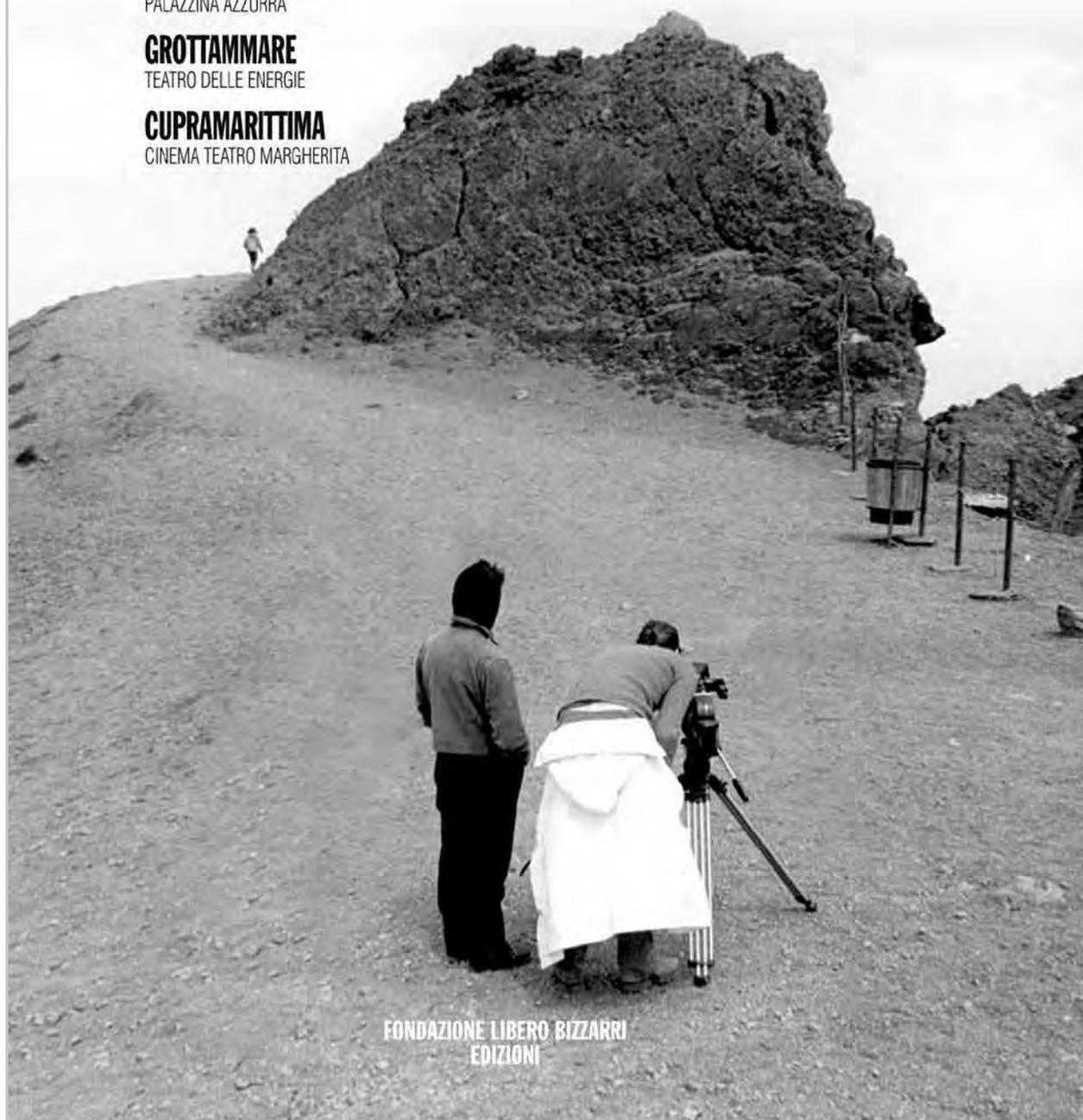
AUDITORIUM
ISTITUTO ALBERGHIERO
PALAZZINA AZZURRA

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 paragonare i propri conti con la spettacolarità, nè tanto meno scendere 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), *Leclisse* (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 inesaurito 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 certi troppi 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 cinéma". 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 *Locchio del Diavolo* sembra più vicino a Kierkegaard ma solamente perché vuole screditare il momento erotico-corporeo identificandolo con Don Giovanni. Invero 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*. Finché gli uomini rincorreranno la rivelazione stando alla finestra resteranno al buio senza poter nemmeno lummeggiare 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 por-

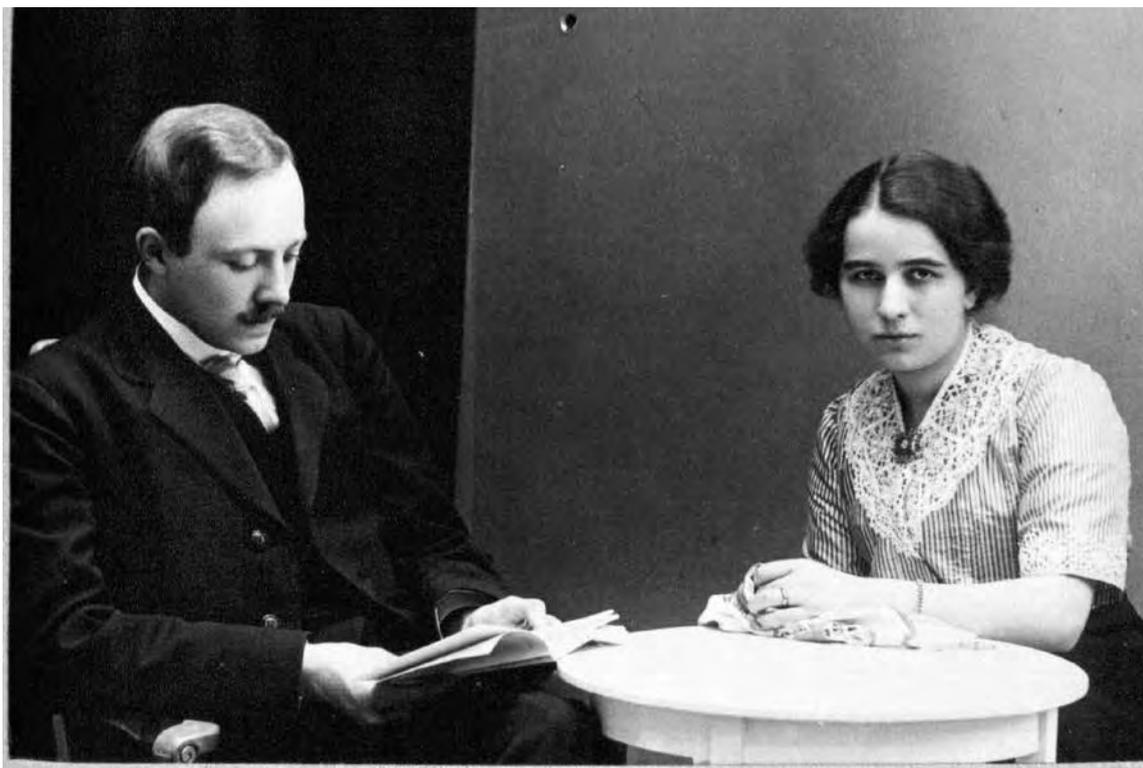
tato una maschera e quello che interessa l'autore è comprendere gli strati di questa identità.

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 sapiate 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! Siamo 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 Fundación 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, 1 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 ingenua 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 Vancini 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 camion, 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 Spagna, 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 occorre 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”, sentenza 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 personissimo 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, d'Écalages 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 Flaiano annotava all'impronta le battute per *Dov'è la libertà?*, Totò assume un'aria prima seria poi sorpresa (non si sa se per vera meraviglia o per reazio-

ne). 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 surrealista 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 impraticitosi 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 d'Émarche 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 fondamentalemente 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 Piovarelo*, 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 ininfluenza 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 sopravvissuto 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 sopraccelste 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 lago di Totò e l'Otello di Ninetto Davoli, coppia 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, ancorché 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 propri 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, benché 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 Evtuschenko 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 precisi 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 confluire nel pensiero non pensiero stremato drogato ma sono chiacchiere 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 vivo – 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 reclusi per ardore mistico ma anche per amore verso i loro simili; si trova a confronto con una materia che è difficilmen-

te 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 auto-reclusione, 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 giacché 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 colpi 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'élite? Che dovrà ripensarsi? Che si dovrà attrezzare con *partérrre-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.

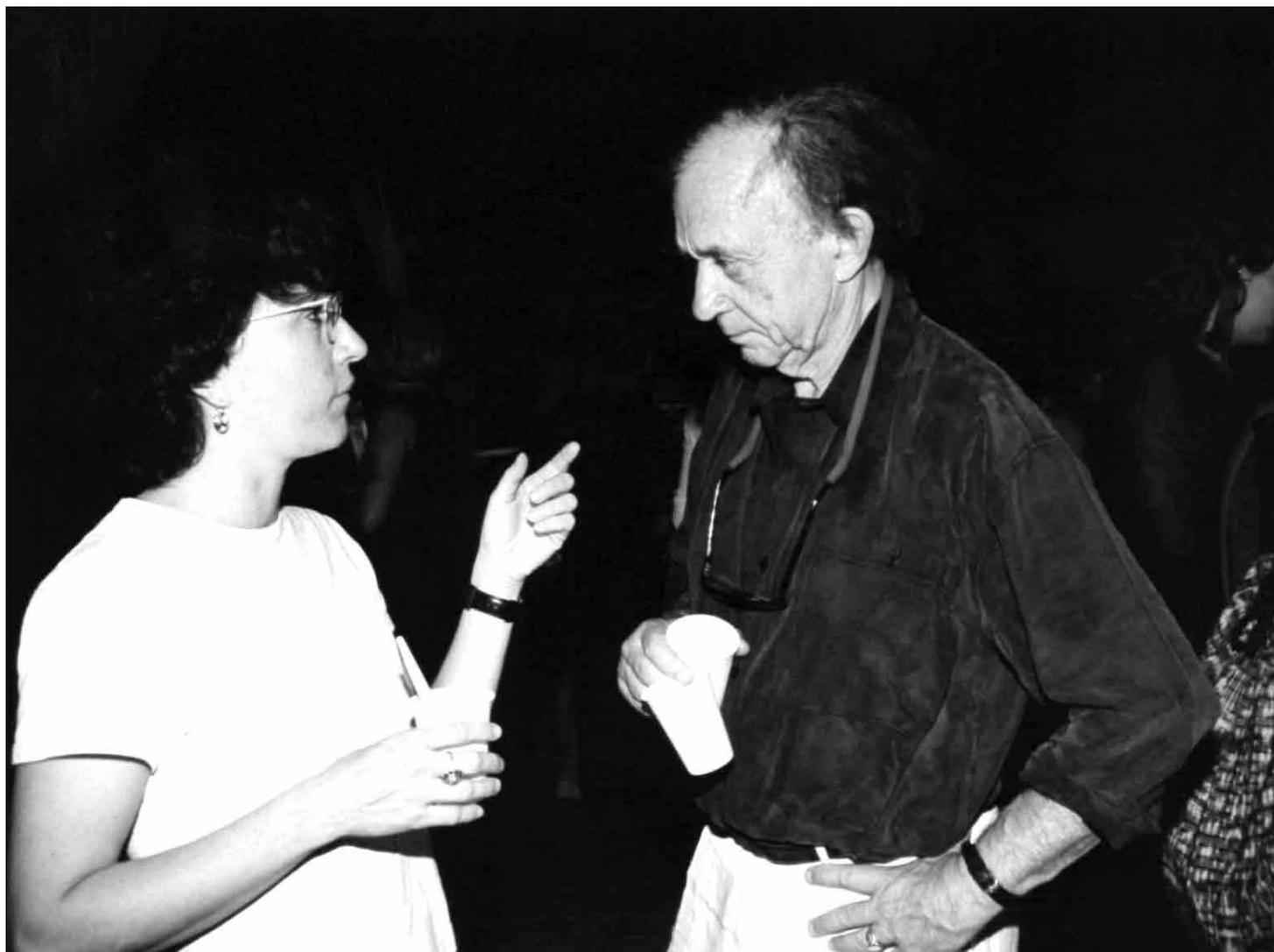
Il mondo del documentario è fatto per chi ha il coraggio di

osare, più del cinema, più dei reportage autocensurati, più degli instant-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, Wiseman, 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. Sembrirebbe 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 Zanicchi (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'interesse 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, 1 giugno), riletto 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 dismissed - 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 balletti 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 lacogna), 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 teleudenti 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 sottutilizza 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 *Cortosicu-*

ro: 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 Mencherini: 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:

1) 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 malcantonevole 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 (ambidue 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'esperienza 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 limite 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, affinché "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 né 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 Svizzera 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 definirli 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 granché 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 scimmiettare 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 scoprire, 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, perché 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 così 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 convivere, 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 sì 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 tramonerà 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 perché 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 continuano 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 imprevisi 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 sconcertante 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 opinio-

ne 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.

15^a EDIZIONE

2008





**15^A 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 radio-televisivi.

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 abbas-

sando 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 premi 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 matto, e tutto era così 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.

16^a EDIZIONE

2009



16° PREMIO LIBERO BIZZARRI
DOCFILMFEST > ACADEMY INN

SAN BENEDETTO DEL TRONTO 3-11 LUGLIO 2009

Libero Bizzarri



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 percorrendo 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 assomigliasse 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'interesse 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 altre 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 consi-

gli li seguono, 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: "lo 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. Sì 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 piovessero...

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. Sì, 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 Hayworth, 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 preoccupa

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 né 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

17^a EDIZIONE

2010



17° **PREMIO LIBERO BIZZARRI**
San Benedetto del Tronto *Libero Bizzarri*

SOS CULTURA > CODICE ROSSO
EDIZIONE 2010



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 Festa del 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'ingoiellata 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 11mila 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

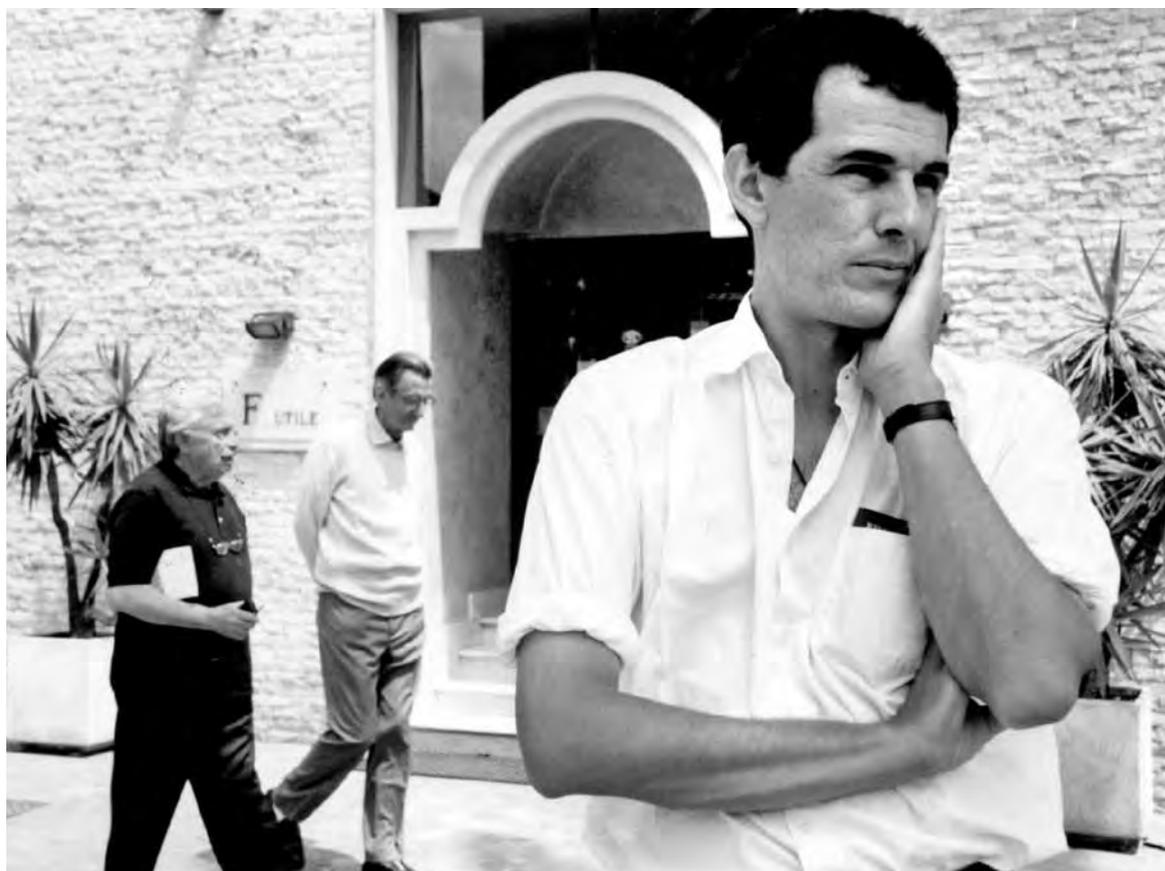
All'improvviso mi giunge, nei giorni dell'estate 2010, la notizia della morte di Corso Salani, attore e regista italiano, nato a Firenze. La notizia mi addolora. Lo avevo conosciuto sotto le palme di San Benedetto del Tronto, del corso del *Premio Bizzarri* negli anni in cui ero direttore artistico della 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 parliamo 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 donzella* (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 subito 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 naïveté 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 esplose contro le sopraffazioni dei *galantuomini*, ai quali, una volta strappato lo scettro del dominio, si ispira maldestramente nei perversi meccanismi di redistribuzione 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 angherosi 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.

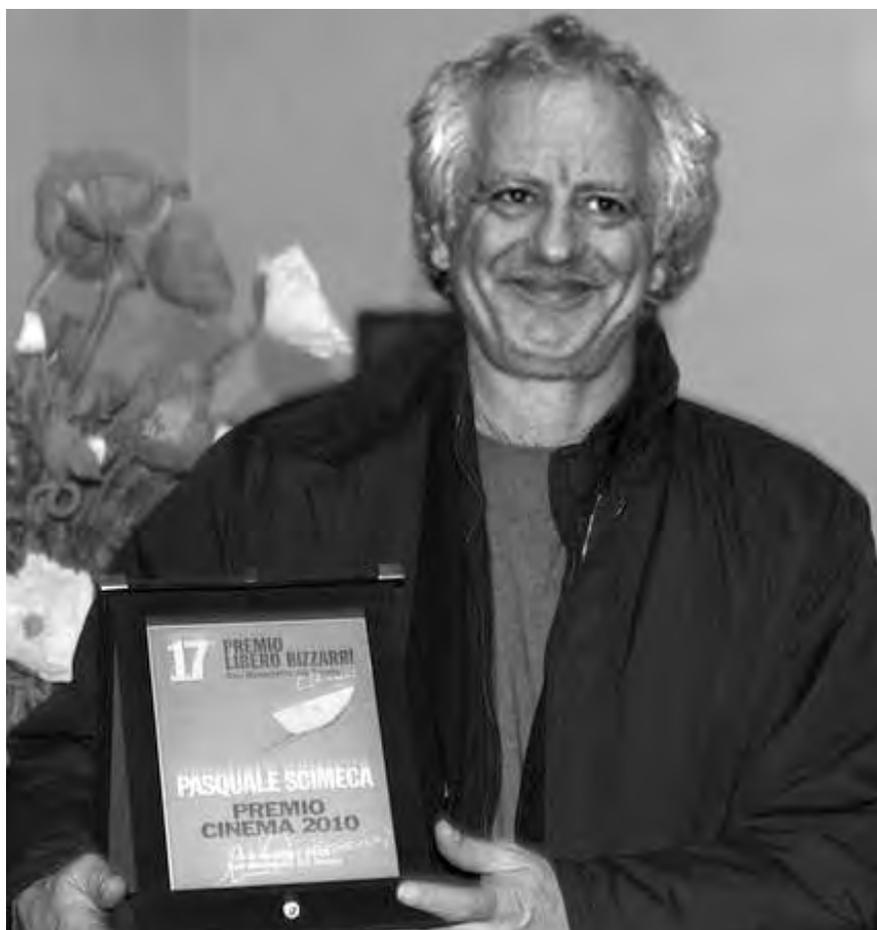
Il regista invita a riflettere - per usare un'espressione cara allo scrittore Elio Vittorini - "sull'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio, sul senso del nuovo e dell'attuale, presente nel sentimento popolare". In ciò ha avuto un peso considerevole la lezione di Vincenzo Consolo nei cui racconti storici è forte il sentimento della perdita della memoria del passato preindustriale, messo in perico-

lo 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 vivo.



Premio Bizzarri Cinema 2010
a Pasquale Scimeca

ALDA MERINI, SONO NATA IL 21 A PRIMAVERA

di Gualtiero De Santi
Saggista, critico cinematografico

Alla stregua di altre scrittrici e poetesse contemporanee (ad esempio la belga AmÉlie 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 dall'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 consiglia-

(Sono una piccola ape furibonda.)

Mi piace cambiare di colore.

Mi piace cambiare di misura.

to 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 interpretativa 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 aggiunge 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 cinematografica, 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'etero 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. Checché 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 filmmaker 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 né progettate, né 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 divide'*, 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 ac-

cesso, 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 curriculum.

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 aspetti 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 imbattono 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 Lumière, *La sortie*

des Usines Lumière 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 Flaherty, 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*, Flaherty 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 Pignelli *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. È 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 manipolazione 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'artificialità 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 avvicinare 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"



18^a EDIZIONE

2011



18

PREMIO
LIBERO
BIZZARRI



SAN BENEDETTO DEL TRONTO

CULTURA NONOSTANTE TUTTO

edizione 2011

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 fundamentalmente 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 così, rappresentata lungo il parallelo della rotta transoceanica), l'area mediterranea verticale...

Meditavo su come viene percepita la realtà, anziché per quella che è realmente (errore dell'esperienza)... l'Italia vista così 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 *ánthrōpos*) 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 filmmaker 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 fortunatamente su una Cinquecento col tetto scoperciato 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'obiettivo 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 stacciato 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 abbruttimento, 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.



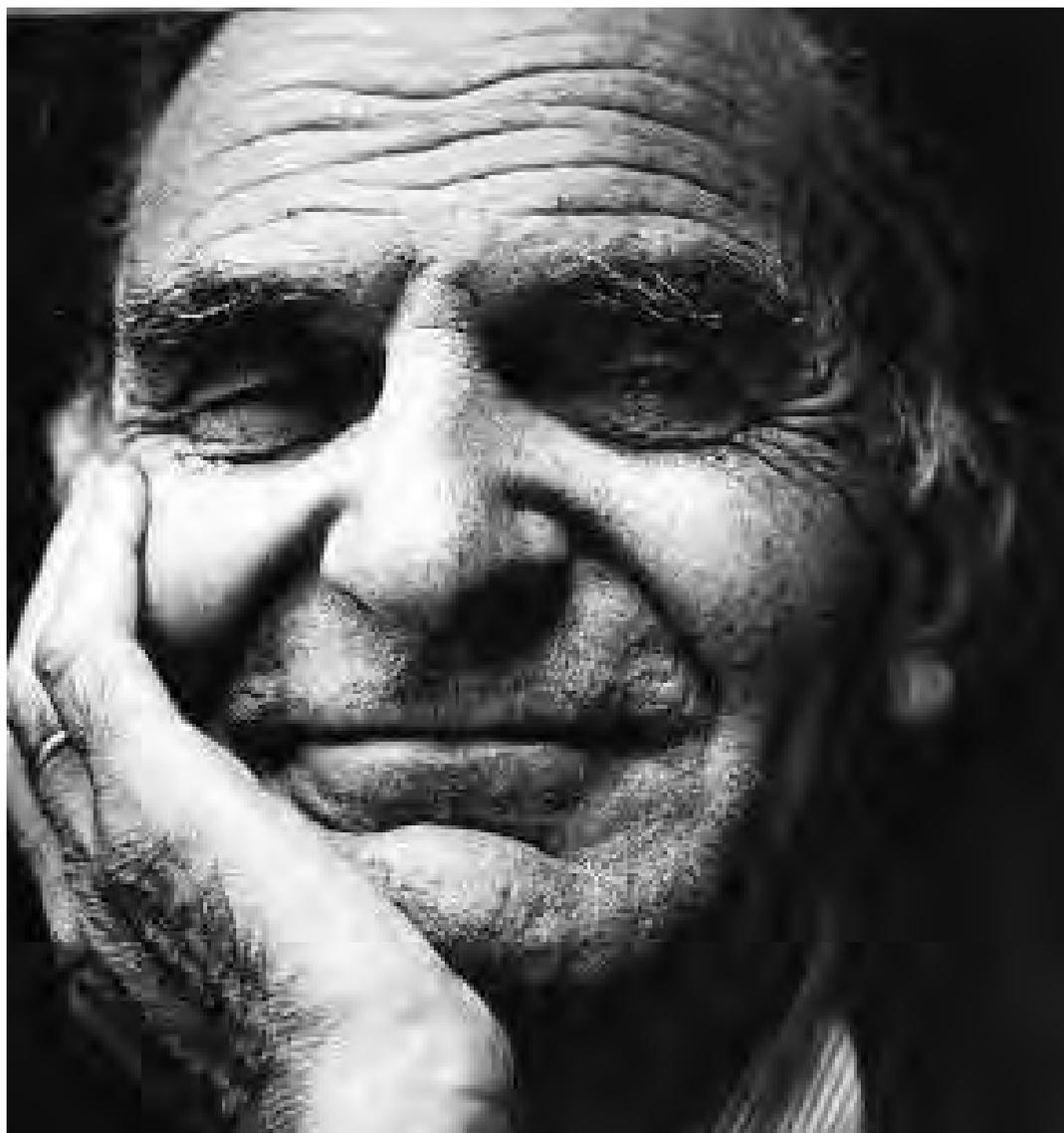
LE ARITMIE POETICHE DI BERTOLUCCI

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, indugiando 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 offrì 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 cre-*

azione 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 cinematografico

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 ve-

dono 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, prigionia, 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

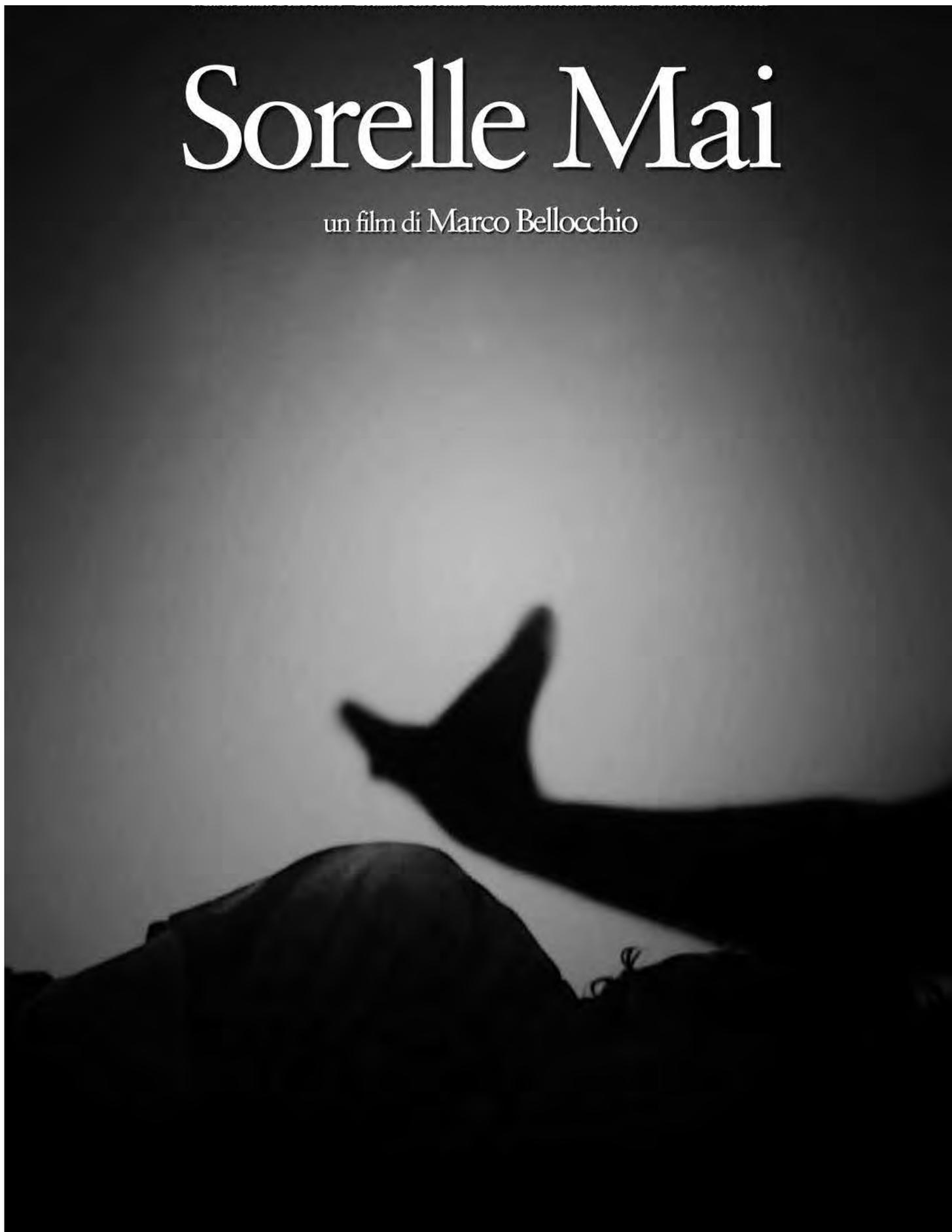
l'ennesimo episodio di un'opera ricchissima che pur nutrendosi di suggestioni diverse ha un denominatore comune: uno sguardo che coglie nell'intimità dell'oggetto che sta osservando e lo riporta attraverso il piacere della narrazione.

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.

Sorelle Mai

un film di Marco Bellocchio



L'ARTE COME ESPERIENZA DI RESISTENZA CULTURALE

I GIOVANI, LA CRISI, IL PRECARIATO E L'ARTE DEL DOCUMENTARIO

di Andrea Fioravanti

Docente, critico cinematografico

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 ectoplasmici incapaci di reggere su di sé il peso delle responsabilità concrete; piuttosto è animata da una mania 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'impovertimento 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 qualunque. 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 arrovantava 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 *Liberio 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 mettano 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 Liberio 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 né 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 gremio 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 la 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 André, Giuni Russo.

Prima di *Concerto italiano* ho realizzato, come ho premesso, *Torino Gira*. Il 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 progettare 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 registi 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 *Liberio 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 Paziienza 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 MediConTeraneo - 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 *Liberio 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 *Liberio Bizzarri* che ne ha fatto il tema della 22^a 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 *Liberio 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 *Liberio 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 *Liberio 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 Liberio 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.

LUGLIO 2012 SANBENEDETTODELTRONTO

Libero Bizzarri

LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO

Autorizzazione del Tribunale di Ascoli Piceno
n. 430 del 28/04/2005

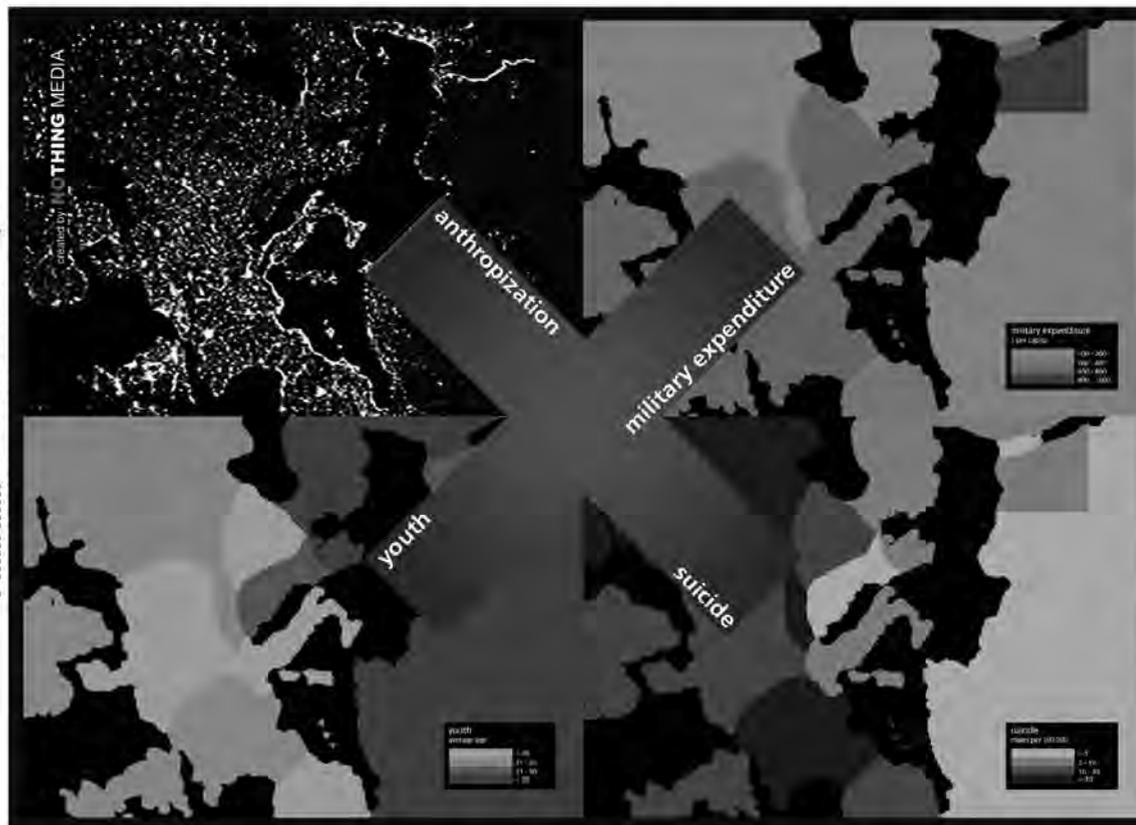
Direttore Responsabile
Pietro De Gennaro

Redazione a cura di
Mario Di Vito

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
Via G. Gronchi 11
174 San Benedetto del Tronto AP
tel. 0735 753334 - 3483323720
info@fondazionebizzarri.org
www.fondazionebizzarri.org

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 brevuario (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 Altone

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 COMPARETE

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



STAMPATO SU CARTA RICICLATA

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, cioè 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 cul-

turale 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 arrivarli 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 sembra 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 belcanto ottocentesco, la greca Maria Callas e la turca Leila Gencer. Ma ovviamente risultano essenziali, per non dire più centrali e determinanti, quei repertori di musica etnica e popolare la cui forza è rievocare il passato avendo il sogno del futuro.

"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 Salvatore 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 *kleftedes* 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 dissuadere 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).

LIBERO

**20^A 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**

BIZZARRI

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 Bizzari

Si era nel 1994, dunque nell'altro secolo, quando il *Bizzari* nacque per la promozione del cinema documentario e dalla volontà di rendere omaggio a un conterraneo - appunto Libero Bizzari - 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 *Bizzari*, 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'intera-

zione 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 *Bizzari* da sempre è la realizzazione di workshop per la formazione alla produzione di documentari.

Nel corso dei 20 anni di attività, "il Bizzari" 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, Gangi 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 *Bizzari*, forse anche più di noi!

... Il viaggio non si conclude. Il Premio Bizzari 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 Bizzari, Maria Pia Silla, Elvira Bizzari, 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 singoli 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 Bizzari* 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 *Bizzari* 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 filmmaker pro-

venienti 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 *Bizzari* vuole costruire tra il documentarismo e il nostro territorio.

*Bill Emmott già direttore di The Economist
presenta al "Bizzari" 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

**21^A 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
ROTTHE PER
IL FUTURO**



FRANCO RINA

CINEMADAMARE



**PIO WEB
CLIP
CONTEST**



LECH MAJEWSKI

IN COLLABORAZIONE CON EURHOPE

IDEE NEL VENTO 1^ª 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 *μεταφορα*, da *metaphērō*, "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, anziché 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 formazione 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 Majewski

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, spiazzati 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

22^A

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 PLOWEB 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**

IL 13 AL 18 LUGLIO
I 100 GIOVANI FILMMAKERS DI CINEMADAMARE REALIZZANO CORTI SUL PICENO

24 OTTOBRE
AUDITORIUM COMUNALE
SAN BENEDETTO DEL TRONTO

AUDITORIUM FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
UNICAM ASCOLI PICENO

FONDAZIONE LIBERO BIZZARRI
EDIZIONI

BIZZARRI

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 1,5 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 tra le 600 le persone che si sono avvicinate.

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 – Burtnytsky 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, così 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 iscritta 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 (capostipite 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, nonché 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 benché 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.

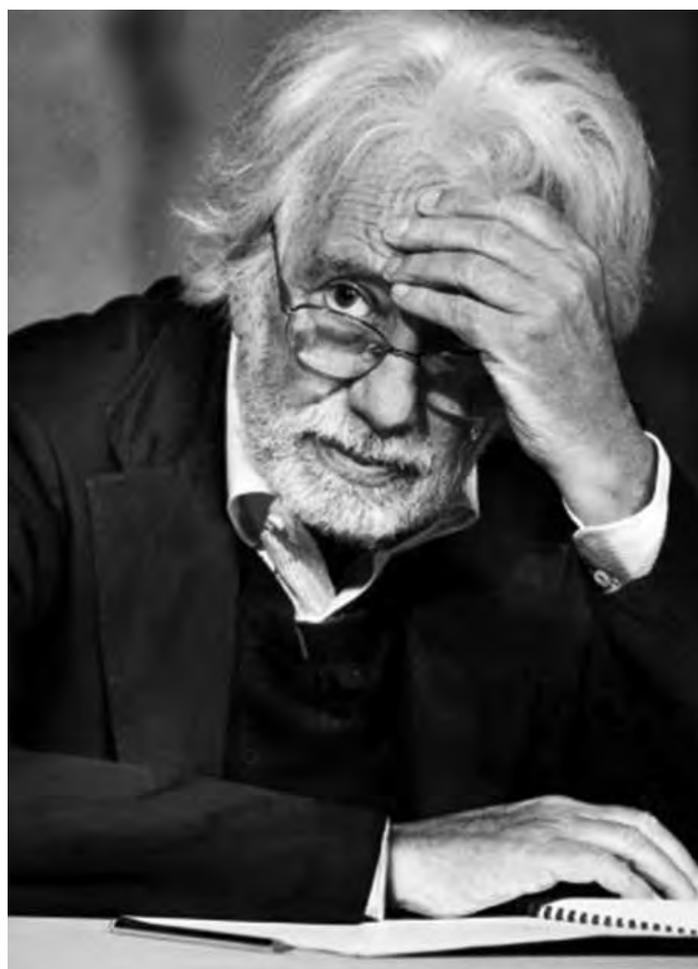
Ora una tale problematica importa, da punto di vista del racconto filmico, una divisione in almeno due parti: la prima incentrata sulla figura di Ronconi; la seconda sui modi aperti del suo insegnamento e sulle reazioni dei giovani attori, tutti iscritti o diplomati al corso di recitazione della gloriosa 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

**23^A 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: predispose in base ai suoi calcoli che questo piccolo mare si sarebbe prosciugato in qualche secolo per dare posto a 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 pa-

zienti 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 Angelopoulos 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 lì*, storia di sottili emozioni e gravi 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 cevapci serbi come nelle *kleftedes* 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 cinematografico

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 cinematografico

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 unirono 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 1981 collabora 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 cominciarono, 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 sviluppa-

to 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 innovativi 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 viva", 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 "autorale", 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 colpiscono 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

**24^A RASSEGNA DEL DOCUMENTARIO
PREMIO LIBERO BIZZARRI**

10-15 LUGLIO 2017

**SAN BENEDETTO DEL TRONTO
PALAZZINA AZZURRA**

IL CALCIO



“ I POMERIGGI CHE HO PASSATO
A GIOCARE A PALLONE
SUI PRATI DI CAPRARA
SONO STATI INDUBBIAMENTE
I PIÙ BELLI DELLA MIA VITA ”

PIERPAOLO PASOLINI

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.

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.



25^A

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 documen-

tari 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 cinematografico

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 Gasman 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 Eccezzzionale... 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'ir-rappresentabile, 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.

Molte 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 proprie 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 morbidità 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 giocare 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