



# LIBERO LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO ON LINE

### **NUMERO 1 - NUOVA SERIE**

THE REAL PROPERTY OF THE PARTY OF THE PARTY

**FONDAZIONE BIZZARRI EDIZIONI** 

### LIBERO. LA RIVISTA DEL DOCUMENTARIO

n. 1. Nuova Serie

Direttore: Gualtiero De Santi

Redazione: Riccardo Bernini, Piergiorgio Cini, Aldo Eusebi, Massimo Garritano,

Claudia Geminiani

Produzione:Fondazione Libero Bizzarri, S. Benedetto del Tronto

Presidente: Francesca Romana Vagnoni



a Fabrizio che ama il cinema del reale in destinazione ostinata e contraria

### con il patrocinio e il sostegno di







con la collaborazione di



con il patrocinio di





CONSORZIO UNIVERSITARIO PICENO SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA - FACOLTÀ DI SOCIOLOGIA CATTEDRA DI ANTROPOLOGIA CULTURALE UNIVERSITÀ DI CAMERINO FACOLTÀ DI ARCHITETTURA CORSO DI LAUREA IN DISEGNO AMBIENTALE E INDUSTRIALE DI ASCOLI PICENO UNIVERSITÀ DEI STUDI «CARLO BO» DI URBINO FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE UNIVERSITÀ DI TERAMO CORSO DI LAUREA IN SCIENZA DELLA COMUNICAZIONE UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE FACOLTÀ DI ECONOMIA «GIORGIO FUÀ» CORSO DI LAUREA IN ECONOMIA, MERCATI E GESTIONE D'IMPRESA - SAN BENEDETTO DEL TRONTO CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA TECNODID CASA EDITRICE

# Libero. La Rivista del documentario

Autorizzazione del Tribunale di Ascoli Piceno n. 430 del 28/04/2005 Direttore responsabile: Pietro De Gennaro Direttore redazionale: Gualtiero De Santi Impaginazione grafica: Francesca Romana Vagnoni Stampa: Fast Edit Via Gramsci 11/15, 63030 Acquaviva Picena (AP)

- Editoriale di Gualtiero De Santi
- Il trentennio del Bizzarri a cura di Francesca Romana Vagnoni

### di Gualtiero De Santi

### **IT'S ALL TRUE**

- 7 Gualtiero De Santi, Posti sinceri (su alcune opere in concorso al Bizzarri 2023)
- Gualtiero De Santi, La battaglia del doc (documentari al cinema e in televisione)

### LA CAMERA VERDE

- 23 Gualtiero De Santi, Francesco Maselli
- 25 Riccardo Bernini, Ragionando con Cecilia Mangini
- 28 Gualtiero De Santi, Graziella Galvani - un' attrice moderna e militante
- 29 Riccardo Bernini, Un ricordo di Fabrizio Pesiri

### **SAGGI E ARTICOLI CRITICI**

### I DOC NIPPONICI

Rino Cavasino, Luce Irradiante. In volo, di scorcio, su alcuni documentari del Giappone contemporaneo

### CHUNG KUO, CHINA a cura di Gualtiero De Santi

- Gualtiero De Santi, Lo sguardo di Antonioni
- 57 Riccardo Bernini, Lo spazio etico oltre lo statuto estetico
- 63 Simone Antonelli, Il dibattito politico - culturale

### **JEAN-LUC GODARD**

Riccardo Bernini, Godard: Histoire(s) du Cinéma

### SAULO SCOPA, un cineasta della realtà in provincia

Gualtiero De Santi, Saulo Scopa documentarista

### A REBOURS – parole che tornano

Gualtiero De Santi, Lo sguardo arabo sui tornanti del Novecento

### LIBRI

Gualtiero De Santi, Teorie del film documentario di Oliver Fahle 120 122 Claudia Geminiani, Il cinema di Leonardo Di Costanzo 127



Riprendiamo, dopo una vacanza o meglio un vuoto o meglio ancora un'assenza, le pubblicazioni in rete - secondo le regole dell'ultima modernità - di una rivista dedicata al documentario e alle sue numerose metamorfosi. Conosciamo per quel tanto che serve ciò che il doc ha rappresentato e cosa è oggi diventato: in quell'evoluzione che, dagli esempi classici del dopoguerra abbandonati inevitabilmente con la crisi e la fine del neo-realismo, ha accompagnato un genere o un modello collaudato e glorioso in direzione delle sperimentazioni degli anni '60 e '70 e posteriori.

Come è ben noto, nel dopoguerra e nel decennio immediatamente successivo i documentari erano parte della programmazione dei nostri cinematografi, nondimeno mal digeriti dagli spettatori. Il cinema d'evasione e di mero divertimento attirava il grande pubblico e il documentario sembrava quasi fatto per ricordare che, con un cinema di qualità e d'impegno, esisteva la realtà. Il che quantomeno al cinema dava fastidio, cosicché gli esercenti presero a evadere le programmazioni dei doc obbligatorie per legge, decretando e consacrando la loro definitiva sparizione.

Oggi, ricomparsi non più in funzione ancillare, presenti alle kermesses nazionali ed internazionali con tutti gli onori ottenendo sovente i primi premi (un valido esempio è quello di All the Beauty and the Bloodshed di Laura Poitras, Leone d'oro a Venezia 2022), hanno anche fatto ritorno nelle sale. Nel frattempo si era perso un tratto del loro cammino e non appariva chiaramente il passaggio alle ultime forme, complicato dall'irrompere di uno stile televisivo che contaminava e semplificava i modelli, come altrettanto dalla tendenza a farne una forma illustrativa e commemorativa di avvenimenti storici e di figure importanti specie nel mondo dello spettacolo. Una tendenza diffusasi anche da noi dopo i risultati decisamente commendevoli messi a segno in Francia e nel mondo anglosassone.

Ebbene, per queste e per altre ragioni, prima tra tutte la nuova stagione del Bizzarri, riprendiamo a riflettere sui doc: forme, stili, tematiche, specificità e contaminazioni ecc. E insieme pubblico, rassegne, autori.

Costruire e scrivere una rivista, non che difficile, è alquanto impegnativo. Il fatto è intanto che si è in pochi e nessuno di noi della redazione parrebbe libero da impegni (il richiamo è a

Benedetto Croce che compilava tutto solo *La Critica*, ma a parte le qualità intellettuali agiva a tempo pieno negli studi e nel lavoro esegetico non avendo bisogno di lavorare). Ovviamente non intendiamo e non pretendiamo di imitare Croce, da cui ci separano cent'anni e più di cultura.

E però vorremmo buttare su carta interventi che si nutrissero di pensiero e che riuscissero a entrare nel campo di quella che un tempo si chiamava la battaglia delle idee: evidentemente sul doc e sui semi di cui esso è portatore. Si vedrà.

Ricordiamo comunque che la rivista, per omaggio a Libero Bizzarri, cui da sempre si intitola la rassegna di San Benedetto del Tronto, si chiama Libero, ma il titolo nella sua definizione completa è Libero, la rivista del documentario. Questo per presentarci sin dall'intestazione nel tratto irrecusabile dell'esercizio di una libertà intellettuale di cui oggi si sente più che mai la necessità.

## IL TRENTENNIO DEL BIZZARRI

di Francesca Romana Vagnoni Presidente della Fondazione Libero Rizzarri La Fondazione Libero Bizzarri è nata trent'anni fa per ricordare un grande documentarista, giornalista e intellettuale: Libero Bizzarri. E insieme per promuovere il cinema documentario quale strumento di comunicazione attraverso la Rassegna del Documentario "Premio Libero Bizzarri" che, fin dagli esordi, con una spiccata attenzione alle nuove forme e tendenze, è riuscita a creare e a consolidare uno spazio significativo di ricerca e di riferimento nazionale e internazionale per l'approfondimento di temi a forte impatto culturale e sociale. A tal fine sempre avvalendosi della preziosa collaborazione di autrici, autori e professionisti del settore.

Un'operazione molto coraggiosa visto che in quegli anni nel nostro Paese il documentario era considerato uno strumento di difficile fruizione, di nicchia, rivolto a pochi, senza che si considerasse nella giusta misura che i grandi registi del nostro cinema si erano confrontati proprio con questo straordinario strumento di comunicazione che è invece puro cinema.

Il documentario quale "cinema della realtà" è infatti uno straordinario strumento per raccontare storie, scoprire popoli e culture, analizzare temi e problemi, suggerire percorsi di riflessione, proporre sguardi particolari sulle cose, informare, documentare, testimoniare, dare voce a chi non ha voce, dare spazio alla creatività.

La comunicazione audiovisiva è oggi il principale strumento di informazione e comunicazione e, con l'avvento del mezzo digitale, la possibilità creativa di raccontare storie del reale è molto maggiore di quella dei film di finzione per il cinema o per la televisione.

Nel corso degli anni, attraverso le varie edizioni del nostro Festival, tutto il mondo del documentarismo italiano è "arrivato" al Bizzarri. Così oggi la Fondazione vanta la più importante Mediateca nazionale con oltre settemila titoli di produzioni italiane e internazionali che custodiscono un patrimonio audiovisivo che direi senza paragoni. Negli stessi anni, accanto all'organizzazione del Festival, la Fondazione si è semp

e più strutturata e rafforzata crescendo quale polo di comunicazione, formazione e produzione relativa agli audiovisivi.

Da qui sono nate le collaborazioni con tanti Istituti di cultura e Musei italiani, con le Università e con le Scuole di tutta Italia. Abbiamo istituito l'Accademia del documentario, per la formazione sul documentario, voluta e sostenuta da quel grande amico del "Bizzarri" che fu Carlo Lizzani. E oggi la Rassegna vanta la collaborazione con Rai Documentari.

Soprattutto però il "Bizzarri" ha "scoperto, ospitato e sostenuto" moltissimi giovani autori che hanno proseguito brillantemente il loro percorso, ottenendo riconoscimenti importanti a ogni livello. L'attenzione per i giovani è del resto la "vision" che ha ispirato la sezione "Fabrizio Pesiri – OperaPrima" del Festival rivolta agli autori che abbiano meno di 35 anni e siano alla loro prima produzione: riteniamo infatti necessario agevolare e promuovere la produttività dei giovani registi che con grande difficoltà riescono ad entrare nel circuito delle produzioni. Quel concorso vuole però anche dare memoria e rendere il giusto merito al caro amico Fabrizio Pesiri e al grande lavoro da lui fatto, sin dall'avvio di questa avventura trent'anni fa, per la promozione di una cultura del documentario, con particolare attenzione verso i giovani autori e i nuovi talenti. La Fondazione è anche Casa Editrice: "Fondazione Libero Bizzarri

Edizioni". Redige pubblicazioni con note illustrative e critiche, distribuite gratuitamente al pubblico; produce il Catalogo della Rassegna; pubblica una Rivista online, "Libero - la rivista del documentario on line", organo di informazione e di formazione sulla cultura del documentario.

La Fondazione Bizzarri grazie anche al valore storico delle sue iniziative, al prezioso ed ingente archivio del documentario italiano accresciutosi negli anni, alla presenza dei grandi Autori che hanno seguito la rassegna nelle varie edizioni, oltre che ovviamente alla validità e attualità dei temi proposti, ha avuto in modo sistemico l'appoggio degli enti pubblici sia locali che privati, degli enti regionali di riferimento per i quali ha svolto numerosi progetti e degli enti nazionali.

La Regione Marche ha in fatto riconosciuto il ruolo esercitato dalla Rassegna del documentario "Premio Libero Bizzarri" nella valorizzazione e promozione del territorio a livello locale e nazionale, tutt'attraverso le attività realizzate nel campo delle arti visive e ha approvato all'unanimità la Legge Regionale delle Marche, 3 ottobre 2019 n.34 che così recita: San Benedetto del Tronto, con Legge Regionale delle Marche, 3 ottobre 2019 n.34, votata all'unanimità, è riconosciuta "Città della produzione del Documentario cinematografico".

Nondimeno, non è stata solo la Rassegna, attraverso i temi scelti e le modalità di proposta, a rinnovarsi costantemente in questi 30 anni, ma l'intera l'attività della Fondazione. Ci siamo immersi nel lavoro, senza un unico "stato dell'arte", a fare da griglia di riferimento nella singolarità delle tematiche e delle azioni. Abbiamo adattato linee di programmazione per accogliere anche il Doc più estremo a segno di offrire nuovi passi di conoscenza e di comunicazione: dalla pellicola all'i-phone. Per il futuro vogliamo essere sempre più innovativi nel valorizzare il documentario come strumento imprescindibile per una comunicazione in cui la conoscenza sensibile si trasformi in esperienza autentica.

Questa è la Fondazione Bizzarri: un importante centro di documentazione e produzione di audiovisivi, un'eccezionale e significativa realtà per la comunicazione grazie a cui il documentario raggiunge i nuovi e più rilevanti canali distributivi. Ormai un punto di riferimento per la produzione e l'arricchimento anche tecnico-pratico di coloro che si vogliono avvicinare al mondo degli audiovisivi e che di essi comprendono l'importanza nella società dell'immagine e della comunicazione globale.

Negli anni tanto lavoro è stato fatto, tante professionalità hanno contribuito ad accrescere l'operosità di tutti, e tanto il Bizzarri ha saputo dare e dà al nostro territorio e a coloro che vi operano con grande passione.

Un ringraziamento particolare deve andare a Maria Pia Silla che trent'anni fa, insieme a Paolo Menzietti, diede vita alla Fondazione Bizzarri. Per trent'anni la sua determinazione unita alla sua capacità di creare relazioni importanti e durature ha garantito un'importante stabilità dando modo alla Fondazione di rinnovarsi e di reinterpretarsi in conformità alle nuove esigenze di fruizione.

Il fatto infine è che la differenza la fanno le persone, la loro forza e convinzione, la passione e la generosità per quello in cui credono fermamente e strenuamente.



# **POSTI SINCERI**

di Gualtiero De Santi

Posti sinceri, Vision d'été, La primavera è primavera anche in città: questi i titoli di alcuni dei documentari presentati al Premio Fabrizio Pesiri / Opera Prima nell'edizione del Trentennale del Libero Bizzarri, quella del 2023. Titoli almeno in questa parte e sottosezione, ascrivibili alla Scuola di Cinema "Luchino Visconti" di Milano, evocativi di un tessuto di atmosfere e pensieri da ricondurre sotto certi aspetti all'aura viscontiana e anche di conseguenza milanese e lombarda.

Proprio in relazione al lavoro dei giovani registi di guesta scuola, mi è venuto intanto fatto di pensare a un apparentamento - che certo andrebbe approfondito - tra la letteratura neo-volgare e le pratiche del documentario odierno, giusto sul piano di segnali del tempo (un doc anch'esso in gara al Pesiri/Opera Prima esibiva un richiamo emblematico a Le linee del tempo di Pierluigi Porta: un orologiaio va ogni giorno da Casoria a Napoli nel proprio laboratorio in Vico Acitillo Quartiere Vomero, in un inesausto dialogo con quella vita e quella morte che il concetto di tempo sussume in sé).

Ma per venire al nocciolo della questione appena sopra evocata: nell'uguale modo in cui gran parte della poesia neo-dialettale continua a vagheggiare e a frequentare - anche proustianamente – le "choses d'antan", ugualmente il film documentario insiste ad esplorare territori di verità e bellezza, "posti sinceri" per utilizzare la metafora del film di Alberto Sparapan passato a San Benedetto 2023. Luoghi che hanno saputo reggere il passaggio della modernità ed il confronto col tempo trattenendo idealmente il positivo – e documentandolo - e anche tratteggiandone nel caso della poesia una sorta di colonna sonora di ciò che permane del passato. Da un lato quelle "voci" che continuano ad echeggiare nella memoria, dall'altro le variegate immagini di una autenticità, che diviene verità antropologica e, quando rapportata ai luoghi e agli edifici, espressione architettonica assediata da una invasiva e distruttiva post-modernità. Il positivo e lo sguardo aperto sul futuro, che negli anni '40 e '50 del secolo scorso marcavano i tratti dell'avanzamento del nuovo e di un prospettivismo che i documentari del tempo sia pur timidamente rendevano visibile, oggi appare un residuo attestante le mosse del passato ma è singolare che appaia conservato in molte inquadrature delle opere prime di questi giovani. Talché consideriamo una sintomatica coincidenza il fatto che il giorno dell'ammissione dell'autore di Posti sinceri, Alberto Sparapan, vincitore del Premio Opera Prima Fabrizio Pesiri, alla Scuola di Cinema Visconti, fosse l'uguale in cui il giovane aspirante regista perdette il padre e insieme le certezze e la stabiili-



**IT'S ALL TRUE** 











# LA BATTAGLIA DEL DOC

### documentari al cinema e in televisione

tà avvertite quando si trovava nel paesino d'origine.

Trasferitosi a Milano per necessità e per vocazione cinematografica, Sparapan si è quasi istintivamente mosso in direzione di quegli spazi che gli ricordassero ambienti e frequentazioni ormai alle spalle. Insomma il cinema sigilla nel suo caso una verità imprescindibile e al tempo medesimo una poetica: dove il luogo cosiddetto sincero diventa una sorta di correlativo visuale, un correlativo congiunto ad un tipo di riflessione che solamente l'opera documentaria riesce appieno ad autonomizzare, e che appunto il doc sviluppa per forza interiore, nell'inevitabile svolgimento della propria peculiare scrittura.

Ovviamente con la più diffusa o comunque evidente tonalità di guesta pellicola consuonano gli altri doc presentati dalla Scuola "Luchino Visconti": quasi una scelta tematica siglata quale classe di studio. Una originalità che il cinema in quanto tale sintetizza nel medium al di là della stessa derivazione geografica di Sparapan: quel Veneto provinciale miracolosamente rintracciato nel capoluogo lombardo attraverso il cinema e più particolarmente il documentarismo.

A riprova un affine ordine di discorso regola La primavera è primavera anche in città di Mattia Arreghini, Valerio Di Martino, Raffaele Greco ed Elia Storchi (rinvenimento utopico e fantastico di una realtà che sembrava anch'essa perduta, dunque anch'essa ideale). Il sentimento di fondo è l'aver condiviso le cose trapassate d'incanto in una dimensione plurale, come al plurale è quella Vision d'étè di Anna Crotti, Lucrezia Giorgi e Anaïs Landriscina, dove il dramma del cambiamento climatico offre un giro di luci e ombre trasposte nel sottofondo sonoro di un canto di cicale.

di Gualtiero De Santi

### 2020, 80

**Peter Marcias** REGIA MUSICHE Paolo Fresu INTERPRETI Paola Cortellesi, Piera Degli Esposti, Cecilia

Mangini, Livia Turco, Michela Murgia, Luciana Castellina, Giorgio Napolitano

DISTRIBUZIONE I WONDER PICTURES Production, Miafilm,

Cobos Films

Italia NAZIONE

### NILDE JOTTI, IL TEMPO DELLE DONNE

Il titolo del docufilm di Peter Marcias, sardo o meglio ancora oristanese felicemente attivo nel settore del documentario (suoi Liliana Cavani una donna nel cinema, 2010, Tutte le storie di Piera, 2013, e *Uomini in marcia*, 2023) ma anche nell'ambito del corto e del lungometraggio, sembrerebbe fissare e in fatto circoscrive un legame tra il sintagma imperniato sul nome del personaggio e quella successiva apposizione che rinvia ad un tempo delle donne. Una definizione, quest'ultima, che porta a divedere una lettura in chiave femminile, o femminista (benché la tre volte presidente della camera, femminista non fosse e non intendesse esserlo per ragioni storiche pur restando sempre dalle parte delle donne).

Il fatto è però che il conclamato "tempo delle donne" così come viene prospettato nel film, non illustra del tutto – facendolo solo in parte - la figura della Jotti. Intanto, dati i ricordi ottenebrati e svaniti di molti, dimentichi di tutto ciò che non sia ossessivamente presente, va precisato che Nilde Jotti venne eletta alla Costituente nelle liste del Partito Comunista Italiano, al quale rimase fedele anche nelle forme esteriori durante l'intero suo percorso, ove si escluda la sua adesione alle tesi della Bolognina che cancellavano quello che era ancora, nel 1992, il partito di Gramsci e di Togliatti. Ma anche questo era un segno di militanza nell'adesione (o sottomissione) alle strutture burocratico-politiche del partito. O di fiducia in quell'apparato di cui faceva parte.

Ebbene, in quel partito e in quell'apparato, Nilde Jotti scelse di difendere anche la quotidianità delle donne intervenendo su fatti concreti. Lavorando a un certo punto da parlamentare sul nuovo diritto di famiglia, che sollevava madri, mogli, figlie e sorelle, e altrettanto le nubili (ché anch'esse avevano una famiglia) da una sudditanza medioevale. Rispettando sempre l'ideologia, si dovevano pareggiare i conti con la realtà. A questo principio lei si conformò dando valore a una specificità se si vuole di genere che la vide anche protagonista in prima persona nella sua storia sentimentale con il segretario del PCI, Palmiro Togliatti, in anni in cui il partito si sforzava di essere campione della famiglia e del modo più esemplare di stare nella società. Non un virtuosismo di facciata ma un rigore di comportamenti, un'etica, che

> sacrificava però le diversità. Anche questo faceva parte della partico-

larità di essere comunista in Italia. Ad essa però Peter Marcias non guarda più di tanto, benché essa a rigor di logica non potesse considerarsi allontanata dalla figura della Jotti. La cui peculiare diversità, oltre che nel campo degli affetti, viene vista anche nella scelta di indossare gioielli e toilettes, non chiassose e appariscenti, da parte di una donna impegnata in politica.

Quest'ultima Jotti che appare nel documentario di Marcias è troppo identificata con le istituzioni. Parla nelle interviste che



la riguardano da poltrone tipiche dei Palazzi della politica, ma infine non può in nessun caso essere distinta da quel che le donne comuniste del dopoguerra pensavano anche nel campo dell'emancipazione femminile, che - ricordiamolo - doveva realizzarsi come nella tradizione rivoluzionaria mondiale nel quadro del progresso di tutti, principio su cui Nilde Jotti era perfettamente d'accordo. Portando però in proprio, come sopra si è detto, un'attenzione lodevole e direi quasi marxiana verso le esistenze reali nel suo caso delle donne, attenzione che non era per altro estranea alle strategie ideali del suo compagno, appunto Togliatti (come lei lo chiamava sempre, col solo cognome) che fu tra l'altro autore di un testo su L'emancipazione femminile, ignorato da Marcias.

Il regista sceglie infatti di raccontare una metà della figura di Nilde Jotti, giacché la guarda per così dire da un'ottica esemplata sull'oggi, comunque scorciandone il profilo in una prospettiva dimidiata. Infine, manca in questo ritratto il pensiero di una donna che non dissolve i propri intendimenti in un puro tempo femminile esaltato dalle diverse "testimoni" (Castellina, Mangini, Turco, soprattutto Piera Degli Esposti), tempo che non esauriva il campo della politica.

In questo senso le figure di donne che compaiono nel doc e che, spesso in un modo egregio, sono lì a ragionare su quella che fu un'eccellente Presidente della Camera dal 1979 al '92, parlano di lei, anche loro, limitandosi al percorso finale della sua esperienza. Lo fanno ispirate e serie e però non esenti da una qualche retorica anche per le scelte di regia, come Paola Cortellesi che appare teatralmente sugli sfondi di Reggio Emilia, oppure in un palco del locale Teatro Valli o dentro la Biblioteca Panizzi, quasi alla stregua di una corifea che arrivi ad incarnare il modello proposto.

Va aggiunto che il tempo delle donne non è tale se esse amministrano il potere, ma se a questo continuano a contrapporsi pur stando nella stanza dei bottoni. In tale prospettiva la lettura più sensibile ed efficace è quella offerta da Michela Murgia che ci ricorda – richiamandosi alle lotte femminili per la parità e la giustizia sociale – che la democrazia può sempre degenerare, da un momento all'altro. Il che in fatto è avvenuto da noi, proprio ad opera di una donna.

Nilde Jotti, il tempo delle donne è stato presentato nel 2020 alla Mostra di Venezia ed era presente nel 2022 anche al Premio Bizzarri. È uscito nelle sale italiane nell'aprile 2021.



### 2021,90

REGIA FOTOGRAFIA SCENOGRAFIA COSTUMI SUONO

MONTAGGIO

Guillaume Landron Bérénice Lagrange Jean-Luc Andv. Martin Lanot Tianès Montasser Anne Person

Adrien Bertolle

**Charlotte Gainsbourg** 

INTERPRETI

Jane Birkin, Charlotte Gainsbourg, Jo Attal Nolita e Deadly Valentine **PRODUZIONE** Francia

NAZIONE

### JANE B. PAR CHARLOTTE G

Jane par Charlotte, realizzato nel 2021, replica nella formula adottata per l'intestazione esattamente il titolo di un bel film di Agnès Varda dedicato a Jane Birkin (che è ovviamente la medesima Jane del doc messo a punto da Charlotte Gainsbourg). Si trattava di Jane B. par Agnès V. La vivace e ispirata autrice de Le bonheur e di Sans toit ni loi era allora mossa da una infautazione nei riguardi dell'interprete anglo-francese, che lei intendeva collocare sul piedistallo delle grandi star – questo secondo una confidenza di Laura Betti fattami nella casa urbinate di Paolo Volponi: Laura aveva lavorato con Varda e Birkin ma naturalmente non considerava Jane Birkin una diva come, con totale afflato pasoliniano, poteva essere per lei una Rita Hayworth. Tornando al documentario della Gainsbourg, esso segue le tracce di un tratteggio artistico e familiare dell'interprete de La pirate svolto in immagini dalla figlia che lei ebbe da Serge Gainsbourg, mito non ancora spento delle ribalte d'Oltralpe. E poiché in operazioni del genere, tutte intrise di una intima reciprocità, non si sa mai troppo bene chi stia nel ritratto e chi sia invece il ritrattista, si può infine pensare di essere in presenza di un "Portrait de Charlotte" nello specchio di Jane, o per dirla con una formula invalsa in letteratura, nei libri redatti con la materia sensibile e la scrittura di chi è oggetto della monografia, "Char-

Il tempo passa e anche il corpo muta. Jane Birkin non pensa però in alcun momento di ritoccare il volto con la chirurgia plastica. Ha sì un qualche rimpianto del passato (forse non a caso una delle sue prove migliori la diede con Dirk Bogarde, recitando alternativamente in francese ed inglese, in *Daddy Nostalgie* del '90), ma non propriamente del suo corpo giovane rappresentativo di tutta una generazione.

lotte par elle-même". La Gainsbourg, comunque, come pure è

stato osservato (da Marzia Gandolfi in Film-Tv), assume la parte più emotiva e sensibile della madre e la trasferisce su se stessa.

Jane Birkin, nata a Londra il 14 dicembre 1946, sarebbe purtrop-

po scomparsa il 16 luglio dell'anno in corso a Parigi, la sua città

d'elezione. Visto prima della sua morte e poi dopo, il documen-

tario accresce quell'aspetto di malinconia che ne accompagna

le immagini.

Lo scorrere del tempo non le impedisce comunque di leggere



e studiare e pensare di rimettersi davanti alla cinepresa. È una donna intelligente ed autonoma che ricorda ancora negli abiti e nella capigliatura arruffata la starlet di Blow-up, '67, dopo quella di The Knack, due Palme d'oro a Cannes. Quanto ai modi che le appartengono di diritto, adesso appaiono temprati dalla vita: è socievole e affettuosa ma ama anche la solitudine in cui rifugiarsi, la forza e la gioia del vivere da soli. In quel confronto con il proprio sé che antecede quello con la cinepresa di Charlotte. Alcune delle seguenze più avvincenti riguardano le fasi di preparazione di un recital di canzoni. La macchina da presa – siamo esattamente nell'incipit – si fa largo tra il buio del retropalco e faglie di oscurità, quasi metaforizzando l'affondo in medias res, nella propria materia. Siamo in un teatro, c'è un'orchestra e una musica elaborata e c'è Jane Birkin mentre canta con voce esile ma intensa, vivida di colori.

Quel che è rimarchevole è che non si tratta di inserimenti di convenzione, assunti grazie a pezzi preesistenti. Quanto invece di frazioni di musica e di momenti topici che fanno parte della professione di cantante che lei, Birkin, continuava a perseguire. Dunque anch'essi scomparti di formazione e produzione di emozionalità e creatività. Non certamente la solita trita passerella di scene extrapolate e prese qua e là (come in tanti recenti documentari d'impostazione televisiva, specie nostrani) ma invece frammenti sensibili della quotidiana operosità di un'interprete che ha continuato ad essere se stessa anche in età matura.

2021, 93

Kristina Lindström e Kristin Petr REGIA FOTOGRAFIA Erik Vallsten Hanna Lejongvist, MONTAGGIO

Dino Jonsate

Björn Andrésen, Luchino INTERPRETI Visconti

**PRODUZIONE** Mantaray Film NA7IONE Svezia

### IL RAGAZZO PIÚ BELLO DEL MONDO

Se l'opera d'arte tende a entrare in concorrenza con la vita, a maggior ragione questo avviene col linguaggio del documentario e altrettanto coi film che aspirano a una dimensione ontologica. I film che indagano un tema in genere connesso al reale servendosi del suo idioma e dell'idioma delle immagini.

Tanto più questo si direbbe vero per le opere che si fondano sull'essenza stessa di quel reale eretto ad ideale, come è stato il caso di Der Tod in Venedig di Thomas Mann e del film che su questo racconto lungo ha basato il proprio fondamento, Morte a Venezia di Luchino Visconti. Il fatto è che quell'ideale – come ha ben spiegato Walter Benjamin – consiste in una molteplicità di elementi e nelle loro rispettive manifestazioni. Tra cui, nel teatro come nel cinema, gli interpreti che nel caso del capo d'opera viscontiano, sono essenzialmente e principalmente tre, tutti rispondendo a una diversa esigenza: filosofico-sessuale in Dirk Bogarde, che ebbe il ruolo di Gustav von Aschenbach, il protagonista; interiore e proustiana in Silvana Mangano, la madre di Tadzio, l'oggetto d'attenzione di Gustav; estetica (nel senso della bellezza come assolutezza) nel giovinetto Tadzio, che nel film del 1971 venne interpretato dallo svedese Björn Andrésen. Il ragazzo più bello del mondo, pare l'abbia definito Visconti in occasione della presentazione del film al Festival di Cannes dove esso conquistò il Premio del Venticinquennale quando invece avrebbe ampiamente meritato la Palma d'oro (nondimeno vinta otto anni prima da Visconti con *Il gattopardo*). E appunto Il ragazzo più bello del mondo (Världens vackaste pojke, Svezia 2021) si intitola il documentario di Kristina Lindström e Kristin Petri che ha prescelto a proprio oggetto e perno la figura di Björn Andrésen, non più fulgido nel suo aspetto di ragazzo ma invece sessantaseienne inquieto che ha dovuto fare i conti per tutta la vita con quella sua immagine adolescenziale e, per suo tramite, con la solitudine, gli abbandoni (ad es. della moglie, la poetessa Suzanna Roman), infine con l'angoscia.

Il lavoro dei due documentaristi vorrebbe, seppure non apertamente, smascherare la verità artistico-filosofica in cui il film aveva voluto riconoscersi, contestando la formulazione visuale del suo contenuto di verità. Insistendo perciò sul fatto che quanto appariva appunto bello nel film si rapportava in un forte modo al dogma dell'omosessualità, allargandosi in assenza di argomentazioni d'ordine estetico ai caratteri - si afferma - di un set

> completamente omosessuale (il che non era vero intanto nella figura del direttore della fotografia, Pasqualino De Santis) e agli avvenimenti nei quali Andrésen si ritrovò coinvolto, prima nel corso della campagna di promozione del film stesso poi nel ritrovarsi identificato con un modello efebico dove ciò che si perdeva era la sua natura psicologica e sessuale.

Björn Andrésen non ebbe dopo Morte a Venezia la carriera cinematografica che



ci si sarebbe potuti aspettare. Legato per a tre anni a un contratto capestro che lo obbligava a non assumere nessun altro ruolo in un film, rimase un "corpo estetico" e non potè interpretare altri personaggi nell'immediato. Prima di Morte a Venezia, ancorché pochi lo sappiano, era comparso in un film di Roy Andersson. Una storia d'amore svedese (ma c'erano stati anche filmati amatoriali della nonna, che comparve in alcuni piani del film di Visconti). Sarebbero seguite poche altre esperienze: in particolare e molto gratificante per il nostro, Midsommer il villaggio dei Dannati di Ari Asten nel 2019, negli Usa, poi anche una serie televisiva di rivisitazione dell'Hotel des Bains per la televisione svedese.

È vero che la vocazione più autentica di Andresén era la musica, e nella veste di Pop-star ottenne nei primi anni '70 del Novecento notevole popolarità ad esempio in Giappone, ma in fondo il documentario su di lui indaga una dissoluzione, un'assenza. Una oscurità ben lontana dall'intangibilità dell'apparenza a cui venne destinato, senza nemmeno il rimpianto di ciò che non aveva potuto fare, e invece con lo strazio inespresso, interiore, del sacrificio cui la crudezza dello Stars-system l'aveva destinato buttandogli sopra insicurezze e turbamenti che non aveva saputo superare. I due registi del doc – Lindström e Petri – accusano. Ma nella relativa indeterminatezza del loro documentario, la sola cosa vera è lui: lui, il fattore di una antitesi insormontabile, ambiguo nella sua postulata illibatezza, puro e oscuro interiormente nella sua esistenza di adulto che incrocia il cinema privilegiando invece altre strade per l'espressione della sua personalità.

Uno che per un attimo e per un momento di fortuna, e poi per il corso di un intero film, è riuscito ad essere il terminale della magia che l'arte concede a chi entra nel cerchio della sua luce, per caso o anche e soprattutto per meriti che in qualche sorta Andrésen potè vantare senza comunque esibirli.



### 2023, 75

REGIA E

SCENEGGIATURA Bernard Bénarida e

TESTIMONIANZE Marco Risi

Jean-Paul Belmondo. Michele Placido, Francesca

Nello Correale

D'Aloja, Ivan Pavice Vac Daniela Poggi, Claudia Gerini,

Simone Cristicchi **PRODUZIONE** 

**Tipota Movie Company** 

NAZIONE Italia

### SENZA MALIZIA

Non ho mai creduto che si potesse valutare Laura Antonelli attrice di qualità rimarchevole (e del resto immagino che nemmeno lei dovesse considerarsi tale). Allo stesso modo non ritengo positiva l'immagine sexy, all'italiana, che ha contrassegnato con una sempre ritornante cadenza la sua vicenda di interprete, comunque dignitosa e in taluni casi rilevante. Confesso anche di non aver apprezzato ai tempi della sua uscita Malizia e ancor meno la serie che a questa pellicola si è collegata, sino al tragico (per lei ma anche per gli amanti del cinema) Malizia 2000, ritorno di fiamma di un regista, Salvatore Samperi, che non aveva altro tema se non la sessualità, che lui amava spiare, di adolescenti in età puberale. Samperi diresse la Antonelli tre volte reiterando negli anni le tematiche del proprio esordio avvenuto con quel Grazie zia che potè godere degli umori sessantottini nella parte in cui esaltava, o almeno presentava, un anticonformismo di superficie. Per tornare all'Antonelli, lei aveva egregiamente funzionato in quei film nei quali era riuscita a far emergere una ingenita spontaneità (ad es., Mio Dio, come sono caduta in basso!) e in quelli dove l'assunzione di una lieve ironia consentì che reggesse il confronto con mostri sacri del livello di Alberto Lionello e Paola Borboni e con un interprete di riconosciuta esperienza quale Giancarlo Giannini (il riferimento va ovviamente a Sessomatto). È però innegabile che la vera occasione arrivò con L'innocente di Luchino Visconti, segnalata e quasi imposta al grande regista da Piero Tosi e, se si vuole, anche in *Passione d'amore* di Ettore Scola. Quando insomma entrò nello spazio del cinema d'autore senza però che ci fosse un seguito, non per difetto e una non volontà dell'attrice ma a causa dell'andazzo del box-office e di un sistema che mirava soltanto a far soldi. Ora, è in ruoli come quello de L'innocente che andavano esplorate le sue qualità di interprete. Ruoli dai quali anche traspaiono quella malinconia e quel senso di solitudine che secondo gli autori di Senza malizia, il giornalista francese Bernard Bénarida e il regista Nello Corriale, caratterizzarono la sua persona.

Senza malizia è il docufilm presentato dalla nostra televisione nel febbraio 2023, che reca nel sottotitolo (Laura Antonelli, la diva malinconica) quel richiamo alla tristezza che tempera il troppo fulgore del film che lanciò l'Antonelli, appunto Malizia di Samperi. È però anche l'esempio di ciò che non si dovrebbe fare specialmente sul piano del genere documentale giacché va a ripercorrere una sequenza di variazioni quasi tutte sullo stesso tema, l'erotismo. Variazioni che costrinsero l'attrice dentro quell'immagine di creatura sexy (divina, annotò nel film fatto con lei Giuseppe Patroni Griffi) che danneggiò la sua esistenza anche di donna. Il modello utilizzato è all'incirca l'uguale dei docufilm anglosassoni e francesi sugli attori e sui registi. Far parlare dei critici e presentare delle sequenze e delle scene di film. Ma qui la sola a dire cose non superficiali è Anna Maria Mori, che ha ricordato come l'esibizione del corpo sessuato avvenisse ad uso e consumo dei maschi italiani agendo negativamente sulla psiche della Antonelli. Insieme rilevando come la malinconia ricordata da tanti fosse da attribuire al trauma dell'essere lei stata una profuga istriana nell'immediato dopoquerra.

2023, 128

Mario Martone REGIA

SCENEGGIATURA Mario Martone, Ippolita Di Majo, Anna Pavignano

FOTOGRAFIA Paolo Camera SCENOGRAFIE Jacopo Ouadri NTERPRETI

Massimo Troisi, Anna Pavi gnano, Francesco Piccolo, Goffredo Fofi, Michael

Radford Medusa e Video Distribution

DISTRIBUZIONE Italia NAZIONE

LAGGIÚ QUALCUNO MI AMA

Mi sono chiesto in diverse occasioni se il profluvio di biopic, omaggi (non tributi come pure qualcuno scrive), rammemorazioni filmate non sia l'effetto distraente di una cinematografia che ha ormai perso ogni centralità e importanza. Non potendo celebrare la propria mediocrità si elevano sulle bandiere che ci si ritrova i personaggi del passato. Che nel caso del nostro cinema sono stati davvero gloriosi, avendo tenuto un ruolo di primissimo piano nel quadro della cultura internazionale dal 1945 sino almeno alla metà degli anni Settanta del Novecento, sino alla scomparsa di Pasolini, di Visconti, di Vittorio De Sica e di Anna Magnani, di Roberto Rossellini.

Un documentario come Laggiù qualcuno mi ama (che parafrasa nel titolo una pellicola dell'americano Robert Wise con un giovane e appassionato Paul Newman) potrebbe anch'esso rientrare nel novero appena delineato. Eppure il suo regista, Mario Martone, non è vissuto sulle banalità e sulle ovvietà dell'oggi e non ha tirato a campare. Prova ne sono due dei suoi film più recenti, Qui rido io e Nostalgia, se non proprio dei capolavori opere indubitabilmente di rara intensità emotiva e ricostruttiva. Ambedue ambientate a Napoli – in quella serrata ripetizione di un proscenio anche interiore dopo Morte di un matematico napoletano – e calate nei problemi e nelle contraddizioni della cosiddetta anima

Laggiù qualcuno mi ama attiene in qualche misura allo stesso ordine di problemi: perché Massimo Troisi, qui al centro del lavoro martoniano, è anche lui Napoli. Ma è insieme, come pare sostenere Raffaele La Capria ne L'occhio di Napoli, qualcuno che appartiene sia pure con qualche distinguo all'identica famiglia dei De Crescenzo e degli Arbore, anch'egli dunque immerso nei luoghi comuni della napoletanità. Rimanendo però uno degli interpreti di quell'afasia espressiva che discende dal ricordo inconsapevole di una entità e condizione positiva, passate definitivamente (L'armonia perduta, 1976).

Ma Martone non sembrerebbe avere dubbi di sorta al riguardo dell'immagine di Troisi. Non sono ciarlataneria e nessun soccorrevole imbroglio a stare alla base della sua figura dentro lo schermo e fuori di esso, nella vita reale, e in lui una manifesta autenticità scivola in profondità in ogni momento. D'altronde il fatto che egli abbia scelto di filmare un'esistenza e una carriera come quelle dell'interprete de *Il postino*, svela un'attenzione presso che incline a soccombere ad una specie di incantamento.

> Che però è da noi generale, diffuso, pur nel cambio della postura e del carattere dei diversi film. Anch'io ho amato Troisi e mi sono commosso sino alle lacrime di fronte alla sua scomparsa (nettamente privilegiando il côté emotivo del suo cinema, o almeno quello non legato a un ta

glio ancora cabarettistico). Ma ho sempre provato anche disagio in presenza di quel suo monologare che sì comunica, ma non arriva mai alla lingua.

Quella voce debole, incerta, ingrovigliata nel proprio specifico organizzarsi, è una maniera e proprio per questo è un difetto se non un inganno. Interrogando Troisi in questo suo aspetto, Martone ne ritrova i caratteri nelle vicende secolari della sua città. In stravaganze e attitudini verbali e grammaticali frammesse a una carica naturale, non plebee ma umane, non banali ma intense. Tirando fuori dal marasma dell'occasionale Masimo Troisi, egli va alla ricerca delle cellule foniche, degli armonici, delle frasi ridotte a emissioni pulsionali in quel loro sporgersi verso l'abisso di una impossibilità del dire.

Per fortuna il cinema si compone non solo di voci ma anche di sequenze e piani. E sotto questo punto di vista Troisi si comporta alla fine alla pari di uno strumento. Non più ristretto a quel suo limite ma facendo d'esso il carattere primario della sua partitura filmica, essa sì originale e inventiva









### SIMULACRI DI SOTTOCULTURA TRASH

Se si considerano i tanti filmati che vanno a innervarsi in figure del mondo dello spettacolo poste al centro di medaglioni che raccontano le loro carriere; e se, contemporaneamente, dato che quei filmati sono stati rubricati sotto la dizione di documentari, ci si interroga sulla natura appunto del documentario oggi, o per dirla col puntiglio d'altri tempi sul loro specifico linguistico, c'è da uscirne confusi ma altrettanto delusi.

Ho ancora in mente i confronti più che serrati che, nelle prime

edizioni del Bizzarri, si aprivano tra i componenti del comitato scientifico per stabilire se dovessimo seguire – e preservare per le nostre selezioni - il tracciato classico del documentario italiano dal dopoquerra sino ai decenni successivi, o invece valutare l'inevitabile sua evoluzione - e per certuni deriva - verso altre forme. Quanti si appigliavano alla tradizione difendevano una linea, che era anche saggistica e culturale, appoggiandosi su illustri esemplificazioni, da Antonioni a Libero Bizzarri a Maselli, dai Taviani a De Seta a Zurlini, e non nascondendo di essere contrari ad esperienze che da quei tracciati si allontanavano. Esperienze che hanno però rivelato nuovi fermenti oggi rovinosamente dispersi. Dopodiché, una nuova stagione del documentario (Gianfranco Rosi, Pietro Marcello) ha saputo incontrare nuova linfa ottenendo ospitalità persino ai festival maggiori, Venezia Cannes Berlino, dove quei doc avevano avuto riconoscimenti e persino primi premi. A contraltare, però, fece subito capolino il mercato con l'obbligato livellamento sulle proprie regole. Così, per tornare alle tante realizzazioni (meglio reportages, o lacerti di narrazioni oppure "promotions" abbrunate e postume) che collocano al loro centro personaggi celebrati della nostra sottocultura televisiva, ci si è trovati di fronte a qualcosa che risulta ben arduo definire documentario ma che soprattutto affonda in un terreno dove non prospera nessun seme interpretativo né tantomeno critico. Ne sono perfetto specimine, Raffa di Daniele Luchetti (lei, la Carrà, avrebbe meritato ben altra attenzione) o, il replay visivo di una carriera artisticamente insignificante (Pooh – Un attimo ancora), per la quale si ammette un tipo di mixing tra ricostruzione e spinta documentale. Un docufilm, si è sostenuto. Meglio un'anomalia senza paura dello strazio e del marcio.

La grande protagonista è insomma la televisione nelle sue varie accezioni. Un ciclo di servizi o filmati trasmessi su Rai3 per celebrare centenari e figure oggi scomparse, induce al riguardo a riflessioni comunque interessanti su cosa il doc sia diventato e se debba ridursi a cassa memoriale di personalità più o meno pregevoli. Una tendenza per altro confermata dai premi conferiti a Giuseppe Tornatore per il suo profilo di Morricone e ai diversi medaglioni cinematografici dedicati a Sergio Leone.

Sono casi nei quali si fa ampio utilizzo dei materiali di repertorio, il più spesso di esclusiva provenienza televisiva come se prima del piccolo schermo o al di fuori di esso nulla fosse esistito. Ad esempio, nel caso del film commemorativo della carriera di Lelio Luttazzi (Souvenir d'Italie, 2023, scritto e diretto da Giorgio Verdelli), tutto, salvo i richiami agli inizi triestini sciorinati però in bella fretta, viene fatto partire da Studio Uno, cioè grosso modo

dagli inizi della diffusione su larga scala delle trasmissioni televisive. Quel che c'era stato prima viene messo sotto silenzio, ma nel caso di Luttazzi il decennio '50-60 fu senza alcun dubbio per lui determinante, sia sul piano della composizione musicale e delle orchestrazioni sia su quello della definizione dello straordinario musicista che egli risultò essere. In quel periodo Luttazzi si fece le ossa come direttore d'orchestra e compose i suoi brani di maggior successo, da *Vecchia America* appunto a *Souvenir d'Italie* che avrebbe dovuto mettere una pulce nelle orecchie dei responsabili del doc.

Ma, come dicevamo, l'affermarsi del medium televisivo su un piano di massa ha avuto l'effetto di un vero e proprio taglio epistemologico, accettato passivamente dai compilatori di questi regesti ai quali si attribuiscono funzioni e caratteri del documentarismo, mentre invece si limitano a un accorpamento di immagini il più spesso viste e riviste, cioè a dire ovvie, giulebbose: ecco Studio Uno o Giardino d'Inverno, ecco Luttazzi ed ecco inevitabilmente Mina (che qui, in questi brevi spezzoni, è sguaiata e al limite della stonatura, un rischio che peraltro lei sempre correva, sic Laelius dixit).

Ma soprattutto è inaccettabile che le storie di tanti, nel caso del nostro Lelio Luttazzi quella di musicista, venga fatta coincidere con la Tv e da essa fatta decorrere. La conseguenza di simili scelte porta all'abuso di stralci televisivi il più spesso insignificanti e di mera facciata, come al ricorso a rammemorazioni e valutazioni a posteriori non invece applicandosi appunto col linguaggio documentario a una ricomposizione non corriva o salottiera (da talk show televisivo) ma invece storica e critica.

Il risultato è che il doc in questione non solo si costruisce su un accozzamento di pezzi e pezzulli televisivi in più procedendo su una serqua di riboboli ed aneddoti. Muovendosi lungo uno schema che di fatto preclude una lingua e una struttura visiva. Così, più che di una costruzione artistica o giù di lì, si tratta più propriamente di un servizio giornalistico a posteriori, di un sermo illustrativo quando più quando meno interessante e però carente sul piano cinematografico: sul piano di una lingua appunto filmica, cioè a dire documentale, non banale e piatta, non di riporto e di conformità alle convenzioni più ovvie.

Ciò detto, Luttazzi è evidentemente straordinario anche in questi passaggi. Ma si trattava di affrontare non il chiacchiericcio televisivo quanto invece le sue qualità e il suo estro di musicista folgorato dal jazz.



### CANTANTI

In un libro firmato da Paolo Majorino, già corrispondente di testate musicali, che reca nel titolo L'uomo di Piazza Grande, vengono menzionati un bassista ed un tastierista, Patrick Dijavas e Leandro Gaetano, i quali proposero a Dalla (è lui l'uomo di Piazza Grande, per ovvia convenzione) di lasciare in disparte la musica corrente e pop per dedicarsi al progressive jazz e comunque mettersi su un terreno di sperimentazione. La risposta non fu di quelle auspicabili, giacché dopo un confronto col proprio manager il cantante si dedicò a pezzi sempre più commerciali. Essendo partito dal jazz, le ambizioni che manifestava all'inizio agli amici bolognesi vennero disattese per la conquista del successo facile.

Lucio Dalla faceva e suonava tutto, conosceva molti strumenti ma in niente – questo è almeno il mio pensiero – risultò infine fondamentale. Certo, se si fosse davvero dedicato a progetti di qualità superiore, sicuramente oggi non verrebbe ricordato come invece avviene specie in Tv, né il cinema gli avrebbe dedicato medaglioni monografici come quello che direi proprio non eccelso di Pietro Marcello (Per Lucio, 2021) e, qualche anno avanti, il 2014, il mediocre Senza Lucio di Mario Sesti, vero centone di banalità e di sequenze malgirate e ancor peggio montate.

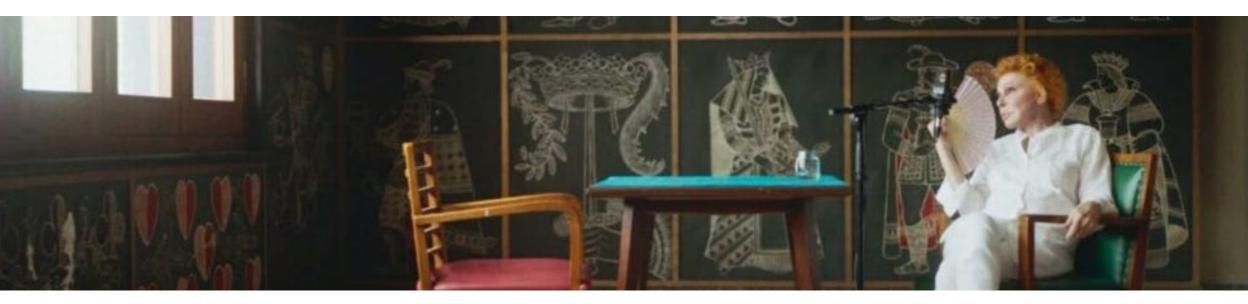
Qualcosa di simile è accaduto con Senza fine (2021) di Elisa Fuksas. Ma qui, quasi in funzione reattiva rispetto al piattume della conduzione registica, ha agito il temperamento dell'interprete musicale al centro del lavoro, Ornella Vanoni. Ambientato in una Health Clinic, luogo di rigenerazione fisica e mentale per ricchi, il documentario segue il corso degli umori e della carriera della cantante milanese. Dunque, vengono iterate le storie tritissime dell'incontro con Strehler, con Gino Paoli, utilizzando ancora una volta materiali di repertorio soprattutto televisivo utili a far risentire successi vecchi e nuovi. Il tutto collocato in uno spazio - l'hôtel della cura rigenerante - che è però vuoto, cinematograficamente vuoto, o meglio unicamente riempito dalla figura della protagonista. Colei che aspirando ad essere conosciuta e riconosciuta come i cantantucoli yè-yè dei primi anni '60 gettò alle

ortiche una carriera teatrale per passare su una ribalta medianica. Del resto risentire vecchie interpretazioni non sempre fa bene. Nel caso della Vanoni ci si accorge di come la sua voce, salendo su negli acuti, tendesse a stridere, nel mentre che profittava dei toni più bassi e della ritmica.

Ma sono percorsi e svolgimenti musicali che la Fuksas non afferra di per sé, nella loro specificità, muovendosi sempre e volentieri sulle tracce del già conosciuto e dell'ovvio, cui però per sua (e nostra) fortuna sfugge la Vanoni. La cui sorprendente qualunquità di quasi novantenne fa comprendere quanto snobismo le si muovesse attorno. Insomma è lei stessa, col suo corpo non più giovane, le idiosincrasie, gli svagamenti intellettuali, a spingere il proprio personaggio lontano dalle convenzioni immaginate per lei.

Infine, oltre ai corridoi alla Shining e alle altre soluzioni evocate disperatamente (o inconsultamente) per un necessario soccorso, agisce in contrasto la loquela di un corpo che si esprime a malgrado della regia. Perché il basilare e direi quasi esiziale difetto di Senza fine è alla fine nell'assenza di elaborazione registica. Qui non si va al di là dell'alternarsi di primi piani e totali, questi ultimi fastidiosissimi, e di soluzioni pedestri ancora che strambe, tipo il volteggiare del corpo vanoniano nell'acqua alla pari di una ondina.

Ma il vero limite è l'impossibilità, ancora una volta confermata, di immaginare questi personaggi al di fuori del sistema massmediale. Un sistema che tende inevitabilmente a artificiare ciò che il grado universale della nostra bassa cultura definisce mito ripetendone le vicende e – ciò che è ancor peggio – esaltandole. Ciò che all'opposto dovrebbe farsi è lavorare su un livello di scrittura che si carichi del proprio oggetto presentandone ma anche indagandone le caratteristiche e non invece compitando scolasticamente il convenuto. Il tema dovrebbe allora svilupparsi su un percorso di notazioni e scoperte, fatte appunto con la cinepresa, orientate verso il non conosciuto. Come riconosce lei stessa, la Vanoni, nel doc di Fuksas, allora che puntualizza come l'inoltrarsi entro gli spessori del tempo rende diversi da ciò che si è stati nel passato.





# FRANCESCO MASELLI

di Gualtiero De Santi

È scomparso nel marzo di un anno fa Citto Maselli, che è stato e non solo all'inizio della sua carriera un più che valido documentarista, ed è evidente che questa nostra rivista critica del doc lo voglia ricordare, nella consapevolezza tuttavia che tanto il Premio Bizzarri in futuro, se si deciderà di organizzare una vasta retrospettiva, quanto "Libero" abbiano da concentrarsi sull'arco il più ampio possibile delle sue realizzazioni. Le opere, cioè i doc, sono tanti e parecchi di essi non più visti o visibili da anni e forse nemmeno più rintracciabili. Ma in questo rapido passaggio di memoria non è necessario mettersi a ragionare su tutto. Maselli del resto anche grazie al suo lavoro di regista di lungometraggi e all'impegno speso nelle organizzazioni cinematografiche, è stato da sempre un personaggio largamente conosciuto.

Qualche anno fa, nella vecchia serie di "Libero" (il nostro "Libero, la rivista del documentario"), su richiesta di Italo Moscati che allora teneva le redini della direzione elaborai un saggio orientato sulla figura artistica di Citto. Diversamente da certi suoi sottoestimatori o meglio denigratori, ho sempre pensato bene del suo cinema, nel quale anche mi ero esistenzialmente riconosciuto: ad es. nei personaggi de I delfini, che escludendo il ceto sociale medio-borghese sono parte della mia generazione, ma anche per adesione di classe nell'operaia sfollata de Gli sbandati, che appartiene di diritto alle immagini ideali della mia adolescenza. In più ero colpito e dunque messo positivamente sull'avviso dalla sua collaborazione con Visconti ed Antonioni (solo in seguito, avrei riflettuto intervistandolo sul fatto che fosse stato Luigi Pirandello a dargli il nomignolo con cui poi tutti l'avrebbero amichevolmente appellato, Citto appunto).

E rimasi ovviamente intrigato dalla sua collaborazione con Cesare Zavattini, sul quale ultimo ho molto lavorato: e che nel Diario n. 1 da me in massima parte curato per La Nave di Teseo e uscito nel 2023, racconta in una sua nota che Maselli gli aveva rubato una sua intuizione da lui esternatagli proprio davanti al portone d'ingresso dell'abitazione romana di Za in Via S. Angela Merici. Una messa a punto orale su un lavoro documentario da farsi sui bambini che in quel marciapiede in lieve discesa scorazzavano giocando e che Zavattini prontamente tradusse in idee strutturali degne del grande soggettista che egli fu.

Maselli, sull'onda del "fremito" che lo prese (uso un termine beckettiano che rende abbastanza il nascere di un'ansia creativa), realizzò un documentario, Bambini, tacendo a Za questa sua intrapresa e soprattutto non menzionandone il contributo nel titoli di testa. L'episodio, lo ripeto, è risentitamente registrato da Za in un passaggio del Diario di cui sopra, ma mi venne confermato dallo stesso Maselli quando intervenne a una rassegna cinematografica a lui dedicata all'Università di Urbino, dove io insegnavo. Quel Bambini naturalmente l'avevo visto.

Un altro incontro con la sua produzione documentaristica fu Ombrellai. Con una mia amica ero stato in vacanza sull'altopiano del Sirente, in Abruzzo, più precisamente a Secinaro che è il paese di quegli ombrellai, cioè delle tante persone del luogo le quali nel dopoguerra, in assenza di un lavoro, inventarono questa attività per sbarcare il lunario dovendo però portare gli ombrelli fabbricati a Roma per venderli. Lì nel paese qualcuno



**LA CAMERA VERDE** 



# RAGIONANDO CON CECILIA MANGINI

ricordava che c'era stato un giovane giunto da fuori a riprendere gli ombrellai secinaresi ma non mostrarono di sapere chi fosse e forse mai lo avevano conosciuto per nome. Poi, per miracolo, vidi in una rassegna Ombrellai che mi colpì per l'ariosità e la levità positiva delle scene, un modo non convenzionale di muoversi nel cinema documentale ed impegnato di quegli anni che era molto afflitto dalla malinconia.

Un estro dunque giovanile, quello di Maselli, che mi è stato confermato da un doc passato a "Cortoreale" sui bambini e sugli animali, che ha confermato ai miei occhi guesta facondia lirica e mossa del regista romano. L'opera in questione reca nel titolo I bambini e gli animali ed è uscita nel 1959 (mentre Bambini e Ombrellai sono entrambi del 1952).

I bambini e gli animali venne con ogni probabilità suggerito a Maselli da un suo indiretto parente del côté pirandelliano, Giorgio Pirandello, il quale comunque curò personalmente il commento che accompagnava le immagini, una descrizione argomentata con qualche spunto scientifico ma anche con evidente sensibilità su quel rapporto tra minori e animali che c'è sempre stato ma che i bambini degli anni '50 conobbero in larga parte sugli sterrati e sui montarozzi delle periferie che circondavano i palazzoni popolari nei quali abitavano con le loro famiglie. Tutte occasioni di esperienza per loro, di consapevolezza delle cose, di una contemplazione di quelle esistenze creaturali che faceva nascere la responsabilità nei loro confronti.

La mdp di Maselli inquadra i suoi soggetti le più soventi volte dall'alto, identificando uno squardo adulto, ma anche li avvicina collocandosi all'altezza dei loro sguardi. Assumendone per ciò stesso la traiettoria e gli umori senza troppe alterazioni. In uno come Maselli il lavoro compiuto tramite un documentario ha apertamente a che vedere con la vita e coi suoi ritmi normali. Poi però questa angolazione, un focus antropologico, viene di fatto a relazionarsi con le basi materiali e sociali di quella stessa esistenza. Cià che il nostro Citto aveva imparato da Gramsci e da Marx consegnandocene alcune gradazioni e profondità con la sua passione cinematografica, con quel "fremito" per il cinema e per il futuro che lo percorse e scosse sin dalla giovinezza.

di Riccardo Bernini

Ho avuto l'occasione di partecipare, come collaboratore esterno, al Festival del documentario di San Benedetto del Tronto "Libero Bizzarri" nella seconda metà di luglio del 2013. Lì ho conosciuto la regista e documentarista Cecilia Mangini, con cui ho conversato a lungo su cinema, letteratura e arte, che lei riteneva in crisi, soprattutto nel campo documentaristico. Si potrebbe dire che il "Libero Bizzarri", in quei giorni e anche dopo, stava subendo e forse subisce ancora grandi cambiamenti riguardo al genere e al significato della parola "documentario" in un festival che nasceva con una vocazione militante, volta a restituire al "documentare" il suo senso di: "filmare la verità". Il cambiamento era molto evidente soprattutto negli eventi collaterali che a volte erano organizzati, anche giustamente, per attirare il pubblico, le masse che hanno sempre considerato il documentario un sottogenere, una sorta di "cattiva sorellastra" del cinema che deve restare in disparte. "Sorellastra" perché, pur essendo un'arte, può essere affiancata al cinema ma solo su un piano di subordinazione: rappresentazione di costume e descrizione; definizione delle abitudini, ricerca antropologica o divulgazione scientifica. Al contrario: in quanto "arte del documentario", quest'ultimo deve essere appunto visto come una forma d'arte che, come il cinema, ha una sua estetica. Cecilia Mangini vedeva il documentario proprio come parte della settima arte, anche se da lei interpretata in modo più puramente militante. Proprio in questo senso va capito un contributo nel suo caso veramente derivato, nell'etimo, dalla parola "politica": qualcosa che da un lato ha a che fare con la pòlis, descrive i rapporti con la società; dall'altro confronta più opinioni, più visioni del mondo, più punti di vista. Il documentario è un oggetto politico-militante e poliedrico e che, quindi, deve rispettare specifiche caratteristiche di resistenza rispetto alla fiction. Ed è stato proprio questo l'argomento principale delle nostre conversazioni, dove lei tendeva a sminuire, per esempio, nel lavoro di Luchino Visconti, la trilogia tedesca e a valorizzare maggiormente Ossessione, Rocco e i suoi fratelli, il periodo in un certo senso più tipicamente neorealista che poi Visconti lasciò; mentre, invece, apprezzava moltissimo, per esempio, il cinema più sperimentale, più audace di Carmelo Bene. E parlammo anche dell'immagine, dello stile di Carmelo Bene, del suo rapporto con Mario Masini che fu il suo direttore della fotografia, nonché, diciamo, consulente creativo che ha dato ai film di Carmelo quell'aspetto, quell'impronta inconfondibile che la Mangini notava. Lei era una perso-



na molto forte anche da un punto di vista caratteriale, molto determinata, decisa, una donna che ha dedicato la sua vita al documentario nella convinzione di cambiare, con tale mezzo, lo stato delle cose. Per questo motivo il festival decise di onorare il suo lavoro con una retrospettiva e, di conseguenza, un premio



alla carriera. Aveva avuto un contatto molto importante con lo scrittore e regista Pier Paolo Pasolini, di cui era diventata amica ed era ancora - proprio nell'anno in cui l'ho conosciuta - una grande ammiratrice, in quanto gli riconosceva il fatto di aver dato credito al lavoro di una sconosciuta quale era lei quando, da giovane, contattò il poeta friulano chiedendogli se poteva visionare la sua opera prima. Lui, pur non conoscendola, si recò subito a valutare questo lavoro che ritenne molto importante. In seguito Pasolini sarebbe anche stato autore dei testi per i due lavori successivi all'esordio: Stendalì e La canta delle marane. Proprio in virtù di questa disponibilità e generosità di Pasolini, la stima è rimasta intatta negli anni anche dopo la morte dello scrittore.

Quando la Mangini parlava del lavoro di Pasolini, lo faceva con un tono di grande ammirazione, di profonda stima ma, soprattutto, aveva una visione molto particolare del suo cinema. Ricordo che discutemmo, ad esempio, di Teorema e di Salò in particolare e lei raccontava di come, secondo la sua prospettiva, questi film, soprattutto Teorema, fossero film in difesa di ciò che Pasolini incarnava come uomo, come omosessuale contrapposto a un'Italia dalla mentalità stretta e chiusa, incapace di accettare l'omosessualità come parte della natura umana. Lei evidenziava come Teorema fosse una sorta di difesa personale "di alto livello", una difesa del poeta contro una borghesia cieca ai suoi cambiamenti: sicuramente Cecilia Mangini teneva a far notare questa differenza contrapposta alla visione del mondo del poeta che è pura, non contaminata da quelle che sono le lenti distorcenti di una borghesia che ormai è trionfante – per usare le parole di Pasolini – questo perché il poeta è un risvegliato rispetto alla società che lo circonda la quale è impossibilitata a comprendere il suo lavoro. Il poeta, appunto, trasforma la realtà attraverso la parola e in questo caso attraverso l'arte cinematografica. Il documentarista, invece, si pone di fronte alla realtà come oggetto d'analisi, il quale deve necessariamente riflettere i mutamenti culturali e sociali senza filtro o meglio, soltanto con il filtro della selezione tra inquadratura e inquadratura (in alcuni casi anche attraverso il montaggio), ma prescindendo dalla struttura soggiacente che è di chi sta filmando, piuttosto assorbendo le strutture preesistenti, emendandole delle sovrastrutture stesse che fanno parte del cinema di finzione. Questo, sostanzialmente, era il discorso che si andava sviluppando con Cecilia Mangini, sul fatto che il documentario sia un oggetto dove vengono a cadere, il più possibile, (tuttavia non del tutto) le sovrastrutture di una visione normalmente influenzata se non in alcuni casi derivata proprio dalla propria formazione culturale. La Mangini faceva l'esempio de Il Vangelo secondo Matteo dove l'artista coincide col poeta e con lo studente di storia dell'arte e si vede proprio il ricorso a quella che è la storia visiva, la cultura visiva, e artistica di Pasolini allievo di Longhi imbevuto dalle sue lezioni di storia dell'arte. Di contro il documentarista deve essere testimone e cronista il più possibile trasparente, anche se è impossibile, appunto, eludersi da quello che è il gioco di riferimenti e di rimandi possibili. La questione per Cecilia Mangini era rimanere del tutto o quasi del

tutto al di là delle proprie convinzioni, delle proprie suggestioni culturali ed intellettuali, perché il documentarista è una sorta di reporter, il quale lascia che l'evento non passi attraverso di lui ma cerca di essere attraversato egli stesso dall'evento che va filmando, tentando, quindi, di non influenzarlo. È chiaro che in una dimensione dove il documentario è militante, il contemplato non deve sovrapporsi al contemplante, anzi lo deve attraversare. Il contemplato non deve influenzare con la sua presenza e con il suo occhio il contemplante, se non per quel che riguarda la selezione dei contenuti: qualcosa che racconta una storia, che deriva dagli elementi stessi dell'ambiente, ma che, poi, non li riorganizza. La Mangini è diversa in questo senso da un De Seta anche da un punto di vista storico, non soltanto perché è passato del tempo ed il documentario ha subito delle trasformazioni, ma anche perché il compito del documentarista è completamente diverso, mutato, anche da un punto di vista dialettico, dove il documentario è cogliere un momento o dei momenti nella Storia in quanto tali, e in quanto tali organizzarli nel tempo stesso del loro essere, del loro esserci in quella datità. La Mangini, su questo, era abbastanza intransigente.

Quando arrivò a San Benedetto, lei sperava di incontrare giovani documentaristi emergenti all'interno di un collettivo itinerante, che era stato invitato al festival come ospite speciale. CinemadaMare, questo il nome del collettivo, riuniva giovani da tutta Italia che, nel contesto di festival cinematografici, solo estivi, si dedicavano alla realizzazione di cortometraggi di finzione sullo sfondo della meta scelta. Cecilia Mangini si aspettava, invece, di trovare veri e propri documentaristi che portassero avanti una tradizione politica del documentare al di là del genere, di conseguenza non celava il suo scarso entusiasmo. Di fronte al fatto compiuto di contenuti personalistici di pura fiction la Mangini protestò, perché il documentario, se diventa un genere, allora si identifica quasi con gli elementi del disastro. Solo superando gli steccati del genere il documentario diventa importante, diventa interessante. La Mangini era la portatrice, oltre che di una visione del mondo, attraverso gli occhi del documentarista, anche di una concezione etica sulla realtà. Un'etica che derivava, appunto, dall'essere cronista quasi assente rispetto all'oggetto contemplato. Il mestiere del cineasta documentarista - poiché di mestiere si tratta - è quello di portare le persone alla scoperta di sé, di quello che la società sta diventando nel suo mutare tra processi antropologici e culturali, dove antropologia e cultura coincidono in un'istanza perfetta.

Cecilia Mangini vedeva tutto questo sublimarsi in Salò, per esempio, dove Pasolini descriveva una volta per tutte la degenerazione della società italiana ma, probabilmente non solo. Come diceva lei: "Gli italiani erano questi, si sono mutati in questo e Pasolini non fa che descrivere quella che è la trasformazione inevitabile che, grazie alla società di massa, stiamo ancora subendo nei termini di una mondializzazione e globalizzazione, che sono, comunque, un apice apocalittico. Il documentarista, il cineasta, l'artista hanno il compito di guardare dentro quest'occhio del ciclone apocalittico".





# **GRAZIELLA GALVANI**

### un'attrice moderna e militante

di Gualtiero De Santi

Graziella Galvani è stata un'interprete di cinema ma soprattutto di teatro attiva da noi in Italia – ma insieme in Portogallo e in quel di Germania, dove sperimentò anche la regia – nell'ultimo cinquantennio. Figura rappresentativa di quella temperie culturale e morale che a partire dalla metà del secolo scorso congiunse creativamente l'espressione artistica con il senso civile e politico sulle tavole dei palcoscenici europei a partire da quello del Piccolo Teatro di Milano, dopo che Strehler la accolse nella sua compagine nel 1951 dirigendola in "Elettra" (lei era nel coro nell'edizione presentata al Teatro Marigny di Parigi), poi nel 1954 ne "Il corvo" di Carlo Gozzi (vi agiva nelle vesti di una cameriera, Ricciolina), poi soprattutto nove anni dopo in "Arlecchino servitore del suo padrone" nel ruolo di Smeraldina che riebbe ancora una volta nel '75. Questo negli anni significativi dell'utopia pedagogica del teatro, rivolto alla fantasia ed anche

Nel frattempo si era venuta facendo le ossa anche di fronte alla macchina da presa, a cominciare da un ruolo duro e incisivo in Kapò (1960) di Gillo Pontecorvo (la prigioniera del lager che s'attacca al filo spinato lasciandosene folgorare), per poi passare all'episodio di Vancini in Le italiane e l'amore (1961), tra i primi esempi di storie di donne umiliate dai compagni maschi, sino al capo d'opera di Francesco Maselli, Lettera aperta a un giornale della sera (1970) sulle contraddizioni di quella sinistra militante ormai troppo invischiata in pratiche salottiere, ruolo ripreso ne La terrazza (1980) di Scola. Sul piano internazionale c'era stato il secondo ruolo femminile nel mitico Pierrot le fou (1965) di Jean-Luc Godard, al fianco di Jean-Paul Belmondo.

Quella tensione morale che giungeva a specchiarsi nel riflesso autocritico del Sessantotto informò presso che interamente la sua carriera. E fu questo esattamente a portarla dietro una mia sollecitazione a San Benedetto, dove intervenne nelle vesti di componente della giuria in diverse edizioni consapevole dell'importanza che rivestiva in quegli anni di impegno critico il documentario. Naturalmente, al Bizzarri, Graziella Galvani rimaneva sempre e convintamente attrice, ma già da quell'esercizio di un pensiero critico e di una politica culturale rinnovata emergeva l'aspetto militante della sua personalità. Un punto di vista comunque consapevole delle contraddizioni a cui ognuno poteva sottostare ma rigoroso nel rivendicare un'intelligenza in senso laico di un necessario richiamo alle ragioni di una collettività avanzata, democratica.

In breve – quello di Graziella – un esempio di interprete e congiuntamente di intellettuale, che seppe legare la propria immagine a quella della donna e della società.

# UN RICORDO DI FABRIZI PESIRI

di Riccardo Bernini

Fabrizio Pesiri, che è difficile pensare al passato, era una persona molto sensibile e con un gusto raffinato, sia per il cinema di finzione che, soprattutto, per il documentario. Nel 2005, non così lontano, mi chiamò per dirmi come fare il selezionatore al Festival Libero Bizzarri del documentario. Il festival era dedicato al suo "maestro", come lo chiamava sempre, riferendosi a Libero Bizzarri, e lo sentiva come una sua creazione. Si impegnava sempre per dare più spazio al documentario più autentico, quello che, come diceva - citandone le parole - era riuscito a evitare le dinamiche troppo rigide del "dipartimento scuola educazione" o, in altre parole, del formato Quark. Fabrizio aveva visto il suo sogno, almeno in parte, realizzato: certo, il festival doveva sempre tener conto del luogo e delle necessità, ma lui non rinunciò mai alla sua idea di come fare il documentario e la perseguì senza fermarsi. Bisogna dire che se oggi possiamo vedere un certo tipo di documentario al cinema, lo dobbiamo al festival e alle convinzioni di Fabrizio che, così, possiamo dire, non ci ha lasciati ma continua a vivere attraverso la direzione che ha dato a una situazione che sarebbe, forse, rimasta, non vogliamo dire immobile, ma che, sicuramente, non avrebbe avuto gli stessi risultati. Non posso negare che ho imparato da Fabrizio cosa significava essere un documentarista e quali pericoli si celassero dietro gli accordi nefasti che si potevano fare con il cinema di finzione: chi sceglie la via del documentario, come fece Cecilia Mangini, ha due possibilità, restare, ostinatamente, qualcuno che osserva con gli occhi del cronista trasparente (la dimensione che, più di tutte, interessava Fabrizio) o, come è successo tante volte, nella storia, cedere al fascino della fiction.

Il festival si è affermato, nel tempo, come un punto di riferimento per tutti i documentaristi, a livello mondiale, con ospiti di prestigio ma, oltre a questo, va ricordato che Fabrizio conosceva, alla perfezione il lavoro di ogni concorrente o ospite che partecipava, arrivando spesso a creare anche forti legami di amicizia con ognuno di loro, capendo quanto fosse importante il contatto umano oltre a quello professionale, curando un archivio che si può considerare una pietra miliare fondamentale nel panorama internazionale. Dal punto di vista della sensibilità cinematografica e musicale, era molto ricercato, ricordo che parlammo a lungo di musica e cinema passando da John Zorn, David Sylvian a Lang e Sorrentino: l'ultima volta che lo vidi discutemmo proprio di come fosse rimasto colpito da La grande bellezza. La cosa fondamentale era, almeno per quello che ho potuto percepire io, che Fabrizio aveva la sua visione personalissima e nulla lo spingeva a omaggiare questo o quel critico. Mi affascinava il suo modo di entusiasmarsi come un bambino verso le cose più varie: dalle cose più semplici ed esili della natura al risultato più raffinato della tecnologia al silicio, lui trovava sempre qualcosa di fecondo ed interessante, un paragone a cui nessuno, forse, aveva mai pensato prima. Sentiva ripeto - il festival come una sua creatura e, vedendone il declino aveva deciso di trasformarlo in una cineteca che raccogliesse tutti i documentari, indipendenti, italiani ed internazionali, una sorta di serbatoio che potesse funzionare da fondazione. Fabrizio diceva che il documentarista è un uomo solo che segue una via



iniziatica che, a volte, vede solo lui. Per questo li conosceva tutti e amava, i nostri autori, soprattutto coloro che non si erano piegati alla fiction mantenendo un certo grado di purezza, che però, sempre, doveva confrontarsi con le esigenze di un mercato che ha volontariamente relegato il documentario in una posizione subalterna rispetto al cinema come finzione. Ebbene sì, per lui il documentario non era il fratellastro esiliato del cinema ma, piuttosto, la sua forma più alta e fenomenologica. Ovviamente Fabrizio, conoscendolo, non si poteva definire ontico, per lui il compito del documentario era di mostrare, non dire. In questo senso avrebbe voluto vedere il documentario come vissuto che diventa esperienza per chi lo guarda, una sorta di apriori materiale da cui non si possa prescindere. Il documentario sarebbe, allora, divenuto la sola forma pura dell'intelletto, ovvero la dimensione di un cinema più radicale e rivoluzionario che, nella sua trasparenza, si fa verità inconfutabile che distrugge lo spettacolo.

Il festival, all'inizio, si oppose fermamente alle influenze del cinema di finzione, diventando un punto di riferimento per i documentaristi futuri, finché non assunse le caratteristiche di un festival tradizionale, più legato alla personalità dei direttori artistici. (Fabrizio si occupava di mantenere alto il livello delle proposte, selezionando i contenuti con cura e avvalendosi dell'aiuto di personalità di spicco, come Luigi Di Gianni per esempio). Va detto che Fabrizio era un vero attivista che, sicuramente, avrebbe voluto preservare la natura unica del documentario come entità indipendente dalle logiche dello spettacolo integrato. Il documentario si può concepire come un processo che cerca il valore di verità di ciò che filma: in questo modo si esprime la verità, in una molteplicità di lingue che diventano vita. Il documentario si fa resistenza, si fa vita e contrapposizione. Se il cinema di finzione guarda la realtà per modificarla, il documentario d'autore la guarda per capirla e la differenza è rilevante. Il documentarista ha un approccio fenomenologico mentre il regista cinematografico ha una visione più idealistica. Fabrizio invitava a tornare all'essenza delle cose perché il documentario aprisse mondi verso il significato delle cose. Questo, forse, è l'aspetto più forte del suo lascito intellettuale.





**SAGGI E ARTICOLI CRITICI** 

I DOC NIPPONICI

# LUCE IRRADIANTE.

### in volo, di scorcio, su alcuni documentari del Giappone contemporaneo

di Rino Cavasino

Je me souviens d'un vieux film : TRENTE SECONDES SUR TOKYO. La vie était suspendue pendant trente secondes admirables, où il ne se passait rien. En réalité, il s'y passait tout. Cinématographe, art, avec des images, de ne rien représenter.

Robert Bresson, Notes sur le cinématographe (1975)

### Trenta mirabili secondi

Quel travelling di pochi secondi, durante l'incursione di un caccia americano in volo su Tōkyō, è con ogni probabilità lo stesso del film di Mervyn LeRoy, Thirty Seconds Over Tokyo (1944), che Robert Bresson menziona in un'intervista a Jean Quéval, pubblicata su L'Écran français del 12 novembre 1946, descrivendo un improvviso entrare in azione dell'ambiente e un farsi di pietra dei personaggi.

Trenta mirabili secondi (come traduce Ginevra Bompiani): siamo anche noi tentati – sottraendoli agli occhi "stranieri" che li filmarono e a quelli di Bresson che, a sua volta, pare instillarvi una quintessenza del suo cinématographe – di sentire in quel mancamento della rappresentazione, in quello spaziotempo sospeso, non solo un volatile emblema del cinéma du réel, ma altresì la radice aerea, il seme disperso da cui talora germoglia una varietà rara e peculiare, contigua al vuoto, dello sguardo cinematografico giapponese, una specie d'inconscio ottico. Forse di sostanza affine a ciò che, intermittente, affiora nelle giunzioni di Ozu, nei suoi raccordi e passaggi di scena, le cui coordinate potremmo spingere appena oltre verso un cinema del quotidiano: squardo, questo, precipitato quasi rasoterra, su angoli e corridoi, varchi di porte scorrevoli e lembi di tatami, fughe di soglia in soglia, geometrie di passi; fino al gesto del padre protagonista di Tarda primavera (1949), quando le ultime inquadrature lo contemplano ormai solo, nel silenzio della casa vuota, sbucciare lentamente una mela (tanto più ci auguriamo

di poter vedere presto l'unico documentario della sua filmografia, *Kagamijishi*, del 1936, dedicato alla danza kabuki e da poco restaurato).

Ritaglio di minimi sguardi e gesti sospesi, cavità di forme delicatamente replicate: forse così, nel guado tra la sponda del reale e il codice che lo riscrive, roteano gorghi di un puro spirito cinematografico.

### L'arcipelago avvelenato

«Nessun altro popolo, nei film, si è altrettanto realizzato, rivelato». L'osservazione di Henri Michaux, ancorché estemporanea, corrivamente espressa in un piè di pagina del suo *Un barbare* en Asie (1967), toccando di volata il cinema dei giapponesi, nondimeno volge con una certa solennità l'ago magnetico verso quel cangiante, luminescente insulario cinematografico, finis terrae più o meno letterale, che ha attratto lo squardo di cineasti d'ogni temperamento, ciascuno sulle tracce di qualche tesoro nascosto: da Marker e Resnais a Kiarostami, da Greenaway e Wenders a Jean-Claude Rousseau e Sokurov, fino a Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel (attraverso le indagini multidisciplinari del Sensory Ethnography Lab di Harvard). E, fittiziamente, persino Michelangelo Antonioni, nella filmografia apocrifa del suo «periodo giapponese», fantasticato con acribia documentaria da Éric Baudelaire in *The Makes* (2010, HD, 26 min.), ispirandosi ai racconti che il regista italiano pubblicò in Quel bowling sul Tevere (1995) e ricostruendone alcuni film del tutto immaginari, a partire da foto di scena, fotogrammi, reperti in bianco e nero – tutti irrelati ed estranei al soggetto – la cui frammentaria apparizione è come un montaggio ellittico di pellicole interiori: opere risalenti al principio degli anni '60, nelle quali Antonioni comincerebbe a sperimentare con sceneggiature quasi spoglie d'azione, che vagano in cerca di qualcosa destinato alla sparizione; insomma, i germi di ciò che realizzerà più tardi in Europa.



Il cortometraggio di Baudelaire adombra un cinema sognato, invisibile, fantasma, sulla soglia di un altrove; certo ricordando quello saggistico di Marker (a sua volta immerso nell'esegesi d'immagini, non solo fotografiche), ma innestandovi con levità riflessiva un accennato profilo di fake documentary.

Avviciniamoci a uno sguardo sull'arcipelago dai suoi mari interni. Alcuni dei motivi prediletti, che in perpetuo si riannodano: il Giappone perduto, il mistero della nascita e dell'identità (persino linguistica, se ancor oggi l'idioma nipponico – nihongo – sfugge a troppo limpide relazioni genetiche), insulare e vergine cosmogonia, violata prima dall'irruzione dell'occidente, poi dall'apertura senza remore – che ne è immagine speculare – all'occidente, quasi alla stregua di un peccato originale commesso, e patito, non al principio ma all'epilogo di un mito; di qui l'immersione in fondo ai marosi della storia e della geografia, della tradizione con le sue fossili stratigrafie, sotto le immani pressioni delle calamità naturali e sociali e il potere mai scemato, mostro in perenne metamorfosi, di guella «luce irradiante», tōka kōsen, che ancora ci raggiunge dall'esplosione atomica: così Ibuse Masuji, tradotto da Luisa Bienati, nel romanzo *La pioggia nera*, del 1965 (dal quale Imamura Shōei trasse nel 1989 l'omonimo film); quella luce che trapassa le superfici e colpisce «non solo l'esterno del corpo ma anche gli organi interni». La genbaku bungaku, letteratura sulla bomba atomica, ha configurato quasi un nuovo genere letterario, benché discusso a causa della sua natura pluriforme e problematica; peraltro Ōe Kenzaburo, che l'ha coltivato e propagato con dedizione, già nel suo Hiroshima noto (anch'esso pubblicato nel '65) riflette sul «diritto al silenzio» delle vittime.

In ogni modo, a partire da quella variegata letteratura si possono tracciare alcune linee evolutive - se non per filiazione, almeno attraverso parentele fitte di scambi e condivisioni - della sensibilità giapponese al pericolante equilibrio tra natura e storia, ambiente e società, al perenne vacillamento sull'orlo della catastrofe: estenuata coscienza espressa di volta in volta, anche nel cinema documentario, con i mutevoli strumenti dei linguaggi, degli stili, delle epoche. Basti qui ricordare, in un salto all'indietro, Kamei Fumio, che dopo aver affrontato l'orrore e il disastro bellico in Nihon no higeki (La tragedia del Giappone, 1946) sarà tra i primi a volgere lo squardo sui sopravvissuti e sulle ricadute della tragedia atomica un decennio più tardi, con Ikiteite yokatta (Per fortuna sono vivo, 1956); poi la serie di vigorosi film indipendenti che, già dal principio degli anni '70, Tsuchimoto Noriaki dedicò alle vittime della sindrome di Minamata, l'intossicazione provocata dal metilmercurio delle acque di scarico versate dalle industrie chimiche Chisso nell'omonima baia dagli anni '30 fino agli anni '60: una delle peggiori sciagure ambientali, e umane, del XX secolo, cui dedicò a lungo il suo impegno e le sue battaglie la scrittrice Ishimure Michiko, traendo dal dolore lancinante della cronaca anche i grumi immaginativi della sua potente narrativa e lirica, ai confini tra l'«arcipelago avvelenato» e il vagheggiamento di un mare perduto. La tragedia di Minamata ritorna in uno dei primi documentari di Koreeda Hirokazu (Shikashi, 1991), quella atomica in uno degli ultimi di Hani Susumu (Yoqen, 1982).

La luce irradiante può arrivare a corrompere l'intima fibra del ci-

nema, imprimendovi le sue stigmate, come in Chernobyl: Chronicle of Difficult Weeks (1986-1990), di Vladimir Ševčenko, pellicola che testimonia con interferenze visive e sonore la contaminazione radioattiva subita durante le riprese nei luoghi del disastro nucleare (fra l'altro lo stesso regista rievoca trenta secondi filmati in volo sul cuore dell'incidente): maligna entità impercettibile, ma captata e registrata dallo strumento cinematografico, vi s'incista come l'impronta fossile della radiazione. Estrema epifania, anzi incarnazione, dei principi che sorreggono la tecnica cinematografica (e, attraverso slittamenti più o meno letterali nei campi semantici, ogni sua forma evolutiva): l'emulsione fotosensibile della pellicola, l'acutissimo apparato sensorio dell'inconscio ottico, acustico, tecnologico.

D'altronde, quella luce che penetra i corpi, gli organi, potrebbe manifestarsi anche nelle forme di una metafora critica: raggio d'esplorazione e interrogazione, rivolta senza tregua dal documentario, e con esso dal più sensibile cinema della contemporaneità, alla storia e alla memoria; ciò che vuol dire, probabilmente, come filmare il passato, di fronte ai linguaggi che da sempre avviluppano queste incandescenze in grovigli di reti figurali.

#### Mini-theaters

Nato nel 2016 e curato dalla Japan Foundation (organismo di relazioni e scambi interculturali, in origine governativo, dal 2003 indipendente), il Japanese Film Festival (JFF) intende promuovere la diffusione, la conoscenza e lo studio del cinema giapponese di là dai confini nazionali.

La prima versione online del JFF fu inaugurata alla fine del 2020. Abbiamo attinto la gran parte dei film documentari dei quali scriveremo dall'ultima edizione, JFF+ Independent Cinema 2023 (https://iff.ipf.go.ip/watch/), la cui stagione di streaming gratuito, conclusa a ottobre, ha concepito e modulato la sua offerta concentrandosi sulla rete dei mini-theaters, piccoli cinema monosala di quartiere ancora relativamente diffusi sul territorio, con programmazioni indipendenti, estranee ai circuiti commerciali di multiplex e alle trame distributive privilegiate dalle grandi case di produzione. Fronteggiando ogni ondata di crisi (ultima quella pandemica), i mini-theaters insistono a coltivare una pratica antica della visione filmica come incontro e socialità, divulgazione e testimonianza, che forse non escludono alcuni risvolti di un magistero educativo. Le scelte del JFF maturano anche nel dialogo con questi peculiari avamposti della fruizione cinematografica in Giappone, allo scopo di valorizzare i rapporti dell'arte filmica, in ogni forma e genere, con le dimensioni delle realtà e comunità

Le opere del JFF 2023, delle quali – fra poche altre a contrappunto - proviamo qui a stendere brevi cronache di visione, sono di varia, assai disuguale ispirazione, ma quasi sempre altrettanto feconde di riflessioni. Si estendono lungo il decennio dal 2012 al 2021; gli autori appartengono a più generazioni, a cominciare da Yamazaki, che è del '42. I cognomi, seguendo l'uso giapponese, precedono sempre i nomi.

### Unità abitative temporanee

Nijū no machi / kōtaichi no uta o amu (Double Layered Town / Making a Song to Replace Our Positions, 2021, 79 min.) è opera di Komori Haruka (Shizuoka, 1989) e Seo Natsumi (Tōkyō, 1988), che avevano già collaborato in un film del 2014 (Under the Wave, on the Ground), inoltrandosi nei medesimi luoghi e percorsi.

Nel 2018 quattro giovani viaggiatori e viaggiatrici soggiornano come "testimoni" a Rikuzentakata, città sul Pacifico devastata nel 2011 dal grande terremoto del Giappone orientale e dal successivo tsunami, poi ricostruita sulla sommità di un poderoso terrapieno, sotto il quale sono sepolte le rovine; un incessante formicolio di lavori fa da sfondo all'intero film. L'ispirazione concettuale che lo sostanzia (pur non sorretta, a nostro parere, da un'invenzione cinematografica all'altezza di materie così fonde e vorticose) è il sovrapporsi di due città, quella terremotata e quella ricostruita, su un piano topografico ma anche psicologico, memoriale, esistenziale (il passato s'identifica con il fondo tellurico, sul quale giace anche il cielo antico della città morta: non possiamo non ricordare che nel Kojiki, la più antica opera della letteratura giapponese, il regno dei trapassati è la «dura terra delle radici»), tutte dimensioni che s'intersecano a ogni piè sospinto, mosse e attraversate dai vivi e dai morti – la gente di sotto –, contigui e coesi, ché gli uni – suggerisce John Berger – sono il nucleo degli altri. Una sequenza mostra, e racconta verbalmente, la discesa di un bambino e di suo padre, oltre una porticina e lungo scale profonde, fino all'abitato sepolto, ma ancora fiorito, ventoso e odoroso, immerso in una contemporaneità di stagioni; un monologo, inaugurando una sorta di mitopoiesi ctonia, dà voce a qualcuno che ha scelto di restare nella città di sotto, ignorando forma e abitanti di quella ricostruita in alto, ma ascoltando i suoni delle feste e cerimonie agostane – in onore degli antenati – che da lassù penetrano in profondità. Specularmente: ricordare quel passato è d'ora innanzi scendere sottoterra.

Un altro filo immaginario proietta i "personaggi" verso un futuro prossimo, quello del 2031, un tempo e un luogo per una verifica incerta del rapporto con la memoria comunitaria e con le generazioni che la custodiscono. Memoria, per i sopravvissuti, annidata finanche nelle anguste unità abitative temporanee, che alcune famiglie chiedono di poter rimontare accanto alle nuove case, dopo il trasferimento, come restaurando frammenti archeologici della propria stessa vita.

Nell'ultima seguenza, coloro che sono stati insieme osservatori, testimoni, intervistatori e tant'altro sentono il bisogno di mettere in scena un rarefatto dialogo di autovalutazione, frammezzato con lunghe pause mute e interrogative intorno alla matrice stessa del viaggio di ricerca, ai limiti delle loro testimonianze e, prima ancora, della loro capacità di ascoltare e trattenere: condivisa meditazione silenziosa, la cui resa un poco ingenua, scolastica e ridondante non sa del tutto evitare un maldestro scivolamento in territori assai insidiosi, all'incrocio tra autoriflessività, metadocumentario e psicoterapia di gruppo.

### Neve e risaie

Kaze no hamon (Increspature del vento, titolo inglese Dryads in a Snow Valley, 2016, 99 min.), di Kobayashi Shigeru (Niigata, 1954), s'avventura nell'inverno estremo di un villaggio di montagna, segue lenti passi e gesti in un remoto paese delle nevi che ha perso lo struggimento incendiario del romanzo di Kawabata per guadagnare strettoie molto meno romantiche, misurandosi con vivissime questioni di teoria e pratica ecologica, sentite e studiate in già mature correnti di pensiero del Giappone contemporaneo: giovani famiglie che si muovono dalle dense conurbazioni verso un ritorno, pur assai travagliato e talvolta in condizioni proibitive, a stili di vita ed economie rurali, a case di paglia e risaie. Ma è proprio in virtù della riscoperta visiva, fotografica e cinematografica, di questa nuova dimensione, con i suoi estremismi (la precarietà delle coltivazioni, i lavori fisici, la ricostruzione delle case tradizionali, dal tetto di paglia ai tatami, le relazioni fragili e vitali di ristrettissime comunità), che il film attinge infine un suo scabro romanticismo e che per vie discrete c'interroga, ci provoca, ci sfida. È qui il caso di ricordare Kobayashi anche come direttore della fotografia nei pregevoli documentari Agano ni ikiru (Living on the River Agano, 1992) e Agano kioku (Memories of Agano, 2004), di Satō Makoto, ambientati nella prefettura di Niigata (come Kaze no hamon), lungo il fiume Agano (fin dal 1936 contaminato da sversamenti tossici che provocarono una sindrome pressoché identica a quella di Minamata): esperienze di cui ha fatto tesoro, considerata la mutevole e sensibile grana visiva, finanche tattile, di questo film atmosferico.

Il prologo di gran vigore descrittivo, da subito calato nel corpo a corpo con tre metri e mezzo di neve, attraversa più dimensioni in un crescendo sensoriale ed emotivo: in primo piano sonoro la spalatura e i tonfi dei blocchi di neve che crollano dai tetti, con improvvisi raccordi d'inquadrature speculari in contreplongée (su una delle quali si stagliano i caratteri del titolo verticale); lassù una vecchia donna allegramente fuma e chiacchiera, concedendosi una pausa dopo aver a lungo spalato di gran lena.

Poi, quand'è il tempo, la delicata, millimetrica riparazione dei tetti di paglia, ch'è una missione comunitaria, durante la quale ognuno lavora anche per le abitazioni altrui. Queste case non possono essere seconde case: bisogna viverci ed averne cura, oppure cederle alla rapina dell'inverno.

Lo sguardo cinematografico deve contemplare, con la lentezza e la pazienza manuale degli artigiani, tutto un repertorio di materiali, arnesi, manovre e gesti affiatati, gaie e confidenti parole del cooperare.

Il protagonista Kogure Shigeo, che ha lasciato la grande città, ammette l'irrazionalità e l'azzardo della sua scelta: tentare di salvare una casa gravemente compromessa dal terremoto del 2011 (mentre altre vengono sempre più spesso abbandonate e demolite), affidare il sostentamento di una famiglia al lentissimo ritmo di maturazione delle risaie.

Il riso è profondo. Non me ne stanco mai. Le risaie sono la mia tela. E pian piano cambiano, se aspetti dieci anni. Anche se nessuna è mia. lo sono soltanto un mezzadro, un finto contadino.

Sarà un tempo di resistenza, di sopravvivenza persino, scandito

dai ritmi stagionali della rarefatta comunità montana: le cerimonie e le feste, la conservazione dei cibi e la preparazione in vista del gelo.

D'improvviso, dopo la tregua di mitezza durata per un'ora abbondante, al termine di una galleria ferroviaria ecco di nuovo la neve, l'abbacinante candore dell'inverno: pervade la cabina del macchinista come una luminosità in fondo al tunnel, e già nevica vorticosamente sul parabrezza spazzato dal tergicristallo. Poi tutto, colline e montagne, si fa sempre più bianco. Nell'assedio della neve la casa scricchiola. E si deve tornare sui tetti, alleggerirli.

In una ripresa accelerata, la luce dell'alba progredisce su un versante della collina – case alle pendici, cani in corsa, persone che lavorano – e scorre sul pianoro, fino a inondare tutta l'inquadratura. Kogure si prende cura di un gregge di capre saltellanti, mentre una ruspa sferra gli ultimi colpi a una casa che si affloscia con lieve torsione. Di stagione in stagione, restauro e demolizione, spopolamento e radicamento.

Gli adulti insegnano ai bambini, che squazzano nel fango della risaia luccicante sulla vallata, come si pianta il riso.

Ci si sporca. Immergiti con tutti i pantaloni. Diventerai color risaia.

### Sgombrare le macerie

Tenzo (2019, 59 min.), di Tomita Katsuya (Yamanashi, 1972), che ne ha scritto la sceneggiatura con Aizawa Toranosuke e che ha diretto in precedenza alcune opere di finzione (una delle quali mette a fuoco scene di vita rurale giapponese), trae il titolo dall'appellativo che, nei monasteri zen, indica sia il cuoco sia il regime vegetariano cui devono attenersi i monaci, codificato nella dottrina di Eihei Dogen Zenji (1200-1253), fondatore della scuola sōtō zen.

Il film segue i percorsi di due giovani monaci buddisti che hanno studiato insieme e che ora affrontano la crisi dopo il grande terremoto orientale, con risorse, prospettive e sensibilità assai divergenti, incrociandone ambienti e vicende attraverso dinamiche di lento montaggio parallelo, in una partitura a sei tempi ispirati agli altrettanti sapori della cucina tenzo: dolce, agro, salato, piccante, amaro; il sesto, «sottile», è di più ardua interpretazione: forse allappante o, in ossimoro, insipido, neutro; tutti i sapori e gl'ingredienti, ben dosati e miscelati, sono fiumi che, sfociando nell'oceano, assumono un solo gusto.

Brevi sequenze di finzione s'incuneano con maggiore o minore disinvoltura nel tessuto d'interviste, monologhi e scene descrittive, storie di vita, esperienze e confidenze affidate ai fitti dialoghi, i cui inscenamenti a tratti riproducono la dialettica di domanda e risposta che anima il modello tradizionale del rapporto tra discepolo e maestro (con qualche istante degno di speciale menzione per l'asincronismo delle voci, soprapposte alle inquadrature dei parlanti che si guardano muti, come se ascoltassero in silenzio il loro stesso dialogo, appena anticipato o differito).

Il monaco Chiken organizza una scuola di cucina nel tempio di Yamanashi; ma le sue irrequiete aspirazioni corrono oltre, tanto da proporre a un cugino film-maker di girare un documentario che racconti la pratica buddista, includendovi uno spaccato della sua storia di vita religiosa e familiare.

Ryūgyō è un monaco di Fukushima ancor più inquieto e avvilito: lo tsunami ha distrutto il suo tempio e disperso la comunità di fedeli, né egli ha idea di come, dove, quando rifondare l'uno e l'altra. Abita in un alloggio temporaneo, lavora come operaio nella rimozione dei detriti accumulati dall'opera distruttiva del terremoto e dell'inondazione, spesso rinviene cadaveri sommersi sotto strati fangosi. Scopriamo il suo lavoro attraverso un lento e potente cameracar sul devastato paesaggio di case sventrate, rovine, ruspe, camion. – Sei un monaco che sgombra macerie. Dov'è la pietà di Budda? lo da solo non posso aiutarti, e quelli che sono scappati probabilmente non torneranno mai più -, gli risponde il vecchio parrocchiano danaroso cui ha chiesto aiuto per la ricostruzione del tempio. Si mette alla prova come volontario in un telefono amico per la prevenzione dei suicidi; ma sarà proprio lui, durante una delle conversazioni, a confidarsi e a ricevere conforto.

Una notte l'intreccio di vite parallele trova un breve, comune approdo, quando i due vecchi compagni di noviziato si ricongiungono su una spiaggia, rischiarati a intermittenza da un faro: una sensazione, effimera e assoluta insieme, che potrebbe somigliare al satori di cui ragionano.

Sembra che l'ansiosa, incerta esplorazione di guesti monaci adombri una sanguinante ferita della memoria e della coscienza, un'irreversibile crisi di fiducia di fronte ai valori e agli orizzonti della società giapponese contemporanea, di cui avvertono con acutezza il cedimento che affiora da profonde crepe, forse ancor più gravi e minacciose di quelle procurate dai disastri naturali. Le stesse istituzioni buddiste, gli apparati e i bonzi, le dottrine sono oggetti di un amore contrastato, che dalla cocente delusione muove in cerca della purezza meditativa e incontro all'autorevolezza degli antichi insegnamenti; dei quali si fa qui interprete l'ispirata figura della monaca Aoyama Shundo, guida spirituale di Chiken, unendo amari sguardi sul presente e saldo desiderio di tenere comunque accesa, attraverso le generazioni, la luce di fede e sapienza che giunge dal passato remoto, non importa se per mezzo di molti monaci o di uno solo, purché agiscano da veri monaci. Talvolta l'aspirazione alle pratiche virtuose si alimenta anche di slanci sociali palingenetici, come nella pensabilità di un'armonia tra le odierne filosofie ecologiste e i principi del regime vegetariano tenzo: l'uomo è in profondissima connessione con la natura e con l'universo, tutto è interdipendenza; un chicco di riso e una foglia sono ugualmente vivi, e dovunque è vita, anche se non sanguina; mangiando consumiamo altre vite, con gratitudine, per compiere il nostro viaggio terreno (e le allergie alimentari da cui è guarito Chiken e di cui ora, in forme ancor più gravi, soffre suo figlio, lo tentano a sospettarne cause ben più profonde del cibo, origini in un male inferto dall'uomo al mondo). Un montaggio, in parte animato, si propone d'illustrare la filosofia dell'interdipendenza e il concetto buddista di natura, attraverso una vertiginosa scomposizione e ricomposizione d'immagini, che include precedenti inquadrature del film, come in un puzzle cosmico d'impermanenza, simultaneità e circolarità: espediente visivo, a dire il vero, esile e prevedibile.

Assai più incisiva, crediamo, la canzone al termine del film, con



versi dello stesso Dogen che descrivono la profonda quiete della meditazione, il risveglio silenzioso al quale conduce: La luna posa Sull'acqua della mente Ch'è senza nuvole Anche l'onda s'infrange E

Ancora – ma salvifica – luce irradiante.

### La plastica al vento

In Datte shōqanai janai (What Can You Do about It, 2019, 120 min.), di Tsubota Yoshifumi (Kanagawa, 1975), familiarizziamo con Ohara Makoto, zio del cineasta: vive solo, godendo di una piccola pensione d'invalidità, ed è affetto da un disturbo dello spettro autistico (genericamente PDD: Pervasive Developmental Disorder). Il nipote ne filma per tre anni, con le cadenze più o meno assecondate del tempo reale in cui s'incontrano, gesti meccanici, fisime, riti, manie.

Un biglietto sulla porta, scritto a sé stesso: non lanciare al vento i sacchetti di plastica! La tentazione di godere del fragore che producono, volando gonfi d'aria nella notte, è irresistibile; lieve consolazione, almeno, per la severa potatura del ciliegio indisciplinato, i cui rami dal suo giardino ormai toccavano i cavi elettrici sulla strada: ma una base di tronco reciso ben presto butterà nuovi germogli.

L'iterazione dei moti, il va e vieni dei gesti sono quasi una forma di resistenza: togliersi le scarpe, posare gli oggetti, piegare i vestiti, uscire di casa e potersi allontanare solo dopo esservi tornato più volte con lo squardo, forse per verificare che la porta sia ben chiusa o piuttosto per accertarsi dell'esistenza stessa della casa, del suo sopravvivere alla momentanea assenza di chi la abita. Nel frattempo, tutt'intorno, l'orizzonte muta senza posa: abbattono case, alzano muri di cinta.

Dopo circa mezzora l'autore fa la sua comparsa, filmandosi per mezzo di un'asta telescopica, e la scena si slarga attraverso le riprese supplementari di un assistente, che ispessiscono la presenza di Yoshifumi, sfumando gradatamente i confini tra regista e coprotagonista, osservatore e compartecipe. Finché a metà del film scopriamo che egli soffre a sua volta di una sindrome psichiatrica, Attention Deficit and Hyperactivity Disorder (ADHD): le tensioni con la moglie, che è scettica sulla diagnosi, lo spingono ad assumere di nascosto la terapia. Si confida, alla pari, con Makoto. Escono spesso insieme, vanno alla partita di baseball. Visitano un centro specializzato che potrebbe accogliere lo zio. Si fotografano in coppia ed è una foto stregata: Makoto scopre il misterioso riflesso di un altro volto sulla finestra. Le riviste porno custodite nei recessi domestici innescano conversari non soltanto salaci. L'immediatezza e la confidenza dei dialoghi (la voce d'ognuno è sempre dialogante), l'agilità di movimento tra interni ed esterni, di qua e di là dalla soglia di casa, che è mentale quanto fisica: tutto si fa gesto e forma di un ascolto degli occhi; immedesimazione: di chi filma e di chi tenendogli dietro, come noi, osserva. Sguardoascolto amico, partecipe, che s'interroga prefigurando lo spazio e il tempo trattenuti fuori campo, sulla soglia tra cinema e realtà, un di là da venire, dopo il film, a motore spento. Ben presto lo zio non sarà più in grado di badare a sé stesso. Per questioni di proprietà immobiliare, bisognerà restituire il piccolo lotto di terreno,

dopo averlo sgombrato dalla sua casetta. Accanto prende forma un palazzo in costruzione.

In un paio d'ore è maturato un frutto di umanità, una dolente, fraterna interrogazione degli altri e, ineludibilmente, di sé stessi, tutti a un tempo rappresentati e osservatori, tutti coinvolti, nessuno davvero lontano ed estraneo.

Un sottile flusso luminoso tocca la natura speculare del documentario, mostrando la metamorfosi più o meno compiuta della camera in self medium: volendo ricorrere alle categorie interpretative – non troppo rigide, anzi permeabili e comunicanti – proposte da Bill Nichols in uno studio del 1991 (Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary), qui un documentarismo relativamente osservativo, ma insieme interattivo, germina a poco a poco forme riflessive, o almeno autobiografiche, benché al riparo da superfetazioni intellettualistiche di stile squisitamente europeo.

Il bagno conclusivo, cui Makoto ha resistito a lungo, è una specie d'acqua lustrale, una catarsi del denudamento, che si protrae nel meticoloso rito dell'asciugatura.

Il contrappunto allegro e straniante di un trombone ci aiuta a prendere congedo da questi compagni di strada, né più malati né meno sani di noi.

### Perpetuità del vegetale

Yamazaki Yuji (Ōsaka, 1942), autore di Oni ni kike: miyadaiku Nishioka Tsunekazu no yuigon (Chiedi al demone: l'eredità del carpentiere del tempio Nishioka Tsunekazu, titolo inglese An Artisan's Legacy: Tsunekazu Nishioka, 2012, 88 min.), ha lavorato a lungo nella produzione di video e programmi tv. E qui interpreta la schietta tradizione del reportage culturale con il sobrio ritmo televisivo di un decennio fa (che ancora si attarda in non poche produzioni giapponesi di servizio per il piccolo schermo), illustrando luoghi, strumenti, parole, alternando le interviste al maestro e agli allievi, la pratica dei mestieri, le digressioni storiche, senza ricorrere ad alcun riempitivo sceneggiato che sappia di docufiction o docudrama.

Tsunekazu Nishioka è uno degli ultimi, ispirati miyadaiku, artigiani della ricostruzione e del restauro di templi e santuari. Carpentiere, e insieme ingegnere architetto artista filosofo, persino botanico e mistico, maestro dei legni nel tempo, degli spiriti che vi dimorano, orgoglioso di non aver mai costruito case, ricostruendo solo templi, esplorando strutture lignee fra le più antiche del mondo, anelli di crescita in alberi centenari e millenari. Il documentario lo segue negli anni conclusivi del suo magistero, dedicati ai complessi buddisti di Hōryūji e Yakushiji (Nara), dove si perfeziona anche l'imprescindibile dimensione dell'insegnamento, il rapporto con gli allievi e con la squadra di artigiani.

Anche stavolta balza in primo piano la costanza di gesti accurati, che si traduce in ritmo visivo e sonoro: misurare, incidere, piallare, montare, trattenendo il fiato nei momenti cruciali. I trucioli si avvolgono a spirale come riccioli di burro. Con l'aiuto del fabbro, il miyadaiku riesuma tecniche e utensili, ormai pressoché dimenticati, del periodo Asuka (550-700 e.v., lo stesso cui risalgono i più antichi edifici di Hōryūji), ridestandone le originarie virtù.



Bisogna graffiarsi, tagliarsi le dita ogni giorno per molare ogni lama. Fino a considerare tutti i ferri del mestiere estensioni del proprio corpo, nondimeno lavorando il legno per una propulsione dell'anima, non della forza fisica.

Un penetrante capitolo nella Collezione di sabbia (1984) di Italo Calvino ci offre suggerimenti preziosi per l'interpretazione del microcosmo celebrato in questo film. È quello che ha per titolo II tempio di legno; ne trascriviamo i passi da cui si propagano le più intense risonanze: «l'antichità in Giappone non ha la sua sostanza ideale nella pietra come in Occidente, dove un oggetto o un edificio solo se si conserva materialmente viene considerato antico. Qui siamo nell'universo del legno: l'antico è ciò che perpetua il suo disegno attraverso il continuo distruggersi e rinnovarsi degli elementi perituri. [...] La caducità delle parti dà risalto all'antichità dell'insieme. Sorgono e cadono le dinastie, le vite umane, le fibre dei tronchi; ciò che perdura è la forma ideale dell'edificio, e non importa se ogni pezzo del suo supporto materiale è stato tolto e cambiato innumerevoli volte, e i più recenti odorano di legno appena piallato». Come «il giardino nel passare dei secoli viene rifatto continuamente ma resta sempre lo stesso» e come «i versi d'una poesia si tramandano nel tempo mentre la carta delle pagine su cui saranno via via trascritti va in polvere», così i frammenti architettonici in rovina, restaurati e «ricomposti ogni volta pezzo per pezzo», tengono in vita il senso delle antiche «parole vegetali» che incarnano. Il miyadaiku è testimone e custode di guesta «perpetuità del vegetale», contemplata da Calvino, sotto e sopra la fluttuante superficie dell'impermanenza.

Rimosse le vecchie tegole dal tetto, metà delle assi di cipresso, che nel tempo si erano dilatate fino a sei centimetri, regrediscono lentamente al loro stato primitivo, prova non solo di strenua resilienza delle fibre, ma innanzitutto di vitalità, anzi di peculiarissima longevità: il tetto ligneo, denudato, rivive; il cipresso è divino, gli alberi sono divinità, e il cipresso di Taiwan (Chamaecyparis) che subentra nella rinnovata struttura del tempio muta forma per vivere una vita nuova, per compiere una nuova missione. Gli antichi maestri leggevano i caratteri del legno, tramandavano la vita degli alberi.

Un moto di animismo shinto perdura nella fascinazione per l'intero universo fisico e in ogni sua estetica elaborazione, che sfuma i confini tra materia animata e inanimata, dal regno animale e vegetale fino a quello minerale: il pensiero si volge indietro – sospinto da affinità concettuali, non certo stilistiche – a Ishi no uta (Il canto delle pietre, 1963), film in cui Matsumoto Toshio anima fotografie di pietre, con la medesima fede degli scalpellini che, lavorando i blocchi appena estratti, vedono la pietra prendere vita (come rinasce il cipresso dei templi), e ne ricava assonanze con l'opera scultoria del cinema sulla reticolata solidità del reale (forse prossima, se non sono tutt'uno, alla facoltà – indagata da Tarkovskij – di «scolpire il tempo», dimensione altrettanto fisica). Nel 1958 Alain Resnais (qualche anno dopo Les statues meurent aussi, diretto con Marker) aveva esteso l'esplorazione a un regno ulteriore dell'«aveugle matière» (Hugo), quello delle plastiche, in Le chant du styrène, che Matsumoto con ogni probabilità ricordava (a cominciare dal titolo).

#### Zone di difficile ritorno

Bon uta (I canti Bon, titolo inglese A Song from Home, 2019, 134 min.) è di Nakae Yuji (Kyōto, 1960), che da anni vive a Okinawa e che in un film del 2022 ha corroborato la sua ispirazione documentaristica, seguendo l'estrema vita eremitica e la severa pratica zen di un uomo nella solitudine dei monti.

Bon è il nome delle cerimonie d'agosto per la commemorazione degli antenati (i loro spiriti ritornano a visitare i vivi), con canti, suoni di tamburi e flauti, danze tradizionali, cui ogni generazione e regione ha impresso nel tempo il proprio stile, dando forma a numerose varianti e linee evolutive.

Antefatto è lo sfollamento di una piccola comunità di Futaba (prefettura di Fukushima), dopo il disastro nucleare del 2011, verso destinazioni sparse sull'intero territorio nazionale: la prospettiva della residenza temporanea diventa inavvertitamente, negli anni, pressoché definitiva, affievolendo sempre di più le speranze di tornare ad abitare le case che si trovano – secondo la dicitura ufficiale – in zone di difficile ritorno, irrimediabilmente contaminate.

Durante i rari viaggi nella città fantasma, dove si accede solo con un permesso di non più di cinque ore al giorno, per visitare le proprie abitazioni in rovina, gli sfollati misurano il livello di radioattività con piccoli geiger, avvistano cinghiali sul ciglio della strada, suonano vecchi tamburi polverosi, abbandonati nella fuga, che riecheggiando sembrano dare voce e anima alle stanze semivuote. Un lento montaggio d'inquadrature fisse indugia sugli scorci di una primavera desolata: strade, negozi, binari, guardie; qualche ciliegio fiorisce per gli occhi di quasi nessuno, in una lotta invisibile contro il demone della radiazione che si trascina al suolo. La dispersione e lo sradicamento compromettono anche le antiche pratiche comunitarie di allestimento delle feste pubbliche (selezione del repertorio, prove, cori, occasioni conviviali che risvegliano l'ispirazione), mettendone a rischio la stessa sopravvivenza.

Ma alcune figure della tradizione e del repertorio *Bon uta* e *Bon* odori (le danze) erano già migrate da tempo, al seguito dei giapponesi di Fukushima in cerca di lavoro più di un secolo prima e ben più lontano, sui campi di canna da zucchero nell'isola di Maui (Hawaii), dove una folta comunità è sopravvissuta fino ai nostri giorni, attraversando fasi di rigida integrazione, rimozione e apparente oblio, che però non hanno soffocato le radici della memoria.

La ricerca, dall'abbrivio delle analogie che legano destini di sradicamento, si apre a feconde esplorazioni antropologiche.

Anche i tragitti migratori delle culture seguono rotte imprevedibili, nello spazio e nel tempo: dispersioni e disseminazioni, magmi erratici e métissage, calchi e relitti come in una storia di fitto misti-

Lo stile hawaiano Bon uta, trapiantato fin dal 1885, si è evoluto ormai abbastanza a lungo da assumere tratti di spiccata originalità. Matura allora lo scenario di un incontro a Maui, per confrontarsi e imparare gli uni dagli altri.

Lo scambio getta i semi della possibilità che una generazione a venire, di ritorno a Futaba dopo la lunga diaspora e desiderando riscoprirne le tradizioni disperse durante l'assenza, si volga alla



comunità giapponese di Maui, cui ora alcuni sognatori della madrepatria sperano di trasmettere e affidare elementi di quelle arti, di quei saperi altrimenti destinati alla sparizione.

Film composito e prolisso, include una lunga storia animata che illustra – forse troppo indulgendo alla moda abbastanza recente dell'animated documentary – un mito di migrazione e radicamento. *I campi erano sterili. Il salice pianse*. Figurine immerse nelle risaie come fossero mari vanno incontro a eruzioni, carestie, deportazioni, esili, discriminazioni, integrazioni.

Un'ipotesi impervia del documentarista mette in moto le scene conclusive del film: tornare a Futaba un solo giorno d'agosto per celebrare gli antenati. A questo, purtroppo, si deve rinunciare; ma cantare, suonare e danzare si può, anche in esilio.

Un lungo ballo collettivo e ipnotico unisce generazioni di vivi e morti, nativi e migranti: circolo che dopo qualche tempo sfocia in trance; e il danzatore si tramuta nella danza. Un'eco del verso di Yeats (da Among School Children): How can we know the dancer from the dance?

A Maui qualcuno crede che siano stati gli spiriti delle prime generazioni di migranti, turbati dalla catastrofe di Fukushima, a propiziare l'incontro dei discendenti con la madrepatria.

E infine gli spiriti degli antenati, insieme a quelli delle vittime, accorrono, rispondono all'invito: per favore, ballate con noi.

L'ultima scena, l'invisibile danza dei morti nel cuore di una profonda oscurità, intorno all'unico punto luminoso della torretta dove suonano i musicisti, ricrea invero un'atmosfera assai teatrale; ma qui è proprio la natura del raccordo cinematografico a offrire un varco dirompente: dall'animata festa a cielo aperto alla deserta intimità delle tenebre, calate d'improvviso per accogliere chi è venuto da più lontano.

### Insularità

Bachiranun (2021, 61 min.), esordio registico e film di diploma della giovane Higashimori Aika, laureata in cinema a Kyōto, mischiando tecniche documentaristiche e di finzione (vi compare come attrice anche lei) medita sul destino di una piccola isola, Yonaguni (prefettura di Okinawa), punto più occidentale del Giappone e luogo di nascita della cineasta, attraverso un viaggio di simbolismi chiaroscurali ritagliati nel magma di natura, storia e memoria, attinti dal fondo lemmario di un dialetto in via d'estinzione (il titolo vuol dire «mai dimentico»).

Opera acerbissima, eppure di genuina, accattivante visceralità, instilla visioni ingenue e feconde insieme, febbrili e velenose, nel corso lento, quasi rituale, della vita isolana, sperimentando ritmi di danza e acceso cromatismo, enigmatici mutismi, innesti di un flusso ipnotico e onirico nell'osservazione di spirito antropologico: inquadrature ravvicinate di rocce e scogli, superfici dure, scabrose, irregolari, mentre voci over descrivono la fatica di madri e nonne al telaio; l'acqua si tinge di sgargianti colori floreali, come liquido memoriale, sostanza fisica e spirituale da bere e assorbire, quasi antidoto all'incolore, alla trasparenza dell'oblio.

Una trasfigurata, sublimata scrittura autobiografica prende forma tra i nodi che avvincono la storia dell'isola ai punti di fuga delle società contemporanee, come la perifericità e l'isolamento culturale, forse in un approssimarsi, cogliendo gli armonici della geografia, a quel territorio di liminalità che – mutuata da Victor Turner – fu già assai fertile per le ambientazioni e le trame di Ōe. Non sappiamo quanto fosse presente all'immaginario dell'autrice, quantomeno sotto forma di scenario tematico o ideologico, la ragguardevole ricerca documentaristica che Sōda Kazuhiro conduce ormai da circa vent'anni (con tappe in regioni prossime al cinéma-verité), ripensando specialmente a opere come Minatomachi (Quartiere portuale, titolo inglese Inland Sea, 2018) e Kaki Kōba (Oyster Factory, 2015), penetranti cronache di comunità e memorie in estinzione, del loro declino demografico, sociale, economico.

### Pedinamenti

Anche Yume wa ushi no oishasan (Il mio sogno è diventare dottore delle mucche, titolo inglese A Little Girl's Dream, 2014, 86 min.), di Tokita Yoshiaki (Niigata, 1960), autore di provenienza televisiva, è ambientato in un villaggio della prefettura di Niigata: racconta la storia della veterinaria Maruyama Tomomi e della sua precocissima vocazione, sbocciata durante gli anni della scuola elementare; ed è l'esito - in che misura casuale, preventivato o premeditato, difficile a dirsi – delle riprese con le quali Tokita ne ha registrato sequenze di vissuto per ventisei anni: dall'infanzia alla maturità della professione, passando attraverso i giochi, la scoperta e l'esplorazione del mondo animale, quando partecipa a un programma scolastico di addestramento pratico il cui fine è introdurre i bambini ai rudimenti dell'attività zootecnica, affidando loro un gruppo di vacche delle quali saranno responsabili e dovranno prendersi cura ogni giorno: ciò che, non solo per Tomomi, innesca un attaccamento emotivo, intenso quanto il dolore dell'inevitabile distacco; poi gli studi, gli esami, il matrimonio, la maternità. Un lungo montaggio di stagioni, epoche, tecniche di registrazione e granulosità delle immagini, intorno alla resistenza di quel sogno d'infanzia, alla sua sorte.

In questa retorica filmica piuttosto elementare, l'esemplarità del soggetto, didascalica e persino edificante, è avvalorata dal coinvolgimento dei familiari, non ultima la vecchia nonna, con la loro discreta ma costante vicinanza sentimentale, verbalizzata sobriamente ma senza celare l'orgoglio e la gioia.

Il solo scorcio che getta luce appena più fonda, intravista nelle sequenze conclusive dell'opera, scaturisce dalla scelta della protagonista di svolgere il suo mestiere in campagna, nei luoghi dov'è nata e cresciuta (e dove affondano le radici del sogno), prestando assistenza alle fattorie durante i travagli, i parti, i malanni, in un fragile tessuto economico composto da famiglie di allevatori e produttori, per i quali i suoi interventi sono irrinunciabili e che resistono a condizioni proibitive, confrontandosi con i rigori e le minacce della natura, le incognite finanziarie, i modelli estranei ma vincenti delle città lontane.

Possiamo ipotizzare che nel film di Tokita riaffiori – forse involontariamente e in sostanze diluite, anzi edulcorate - un principio narrativo già sviluppato da non pochi documentari, non solo recenti, costruiti montando riprese del medesimo soggetto protratte nel tempo o ripetute a intermittenza negli anni, con ritmi più o meno discontinui (ma con peso estetico e ragioni ideali di ben altra fattura, e spesso su uno sfondo morale assai meno scontato): a partire da Luigi Comencini, che nel 1990 ritrova Tutti i bambini dei suoi film, vent'anni dopo I bambini e noi; fino alle trilogie di Stefan Jarl (che dal '68 al '93 segue le traiettorie di due amici mod) o di Amos Gitai; e non sarebbe del tutto peregrino ripensare anche a più remote apparizioni del documentario narrativo proiettato nel tempo, o meglio nei cicli stagionali, in un tutt'uno di comunità, ambiente e lavoro: Farrebique ou les quatre saisons (1946) di Georges Rouquier, che quasi quarant'anni dopo, con Biquefarre, tornerà nello stesso villaggio per osservare l'opera

Ma, da allora, ha goduto di fin troppo lunga maturazione anche l'epoca televisiva dei nuovi format e dei reality, amplificando l'immaginario della narrazione biografica verso torbide misture di fiction e nonfiction, spesso perniciosamente banali (testimone, se non complice, The Truman Show). Lasciate le sale del Japanese Film Festival, dedichiamo rapide note sommarie a tre opere di natura e origine eterogenee, che forse ci consentono di estendere il nostro defilato angolo visuale.

La Cineteca di Milano (https://www.cinetecamilano.it/), che offre qualche riscoperta o curiosità, ci apre spiragli per muovere l'osservazione a ritroso lungo la densa corrente del documentario dedicato all'infanzia, soffermandoci su E o kaku kodomotachi (Bambini che dipingono, 1955, 16 mm., b/n e colore, 38 min.), uno dei primi e più rimarchevoli film di Hani Susumu (Tōkyō, 1928, tra i cineasti di punta della nüberu bagu – nouvelle vague – nipponica): inchiesta sull'insegnamento delle tecniche artistiche fin dal primo anno di scuola, è opera composta con sensibile e vibrante ispirazione visiva (come altre fra quelle dedicate dall'autore alla vivida rappresentazione dell'infanzia e dell'adolescenza), potenziata dalle toccanti inquadrature ravvicinate (talune a colori) dei disegni e dipinti, che punteggiano le scene in bianco e nero di prodigiosa spontaneità; forse appena viziata da un pervasivo commento in francese, bensì accurato ed empatico, ma fin troppo cerebrale e à la page, quasi piagetiano, in fatto di pedagogia. Tornando al nostro tempo e sconfinando in terra di finzione, Takara, la nuit où j'ai nagé (2017, 79 min.), di Damien Manivel (1981) e Igarashi Kōhei (1983), luminoso approfondimento delle ricerche cinematografiche sull'età evolutiva, esplora una frontiera di mescidanza, anche tecnica, tra narrazione e cinema del reale, con la sorprendente capacità di volgere uno squardo documentario sulla finzione, dopo averla innescata o, piuttosto, sospinta verso un lento moto d'inerzia. Con estrema grazia una sceneggiatura esilissima, quasi trasparente, si connette alla filosofia minimalistica del pedinamento: anche di tradizione francese, da Vigo a Truffaut; ma innanzitutto di memoria zavattiniana e desichiana, sia pure indiretta (il neorealismo italiano e i suoi metodi furono vivido orizzonte rivoluzionario per una parte del cinema postbellico del Sol Levante, e poi per parecchi cineasti fioriti nell'ondata planetaria delle nouvelles vagues: Imamura, Hani, Ōshima...). Qui si "pedina" un bimbo, durante il viaggio di un giorno e una notte che intraprende in cerca del padre, attraverso un microcosmo di provincia rurale e urbana (da casa fino al luogo di lavoro), che alla percezione infantile – condivisa dallo spettatore – si dilata in vibrazioni infinite, come una foresta al vento, senza dialoghi né voci ma con una fitta e mutevole trama sonora di fondo (dalla natura innevata alle strade trafficate); dimensione in cui il piccolo protagonista scivola giocosamente, sfiorando inconsapevole e indenne ogni pericolo. Si è tentati di credere che solo in un paese di così elevata sicurezza sociale (almeno apparente) come il Giappone un simile scenario avrebbe potuto trovare ospitalità, senza tema d'inverosimiglianza, trasfigurando l'avventura fisica in appassionato viaggio interiore.

Analoga ibridazione di mezzi documentari e messinscena mostra Petit ami parfait (2021, 88 min.), di Kinoshita Kaori (1970) e Alain Della Negra (1975), che da più di tre lustri indagano sulla realtà virtuale (metaverso, avatar, Second Life...), studiandone le ripercussioni psicologiche e sociali. Il groviglio di nuove tecnologie e solitudine è un tema che ormai affonda lunghe radici nelle rappresentazioni della società nipponica. Questo è un malinconico viaggio intorno all'immaginario del videogame Love Plus, la cui virtuale protagonista, Rinko, dolce e avvenente studentessa, resa duttile da algoritmiche strategie di marketing, attira i desideri di molti giovani maschi giapponesi in un vischio di ambigua, estenuante castità, lirica platonicità e sessualità inespressa, latente, dormiente. La meditazione di pensosa levità svela punte argute, concentrandosi sullo sgomento e sulla corrucciata energia reattiva di una fidanzata in carne e ossa contro l'inavvicinabile rivale.

### Il nemico è analfabeta

Il nucleo maggiore della nostra scelta ha riprodotto quello del JFF 2023, con riconoscenza per queste avventure filmiche in estremo oriente (da spettatori voraci di ciò che viene alla luce così lontano, considerando quanto siano rare le occasioni d'incontro sul grande schermo); e però con parziale ignoranza dei criteri che hanno ispirato l'originaria selezione (se non quelli dichiarati), di certo non solo estetici.

Queste opere s'inquadrano senza troppe forzature, almeno esteriormente, nelle coordinate globali del documentarismo postmoderno (senza escluderne le innumerevoli contaminazioni di forme, generi, tecniche); tuttavia ne privilegiano la più larga fascia di medietà stilistica, lasciando scoperti gli estremi evolutivi di maggiore propulsione verso la ricerca.

Di là da venire, dunque, più capillari, profonde ricognizioni, che ci consentano pure di delineare filigrane artistiche non solo individuali, seguendo il delicato sfumare di generazioni lungo la storia del documentario nipponico e aprendo forse la via a un cauto, primo tentativo di tracciare, sulle slegate singolarità dei film, una fragile rete di moventi, orizzonti, connessioni e predilezioni, almeno dalla fine degli anni '50, nel crocevia che vede maturare il moderno documentarismo. Tastandone solo pochi fili: dai fervidi laboratori politici di Tsuchimoto e Ogawa, tappa cruciale in quel percorso, attraverso le «cronache entomologiche» di Imamura, lambite dalle esperienze del cinema diretto, e poi le estreme derive sperimentali di Matsumoto e Adachi, fino a Satō, Koreeda (i film degli anni '90 che segnarono l'inizio della sua ricerca), Sōda, Kawase e il suo documentario soggettivo, intessuto di evane-



scente memoria autobiografica.

Senz'altro avremmo desiderato inoltrarci in più impervi sentieri, in opere di più ardua fattura stilistica, quando ciò sia testimonianza di ricerche e sperimentazioni, anche tecniche, intorno alle teorie e pratiche del cinema, e sintomo di rifondazioni estetiche in atto o in potenza, covate in segreto, ai margini dello spettro visibile, da una cinematografia che non ha mai rinunciato alle vie estreme della ritualità e della rivolta, della tradizione e della fisica, eversiva aggressività. Ripensiamo all'«estetica della sgradevolezza», espressione di un dissenso minoritario ma corrosivo che già alla fine degli anni '50 cominciò a irraggiarsi da più focolai – come il cinema di Ōshima (il suo principio della «negazione permanente di sé»), la scrittura di Ōe, la fotografia di Moriyama, la musica di Takemitsu, la grafica di Tadanori –, squarciando l'iconografia secolare della bellezza, rivoltando i codici e i canoni della sensibilità giapponese, violando censure e tabù (l'eredità di quei fermenti agisce tuttora, forse più a fondo nel cinema di finzione, in forme evolute lungo i solchi delle crisi contemporanee, soprattutto verso un'erosione delle identità e dei corpi, del continuum spaziotemporale e sensoriale, delle immagini stesse con la loro classica solidità rappresentativa).

Ma le rifondazioni estetiche sono, sempre, anche etiche, essendo questione etica il rapporto tra lo squardo di chi filma e ciò che filma, nonché i gesti, le condotte di quell'osservazione (e il pensiero che prefigura gli squardi a venire degli spettatori).

Si può forse ammettere che in tutto il cinema, come in altri linguaggi, quelle prospettive appaiano sempre meno praticabili: già dalla fine degli anni '80 lo stesso Ōe Kenzaburō (uno degli ultimi scrittori dissidenti e militanti, con accezioni estetiche prima ancora che ideologiche) denunciava l'avanzata nell'immaginario occidentale di un Giappone mistificato e contrabbandato proprio da un certo orientalismo (riflessione in sintonia con le tesi di Edward Saïd; figura cui, fra l'altro, Satō Makoto nel 2005 dedicò il suo ultimo documentario), e ciò non senza la complicità di autori giapponesi come Mishima. In quel torno di tempo Ōe considerava scarsamente originale, persino viziata, la giovane arte e letteratura contemporanea, additando i primi segni di una caduta dei linguaggi verso un livellamento oceanico e il profilarsi di una letteratura del Pacifico, letta e compresa senza sforzo a Tōkyō come a New York (alludeva anche al caso di Murakami, all'epoca giovane scrittore rampante, cui potremmo affiancare, di lì a poco, la Yoshimoto).

Avanziamo il sospetto che un simile stemperamento abbia nel frattempo condizionato il "cinema del Pacifico", trascinandolo in correnti più o meno sterili verso la secca di una koinè ormai quasi globale, fiacca e anodina (sia pur talora accademicamente d'autore), che i successi festivalieri accreditano e potenziano; e che nelle miti, neglette inflessioni del documentario sempre più spesso e dovunque risente della committenza televisiva (a cominciare dagli standard di durata) e subisce l'influenza o, peggio, la prevaricazione di stilemi del piccolo schermo o dei social media, per giunta in forme degradate a grevi cliché. Insomma, un paesaggio di lingue e retoriche volgarizzate, viziate da inerti codici comunicativi e convenzioni di marca industriale, commerciale, pubblicitaria, norme di una grammatica impoverita, quasi analfabeta di fronte alla secolare stratificazione delle scritture cinematografiche. D'altronde il vertiginoso dilatarsi dei cataloghi online, più o meno selezionati, offerti dalle piattaforme web in streaming, è fenomeno di tutt'altro che pacifica interpretazione. Forse anche per il cinema, come per ogni arte e linguaggio, si avvera ciò che Nina Cassian (in versi di Cearta cu haosul, 1993) denunciava per la poesia: La mia protesta linguistica Non ha potere. Il nemico è analfabeta. Con tutto ciò, non sempre il nemico riesce a soffocare i semi di selvaggia rigenerazione, le specie aliene e invasive che dall'oriente, in periodiche migrazioni come circoli virtuosi e viziosi, non hanno mai cessato d'infiltrarsi nei nostri giardini senza linfa, d'infestarli, di gettarvi scompiglio.

### Bokashi

Un cortometraggio di Éric Baudelaire, [SIC] (2009), contempla per alcuni minuti d'imperturbato mistero i gesti freddi e accurati di una donna che pratica la tecnica del bokashi in una libreria di Kyōto: sfogliando con mano guantata i volumi illustrati, individua le immagini censurabili, graffia la superficie cartacea, rimuovendo l'inchiostro per mezzo di un piccolo raschietto, e infine spolvera la pagina con una piuma. Bokashi è letteralmente sfumatura, velatura, sfocatura: prassi già a lungo seguita nell'arte giapponese con varietà di forme e tecniche, allo scopo di celare o camuffare soggetti e scene, soprattutto di natura erotica, la cui diretta rappresentazione non era ammessa. Qui è strumento quotidiano di peculiare pratica censoria. Un occultamento, un oscuramento che invero, sotto ogni tratto di figura aggredita durante il film - nudità, occhi di persone defunte, insegne, date, edifici, fiori dai lussureggianti pistilli – lascia riemergere il vivido bianco della carta. Abrasa con dedizione, anche la nuda linea d'orizzonte tra cielo e mare deserti si scrosta come un gonfio intonaco zuppo, si squarcia sprigionando potenti radiazioni. Sotto il graffito, la ferita della censura, si annida il segno di una memoria dilatata dall'assenza, ch'è sempre più acuta presenza.

La sparizione delle immagini quasi rievoca, come in una concettosa allegoria, quella di oggetti e parole nell'Isola dei senza memoria di Ogawa Yōko, romanzo del 1994 che narra l'inesplicabile amnesia collettiva della quale è preda una comunità isolana, in un quotidiano, epidemico stillicidio di ricordi improvvisamente dileguati: con essi svanisce la sostanza che li animava – nomi, cose, catene di scintille sensoriali –, all'ombra di un potere oppressivo la cui polizia della memoria si arma di censura e sequestro.

Sfogliando l'ultima di queste pagine, toccando terra dopo guesto rapido volo esplorativo, onde concentriche sembrano propagarsi intorno alla visione e all'atto stesso del vedere, a un loro supposto seme di verità e bellezza, in cui tutto e niente accade, tutto e niente rappresentato. Impregiudicabile, oggi come sempre, se il viaggio di ricerca del cinema – la sua proiezione di luce irradiante, vitale e insieme luttuosa – abbia innanzi a sé orizzonti, destinazioni, e quali; se ancora infiniti sensi e mondi fluttuanti, che affiorino dal buio, forse da un luogo, da un nulla prossimo a ciò che medita Jean-Claude Rousseau in Les draps pliés du grand lit (2020), le sue notes sur le cinématographe: «Quand la beauté se voit, on ne voit rien».



# LO SGUARDO DI ANTONIONI

di Gualtiero De Santi

Non è quella che brevemente si ricorda qui di seguito una regola che conti in qualunque occasione: ma la prima inclinazione del cineasta che si rechi a visitare, e se del caso a filmare, un paese straniero, è riprendere le persone nei gesti e nelle loro specifiche espressioni corporee, indirizzarsi sulle forme e sulle immagini delle città, sui mestieri maggiormente praticati come altrettanto sulle attitudini ritenute più notabili. Solamente in un secondo momento emerge l'impulso a tracciare una cornice più vasta, affinché ogni singola e anche isolata notomizzazione possa trovare il proprio luogo. Cristallizzando, per così dire, le prime suggestioni e impressioni sulle immagini rivelatesi le più giuste (comunque messe a punto nella sommaria topografia del montaggio di un piano o di una sequenza) al di là di qualsivoglia laccatura, disegno o pregiudizio.

L'adibizione di ogni singolo particolare ad un quadro generale che si è finiti per conoscere e per considerare definitivo e a volte persino imprescindibile, è stata ad es. tipica di Roberto Rossellini nel suo itinerario attraverso l'India. Sin dal principio, nei suoi filmati per la Tv italiana degli anni Cinquanta del Novecento, ecco affermarsi una visione dell'India con le persone che si muovono per strade sovraffollate e soprattutto si affaticano nei mille lavori che debbono affrontare. Quasi a modo di didascalia sonora, lui, Rossellini, chiarisce i tanti dettagli nel resoconto orale che fa a Marco Cesarini Sforza di fronte a uno schermo: è sicuro di quel che dice, parrebbe, di tutto quel che mostra e dice, rivelandosi già ampiamente votato, pur stando in questo campo ancora alle prime prove, a un linguaggio che vuol essere esplicativo dove quanto appare filmato è già qualcosa di acquisito e dunque da asseverare e divulgare.

La competenza che dimostra perlomeno a livello verbale toglie ogni ombra o incertezza alla materia che tratta. Rossellini è già "didascalico". In quel modo in cui lo sarebbe stato con le migliori prove televisive dei suoi ultimi anni. Qui, in India, a salvarlo dal piattume del documentario convenzionale è non tanto la bellezza dei campi visivi, dovuti ad Aldo Tonti, ma la levità a cui si atteggiano i suoi nativi, specie le donne. Nel capitolo dedicato a Nehru, nel quale si possono vedere le cave da cui si estraggono le pietre per erigere una diga, figure femminili vecchie e giovani incedono con lentezza solenne. Rivelando una eleganza di





**SAGGI E ARTICOLI CRITICI** 

# **CHUNG KUO CINA**

portamento che crea ritmo e guizzi inventivi all'interno dell'inquadratura.

Non troppo diversamente – ma soltanto in questo particolare - Michelangelo Antonioni inizia il suo documentario sulla Cina con finitissimi tratteggi della città di Pechino al tempo stesso puntando la macchina da presa (il direttore della fotografia era nel suo caso Luciano Tovoli) sui volti particolarmente dei bambini, i quali o non escono dal loro riserbo certo mossi da diffidenza e timidezza, o invece guardano sorridenti alla camera. Il tutto ancora immerso in una vaghezza, in una caligine (cromaticamente ben rilevata e pennellata), in qualcosa che non esce dall'abbozzo, come di chi imprenda a interrogarsi, e insieme si vieti di farlo per non forzare in alcun modo la materia della ripresa. Ma dove Rossellini procede sicuro ed esplicito e, nel parlare, nelle considerazioni ed esplicazioni che avanza, somiglia piuttosto ad un consulente, o almeno ad un annotatore informatissimo, Antonioni si mostra riguardoso e cauto, un po' timoroso di disturbare e sommuovere con l'ingerenza della cinepresa ogni singola esistenza nella propria autonomia e nella propria inevitabile specificità.

E tuttavia, giacché ormai immersi in una realtà complessa, è stato giocoforza che entrambi ricercassero l'immediatezza e la naturalità. L'evasione dal proprio mondo comportando un'attrazione per un ambito dove idealmente rifugiarsi alla ricerca di una purezza perduta (che è stata una linea dominante nella cultura europea tra XIX e XX secolo). Questo non è stato il caso di Rossellini, o il suo caso è quello di un artista che senza troppi drammi trova nel paese lontano un'altra patria. Lo è stato invece per Michelangelo Antonioni, che come altri intellettuali ed artisti delusi dalle sinistre europee si è volto con rispetto e prudenza alla Cina di Mao, allora – negli anni Sessanta del secolo scorso – contraltare di tutto ciò che suonasse di revisionismo e di compromesso, per avvicinarsi a una nuova realtà: a quel modo di vivere che si immaginava ancora composto e dignitoso, come nell'Italia ancora contadina degli anni '40, così da ergersi a modello per l'intero globo.

Erano le campagne del mondo, tanto sosteneva Mao, che si contrapponevano alle città, alle aree di ricchezza e di sfruttamento planetario. La Cina di quegli anni era però anche quella della cosiddetta Rivoluzione Culturale, della quale si conoscevano in Europa le motivazioni ideologiche ma non i risultati. Antonioni non ne ignora l'esistenza ma non è in grado di esplorarla né in fondo lo vuol fare, anche perché condizionato da tutti i divieti e gli impedimenti che gli sono frapposti da una burocrazia che lo controlla, in primis nei movimenti che compie con la sua piccola troupe (formata da sei persone: lui, Tovoli, Andrea Barbato, Enrica Fico, i coniugi Colombo) all'interno del paese e subito, sin dal primo giorno delle riprese, nella città di Pechino. Deve risolvere in soli 22 giorni - quelli che gli vengono accordati – un piano di lavorazione per cui aveva previsto almeno sei mesi. Ma soprattutto la verifica politica in quanto tale non è materia del suo sacco, o se lo è contempla primariamente elementi morali e psicologici. Il che non significa che egli non abbia anche saputo elaborare film politici – si pensi soltanto a Zabriskie Point. Ma in un certo qual modo sono politici ad es. anche L'eclisse (in cui in forma abnorme e sovraeccitata fa una delle sue prime apparizioni al cinema il mondo della borsa) o forse ancor più Il deserto rosso.

In ogni caso, l'invito a realizzare un film sulla Cina contemporanea gli era stato rivolto dalle autorità nazionali al loro massimo livello dopo che lui stesso aveva accolto un progetto di Furio Colombo a realizzare per la Rai un documentario su uno dei paesi emergenti del Terzo Mondo. Dopo due anni di trattative tenute anche attraverso l'Ambasciata Cinese a Roma, era stato infatti Chou en-lai, ministro degli esteri della Repubblica Popolare e uomo aperto e coltivato, ad auspicare che giusto Antonioni si impegnasse in un'opera diversa dalle tante che venivano fatte sul suo paese: tanto all'interno, da parte di registi per così dire aborigeni, locali, quanto nel mondo esterno, sempre in bilico, in quest'ultimo caso, tra la simbolizzazione dell'esotismo e la contrapposizione ideologica. Malgrado ciò la Cina restava un continente inconosciuto nella sua concreta realtà, così al cinema della Rivoluzione Culturale quanto a quello occidentale. Per spiegare non tanto il film di Antonioni quanto i termini della accoglienza turbolenta che gli sarebbe stata riservata, si deve ritornare al clima culturale e politico dell'epoca: evidentemente al ruolo tenuto dalla Cina nel decennio 1960-'70 del Novecento sullo scacchiere interno come internazionale ma anche al peso di eventi come le guerre di liberazione dal colonialismo (tra tutte quella del Viet-nam) e le lotte di emancipazione in riferimento ai diritti e ugualmente al costume, queste evidentemente occidentali. La vicenda dell'attacco portato contro Antonioni e il suo documentario sulla Cina, si chiarisce in definitiva alla luce dell'evoluzione della lotta politica all'interno della Cina stessa, con l'avvio della Rivoluzione Culturale.

Che Chou en-lai avesse – come si dà per certo – potuto rivolgersi al regista italiano a girare nel proprio paese per mostrarne il volto rinnovato, era il segnale di un relativo indebolirsi della componente settaria e dogmatica del Partito Comunista Cinese: quella facente capo alla consorte del presidente Mao Tse-tung e a coloro che l'avrebbero fiancheggiata all'interno del gruppo poi denominato della Banda dei Quattro (Jang Qing, la moglie di Mao, il giovane Zhang Chungiao, i veterani Yao Wenyuan e Wang Hunguien, questi ultimi poi condannati a morte, i primi a vent'anni di carcere nelle segrete del paese senza più rivedere la luce, come si potè leggere in una nota ufficiale emessa dopo un processo sommario). La guestione in guel momento era limitare il potere di Chou en-lai e ostacolare al massimo le sue aperture sul piano internazionale come ministro degli esteri e infine riproporre della Cina, piuttosto che un'immagine positiva e dialogante a livello planetario, una realtà sia di lotta di classe che di contrapposizione irriducibile, ma anche di potere. Il film del regista italiano si prestava all'operazione.

Va da sé che nel quadro delle critiche il più spesso violente entrasse anche la stampa occidentale. Avendosi da un lato un fronte estensivamente progressista, e dall'altro le pattuglie di filomaoisti, cioè quegli extraparlamentari, come allora li si chiamava e come loro stessi si audefinivano, legati alla politica

cinese (in Italia, tra gli altri, gli studenti ultrastalinisti dell'Università Statale di Milano, la Comune di Dario Fo il quale maldestramente si ritagliò una parte in causa e il piccolo partito dei marx-leninisti), tutti proni ai cinesi e pronti a sostenere e ripetere pedissequamente le loro argomentazioni, inesistenti per il vero sul piano logico e storico. Su tutto rimaneva dominante la consapevolezza di ciò che era stato, e che continuava ad essere, il nuovo imperialismo mondiale anche in questo caso avvertito da due opposti punti di vista: di accusa e rifiuto da parte dei dirigenti cinesi, di senso di colpa da parte di tanti militanti e intellettuali europei (tutte proverbiali figure protagoniste di quella che si volle indicare crisi delle ideologie con conseguente sottomissione alla cultura borghese: da noi in Italia Franco Fortini, Moravia, Pasolini ecc.).

Ma a rigore chi più di Michelangelo Antonioni poteva dirsi rappresentante di quella stessa condizione alienata, dopo la Trilogia così detta dell'incomunicabilità e la stessa messa in discussione dell'identità soggettiva che compariva nel suo cinema? Nondimeno, a differenza di un Pier Paolo Pasolini ma non di Goffredo Parise e di Moravia, che in Cina c'erano invece stati, Antonioni scelse di guardare lui stesso, recandosi appunto in quel lontano paese, e insieme di far guardare gli spettatori attraverso le sue immagini: riflettendo su un insieme di elementi antropologici e morali oltre che estetici che potessero far cogliere l'aspetto più specifico delle cose.

Con qualche buona probabilità, ciò che era dato osservare nel vivo della realtà della Cina come nelle immagini del film, era una visione che gravitava anche sul vuoto o sopra un universo che tentava di celare le proprie durezze. Così, per sfuggire al senso di indeterminatezza, meglio valeva rovesciare la problematicità di quella situazione, liberarsi di quella nebbia, incontrata e resa metaforicamente sin dall'inizio sotto le mura di Pechino, consentendo una reciprocità: essere guardati a propria volta, il che avvenne soprattutto in stato di grazia e di gentilezza nella sezione in explicit di *Chung Kuo Cina*, la terza.

# Aprirsi non al mondo dei politici e dei funzionari, ma alla gente comune

Non avvenimenti e soggetti conosciuti, per quanto relativamente, non uomini d'apparato e nemmeno della cultura locale si ritrovano al centro del percorso esplorativo di Antonioni. La rivoluzione culturale nelle sue complessità, nelle sue durezze poteva essere il perno dello sguardo del maestro ferrarese e, allo stesso modo, nel momento in cui si intendeva da parte degli interlocutori uscire da un isolamento millenario, la cinepresa avrebbe potuto avere a punto di riferimento i settori politici più impegnati in questa impresa.

In ogni caso, sul piano della riflessione storica e culturale, Antonioni non ignora le grandi questioni che la Cina pone al mondo. Se ne ha ad esempio conferma nell'agile testo posto a introduzione al volumetto einaudiano del 1974 dove venne raccolta la sceneggiatura del film: «Quell'immenso Paese è per gli uomini del nostro tempo un segno di contraddizione».

Non vuol seguire i percorsi del personaggio de *La condition humaine*, e dello stesso André Malraux quando da ministro si recò in visita al Presidente Mao, né intende rappresentare la Cina come una tentazione e una proiezione dell'Occidente. Vuol invece capirla in sé e a questo scopo poteva anche essere utile entrare nei rivolgimenti e nelle turbolenze dell'ultimo decennio. Pur essendo alla fine decisamente più utile capire attraverso gli sguardi ed i gesti delle persone comuni, e anche sapendo dal bell'inizio che gli era del tutto preclusa qualunque linea di lettura della Rivoluzione Culturale.

Così – tornando alla grande metafora geografica del terzo mondo – il paradosso è che non esplora le campagne cinesi costretto a muoversi dentro le grandi città (Pechino, Shanghai) o anche in centri minori, alle cui spalle si coglie comunque la presenza di una natura interminata. Nulla del resto appare più singolare e visivamente stupefacente delle immagini date dalla mdp di Tovoli, che fronteggia il grande paese trasferendolo nel paese mentale del film il quale però deve corrispondere al paese reale. Un paese colto in tratti e movimenti che immediatamente si fanno linguaggio poetico o meglio cinematografico ponendosi prospetticamente a chiave interpretativa di una Cina avvicinata con il classico metodo di Antonioni, quello dello squardo.

Tale sguardo si acuisce nei momenti di sosta ad esempio dal traffico oppure dal lavoro: fatti che favoriscono un abbandono alla levità di comunicativa e di pensiero, a una distesa concentrazione. Così i cinesi che filma imprendono a danzare, assumono pose e gesti di una ginnastica quasi astratta, quella di Táiji sotto le mura di Pechino, segnali di un rito antico e modernissimo, geometrizzante. Al centro di tutto rimane comunque sempre l'uomo, e in questo caso l'uomo cinese, il quale – rileva Antonioni - ha un suo "modo di parlare e di vestirsi, di lavorare, di camminare nella sua città e nella sua campagna", ma che forse possiede anche "un modo di nascondersi e di voler sembrare, talvolta, migliore o comunque diverso da quello che è".

Dove fanno difetto conoscenze e possibilità di approfondimento, subentra un'attrazione morale e psicologica, in definitiva umana. E però a quel punto, soggetti ed oggetti di osservazione si scambiano di ruolo: chi è rimasto costantemente, nelle prime due parti, sotto l'occhio della cinepresa, a partire da quel momento assume l'iniziativa di guardare. Dopo il primo capitolo del film, il secondo ed il terzo sono appunto, sul piano formale, esattamente veri e propri esercizi del riguardare, insorgendo da uno scotimento, dalla meraviglia dei cinesi di sapersi ripresi, osservati. E se nella parte introduttiva sembrerebbe predominare la voglia di sottrarsi alla cinepresa magari facendo mostra di ignorarne la presenza, o comunque non lasciandosi distrarre dalle proprie occupazioni, nel capitolo conclusivo giunge a palesarsi una complicità e una corrente di simpatia da parte del viaggiatore dotato di macchina da presa che trova un equilibrio esistenziale con ciò che si ritrova di fronte. In luogo di un impossibile sensazionalismo, con scoperte e complotti clamorosi, prevale l'interscambio tra le due diverse culture determinato dal metodo che potrebbe dirsi di inversione dei punti di vista. Infine, agisce in Antonioni anche in questo caso – proveniente



da lontano, già da Cronaca di un amore e forse dagli antecedenti documentari – una poetica dello squardo che guida a osservare il mondo attraverso le barriere dell'arte. Non una macchia fredda e inerte, al modo ad esempio in cui un Cristopher Isherwood asseriva all'inizio di Goodbye to Berlin, il suo romanzo degli anni Trenta, "I am a Camera", ma bensì uno squardo che è anche coscienza, che è dialettico. Per cui dietro quel gesto di riprendere c'è profondità e compartecipazione. L'arte che insegna a quardare l'arte ci insegna, come s'è appena detto, a quardare il mondo sospingendoci a guardare all'intorno.

In tutta evidenza, quella di Antonioni non è unicamente acutezza visiva pur essendo anche questo. Non è solo una questione formale ma bensì corporea e mentale. Un principio di energia fisica e di lucidità intellettuale.

Quando si reca in Cina, non pensa di porre mano a una compilazione di immagini di tipo socio-economico o tanto meno politiche in senso stretto. Ma la politica incontra gran parte del suo pensiero. Perciò la macchina da presa che coglie e persegue i diversi percorsi aderendo a quanto le scivola dinnanzi, non derogando all'istanza fenomenica, non può fare a meno di pensare. In più interviene in Antonioni qualcosa di deleuziano: un principio appunto di specie visuale che strappa le figure alla superficialità e a ogni riduzione naturalistica o verista, cioè documentale, nel nostro caso, ma secondo un'accezione meccanica. La Cina che lui si appresta a visitare in quel marzo del 1972 è all'inizio una superficie bianca (opalina, per riprendere la metafora della nebbia): un "punto grigio", volendo dirla con Paul Klee (ricordiamo che Antonioni è anche un pittore di ispirazione kleeiana). Un'indeterminatezza che non deve rendere visibile il visibile di superficie, ma lasciare emergere quelle figure che restando tali sono però forme. Non il fatto in sé, i cinesi in quanto evento e dato da acquisire, ma la loro possibilità di esistere, di divenire corpi e squardi nelle singole sequenze e inquadrature. Di essere loro stessi il fatto cinematografico.

Laddove nel primo e fors'anche nel secondo capitolo del filmdocumentario poteva essere arduo comprovare la presenza e ancor più l'adesione dei soggetti filmati alla realtà del paese (cosa ne pensano, come giudicano il loro modo di vivere e come hanno vissuto la Rivoluzione Culturale e la stessa rivoluzione comunista?), nel capitolo finale intervengono i colori del cinema, astratti a malgrado delle tonalità più sensibili: un movimento geometrico ed etereo al contempo costruito su ritmi di inconfondibile musicalità e però sorretto in una seguenza sempre ben giustificata nel proprio nesso logico. Un'arte estensivamente informale che però, essendo al cinema e in particolare in un film documentario, riposa su di una condotta espressiva traente slancio dalla propria materia concreta, corporea e antropologica, entrando in variazioni che accelerano verso figure essenziali, simboliche. In quell'intreccio in explicit di battelli e navigli che fluttuano sul pelo dell'acqua e a loro modo sciolgono danze nella luminosità dell'aria. Trasmigrando infine la singolarità e la verità interiore e storica dei cinesi in una sinfonia di immagini.

## LO SPAZIO ETICO OLTRE LO STATUTO **ESTETICO**

### riflessioni sul film documentario Chung Kuo Cina

di Riccardo Bernini

1972, 220'

REGIA Michelangelo Antonioni SCENEGGIATURA Andrea Barbato Luciano Berio MUSICA RAHTC PRODUZIONE DISTRIBUZIONE ITC Italia NAZIONE

### Chung Kuo Cina

Il problema estetico soggiace anche al filmico e, non solo: lo sommerge in una inconsistenza di fondo che flirta con lo sguardo. Il patto dello spettatore con la materia filmica è un patto estetico. Lo specchio dice di sé che quella descrizione per immagini lo riguarda e lo riflette, lo flette in un «si può dire» della forma o, anche, in un «è accettabile che», che solo allora è uno scendere a patti che, però, ha delle conseguenze sul vissuto estatico e onirico del soccombente che deve, quindi, credere o non credere ma sempre pensare, da sé, che quello che ha di fronte è un trucco. Ancora una volta il cinema risulta una esperienza estetica ambiqua, prigioniera delle immagini. Allora, estetica del cinema come estetica per immagini in movimento che, altro non sono, che portati emozionali sublimanti pezzi di vita. Detto di passaggio: il cinema è, dunque, in una sua prima determinazione, poesia nella sua, arcaica, declinazione del fare.

In un cinema che abbia una dimensione raffinata, d'autore, il regista è l'unico responsabile di ciò che viene detto ma potrebbe anche essere – come nel caso di Antonioni, Mark People e Tonino Guerra, ad esempio – un lavoro di gruppo che, poi però, viene riconsiderato e rimesso in discussione dal regista stesso che prende, solo come spunto, una determinata sceneggiatura per creare qualcosa d'altro e decisivo che gli interessi di sistematizzare. Non si può dare una conclusione a questo tema perché, chiaramente, parlando del cinema, non siamo sullo stesso piano della filosofia. Gli esempi presi dal mondo sensibile sono innumerevoli e, spesso, possono anche confonderci. L'esperienza cinematografica si costruisce – a mio modo di vedere – oltre un possibile corso, oltre una possibile preparazione scolare, nasce da un'intimità del qusto e deriva da una metafisica di carattere culturale.

Non si può rispondere se il cinema sia un mestiere o un'arte: potremmo dire che è un'arte intesa come mestiere, e questo penso sia un approccio abbastanza equilibrato.

Assumiamo il presupposto che il cinema si snoda sempre a partire da una realtà de facto, che ha un valore relativo, perché il cinema tende – anche quando è cinema di realtà e cerca di essere il più possibile aderenziale alla situazione narrata – ad interpretare, tende a ridefinire lo spunto di realtà e questo, anche nel caso di un documentario (che cerchi di essere) il più possibile obiettivo. L'evento osservato, filmato, non solo materializza l'essere delle cose, come costruzione di situazioni ma rivela anche il senso di tali situazioni in relazione al mondo percepito.

La realizzazione di Chung Kuo Cina ha avuto delle conseguenze sul piano politico, etico ed estetico. Antonioni persegue il suo punto di vista, al di sopra di ogni sospetto e con incredibile entusiasmo per quella che considera la realizzazione di un sogno socialista, in senso marxiano. Tuttavia, il cineasta ferrarese non perde mai quella lucidità analitica che contraddistingue tutto il lavoro documentale. Il montaggio di Franco Arcalli corrisponde ad una calligrafia cinematografica che vuole sfuggire le dinamiche del contenuto propagandistico, educativo o divulgativo. Il commento di Andrea Barbato è utilizzato a scopo di narrazione



e persegue una finalità determinatissima che ha una dimensione continuamente antropologica più che apologetica. L'obiectum litis sta proprio nel carattere che Antonioni ha voluto dare a questa sua imponente opera: i cinesi, prima della Cina. Il popolo prima della rivoluzione e l'idea prima dell'ideologia.

Nel 1971 la RAI chiese alle autorità cinesi di consentire che Michelangelo Antonioni realizzasse un documentario sulla Cina Rossa, proposta che fu presto approvata per due motivi: in primo luogo, il governo cinese era desideroso di migliorare i suoi rapporti con l'Occidente a causa del suo recente conflitto con l'Unione Sovietica. In secondo luogo, la reputazione di Antonioni come regista di sinistra, fece pensare al PCC che il cineasta avrebbe presentato un'immagine positiva della Cina al pubblico occidentale.

In risposta all'invito, Antonioni produsse un'opera complessa e molto articolata che era, certamente una dichiarazione d'amore al popolo cinese ma, tuttavia, questa operazione non corrispondeva affatto ai desideri del governo che non solo bloccò la proiezione del film in Cina fino al 2004 ma arrivò anche a definire il lavoro del regista ferrarese "anti-cinese".

Lo scopo di Antonioni - che non può certo essere definito anticinese - era completamente diverso. Il suo lavoro voleva mantenere un approccio assolutamente realistico che mirava ad esaltare i principi della rivoluzione culturale in quanto fronte anti capitalistico e positivo: è proprio attraverso uno stile asciuttissimo ed un commento, che vuole guidare all'interno anche dei meccanismi psicologici che muovono i soggetti, che Antonioni riesce a fornire allo spettatore occidentale un'immagine tutt'affatto positiva della Cina maoista; però bisogna ricordare che dall'inizio di questo suo lavoro il regista si concentra sul Popolo e sullo spazio della piazza in quanto centro di vita e afferma da subito che lui è soltanto un occhio che guarda e registra gli eventi pur rammentando allo spettatore lo splendore di una Cina che ha trovato una nuova dimensione, anche razionale, e da subito, quale entusiasta sostenitore del progresso scientifico, ci fa capire quali siano i passi avanti, ad esempio, in ambito medico (intendendo che l'occidente potrebbe trarne giovamento o che, anzi, ne trarrà, certamente, vantaggio futuro), insomma sottolineando i pregi dell'agopuntura ancora quasi sconosciuta in Italia (questo perché, nella visione del cineasta, cultura tradizionale e progresso dovrebbero convivere)

Antonioni tende sempre ad osservare i dettagli rispetto all'insieme. Le critiche più aspre al film sono derivate proprio da questa ossessione per il particolare - una guardia a riposo ad esempio -. La riflessione dei lavoratori, in fabbrica, rispetto alle massime e le riflessioni di Mao o, anche i dibattiti interni alle strutture: campi di lavoro, fabbriche o dormitori.

Le cose più importanti sono invisibili all'occhio: Antonioni mostra una dimensione antropologica del lavoro, del cantiere e della fabbrica, che sono visti come spazi umani e a misura d'uomo. Quindi, è evidente che il protagonista di questa operazione non è il governo cinese, ma il popolo, inteso come soggetto vero e trasformatore, come si concepiva nella rivoluzione culturale e nei suoi valori essenziali (questo sul piano teorico).

Si tratta di una riscoperta consapevole della coscienza collettiva

di un popolo che era stato anestetizzato dalla superstizione e che ora - almeno nella convinzione del regista - ha un approccio olistico e spirituale di ispirazione positivistico-materialistica.

Secondo Antonioni, la Cina rossa mantiene un equilibrio eccezionale tra individualità e collettività, ma questa percezione non tiene conto del fatto storico che l'individualità del popolo cinese è stata ampiamente repressa durante la Rivoluzione Culturale. Per lui, il comunismo cinese non è tanto una realtà sociale quanto un contrasto concettuale con il capitalismo occidentale.

Riguardo alla concezione che Antonioni ha della Cina, la teoria dell'eterotopia di Michel Foucault può fungere da quadro di riferimento: "Le utopie consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa «tenere insieme»...le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: si collocano nel rettifilo del linguaggio, nella dimensione fondamentale della fabula; le eterotopie inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica, dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi" (questo in Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, 1966). In guesta prospettiva, la Cina sembra assumere nel nostro caso, una funzione eterotopica: per il regista si tratta di un luogo quasi idealizzato ma, paradossalmente, in un senso pienamente marxiano - penso, ad esempio, all'Inghilterra nell'ambiente di un teorico quale era Marx ove la teoria era, però, qualcosa che doveva trovare una realizzazione epistemologica -.

La Cina appare ad Antonioni come un ideale in contrasto con mondo occidentale "decadente". In realtà, il significato della Cina Rossa, per Antonioni, affonda le sue radici nella sua alternativa politica al capitalismo. È questa complessità eterotopica che guida l'esplorazione visiva del regista.

La riflessione è dunque condotta a partire dall'idea di Cina che lui porta con sé e non da quella che va man mano ricavando o meglio, plasma ciò che vede e scopre della Cina comunista sulla base della propria convinzione ideologica e gestisce anche gli spazi, i tempi e le inquadrature secondo il suo stesso convincimento estetico, inn una sorta di rivoluzione percettiva kantiana. Attraverso la lente della macchina da presa, la Cina viene presentata cinematograficamente, come qualcosa di affascinante e mediato dalla cultura e sensibilità di un regista che, tuttavia, vede anche attraverso le pieghe meno edificanti.

Come afferma lo stesso Antonioni: le strutture sociali cinesi sono come entità astratte che richiederebbero un approccio più didattico, così il cineasta va in una direzione decisamente istintiva, tutta volta a perseguire la sua visione ermeneutica.

L'alternativa costituita dalla Rivoluzione Culturale era letta da Antonioni in un senso decisamente ideologico e posta in contrasto con il capitalismo occidentale, eternamente decadente.



Antonioni vede, insomma, la realizzazione di un sogno progressista che conferma quelle che sono anche le sue stesse idee, consolidate. Il problema è che il regista ferrarese non è affatto celebrativo del comunismo cinese; è, semmai, concentrato sull'idea di un comunismo altro che tende a realizzare le pagine del Capitale ma, tutto questo, senza dimenticare la necessaria obiettività di studioso che, dall'esterno, osserva.

Dopo tutto, essendo "un film fatto con amore, non con opinioni", Chung Kuo Cina si manifesta, non solo come un documentario molto accurato ed accorato, ma anche come un'eterotopia animata del pensiero di sinistra e ricolma dell'affetto comprensivo di Antonioni.

Per comprendere appieno le dinamiche che hanno quidato la mano del nostro regista, occorre capire il punto di vista di Michelangelo Antonioni: l'amore per la Cina Rossa all'interno della cornice politica. Essa rompe radicalmente con le strutture della vita sociale che conosciamo, rivoluzionandone le norme e le istituzioni. Nel caso di Chung Kuo, Cina la consapevole ripugnanza di Antonioni per il capitalismo occidentale e la sua ammirazione, idealistica, per il comunismo cinese servono come base per questo "amore politico", incardinato sulla negazione dell'ordine esistente e sulla trascendenza di sé.

Essenzialmente, è questo sentimento rivoluzionario che costituisce la forza motivante di Antonioni e sta alla base del progetto. Anche il montaggio ed il montatore non vengono scelti a caso. Franco "Kim" Arcalli è stato un vero irregolare dell'industria cinematografica. Antonioni contava proprio su questo particolare stile perché potesse trasmettere, anche visivamente, le dinamiche sociali che muovevano quella versione, prototipca, della Cina

Sul piano tecnico, questo entusiasmo è trasmesso principalmente attraverso una cinematografia realista: una azione politica orientata in senso materialistico ma, assolutamente, non solipsistico; la visione di Antonioni non è legata solamente alla sua ideazione ma tiene conto del popolo quale entità capace di trasformare il corso della storia.

All'inizio di Chung Kuo, Antonioni enuncia il suo obiettivo artistico: "sono loro, i cinesi, i protagonisti del nostro documentario. Non pretendiamo di capire la Cina. Tutto ciò che speriamo è di presentare una vasta collezione di volti, gesti e costumi". In altre parole, non intende assumere i fenomeni cinesi con la sua mentalità europea. L'obiettivo è piuttosto comprendere la società cinese rappresentando i cinesi così come lo squardo della macchina da presa li coglie, naturalmente tenendo conto della selezione estetica dell'autore, la quale, già di per se, è una idea di tipo teoretico.

Ad esempio, quando Antonioni ci mostra una comune agricola, offre un resoconto della riunione del Comitato rivoluzionario, in cui i membri leggono le citazioni del presidente Mao prima di discutere, con entusiasmo, intorno al rapporto tra il "lavoro ideologico" e la produzione agricola.

Queste scene forniscono allo spettatore una percezione immediata delle condizioni di vita del popolo cinese in quel momento: la società è estremamente politicizzata e le vite individuali sono subordinate e devote a cause collettive.

Sul piano cinematografico la modalità di rappresentazione è estremamente essenziale, lo abbiamo detto, realistica, con lo scopo di indagare la società attraverso la manifestazione dell'attività interpersonale, caratteristica del popolo cinese. È sulla base di questa rappresentazione concreta che Antonioni costruisce il suo percorso di ricerca cinematografica, tentando di catturare l'essenza più profonda della realtà cinese.

Antonioni sostiene che la Cina che ha visto "non è una favola". È un paesaggio umano, molto diverso dal nostro, ma anche concreto e moderno. I volti invadono lo schermo, come a costruire una mappa emotiva che possa avvicinare la sensibilità dello spettatore occidentale.

Da qui il concetto di "paesaggio umano": penetrando la superficie della vita, il regista cerca di cogliere l'essenza più profonda della società cinese rappresentandone il percepibile.

Questa scelta richiama l'idea di realismo di Lukács. Ogni realista modella, kantianamente, la materia data nella propria esperienza: tuttavia il suo obiettivo è di comprendere i meccanismi che sottendono la realtà oggettiva e scoprire la rete di relazioni più profonde, nascoste, mediate, non immediatamente percepibili, che costituiscono una società... [rappresentazione come presentazione]. Antonioni cerca una nuova immediatezza, artisticamente mediata, come a inquadrare la vita quotidiana così come si mostra, tuttavia, mantenendo la dimensione autoriale: osserviamo l'intera superficie della vita, in tutte le sue determinanti essenziali, e non solo un momento soggettivamente percepito ed isolato dalla totalità.

Sul piano filosofico, il realismo ha un valore epistemologico: il realismo è concepito dal regista in senso orientato, quale concezione stessa della Storia e del suo squadernarsi estetico.

Adottando un approccio realistico, l'artista può probabilmente trascendere i dettagli e mostrare l'universalità. "Il realismo... è un concetto ibrido, in cui una pretesa epistemologia (di conoscenza o di verità) si maschera da ideale estetico".

Inoltre, secondo Lukács, il realismo "intercetta qualcosa che esiste soltanto in potenza e che, quindi, non ha ancora avuto l'opportunità di dispiegarsi nella sua compiutezza antropologica. e sociale. In altre parole, il realismo può rappresentare esteticamente - almeno nelle intenzioni di Antonioni - la progressività ideologica di una "nuova" classe in ascesa.

Fondato sulla dialettica hegeliano-marxista, questo realismo è permeato di un significato politico e serve come mezzo estetico verso un fine rivoluzionario.

Considerato che Antonioni manifesta insoddisfazione per la società occidentale e subisce, apertamente una fascinazione per la Cina Rossa, il realismo cinematografico di Chung Kuo può essere visto come una versione poetica di un mondo che cambia attraverso la rifondazione di uno Stato Etico.

Oltre al realismo, quale forma disvelatrice, Antonioni utilizza il montaggio in una accezione completamente antropologica, onde osservare la società cinese in un senso fenomenologico ed, allo stesso tempo, ermeneutico. Lo spazio del cinema gioca con le simmetrie ed esattamente, come il corpo umano, è asimmetri-

### IL DIBATTITO POLITICO-CULTURALE a seguito dell' uscita del documentario Chung Kuo Cina

di Simone Antonelli

### Introduzione

L'obiettivo di questo mio lavoro è analizzare il dibattito politicoculturale che coinvolse sia la Cina che l'Italia negli anni Settanta in seguito all'uscita di Chung Kuo Cina di Michelangelo Antonioni. Il film, come si sa, nacque in seguito all'invito rivolto da parte del governo cinese al grande autore italiano (che allora, dopo Blowup del '67 e Zabriskie Point del '70, era ormai un regista internazionale) affinché realizzasse un'opera in grado di far conoscere le conquiste della nuova Cina al resto del mondo. Il risultato però, frutto di cinque settimane di permanenza e di riprese in Cina della troupe capeggiata da Antonioni, non piacque affatto al gruppo dirigente cinese che creò un caso internazionale caratterizzato da un atteggiamento violentemente critico nel quale vennero coinvolti stampa e mezzi mediatici e che condusse ad un immediato ostracismo al film, che si protrasse fino al novembre 2004. Le accuse principali furono quelle di aver girato un'opera anticinese e controrivoluzionaria caratterizzata dall'assenza di riferimenti positivi alle innovazioni prodottesi negli ultimi anni con la Rivoluzione Culturale, ma insieme di aver effettuato riprese a lui non consentite, vendendo per di più i diritti del film agli Stati Uniti. Il dibattito accesosi nel paese asiatico ebbe una replica, per quanto limitata, anche in Italia ad opera dei fautori e dei simpatizzanti della politica maoista, i cosiddetti "filocinesi". Ma si comprese subito che l'improvvido accanimento sul regista, spesso perfino condotto senza aver visionato un fotogramma dell'opera, era un pretesto per sostenere il movimento "Critichiamo Lin Biao, critichiamo Confucio" guidato da Jiang Qing, moglie del presidente Mao e colpire quanti gli si opponevano.

L'aspetto curioso del dibattito e del tono degli interventi cinesi, ove si conceda loro l'attenuante della buonafede, è il fatto che da Michelangelo Antonioni ci si aspettasse qualcosa che tuttavia non apparteneva per niente alla sua poetica, e per questo il film, nella sua straordinaria bellezza, segue perfettamente la linea e il pensiero stilistici tipici all'autore de L'avventura e del Deserto rosso. Antonioni ovviamente, come tanti intellettuali occidentali, non era affatto contrario ai processi in corso in Cina, letti (come del resto fece da noi in Italia Alberto Moravia) in contrapposizione all'alienazione occidentale. In Cina stava forse apparendo l'uomo nuovo: per questo Chung Kuo Cina è un film che va ad indagare gli aspetti antropologici e culturali - nel senso del lavoro, del rapporto con la realtà, con i paesaggi, con le emergenze fenomeniche - dell'individuo cinese.

Nella elaborazione della mia tesi mi sono innanzitutto basato sul film, avviando su di esso un'analisi anche in termini cinematografici. Ho verificato la corrispondenza delle accuse rilevate nei principali articoli di critica o di condanna usciti nel periodo di riferimento, approfondendo le scene incriminate, riportando motivazioni e argomentazioni di sostenitori e detrattori. Ho preso in esame fonti in lingua italiana e insieme cinese (ma anche inglese), e utilizzato saggi, articoli e recensioni presenti nei quotidiani come nelle riviste e nei periodici di cultura cinematografica.

La tesi, suddivisa in sei capitoli, analizza prima di tutto il film, dal nascere della prima idea con la convocazione del regista e il difficoltoso processo di accordo sull'itinerario che egli avrebbe

co, così com'è l'immaginario che produce. Se tutto è come quando il cinema nasceva, allora, la falsità è cacciata fuori. Se qualcosa rinasce continuamente, allora, è sempre vero nella sua neonata

Questa accezione del realismo cinematografico costituisce un potente mezzo con cui Antonioni interpreta il tessuto ideologico e teoretico della Cina comunista in base alle sue condizioni sociopolitiche.

Anche il documentario più obiettivo tende a disperdersi in una interpretazione, ovvero il cinema è interpretazione e la realtà – come afferma Montani – è interpretazione tout-court: questa hermeneutica applicata al cinema dimostra la validità della realtà come interpretazione. Questo è un discorso che ci fa capire come cinema e letteratura siano legati, indiscutibilmente, e non si possa osservarli in maniera discontinua, pertengono e pretendono una continuità teorica; cinema, letteratura non possono essere la stessa cosa ma il cinema ha indubbiamente una derivazione letteraria e questo non può sfuggire. Non serve un occhio attento per capirlo, perché il cinema – io oserei dire che è un'interpretazione del teatro – è il teatro portato fuori da sé, e oltre a questo è uno sviluppo perfezionato dalla realtà: queste sono le due cose. Il regista ferrarese ha nella testa gli obiettivi che furono di Dziga Vertov prima di lui: il montaggio ha una funzione cognitiva ed il film ha una natura trascendentale che può ampliare le facoltà dell'occhio umano e realizzare un senso più profondo della realtà. La realtà, essendo vissuta soggettivamente, non è percepita come narrazione e il cinema, essendo un evento esterno a noi, è percepito come narrazione ma le sue intenzioni iniziali sono quelle di essere, il più possibile, credibile. Poi, chiaramente, tradisce la promessa, continuamente, perché entra in letteratura, entra nel fumetto, in molti ambiti e questa è la creatività, cioè è l'uomo che guarda a sé stesso e alle possibilità che gli offre il cinema per creare altro da sé.





dovuto seguire, via via sino a un pur sommario approccio alle sequenze principali. Di poi, ho esaminato il contesto storico nel quale Chung Kuo Cina è sorto, per meglio capire ed interpretare le reazioni scaturite dalla sua diffusione, anche delineando l'importante figura di Zhou Enlai, considerato il principale fautore di tale progetto, e l'evento storico che in quel periodo era il vero e proprio motore della nuova realtà cinese: la Grande Rivoluzione Culturale Proletaria, con risvolti che inevitabilmente hanno toccato anche il mondo della cinematografia.

Poi nel terzo capitolo ho scelto di entrare nel vivo della critica cinese attraverso l'analisi del primo articolo accusatorio sul film, pubblicato un anno dopo la sua uscita sulle pagine del "Renmin Ribao人民日报" con il titolo Edu de yongxin beilie de shoufa毒的 用心 卑劣的手法 [Intenzione spregevole, manovra abietta], per poi proseguire con un veloce excursus sulle successive attestazioni di critica, non molto distanti da quel primo editoriale. Nel quarto capitolo ho invece affrontato il proscenio italiano, fatto di interventi che riferivano con una ostentata neutralità i fatti ma anche di polemiche (tra le quali quella scoppiata tra Antonioni e l'attore Dario Fo), ma ovviamente non privo di interpretazioni dell'opera e di una attiva difesa del regista, ad esempio quella assunta da Umberto Eco. Ovviamente non manca il punto di vista di Antonioni (questo nel capitolo successivo nel quale sono accolte le sue repliche alle accuse rivoltegli).

Infine nel sesto ed ultimo capitolo si offre una sintesi delle questioni relative a Chung Kuo Cina con alcune considerazioni finali, che riflettono soprattutto sul valore storico che quell'opera di Antonioni, specie nel passare degli anni, ha acquisito anche in presenza delle radicali modificazioni che il paese asiatico ha assunto negli ultimi decenni.

### II Film

Chung Kuo Cina è un celebre film realizzato dal regista italiano Michelangelo Antonioni. Nel 1972, al culmine della Rivoluzione Culturale maoista, il governo cinese invita Michelangelo Antonioni a fare un documentario sulla Nuova Cina. Il regista va cinque settimane con una piccola troupe cinematografica a Pechino, Linxian, poi a Suzhou (Jiangsu), Nanchino (Jiangsu), e Shanghai. Lo stesso Zhou Enlai contattò Antonioni per questo progetto, e lo scopo era quello di rivelare la Cina agli occidentali dopo anni di isolamento, mostrandone un volto bonario e rassicurante. Antonioni definisce il suo reportage, realizzato con la collaborazione di Andrea Barbato per i testi e di Franco Arcalli per il montaggio, ad una serie di semplici "appunti di viaggio": troppo complessa la realtà cinese e troppo limitato il tempo per scoprirla, nonché segno di grande rispetto per la Cina e il suo popolo. 1 Pechino, Linxian (nella provincia dello Henan), Suzhou (nella provincia del Jiangsu), Nanchino, e a Shanghai, un itinerario organizzato dal governo cinese: gli vennero date indicazioni precise su cosa poteva vedere e filmare e quali luoghi poteva visitare. "Il film, immediatamente censurato, non appare in Cina.

Vi sarebbe stato proiettato per la prima volta solo nel novembre 2004, presso l'Istituto del Cinema di Pechino. Venne proiettato per la prima volta negli Stati Uniti nel dicembre del 1972 e trasmesso dalla RAI, in bianco e nero e in tre puntate, tra il gennaio e il febbraio dell'anno seguente, e replicato nell'agosto del '79 su Rai 2 nella versione originale a colori.

Forse era dalle Guerre dell'Oppio<sup>2</sup> che la Cina non attirava su di sé tanta attenzione diretta da parte di artisti stranieri, in quegli anni infatti molti fotografi europei si precipitarono per testimoniare gli scontri e le sofferenze del popolo.<sup>3</sup> Il film di Antonioni venne girato in un periodo chiave per il processo di apertura dello stato cinese, ormai chiuso al mondo esterno da decenni. Nel 1970 vennero stabilite le prime relazioni diplomatiche con l'Italia, nel 1971 la Cina entrò a far parte dell'ONU e l'anno seguente vi fu la visita ufficiale del presidente americano Nixon e la Rivoluzione culturale iniziata già nel 1966, finirà solo nel 1976.

Si può parlare perciò di un periodo caldo, durante il quale la Cina fu sotto i riflettori di tutto il mondo, incuriosito dalla riscoperta di questa vecchia/nuova nazione che finalmente apriva le sue porte al resto del globo.

Racconta Luo Jinbiao, che fu coinvolto nei preparativi per il viaggio di Antonioni in Cina e che in quell'anno lavorava nell'ufficio culturale dell'Ambasciata cinese a Roma: "Il nostro invito ad Antonioni di girare un documentario sulla Cina fu un tentativo, nella sfera culturale, di aprirsi al mondo"<sup>4</sup>. Nel luglio del 1971, la RAI fece la richiesta al Ministro degli Affari Esteri cinese di girare un film-documentario in Cina, con Antonioni come regista. Circa dieci mesi dopo, la richiesta fu concessa e, passati sette giorni, il 13 maggio 1972, Antonioni arrivò nel grande paese asiatico con la sua troupe. Nelle cinque settimane che seguirono egli fece riprese a Pechino, Linxian (nella provincia dello Henan), Suzhou (nella provincia del Jiangsu), Nanchino, e a Shanghai, un itinerario organizzato dal governo cinese: gli vennero date indicazioni precise su cosa poteva vedere e filmare e quali luoghi poteva visitare. "Nello scoprire il volto di questa nuova società ho seguito la mia tendenza naturale a concentrarmi sugli individui, e a mostrare l'uomo nuovo, piuttosto che le strutture politiche e sociali che creò la Rivoluzione cinese. Queste cinque settimane mi permisero soltanto una rapida occhiata: essendo un viaggiatore ho visto cose con l'occhio del viaggiatore"<sup>5</sup>, commentò poi il regista.



Conflitti scoppiati tra l'Impero Cinese e il Regno Unito (appoggiato dalla Francia) dal 1839 al 1842 e dal 1856 al 1860 culminati con la sconfitta dell'Impero Cinese costretto a cedere il libero accesso alle proprie vie fluviali interne per il commercio con le potenze occidentali, a stabilirone con esse rapporti diplomatici previo il pagamento di pesanti indennità

<sup>1</sup> Paolo Mereghetti, La timidezza di Antonioni colpì al cuore il regime cinese, "Corriere della sera", 10 dicembre 2007, p.42, in http://archiviostorico.corriere.it/2007/dicembre/10/timidezza\_Anto ni colpi cuore regime co 9 071210135.shtml

<sup>3</sup> Understanding China starts from experiencing, "People's Daily Online", 29 giugno 2012, in http:/ ww.china.org.cn/wap/2012-06/29/content\_25765542.htm

<sup>4</sup> Cfr. Mu Qian, The final cut, "China Daily", 27 agosto 2009, in http://www.china.org.cn/cultu re/2009-08/27/content 18409774 2.htm

**CHUNG KUO CHINA** 

Il percorso seguito è stato frutto di una lunga trattativa con le autorità di Pechino: era stato chiesto dall'ambasciata di Roma di arrivare a Pechino con la proposta di un itinerario prestabilito dal regista, itinerario che venne immediatamente rifiutato per via del tempo che avrebbe richiesto un progetto del genere, almeno sei mesi a dispetto delle cinque settimane a disposizione. Vi furono tre giorni di contrattazioni, tre giorni "chiusi in una sala d'albergo, seduti in poltrone disposte lungo le pareti, davanti a tavolini e tazze da tè che una ragazza passava a riempire di continuo. Il centro della sala, vuoto, era uno spazio immenso che metteva a disagio, come se i diecimila chilometri che separavano la Cina dall'Italia fossero concentrati tutti lì."6Si arrivò così ad un compromesso.

Il film è in perfetto stile Antonioni, fotografico, ricco di volti, primi piani, poche parole e il suo famoso "tempo morto" che fu "frutto della ricerca espressiva per il tema dell'alienazione, appare ribaltato in funzione positiva, come modo di assaporare il tempo della presenza dell'uomo fra le cose, invece di registrare la triste reificazione dell'uomo"7.

### I.1 - Nel film

Per meglio capire cosa effettivamente ci viene mostrato dal regista italiano, ripercorrerò brevemente l'itinerario seguito da Antonioni riportando sequenzialmente alcune delle scene principali del film.

### I.1.1 - Pechino

Il film di Antonioni si apre per l'appunto con dei primi piani, volti di ragazze intimidite dalla presenza della cinecamera, in fila a piazza Tienanmen in attesa di essere fotografate davanti al ritratto di Mao che vigila sulla piazza e in sottofondo un coro di bambini che canta Wo ai Beijing Tian'anmen 我北京天安®. II narratore, Giuseppe Rinaldi, descrive l'importanza del luogo in cui ci si trova e spiega quella che è l'intenzione del regista: "Non pretendiamo di spiegare la Cina: vogliamo solo cominciare ad osservare questo grande repertorio di volti, di gesti, di abitudini". Seguono scene di traffico per le vie di Pechino, un lungo



6 Michelangelo Antonioni, E'ancora possibile girare un documentario?, in Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi (a cura di), Michelangelo Antonioni. Fare un film è per me vivere, Venezia, Marsilio, 1994, p. 99. 7 g. co. [Gianfranco Corbucci], *Chung Kuo: Cina*, "Cinema Nuovo", XXII, 222, marzo-aprile 1973, p. 134.

8 Wo ai Beijing Tian'anmen 我爱北京天安门 [Io amo piazza Tienanmen di Pechino], è una canzone nata durante il periodo della Rivoluzione Culturale che veniva fatta cantare a tutti i bambini nelle scuole elementari assieme all'inno nazionale e a Dongfang hong 东方红 [L'Est è rosso], canto ufficiale della Rivoluzione Culturale. La canzone, composta da un'unica strofa, recita "Io amo piazza Tienanmen di Pechino, il sole sale su piazza Tienanmen. Il grande leader il presidente Mao, quida tutti noi avanti

passaggio con adulti cinesi che praticano tai ji quan 太极拳 la mattina presto e bambini che fanno attività fisica prima dell'inizio delle lezioni. E la famosa scena che farà infuriare le polemiche del bambino con il sederino scoperto.

Segue una delle sequenze più forti dell'intero documentario, una giovane donna operaia in sala parto che sta per mettere al mondo il suo primo figlio, tramite taglio cesareo e con la sola anestesia eseguita tramite agopuntura. La lunga scena si concluderà con la nascita del pargolo.



Si passa alla visita di un'abitazione e di un cotonificio con il celebre passaggio nel quale vi è un gruppo di operai che "discutono con passione, anche se tendono a diventare ripetitivi e monotoni". Viene mostrata poi la Grande Muraglia, le Tombe Ming. Antonioni si sposta in campagna con gruppi di studenti che marciano e gridano slogan dirigendosi verso la terra che dovranno lavorare per un mese l'anno.

Viene mostrata una comune agricola e qui vengono pronunciate la parole, forse travisate, oggetto di forti critiche: Antonioni afferma che verranno in seguito mostrate realtà più povere di quella ("saremmo ingenui se pensassimo di aver scoperto un paradiso rurale: anche qui la vita dei campi è una dura fatica quotidiana") e c'è poi la altrettanto celebre scena dei maiali con, in sottofondo, Chiang Shuiying, eroina dell'opera Ode a Long Jiang, che canta: "taigi tou, tingxiong tang 抬起头、挺胸膛" [alza la testa, raddrizza il tuo busto]. Vengono poi filmati un ricco mercato alimentare, la Città Proibita e la donna anziana con i piedi fasciati del Loto d'Oro<sup>9</sup>, Wangfujing Da Jie 王府井大街 ripresa a camere nascoste con i suoi negozi, le sue botteghe, il viavai caotico e così commentata: "I costumi sono parsimoniosi, le vetrine dei negozi sono spesso piene più di slogans politici che di merci. Ci si sente contagiati da virtù da tempo dimenticate, e che forse solo noi stranieri leggiamo nelle abitudini dei cinesi, come il pudore, la modestia, lo spirito di rinuncia". Poi ancora il Tiantan 天坛 [Tempio del Cielo] e la lunga sequenza dello spettacolo di marionette al teatro Chang An.

<sup>9</sup> Loto d'Oro o Gigli d'Oro erano i piedi delle donne che durante le ultime tre dinastie se li facevano fasciare per renderli più piccoli. La donna con fianchi accentuati e piedi molto piccoli era sino

### I.1.2 - Linxian

Da Pechino si passa poi a Linxian in Henan, nella campagna a sud della capitale. Linxian è la "capitale del frumento e del mais, il granaio della Cina" come descritto da Antonioni. La sua imponente opera è "Bandiera Rossa", il canale di 1.500 chilometri scavato a mano; si osserva la vita del villaggio Ta Zei Tuan di 1628 abitanti: "la solita impressione di povertà senza miseria"<sup>10</sup>. Ancora, la scuola e un'abitazione tipica e viene spiegato che il comitato del villaggio può "persino concedere i divorzi, ma l'occasione è rara perché qui in campagna i coniugi raramente si dividono, perché raramente litigano". Il narratore afferma: "I sentimenti e i dolori sono quasi invisibili in Cina, circondati dal pudore e dal riserbo. Abbiamo chiesto di vedere un funerale, ma ci è stato risposto che il lutto è un fatto privato. La Cina è un paese senza cimiteri. Lo stato raccomanda la cremazione, ma in campagna ancora si seppelliscono i morti. Ciascuno può chiedere di essere interrato dove vuole e generalmente il permesso è accordato". Viene mostrato in seguito, anche se vietato, un piccolo mercatino di libero scambio in cui i contadini vendono e appunto scambiano prodotti personali: le guide tengono a precisare il fatto che è "solo un'economia marginale, fatta di pochi spiccioli". Il regista si sposta poi in un villaggio montano e descrive così la reazione degli abitanti che per la prima volta vedono un occidentale: "[...] Continuiamo a filmarli ma presto ci accorgiamo che gli stranieri, i diversi, siamo noi. Al di qua della macchina da presa, restiamo per loro come oggetti sconosciuti e forse, per loro, anche un po' ridicoli. È un colpo duro per il nostro orgoglio di europei: per un quarto dell'umanità, siamo così sconosciuti da incutere timore; i nostri occhi sono tondi, i capelli ricci, i nasi lunghi e ossuti, la pelle sbiadita, i gesti stravaganti, le fogge dei vestiti goffe... Sono spaventati ma cortesi. Temono di offenderci anche fuggendo, e perciò esitano, restano finché possono davanti all'obiettivo, spesso impietriti e immobili. E così per tutto il tempo di questa nostra irruzione nel paesino montanaro, ci troviamo davanti a una galleria di visi attoniti, ma non leggiamo mai ostilità nelle loro espressioni.

Il presidente vorrebbe mostrarci tutto in ordine, e insieme vorrebbe spiegare alla sua gente chi siamo, cosa vogliamo... Per tutto il tempo che resteremo qui, farà cenno ai vecchi e alle donne, specie a quelle malvestite, di nascondersi." In questa fase del documentario si scorgono davvero la paura, la timidezza e il disagio del popolo cinese davanti alla camera da presa, tutti si nascondono il viso con le mani, i bambini si raggruppano assieme per poi dileguarsi all'avvicinarsi del direttore della fotografia,

Luciano Tovoli, forse quella è una lunga scena troppo invadente e un po'violenta agli occhi di un cinese, per quanto naturale e priva di architetture. In questo stralcio viene mostrato il maiale che urina in mezzo alla strada. Ci si sposta nuovamente, a Suzhou, nota perché interamente attraversata da un intreccio di canali, "città bellissima" che al regista ricorda molto Venezia. Ne mostra i giardini, le pagode ed un tempio buddhista.

### I.1.3 - Nanchino

Di Nanchino, vecchia capitale della dinastia Ming, viene mostrato il grande ponte, descritto con queste parole: "Il monumento di cui Nanchino è più orgogliosa, è recente, ed è fatto d'acciaio. È il ponte sullo Yangtze Kiang. È lungo 6 chilometri, 50 mila operai hanno impiegato 8 anni per costruirlo. Il ponte è un'opera maestosa, che unisce le due sponde del fiume avvicinando le due metà della Cina, che fino a ieri erano separate". Le immagini non tradiscono la sua imponenza.

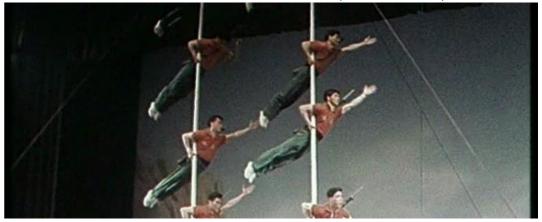
### I.1.4 - Shanghai

Shanghai, la città nel suo traffico, la lunga carrellata di volti e la visita al palazzo in cui si svolse il primo congresso del Partito Comunista Cinese, riprese, queste, anch'esse contestate per l'atmosfera un po' tetra, nonostante il tono solenne col quale vengono descritti gli avvenimenti accaduti in quel luogo carico di storia.

A seguire le capanne di fango in un quartiere operaio di Shanghai, cimelio dell'epoca coloniale, il padiglione con la casa da tè, e le riprese della più grande raffineria di Shanghai accompagnate da una descrizione che scatenerà altre polemiche: "L'immensa periferia industriale di Shanghai non è nata oggi. In un certo senso, la città è industrializzata da molti decenni. I suoi prodotti vanno in tutta la Cina, ma le industrie sono spesso poco più che grandi capannoni artigianali, montate in fretta. Anche guesta raffineria, la maggiore della città, è una fabbrica povera, fatta con materiali quasi di scarto". E ancora "Shanghai fu letteralmente inventata come città, dal capitale straniero, nel secolo scorso". Infine, il fiume Huangpu e un lungo spettacolo teatrale di acrobati a chiusura della pellicola.

### I.2 - Zhou Enlai

Ma chi aveva invitato Antonioni in Cina? Si disse allora che fosse Zhou Enlai (Huai'an, 5 marzo 1898 - Pechino, 8 gennaio 1976), un importante politico, nonché dirigente del Partito Comunista Cinese e capo di governo della Repubblica Popolare Cinese dal 1949 fino al suo decesso nel 1976. Zhou, di natura rivoluzionaria, ebbe una formazione prevalentemente occidentale, studiando in Giappone e in Francia, ed entrando sin da giovane in contatto con gruppi legati al comunismo e all'anarchia. Si unì al PCC nel 1921 e tornò dall'Europa in Cina nel 1924 per collaborare col



<sup>10</sup> Michelangelo Antonioni, *Chung Kuo Cina*, Torino, Einaudi, 1974, p. 42.



rivoluzionario repubblicano Sun Yat-sen. Egli fu parte attiva nel Movimento Quattro Maggio del 1919, movimento di attacco e protesta contro l'umiliante accettazione da parte della Cina del Trattato di Versailles, il quale assegnava la provincia dello Shandong al Giappone nonostante la Cina fosse tra le nazioni vincitrici della prima guerra mondiale; negli anni 20, durante la Spedizione a Nord, si dedicò all'organizzazione sindacale, permettendo di fatto al Guomindang (Partito nazionalista cinese) di aggiudicarsi la città di Shanghai, completamente bloccata da uno sciopero generale organizzato dallo stesso Zhou. Distaccatosi successivamente dal Guomindang, a causa della rottura del partito con il movimento comunista, Zhou appoggiò la nuova linea politica proposta da Mao, il quale nonostante alcuni attriti nel 1937/38 per il suo appoggio a Wang Ming e ai bolscevichi, lo rivalutò grazie alla militanza politica e all'autocritica per gli errori commessi in passato, e gli consentì da quel momento in poi di dirigere il partito comunista. Zhou fu anche grande promotore del fronte antigiapponese, ebbe un ruolo di primo piano nell'incidente di Xi'an, fu ambasciatore comunista presso il governo di Chiang durante gli anni della seconda guerra sino-giapponese e prese parte ai negoziati che seguirono la seconda guerra mondiale. Con la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese il primo ottobre 1949, Zhou diventò ministro degli esteri (fino al 1958 in seguito alle sue dimissioni, dovute anche ad un attentato sventato del quale era bersaglio), nonchè capo del governo. Viaggiò molto, soprattutto in quei paesi in Asia e Africa che riconobbero la Repubblica Popolare Cinese come nuovo stato legittimo. Guidò poi la delegazione cinese alla Conferenza di Ginevra sulla questione coreana e indocinese nel 1954 e a quella di Bandung nell'anno successivo, durante la quale riscosse ampi consensi per il suo Heping gongchu wu xiang yuanze 和平 共处五项原则 principi per una coesistenza pacifica], considerato come la base per la cooperazione fra paesi del terzo mondo. Proprio in quell'occasione Zhou Enlai lanciò un appello al mondo intero: venite a vedere! 11

Nel dopoguerra divenne personaggio amato e popolare grazie alla sua scelta nel fare della Cina un paese avanzato, sviluppato economicamente e tecnologicamente al pari delle potenze europee: promosse l'aumento della produzione agricola e lo sviluppo dell'industria pesante.

Riuscì, durante la Rivoluzione Culturale, a proteggere numerosi siti archeologici e storici dalla distruzione per mano delle Guardie Rosse; durante la fase più radicale della politica di Mao, Zhou cercò costantemente di mantenere uno stato di apparente normalità nella vita dei cittadini in Cina, pur sempre rimanendo fedele al suo capo: questo gli garantì appoggio e simpatia da parte del popolo e risentimento da coloro che da sempre lo consideravano un ostacolo per la loro scalata al potere. Noto anche per le sue grandi abilità diplomatiche, esercitò un'influenza determinante sulla politica estera degli anni Settanta: si deve a Zhou l'apertura della Cina all'occidente, nonchè il ristabilimento delle relazioni diplomatiche con gli Stati Uniti d'America nel 1972. L'accoglienza del presidente Nixon in Cina per la firma del comunicato di Shanghai portò alla fine della rottura dell'isolamento internazionale e all'ammissione alle Nazioni Unite.

La sua grande figura riuscì a non essere intaccata neanche dal fallimento del Grande Balzo in avanti del 1958, fallimento che portò addirittura all'estromissione di Mao dalla gestione pratica del paese, pur mantenendo egli la carica di capo di stato.

La morte di Zhou nel 1976 per cancro e l'opportunità negata al popolo di piangere pubblicamente l'amato Premier saranno fra i motivi che porteranno il risentimento popolare a sfociare nell'incidente di Tienanmen del 1976.

#### II - LA GRANDE RIVOLUZIONE CULTURALE PROLETARIA

"La rivoluzione non è un pranzo di gala, non è un'opera letteraria, un disegno, un ricamo, non la si può fare con altrettanta eleganza, tranquillità e delicatezza, o con altrettanta dolcezza, gentilezza, cortesia, riguardo e magnanimità. La rivoluzione è un'insurrezione, un atto di violenza con il quale una classe ne rovescia un'altra." (cit. Mao Zedong – Libretto Rosso)

"Cos'è la rivoluzione? [...] La rivoluzione rende la vita talmente imprevedibile che il destino delle persone può mutare nel giro di una sola notte. E se c'è chi passa in un istante dalle stalle alle stelle, c'è anche chi, all'improvviso, sprofonda nell'abisso. Quando c'è la rivoluzione, i legami tra le persone s'interrompono e si riannodano senza soluzione di continuità: un giorno si è compagni rivoluzionari e il giorno dopo si è nemici di classe." <sup>12</sup> La Grande Rivoluzione Culturale Proletaria, è uno degli aspetti storici più complessi e controversi della storia contemporanea cinese. Essa ha inizio nel 1966 e termina nel 1969 (spesso però la si fa concludere nel 1976, anno della morte di Mao). Per la sua importanza e il suo impatto è divenuta un vero e proprio spartiacque fra due epoche.

È guidata da otto principali punti cardine, gran parte dei quali però derivavano (in modo estremizzato) direttamente dalla Campagna di Rettifica di Yan'an dei primi anni Quaranta:

- esiste un'unica linea interpretativa corretta, quella del presidente Mao;
- vi sono linee erronee di sinistra e controrivoluzionarie di destra (modelli negativi del passato da combattere nel presente);
- etichettatura politica di coloro che deviavano in linee erronee come "revisionisti", "anarchici", "trotzkisti", "deviazionisti di destra/sinistra" (demonizzazione del nemico per una miglior diffusione dei messaggi essenziali tra le masse);
- intolleranza verso la critica e il dissenso degli intellettuali, definiti come la "nona categoria puzzolente" (era prioritario dimostrare la loro malvagità politica, denunciarli e umiliarli pubblicamente attraverso meeting e azioni di massa. Gli accusati venivano automaticamente isolati e tenuti a distanza);
- metodi rigorosi all'interno delle tecniche di lotta politica e ideologica (i quali col tempo portarono al diffondersi di un clima di terrore anche all'interno del partito stesso: indurre alla confessione gli accusati attraverso l'uso di qualsiasi mezzo era prioritario);
- un solo leader dominante, Mao Zedong, senza il quale la Rivoluzione non avrebbe mai avuto luogo;

70 | LIBERO - La Rivista del Documentario on line | 71

<sup>11</sup> Cfr. Federico Rampini, Da Simone de Beauvoir a Moravia: l'Occidente sedotto, in La sindromecinese, a cura di Mario Capello, Milano, Feltrinelli, 2007.

<sup>12</sup> Yu Hua, *La Cina in dieci parole*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 159.



- Movimento di Educazione Socialista (MES) (1962-1965) per il rinvigorimento dello spirito di classe e l'importanza della lotta di classe per il miglioramento del livello qualitativo dei quadri e responsabili di partito, in quanto la contesa tra socialismo e capitalismo si era radicata all'interno del partito stesso (alle masse e associazioni contadine spettava il compito di controllare tale movimento e assumere il controllo diretto del potere nel caso evidente di occupazione da parte di soggetti che avevano intrapreso la via del capitalismo all'interno del partito). Il MES interessò in particolare le zone rurali, le quali vennero ripulite attraverso l'uso di squadre di attivisti dai vari responsabili che furono accusati di aver commesso errori in campo economico, politico, ideologico e gestionale (corruzione, appropriazione di fondi pubblici...). Lo slogan adottato dal movimento che sanciva l'obiettivo di denunciare "le persone al potere nel partito che hanno intrapreso la via del capitalismo", diventerà l'idea cardine della Rivoluzione Culturale;
- · rieducazione coatta nelle campagne per lunghi periodi. Nel 1966 la "Circolare del 16 maggio" dell'Ufficio politico sanciva due principali obiettivi: "smascherare pienamente l'atteggiamento reazionario e borghese delle cosiddette "autorità accademiche" che si oppongono al partito e al socialismo" e "criticare e ripudiare i rappresentanti della borghesia che si sono infiltrati all'interno del partito, del governo, dell'esercito e della sfera culturale e spazzarli via o trasferirli ad altre posizioni". Grazie a questa circolare la critica in campo culturale e accademico subì una fortissima legittimazione e riempì la stampa quotidiana e periodica, nonché i dazibao 大字报<sup>13</sup>.

Sempre a quell'anno risale la formazione delle Guardie Rosse: nate dalla resistenza fatta da alcuni studenti alle squadre di lavoro politico inviate nei campus da Liu Shaoqi e Deng Xiaoping; il clima molto teso fece sì che gli studenti "ribelli" trovassero l'appoggio del presidente Mao che chiese ai due responsabili di fare autocritica per gli errori commessi. Le Guardie Rosse erano principalmente formate da studenti di famiglie operaie e contadine i quali agivano per affermare il proprio ruolo centrale nella nuova fase rivoluzionaria, per denunciare criticare sopprimere gli appartenenti alla classe "nera" (intellettuali e capitalisti), attraverso l'uso della violenza, l'irruzione nelle case, la distruzione e l'umiliazione (fortemente contrastati per esempio i capelli lunghi e gli abiti occidentali). Erano spesso divisi in organizzazioni, fazioni a loro volta in competizione tra di loro nell'assalto agli uffici governativi per accaparrarsi i timbri ufficiali, simbolo del potere. Il compito affidato loro da Mao era di "spazzare via i quattro vecchiumi" ovvero le vecchie idee, cultura, abitudini e comportamenti. Vennero inoltre diffuse 23 regole guida atte ad incanalare le forze rivoluzionarie verso obbiettivi comuni e imposti periodi di training militare per tutti gli studenti, tentando così di contrastare comportamenti eccessivamente radicali. Tra l'estate del 1968 e l'aprile del 1969 le pattuglie delle Guardie Rosse furono smobilitate per eccesso di entusiasmo ed estremismo e

gli studenti che vi parteciparono mandati ad essere rieducati nelle campagne, questo anche per ovviare all'instabilità sociale che si era venuta a creare: sedici milioni di giovani che avevano abbandonato gli studi si trovavano ora senza nulla da fare e senza possibilità di impiego a causa della forte crisi economica cui ora la Cina intera era costretta a far fronte. Si stima che il numero delle vittime di quei tre anni di scontri si aggiri tra i 500 mila e i 700 mila individui, perdite che colpirono in particolar modo il mondo dell'educazione e della cultura, anche se diverse fonti parlano di qualche milione di morti. 14 Con la morte di Mao si sancì la fine della Grande Rivoluzione Culturale Proletaria, i membri della Banda dei Quattro vennero accusati di tentato colpo di stato e processati nel 1981: venne imputata loro ogni colpa per i disordini e per il fallimento di tale rivoluzione, sollevando di fatto il PCC da ogni responsabilità in merito. 15

#### II.1 - La Rivoluzione Culturale nel cinema

La Rivoluzione Culturale investì per forza di cose anche e soprattutto il mondo culturale-artistico portando la sua nuova dialettica politica a rivalutare tecniche e stili propri del cinema cinese fino a quegli anni. La critica rivoluzionaria andò a colpire pesantemente una serie di opere che avevano goduto precedentemente di una larghissima diffusione, etichettate come "controrivoluzionarie" e borghesi. Tali produzioni cinematografiche non vennero però censurate come poteva accadere in URSS, bensì tornarono a circolare in modo ancora più copioso per dare occasione al popolo di visionarle e criticarle, perché "i film sono fatti col denaro del popolo, esso ha il diritto di vedere e criticare ciò che viene fatto a suo nome"16. Ognuno durante la Rivoluzione Culturale aveva il diritto e l'obbligo morale di fare critica. Se fin poco prima della rivoluzione si produceva essenzialmente per il mercato estero, con pellicole che cercavano di ricalcare in malo modo il realismo occidentale, ora il cinema cinese entrava di fatto nella vita del suo popolo, con film appositamente girati per educarlo e istruirlo ideologicamente, e nel caso dell'operazione di critica, per trarre una lezione dagli errori e dalle sconfitte del passato ed allo stesso tempo colpire il nemico. Era il periodo del Movimento di Critica del Revisionismo, durante il quale venivano affissi cartelli che invitavano le masse ad andare alla proiezione di un determinato film revisionista, in seguito alla quale iniziava la critica al film stesso. Nasce una concezione di cinema che permarrà fino agli anni settanta chiamata shehui qongnenglun 社会功能论

[funzionalismo sociale], ovvero il cinema concepito come uno strumento di governo che non deve divertire e intrattenere ma deve essere al servizio della lotta politica<sup>17</sup>.

Ciò che viene pesantemente criticato e stigmatizzato è il cosiddetto "sistema Stanislavskij", ovvero un metodo di recitazione che si basa sulla massima personificazione tra personaggio e attore, e per questo etichettato come frutto dell'ideologia "ultra-egoistica della borghesia" proprio perché al centro di esso vi è l'io, l'io intimo e inconscio dell'attore che deve divenire un tutt'uno con il personaggio.

<sup>13</sup> I dazibao 大字报 sono manifesti murali scritti a mano a caratteri grandi, facilmente leggibili. appesi in speciali bacheche pubbliche per permetterne la lettura a tutti. Essi venivano usati princi palmente come mezzo di divulgazione e di critica per i principali fatti che riguardavano la politica, soprattutto durante la Rivoluzione Culturale.

<sup>14</sup> Guido Samarani, La Cina del Novecento, Torino, Einaudi, 2008, p. 263.

<sup>15</sup> Cfr. Tiziano Terzani, *La porta proibita*, Milano, Longanesi, 1998

<sup>16</sup> Nino Bizzarri, Il cinema rivoluzionario, "Rivista del cinematografo", 1973, n.2, febbraio, p.

<sup>17</sup> Shi Chuan, Storia degli ultimi trent'anni della cinematografia cinese, 4 gennaio 2011, in http://www



Come se non bastasse, il "sistema Stanislavskij" aveva fra i suoi canoni la cancellazione della "linea di demarcazione di classe e la lotta di classe che esiste nella vita reale" 18. Il compito dell'arte, per i promotori della rivoluzione, è porsi al servizio del popolo, e in quanto tale, unici protagonisti dei film devono essere proprio il popolo e la sua rivoluzione, i quali hanno il compito di trasmettere la gaiezza e la tensione alla gioia tipici della Cina rivoluzionaria. Non solo, secondo le parole di Mao, le produzioni esteticamente migliori erano le più velenose e reazionarie: si poteva perciò godere e commuoversi per la visione di un film giudicato revisionista ed allo stesso tempo criticarlo e condannarlo.

#### III - LA CRITICA CINESE

In particolare la potente Jiang Qing<sup>19</sup>, moglie di Mao Zedong il quale era al governo in quel momento, fu poco soddisfatta del film. Antonioni divenne così un bersaglio della campagna "critichiamo Lin (Biao), critichiamo Confucio". Jiang, infatti, scatenò una violenta campagna contro il film, accusando Antonioni di crimini controrivoluzionari e anti-cinesi: la critica al film si trasformò immediatamente nell'ennesima occasione per Jiang e la Banda dei Quattro<sup>20</sup> di screditare Zhou Enlai, fautore della politica di apertura verso l'Occidente, il quale aveva permesso ad Antonioni di girare il documentario. Cominciando con l'editoriale del "Renmin Ribao 人民日报, il movimento per denunciare Chung Kuo Cina durò quasi un anno, benchè la maggioranza dei cinesi non avesse visto, né mai avrebbe visto il film. Nel 1974 si pubblica una critica lunga 200 pagine a Chung Kuo Cina.

Vennero richiamati i diplomatici cinesi in Italia coinvolti nel lavoro di preparazione del viaggio di Antonioni in Cina, inclusi Luo Jinbiao e Shen Ping, ambasciatore in quel momento. Per mesi furono costretti a seguire un gruppo di studio, denunciare il film e scrivere autocritiche. Le riprese di Antonioni del ponte sul fiume Yangtze a Nanchino, ad esempio, furono criticate per aver reso "questo magnifico ponte moderno come tortuoso e barcollante"<sup>21</sup> . Antonioni era a conoscenza degli attacchi e molti governi stranieri furono costretti a non proiettare il film. "Il linguaggio volgare delle loro accuse mi fa davvero male", disse in risposta il regista. "Se avessi ancora l'occasione di incontrare Antonioni, gli vorrei chiedere scusa", dice Luo. "Fu erroneamente attaccato da persone che avevano un secondo fine politico"<sup>22</sup>.

L'origine delle accuse, esaminando il film, s'intuisce immediatamente non provenire da un'immagine falsata (o troppo realista) della Cina dell'epoca, ma ha radici nel conflitto intestino al governo cinese, conflitto fra il primo ministro Zhou Enlai e la Banda dei Quattro, la quale accusava Zhou di un'eccessiva apertura all'occidente ai danni del popolo cinese.

### Il film venne duramente censurato con un editoriale del "Renmin

18 Nino Bizzarri, Il cinema rivoluzionario, cit., p. 85.

Ribao 人民目报"del 30 gennaio 1974 intitolato Edu de yongxin beilie de shoufa 恶毒的用心,卑劣的手法 [Intenzione spregevole, manovra abietta].

L'articolo dipinge il film come una manifestazione anti-cinese, una vera provocazione al popolo della nuova Cina: 这个影片的 出现、是一个严重的反华事件、是对中国人民的猖狂挑衅。

Afferma che il documentario non è stato girato con l'intenzione di far comprendere allo spettatore occidentale la Cina, o meglio rafforzare il rapporto di amicizia fra Cina e Italia. Piuttosto il regista aveva approfittato dell'ospitalità concessagli per raccogliere materiale a scopo di calunniare ed attaccare la Cina.

但是, 他的中国之行, 不是为了增进对中国的了解, 更不是 为了增进中意两国人民的友谊,而是怀着对中国人民的敌 意,采取别有用心的,十分卑劣的手法,利用这次访问的机 会,专门搜罗可以用来污蔑攻击中国的材料,以达到不可告 人之目的。

#### Fancora:

[...] tre ore e mezza di scene lente, che rappresentano una realtà distorta, il tutto per attaccare i leader cinesi, demonizzare la nuova Cina socialista, diffamare la grande Rivoluzione Culturale Proletaria e insultare il popolo intero, nascondendo invece le grandi cose che stavano cambiando la patria, l'atmosfera e il nuovo aspetto della Cina."

[...] 在他拍摄的长达三个半小时的影片中, 根本没有反映我 们伟大祖国的新事物,新气象,新面貌,而是把大量经过恶 意歪曲了的场面和镜头集中起来, 攻击我国领导人, 丑化社 会主义新中国, 诽谤我国无产阶级文化大革命, 侮辱我国人

"Tollerare la diffusione del film in tutto il mondo come sta avvenendo, equivale a legittimare qualsiasi insulto reazionario e cedere alle provocazioni anti-cinesi dei reazionari internazionali."

如果容忍这样的影片在世界上招摇撞骗, 那就等于承认任意 侮辱中国人民的反动宣传是正当的行为, 那就是向国际反动 派的反华挑衅投降。

Sempre secondo il "Renmin Ribao 人民目报", il documentario nega e ignora completamente le grandi conquiste portate avanti dalla nuova Cina socialista, cercando di far credere allo spettatore che la nuova Cina non era poi diversa dalla vecchia Cina coloniale e semi-feudale. 反动影片《中国》全盘否定和完全抹煞了我 国社会主义建设各条战线取得的伟大成就, 企图使人相信今 天的社会主义新中国同往日的半封建半殖民地的旧中国几乎 没有什么两样。

L'articolo ricorda che Antonioni nella sua presentazione dice che "non ha intenzione di esprimere delle opinioni sulla Cina ma semplicemente vuole osservarne i volti, gli atteggiamenti e le abitudini"

### Ma aggiunge:

"Questo si chiama ingannare le persone. In guesto sedicente "documentario", ogni scena è commentata, prende in prestito tecniche artistiche reazionarie per calunniare e diffamare la Cina con commenti polici estremamente velenosi, rende pubblici e senza alcuna remora commenti anti-Cina, anti-comunisti e controrivoluzionari. Il film, che inizia da Pechino, a piazza Tienanmen, fa

<sup>19</sup> Jiang Qing seconda moglie di Mao, nasce come attrice nella provincia nativa dello Shandong arrivando successivamente al teatro di Shanghai; il matrimonio dapprima viene fortemente osteggiato dai dirigenti comunisti ma poi approvato a patto che ella non si occupasse di politica per almeno 30 anni. Già dai primi anni Sessanta entrerà a far parte della segreteria di Mao per poi accedere a gruppi culturali radicali. Divenne negli anni Settanta leader della cosiddetta Banda dei Quattro.

<sup>20</sup> Banda dei Quattro gruppo estremista ispiratore della Rivoluzione Culturale composta da: Jiang Qing,

<sup>21</sup> Mu Qian, The final cut, cit.



sembrare il tutto molto naturale, ma in realtà questa scelta serve la trama reazionaria del documentario".

影片摄制者在解说词中说,他"不打算评论中国,而只想开 始观察中国的各种面目,姿态和习惯"。这完全是骗人的。 这个所谓"纪录片",每一个镜头都有评论,这是借用反动 艺术手法污蔑和丑化中国的极其恶毒的政治评论、是肆无忌 惮地公开露骨地反华反共反革命的政治评论。影片的镜头从 北京天安门开始,看起来似乎是很自然的,其实,这种安排 却是为整个"纪录片"的反动主题服务的。

"Film di questo genere, struttura e distribuzione, semplicemente hanno come unico obiettivo: attaccare a fondo la rivoluzione sotto la guida del partito comunista. Insultare, negare, contestare la rivoluzione è lo scopo principale di un film di questo tipo".

影片的这种结构和布局, 纯粹是为了把攻击矛头集中地指向 中国共产党领导下的革命。咒骂革命,否定革命,反对革 命,就是这部影片的要害所在。

Altra intenzione di Antonioni per il quotidiano era quella di denigrare attraverso le sue riprese a Shanghai l'industria socialista cinese, mostrando fabbriche arretrate, evitando quelle con macchinari più avanzati e portando a confronto le grandi navi straniere ormeggiate al porto, non con le grandi navi cinesi, ma con i piccoli mercantili in legno.

安东尼奥尼把上海作为"工业化的大城市"介绍给观众,其 目的恰恰是要污蔑我国的社会主义工业。明明上海有许许多 多现代化的大型企业,影片的摄制者却视而不见,而专门搜 集设备简陋, 手工操作的零乱镜头。明明黄浦江边矗立着能 制造万吨轮的造船厂, 江上停泊着我国的远洋轮, 而在安东 尼奥尼的镜头下,黄浦江里的大货船都是外国的,小木船都 是中国的。

"La produzione del film in accordo con i commenti che si possono ascoltare durante le riprese, è apertamente di stampo imperialista, l'industria di Shanghai "non è nata oggi", "la grande metropoli è stata interamente costruita dal capitale straniero durante il secolo scorso", e dopo la liberazione del 1949 "le industrie create affrettatamente, sono di poco migliori delle grandi officine artigianali", "anche la più grande raffineria di petrolio di Shanghai, è un'officina povera che è stata messa in piedi con materiale pressoché di scarto". Nel film l'uso di metodi estremamente vili ha colpito con inquadrature diffamanti dei lavoratori."

影片的摄制者公然站在帝国主义的立场上说,上海的工业" 并非产生于今天"、"上海作为一个城市,则完全是由外国 资本在上世纪建立起来的",而解放后"仓促建立起来的工 业往往只比大的手工业工厂好些"、"上海最大的炼油厂 也是一个可怜的厂,几乎是用废料建成的"。影片中还以极 其卑劣的手段拍了一些丑化劳动人民的镜头。

A Linxian invece, il regista si prenderebbe gioco delle zone socialiste rurali, filmando distese di campi, anziani, animali stanchi e abitazioni umili, definendolo un luogo povero, desolato ed abbandonato e facendo tutto il possibile per diffamare la scuola elementare rurale: "sarebbe ingenuo voler trovare un paradiso rurale in questi luoghi".

安东尼奥尼把林县作为"中国的第一个社会主义山区"介绍 给观众, 其目的恰恰是要污蔑我国的社会主义农村。银幕 上不厌其烦地呈现出来的是零落的田地, 孤独的老人, 疲乏 的牲口, 破陋的房舍……。他大肆渲染林县"农民的贫困" ,把一个山村说成是"荒凉和被抛弃的地方",把一所乡村 小学竭力加以丑化。安东尼奥尼还恶狠狠地说,在今天的中 国, "如果我们想发现一个农村'天堂', 那就天真了"。

"La diffamazione della Cina nella pellicola tocca ogni ambito non trascurando alcun aspetto: dalla costruzione delle città, la cultura, l'educazione allo sport, dalla sanità all'assistenza famigliare, così come ali asili nido."

这部影片对我国社会主义建设事业的诋毁和污蔑是多方面 的。从城市建设到人民生活,从文化教育到体育运动,从医 疗卫生到计划生育,以至幼儿园,统统不放过。

"Il film ignora completamente gli enormi cambiamenti nel paesaggio urbano, definendo Pechino "ancora la città vecchia", "trascurata e dalla pianificazione urbana deludente", Suzhou "con il suo aspetto antico è poco cambiata"; la sola trasformazione nell'aspetto di Shanghai è che gli edifici, costruiti a suo tempo nelle concessioni dagli "imperi economici occidentali", "sono oggi degli edifici amministrativi"."

影片完全无视我国城市面貌的巨大变化, 渲染北京"依然是 个古老的城市",住屋"非常简陋","城市规划化令人 失望";苏州"同它的古老的面貌差异很小";上海城市面 貌的改变, 不过是昔日"西方的经济帝国"在租界修建的房 子"今天成了办公楼"。

"Il film si rifiuta di riconoscere il significativo miglioramento delle condizioni di vita del popolo cinese affermando che "gli abitanti di Pechino sono poveri, ma non miserabili". Ringraziamo il sig. regista per la sua clemenza, ha detto che non siamo miserabili, ma la sua vera intenzione è ridicolizzare la nostra "povertà"."

影片竭力否认我国人民生活条件的显著改善,说什么"北京 人是贫穷的,但并不悲惨"。承蒙这位导演先生手下留情, 还说我们不算悲惨;但他的真意是嘲笑我们"贫穷"。

"Egli deride apertamente il discorso "ripetitivo e monotono" di un dibattito fra lavoratori, "non è una vera discussione" dice, deride i bambini che cantano elogi al presidente Mao: la canzone del partito comunista "di stampo politico" non è compatibile con la loro amorevole innocenza, di conseguenza non può venire dal loro cuore."

他公然嘲讽工人讨论会的发言"重复而单调" 真正的讨论会", 诬蔑中国儿童高唱歌颂毛主席, 共产党 的"政治性"歌曲同他们的天真可爱不相容,因而并非发自 内心。

"Secondo Antonioni, il popolo cinese ha in realtà una grande sofferenza in sè, solo che non la esterna."

在他看来,中国人民是有着不满现实的莫大"痛苦"的,只 是不敢表达出来而已。

"Questa è un'assurdità. Nel nostro paese socialista a dittatura del proletariato, le persone sono responsabili dei propri affari, la politica è dinamica e vigorosa, molti godono dei veri diritti della democrazia, lo stato d'animo è inequagliabilmente felice. Il suo tentativo di incitare l'insoddisfazione del popolo della nuova Cina e del sistema socialista non può che essere vano".

这完全是一派胡言。在我们这个无产阶级专政的社会主义国 家里,人民当家作主,政治局面生动活泼,广大人民享受着 真正的民主,心情无比舒畅。安东尼奥尼企图钻空子,煽动



中国人民对新中国和社会主义制度的不满, 只能是枉费心

"Durante tutto il film non si vede un nuovo tornio, un trattore, una scuola decente, un cantiere fumante, una scena di raccolto agricolo... E lui pensa che così si possa calunniare la Cina e il suo popolo, ancora una panoramica, ancora un dettaglio, non si stanca della lungaggine e tediosità".

在整个影片中,看不到一部新车床,一台拖拉机,一所象 样的学校,一处热气腾腾的建设工地,一个农业丰收的场 景……。而他认为可以用来污蔑中国和中国人民的东西、则 又是全景, 又是特写, 不厌其冗长。

Vengono messe in discussione anche le riprese fatte a luoghi e infrastrutture motivo di orgoglio nazionale come il ponte di Nanchino e piazza Tienanmen, "con la precisa intenzione di nascondere, confondere lo spettatore attraverso riprese faziose e insultare la nazione".

影片在拍摄南京长江大桥时, 故意从一些很坏的角度把这座 雄伟的现代化桥梁拍得歪歪斜斜,摇摇晃晃,还插入一个在 桥下晾裤子的镜头加以丑化。影片关于天安门广场的描绘更 是十分可恶。它不去反映天安门广场庄严壮丽的全貌, 把我 国人民无限热爱的天安门城楼也拍得毫无气势, 而却用了大 量的胶片去拍摄广场上的人群,镜头时远时近,忽前忽后, 一会儿是攒动的人头, 一会儿是纷乱的腿脚, 故意把天安门 广场拍得象个乱糟糟的集市,这不是存心污辱我们伟大的祖 国吗!

Il film viene criticato anche sulla base delle luci e del colore: "la presenza di una luce grigia e di toni freddi durante tutto il film, il fiume Hangpu come avvolto dalla nebbia, le strade di Pechino macchiate di una luce verde, il villaggio montuoso di Linxian pesantemente in ombra. In breve, molte immagini danno allo spettatore un cupo, desolato, triste e insensibile impatto".

影片在光线和色彩的运用方面也是很坏的。影片的大部分都 以灰暗的光线和阴冷的色调拍摄。黄浦江象笼罩着浊雾,北 京的街道被抹上一层青光, 林县的山村阴影重重。总之, 许 多画面给人以惨淡,凄凉,阴郁,冷酷的印象。

"Particolarmente di bassa qualità, anche la musica di sottofondo è utilizzata dall'autore con metodi diffamatori. In tutto il film non vi sono riprese di opere esemplari della Rivoluzione Culturale del nostro paese, ma bensì ridicole arie teatrali. Quando Chiang Shuiying, eroina dell'opera Ode a Long Jiang, canta: "alza la testa, raddrizza il tuo busto", appare sullo schermo un maiale che scuote la testa. Questo genere di montaggio è completamente contraffatto. Questo è calunniare deliberatamente una nostra esemplare opera rivoluzionaria, attaccare la nostra cultura rivoluzionaria, è veleno portato all'estremo!".

尤其恶劣的是,影片摄制者还利用配乐作为进行诽谤的手 段。他在影片中没有拍过我国一个革命样板戏的镜头,却拿 样板戏的一些唱段肆意嘲弄。当响起《龙江颂》中江水英 唱"抬起头,挺胸膛"时,画面上出现的竟是猪摇头的动 作。这种剪接完完全全是伪造的。这是蓄意污蔑我们的革命 样板戏, 攻击我们的文艺革命, 真是恶毒透顶!

"Antonioni nutre ostilità verso il popolo cinese." 安东尼奥尼对中国人民怀有敌意。

"Egli ha reso pubbliche tante riprese ottenute senza il consenso. fatte di nascosto. Afferma con orgoglio: sul fiume Huangpu "ho ripreso segretamente violando il divieto" la nave da guerra cinese; a Pechino in Wangfujing Da Jie "trasporto la cinepresa ben nascosta", "catturo scene di vita inaspettate di guesto luogo". E ancora in modo riprovevole afferma "portare la camera all'interno di Qianmen Da Jie non è appropriato". Come non è appropriato? Ad essere precisi rubare non è appropriato. Peggio ancora, per architettare le riprese umilianti del popolo cinese, ha voluto girare una scena di combattimento fra amici in una comune di Pechino: in un'altra occasione, che le masse si cambiassero gli abiti secondo i suoi gusti, altrimenti non le avrebbe filmate. Il suo rubare riprese, forzare, falsificare le scene, altro non è che una grande mancanza di rispetto e fonte di disprezzo verso il popolo cinese".

他在解说词中公开宣扬有很多镜头是象间谍那样偷拍的。他 得意地说,他在黄浦江如何"冲破禁令偷偷地拍摄了"中 国军舰; 在北京的王府井大街如何"把摄影机掩盖住"冷不 防地抢摄这里的生活场面"。他还埋怨说"带着摄影机在前门大街那里行走是不方便的"。什么不方便?就是做贼不方 便。更有甚者,他为了炮制污辱中国人民的镜头,在北京中 阿友好人民公社,竟然要别人制造社员打架的场面,让他拍 摄;在另一个场合,他还要群众按照他的口味改换服装,否 则拒绝拍摄。他的这种偷拍,强摄,作假的行径,本身就是 对中国人民的极大的不尊重和藐视。

"Dopo l'uscita del film anticinese di Antonioni, l'ABC ha speso 250 mila dollari per acquistare i diritti del film per proiettarlo al grande pubblico negli USA, e alcune persone hanno parlato in supporto del film definendolo "interessante". Sembra che lo spirito di Dulles si trovi ancora nel corpo di americani imperialisti, l'uscita del film anticinese di Antonioni risponde perfettamente ai gusti di queste forze reazionarie".

安东尼奥尼的反华影片《中国》出笼之后,美国广播公司花 了二十五万美元重金购进这部影片, 并在美国公开放映, 还 有人帮腔说这部反动影片是"吸引人的"。看来, 杜勒斯的 阴魂仍然在一些美帝国主义分子的身上,安东尼奥尼的反华 影片的出现, 也适应了这些反动势力的需要。

"Antonioni è un italiano ma non può assolutamente rappresentare milioni di italiani che hanno invece intenzioni amichevoli nei confronti del popolo cinese."

安东尼奥尼是一个意大利人, 但是, 他决不能代表千百万对 中国人民抱着友好态度的意大利人民。

"Egli ha girato il film anticinese con il desiderio di rafforzare i rapporti di amicizia fra cinesi e italiani, ovviamente ha ottenuto il risultato opposto".

安东尼奥尼拍摄这样的反华影片,同意大利人民和中国人民 要求加强友好关系的愿望,显然完全背道而驰。

"Il popolo cinese ha sempre appoggiato l'incoraggiamento di scambi amichevoli e la comprensione reciproca fra i popoli di paesi diversi. Nei rapporti fra paesi diversi, non abbiamo mai forzato gli altri ad accettare i nostri punti di vista. Come abbiamo più volte sottolineato, la Cina è ancora un paese in via di sviluppo, ha avuto grandi risultati nella costruzione e nella rivoluzione socialista, ma non abbiamo mai nascosto il fatto che il nostro paese ha ancora bisogno di progredire, che è ancora arretrato, ha aspetti reazionari, necessita di continuare la rivoluzione."

中国人民一贯主张发展同各国人民的友好往来和互相了解。 在同各国人民的交往中, 我们从不强求别人接受自己的观 点。我们一再指出,中国还是一个发展中的社会主义国家。 尽管我们的社会主义革命和建设已经取得巨大成就, 但是从 不隐讳我们的国家还存在着前进中的缺点,还有落后,反动 的东西, 需要继续革命。

"Tuttavia, chi si dichiara amico ma di fatto interferisce con atti equivoci e anticinesi, in realtà quadagnando da una campagna di odio estremo per la Cina e acclamando l'imperialismo e il socialimperialismo, deve essere da noi smascherato, e dobbiamo privarlo dei mezzi usati per ingannare la gente".

但是, 谁要是冒充"朋友"而实际上却干着卑鄙的反华勾 当,去博取极端仇视中国的帝国主义和社会帝国主义的喝 采,我们就要给予彻底揭露,以剥夺其招摇撞骗的资本。

"Il popolo cinese dovrà continuare a percorrere valorosamente la strada del socialismo. Come il nostro grande leader il presidente Mao ha detto tempo fa:

"Lasciate che i reazionari interni ed esterni di fronte a noi tremino, lasciate che ci dicano che ogni cosa che facciamo non funziona, l'inflessibile caparbietà del popolo cinese, con passi costanti raggiungerà inesorabilmente i propri obiettivi"."

中国人民将坚定地沿着社会主义道路奋勇前进。正如我们伟 大领袖毛主席早就说过的: "让那些内外反动派在我们面前 发抖罢, 让他们去说我们这也不行那也不行罢, 中国人民的 不屈不挠的努力必将稳步地达到自己的目的23

In seguito a questo primo articolo, per due settimane, ogni giorno i giornali cinesi, affiancati da dibattiti televisivi, hanno trattato quotidianamente l'argomento. Lo stesso articolo viene riportato dal bollettino quotidiano della "Xinhua News Agency" di Londra e il giorno seguente, da "Pékin Information" (settimanale cinese pubblicato in francese, spagnolo, tedesco e giapponese) n.5 del 4 febbraio e da una brochure in sette lingue straniere. Un altro articolo del "Renmin Ribao 人民日报" è pubblicato il 4 febbraio con il titolo Solo il socialismo può salvare la Cina: riporta un intervento di Yang Kuei, primo segretario del comitato del PCC e presidente del comitato rivoluzionario del distretto di Linxian, distretto rurale visitato dal regista, e successivamente, riportato anche dalla "Xinhua" il 6 febbraio con il titolo La popolazione di Linxian critica il film anticinese di Antonioni, in cui si raccolgono le impressioni lasciate dal regista tra i contadini che lo conobbero.

Sempre sul "Renmin Ribao 人民目报" il 6 febbraio viene pubblicato (replicato poi dal "Xinhua" il giorno seguente e da "Pékin Information" nel n.11 del 13 marzo) Mai il popolo cinese si lascerà malmenare: le critiche mosse dall'autore Hsin Chung, sono pressoché le medesime portate avanti precedentemente sempre dal "Renmin Ribao 人民日报", vi si accusa il regista di fare politica antirivoluzionaria e imperialista tramite la volontaria ricerca e costruzione di scene tanto riprovevoli per guanto rare nella Cina moderna, trascurando volutamente tutti i risultati e le imprese portate avanti dalla nuova classe operaia. L'autore fa alcuni esempi e invita il lettore a riflettere su quale sia la differenza fra le immagini inserite nel film di un contadino che va al gabinetto

e un maiale che piscia per strada e l'impudenza del cartello che gli imperialisti fecero apporre sull'ingresso del parco del bund di Shanghai con scritto "Vietato l'ingresso ai cinesi e ai cani". Antonioni viene definito come un "clown anticinese" che vuole far credere al mondo che i cinesi abbiano nostalgia della vecchia Cina e che non riesce a vedere che il suo sistema capitalista, quello al quale egli deve la sua esistenza, è marcio e fa acqua da tutte le parti. Hsin Chung sottolinea più volte la presenza in occidente di tanti "amici" della Cina che difendono la Grande Rivoluzione Culturale Proletaria e tutti i passi avanti fatti dal popolo cinese. A sostegno della tesi sulla malafede del regista italiano, viene riportata una frase che Antonioni avrebbe proferito in un intervista alla "Reuter" del 09 maggio 1972, quindi prima di partire, con la quale preannunciava la sua intenzione di recarsi in Cina per girare un film sulle sue lacune, filmando persone "un po' balorde" o "un po' maliziose", venendo così meno agli accordi intercorsi fra Italia e Cina. Viene accusato di aver usato metodi poco ortodossi nei confronti del popolo cinese in quanto disposto a tutto pur di catturare scene che potessero nuocere al paese, come, per esempio, far indietreggiare una vecchia indignata per le scene anticinesi che stava girando, o forzare l'autista a fermare la vettura in corsa per poter riprendere immagini in luoghi a lui non ammessi. Non esiste a giudizio di Hsin Chung "l'arte per l'arte, l'arte al di sopra delle classi, né l'arte che si sviluppa al di fuori della politica o indipendentemente da essa, la letteratura e l'arte servono sempre da strumenti nella lotta di classe"<sup>24</sup>e la differenza fra il proletario e il borghese è che il primo ammette questo principio, mentre il secondo, in quanto classe sfruttatrice, lo nega, esattamente come nel caso di Antonioni il quale afferma di aver fatto un film al di sopra di ogni posizione politica. Il regista viene infine accusato di emulazione a causa della lunga sequenza nella quale viene mostrato uno spettacolo di marionette, un passaggio che fa l'occhiolino, secondo l'autore dell'articolo, al film sovietico

anticinese uscito nello stesso anno La Cina nelle tenebre della notte, nel quale il popolo cinese viene paragonato a "marionette e docili fantocci consenzienti".25

Sempre con l'intenzione di dimostrare la faziosità del regista, il 6 febbraio "Xinhua" pubblica Operai contadini e soldati condannano il film anticinese di Antonioni, un'altra raccolta di articoli firmati da singoli quadri o da comitati rivoluzionari. Una sintesi di un ulteriore articolo del "Renmin Ribao 人民日报" appare sullo "Xinhua" del 10 febbraio con il titolo I combattenti dell'esercito di liberazione criticano il film anticinese, testimonianza della compagnia di presidio della porta di Tienanmen di Pechino.

Il 15 febbraio ancora "Xinhua" riporta un dispaccio intitolato Gli operai, i contadini e i soldati cinesi continuano a criticare il film anticinese di Antonioni. L'articolo presenta una sorta di critica collettiva attraverso una serie di articoli raccolti dai quotidiani della capitale nei quali gente comune, lavoratori e membri di comuni "illustrano le splendide realizzazioni della rivoluzione cinese e rifiutano le distorsioni e la denigrazione della nuova Cina operata da Antonioni"26.

Tre giorni dopo, la stessa testata pubblica Il popolo di Shanahai critica il film anticinese di Antonioni con testimonianze di

<sup>24</sup> Hsin Chung, Mai il popolo cinese si lascerà malmenare, "Rivista del cinematografo", 1974, n.3-4, marzo/ aprile, p. 26.

<sup>25</sup> ibidem 26 Giorgio Rinaldi, *L'esperienza cinese: uso di massa delle armi della critica,* "Cineforum", giugno-luglio



operai, portuali e dirigenti del partito di Shanghai. Il "Pékin Information" nel n.8 del 25 febbraio ripropone tre critiche: una di Yang Kuei, una a firma della compagnia di presidio della porta Tienanmen ed una testimonianza di Fang Kiun-cheng, operaio del cotonificio n.3 della capitale, il quale accusa Antonioni di aver avuto comportamenti violenti sui luoghi in cui gli operai vivevano e lavoravano: «La sua condotta fu ancora più meschina quando visitò il nostro centro abitativo. In una casa rifiutò di filmare dicendo che era troppo pulita, in una seconda interruppe le riprese alla vista di alcune poltrone, in una terza infine, avendo visto in cucina una bottiglia di salsa vuota e un piccolo pezzo di carne - scena questa che si augurava di trovare – disse: "Sbrighiamoci, altrimenti li nasconderanno presto". L'articolo si pone l'obiettivo di dimostrare il fatto che Antonioni non fosse in Cina per una visita "non politica" come da lui sostenuto: "La letteratura e l'arte servono sempre da strumenti nella lotta di classe. Questo vale sia per il proletariato e le altre classi sfruttate che per la borghesia e le altre classi sfruttatrici. La differenza sta nel fatto che il proletariato ammette apertamente questa verità mentre la borghesia e le altre classi sfruttatrici la nascondono. Per dissimulare la natura di classe reazionaria delle loro opere artistiche, esse le pongono costantemente "al di sopra delle classi" e le qualificano come "non politicizzate". Questa insegna irrisoria, che Antonioni ha inalberato per coprire la natura anticinese del suo film, non fa che svelare la sua reale natura"<sup>27</sup>.

Dopo un'accorata critica da parte di persone comuni, viene data voce a due cineasti, Yi Ta e Ying Xiao, i quali fanno un'analisi più tecnica: nell'articolo pubblicato dal "Renmin Ribao 人民日报"e per estratti dal "Xinhua" il 13 marzo, essi concordano con il primo articolo di censura Intenzione malevola, manovra abietta, sostenendo che Antonioni, attraverso la scelta e l'uso delle inquadrature, la composizione delle scene, l'impiego della luce, del colore, della musica e dei rumori, ha deliberatamente rappresentato una realtà cinese distorta; essi affermano: "Per camuffare i suoi scopi controrivoluzionari il regista mostra qua e là alcune cose positive, ma le presenta al negativo. Ad esempio quando mostra il luogo del primo congresso nazionale del partito comunista cinese procede in questo modo: nessuno si trova all'interno dell'edificio, la macchina da presa si sposta da una strada deserta ad una piccola via fino davanti ad una porta chiusa. La porta sembra aprirsi da sola, producendo un senso di terrore. Dopo la macchina da presa passa attraverso un cortile ombreggiato e un corridoio, e un'altra porta si apre automaticamente. Per un attimo appare una scala buia. La macchina da presa passa attraverso una porta socchiusa e inguadra delle tazze e una teiera sul tavolo delle conferenze. La stanza è assolutamente vuota. Queste riprese sono esequite con una luce debole e con colori smorti e grigi, atti a creare un'atmosfera gelida e fosca. Il ritmo lento produce una sensazione cupa, terrificante e melanconica. La voce fuori campo legge: "Il primo luglio 1921, una spia, forse inviata dalla polizia francese, penetrò nell'entrata posteriore e attraversò il cortile; passò lungo il corridoio ed entrò in una stanza disadorna, oggi vuota".

Così il luogo storico del primo congresso nazionale del nostro partito è stato ripreso attraverso gli occhi di una spia e la strada

che ha percorso".<sup>28</sup>

In marzo le critiche al film vengono prodotte in risposta alle dichiarazioni rilasciate da Antonioni in seguito alle accuse ricevute dal popolo cinese. Il mensile teorico del PCC "Bandiera rossa" pubblica un articolo intitolato In fin dei conti, di chi è strumento?, nel quale si risponde alla notizia secondo la quale Antonioni aveva accusato la Cina di strumentalizzare il film per fini riguardanti una lotta politica interna: "Non conta tanto il fatto che il popolo cinese consideri Antonioni uno "strumento" di una violenta discussione politica, quanto il fatto che egli stesso si presti di buon grado ad essere lo strumento dei nemici del popolo cinese e dei popoli del mondo. Su che cosa ci basiamo per dire questo di Antonioni? È risaputo che vi è in Cina una lotta fra le due classi e le due vie e che dall'estero viene una minaccia di aggressione e di sovversione da parte dell'imperialismo e del socialimperialismo. (...) In malafede Antonioni ha usato ogni genere di spregevoli trucchi cinematografici per presentare la fiorente Cina socialista in uno stato caotico. Mediante scene deliberatamente distorte e una narrazione tendenziosa, ha insinuato che la vecchia Cina "paradiso" degli avventurieri imperialisti, era molto più "prospera" della nuova Cina dove il popolo lavoratore è padrone del paese. Questa tesi, secondo la quale le condizioni attuali sono peggiori di quelle passate è simile alle calunnie controrivoluzionarie sulla causa socialista della Cina sostenute dalla cricca anti-partito di Lin Piao nel vano tentativo di restaurare il capitalismo. Antonioni ha portato, ancora una volta, sullo schermo il logoro tema di Lin Piao e del socialimperialismo revisionista sovietico contro il sistema socialista e la dittatura del proletariato in Cina. Quali esigenze soddisfa tutto ciò e di che è strumento Antonioni? Non è forse molto chiaro?"29.

Viene pubblicato il 25 marzo nel "Xinhua" la parte di un articolo apparso poco prima sul "Renmin Ribao 人民日报" scritto da Chu Cheng e intitolato Di che razza è il neorealismo di Antonioni?, nel quale si vuole demistificare il preteso neorealismo di Antonioni e rispondere al fatto che Antonioni si sia dichiarato sorpreso per le critiche uscite un anno dopo l'uscita del film. La spiegazione è che: "Antonioni ha violato il suo impegno con la Cina, e ha inviato una copia in Cina solo lo scorso settembre, quando non aveva più alternative", fu allora che "avendo visto questo film anticinese siamo rimasti indignati ed abbiamo iniziato le nostre critiche, come è naturale, solo dopo aver fatto seri studi e indagini"<sup>30</sup>.

Nel n.13 del primo aprile del "Pékin Information", con il titolo Il popolo cinese condanna unanimamente il film anticinese di An-



28 lvi, p. 497. 29 lvi, p. 498. 30 ibidem

27 Ibide



tonioni, viene fatta una raccolta di articoli apparsi su diverse testate, ma in particolare è riportata la testimonianza di Kiao Kong, funzionario dell'amministrazione del celebre ponte di Nanchino sullo Yangtze, costruito dai cinesi dopo il ritiro dei tecnici sovietici e motivo di orgoglio nazionale. La critica si sofferma sulle riprese eseguite al ponte: "Nella prima decade del giugno 1972, Antonioni giunse a Nanchino e disse di voler filmare il grande ponte. Abbiamo fatto quanto era necessario e lo abbiamo facilitato in tutti i modi. Ma questo non gli interessava. Compiendo un sopralluogo gli abbiamo illustrato il ponte, ma si è mostrato molto impaziente; gli abbiamo preparato una gru per le riprese, ma l'ha rifiutata. Ha domandato invece una barca a motore per poter filmare il ponte da molto lontano. Ha scelto delle angolature che gli permettevano di presentare questo ponte, magnifico e imponente, come storto e pericolante. La cosa più ignominiosa è che ha introdotto un'immagine dove si vede della biancheria stesa ad asciugare sotto il ponte. Per andare più facilmente a caccia di immagini destinate a calunniare il popolo cinese Antonioni domandò che la barca continuasse a discendere il fiume. Rifiutammo immediatamente questo perfido tentativo dicendo: «Come è possibile filmare il ponte così lontano?». Irritato per una domanda che riteneva sconveniente, questo imperialista anticinese alzò la voce e disse: «Non filmo più il ponte, è conosciuto a tutti!»".31

Dopo questa ultima pubblicazione le critiche andarono progressivamente diminuendo sino alla loro scomparsa dalle maggiori testate giornalistiche.

#### IV - LA CRITICA IN ITALIA

Secondo un'analisi approfondita di Claudio Sorgi riportata nella "Rivista del cinematografo" con un articolo intitolato *Il caso Antonioni nella stampa italiana*, la vicenda e le polemiche in Italia vennero riportate, sempre con un certo rilievo, in misura diversa a seconda dell'appartenenza politica di chi ne parlava. Maggior risalto fu dato alla vicenda soprattutto dai giornali anticomunisti (a sinistra e a destra del Pci), mentre quelli del Pci e loro simpatizzanti si limitarono a riportare le notizie di agenzia, senza commenti e con più contenutezza. In generale queste notizie erano sempre utilizzate come spunto per discorsi e valutazioni più ampie, mai considerando Antonioni e il film argomento principale della notizia. Si voleva evitare ogni polemica o forma di propaganda pro o contro-Cina. Stesso rilievo fu dato alle notizie dell'acquisto del film da parte degli USA e alla rivendita dello stesso a Formosa.

La cautela usata dai mass-media italiani nel trattare le notizie non era tanto dovuta a motivi di carattere diplomatico o politico, ma piuttosto alla scarsità di elementi sufficienti per una valutazione oggettiva dei fatti. Emerge nei commenti l'assenza di una difesa convinta e compatta a favore del regista, ci si limita più che altro a riportarne le dichiarazioni e le autodifese. Non si instaura nessun dibattito nemmeno sulla fondatezza o infondatezza delle accuse rivolte al regista, non si entra nel merito del film, come per dare

per scontato la presenza di motivazioni vere che derivino dalla

fattezza del documentario. Tutti sembrano concordare però su un fatto: non va trascurata la coincidenza fra il periodo di propagazione delle accuse (scoppiate molto in ritardo rispetto all'uscita del film) e gli avvenimenti politici in corso nella Repubblica popolare cinese, considerati come una ripresa della rivoluzione culturale. Antonioni viene espressamente portato sullo stesso piano di Liu Shaoqi, Lin Piao e Breznev ed accusato di culto verso Confucio. Secondo Sorgi, "Antonioni non sarebbe che uno dei sintomi di qualche cosa di grosso che sta accadendo all'interno del partito comunista cinese, ai vertici della Repubblica e nell'intero Paese" 32

Sorgi prova a riassumere in cinque punti le varie ipotesi tentate dai giornali italiani per poter dare una spiegazione a tanto accanimento:

- La politica estera di Zhou Enlai sarebbe sottoposta a severe critiche da parte del gruppo più vicino a Mao in questo momento. Si vuole quindi rilanciare l'immagine di una Cina ugualmente agguerrita contro i due blocchi e capace di costituire un'alternativa. Ciò sarebbe confermato dalla notizia secondo la quale alcuni diplomatici occidentali sarebbero stati avvicinati da esponenti politici di Pechino per essere invitati a non far circolare il film di Antonioni nei loro paesi.
- 2. L'attacco ad Antonioni farebbe parte semplicemente di un rilancio della campagna ideologica a sostegno del pensiero maoista e contro le deviazioni interne ed esterne (campagna contro Confucio, contro lo stesso Zhou Enlai?).
- Qualcuno preferisce l'interpretazione che vede la ripresa di una politica xenofoba, già cara alla Cina del passato remoto e recente.
- 4. Altri, riprendendo i commenti di "Sovetskaja kultura" (giornale del comitato centrale del Pcus), dopo essersi chiesti come mai solo dopo un anno Pechino attacchi il film di Antonioni, rispondono che, essendo il film girato d'accordo con Zhou Enlai e sotto il suo controllo, ed essendo invece ora criticato dal presidente Mao, sia stato lo stesso Zhou Enlai a scatenare la campagna per procurarsi una difesa.
- 5. Infine, l'opinione di chi sta a sinistra del Pci è quella sintetizzata da Francesco Pinto, segretario generale dell'Istituto italo-cinese, secondo il quale Antonioni è un presuntuoso quando ritiene di essere vittima di una lotta interna di potere ai vertici cinesi. In Cina non è in corso nessuna lotta di potere; la rivoluzione culturale si può ritenere conclusa con il congresso dell'agosto 1973. Semmai l'attacco ad Antonioni rientrerebbe nella severa critica rivolta al Partito comunista italiano definito revisionista e socialimperialista. Antonioni, considerato come membro del Pci, non poteva sfuggire alle critiche.

Il ritardo delle reazioni cinesi al film, viene spiegato da Manlio Dinucci del Partito comunista d'Italia marxista-leninista durante la conferenza stampa dell'associazione Italia-Cina del 14 febbraio: "Non deve stupire, perché in Cina si sono voluti rendere conto di che cosa si trattava; hanno voluto vedere i vari aspetti;

<sup>32</sup> Claudio Sorgi, *Il caso Antonioni nella stampa italiana*, "Rivista del cinematografo", 1974, n.3-4,

i cinesi sono abbastanza riflessivi e non potevano dare un giudizio immediato. Lo hanno studiato e, quindi il primo articolo di critica del documentario di Antonioni non è apparso dopo un tempo eccessivo".33 È la stessa spiegazione data quattro giorni dopo dal "Ta Kung Pao", uno dei giornali maoisti di Hong Kong. Un tentativo di difesa viene fatto dalle associazioni degli autori cinematografici con un documento di solidarietà ad Antonioni nel quale si chiede la possibilità di intavolare un dibattito approfondito con "gli uomini di cultura della Repubblica popolare cinese". Per Sorgi, caddero così in una clamorosa gaffe, giacché si dimenticarono che gli uomini di cultura in Cina sono tutt'altro che una classe stimata e privilegiata agli occhi del PCC, fautore principale delle accuse rivolte al regista.34In seguito alla proiezione del documentario alla Biennale di Venezia nel novembre 1974, Umberto Eco, in un articolo de "L'Espresso" intitolato Il gioco delle tre Cine, in difesa del regista, si sofferma sulla natura dei commenti utilizzati nel film, provando a spiegare i motivi di incomprensione, dovuti essenzialmente ad una differenza culturale che si ripercuote anche sul linguaggio.

Quando si dice "arte povera" si intende un'arte sottratta alla sofisticazione mercantile delle gallerie, e guando di dice "medicina povera" si intende una medicina che sostituisce alle speculazioni dell'industria farmaceutica la riscoperta del rapporto tra l'uomo e le erbe e la possibilità di una nuova sapienza popolare autogestibile. Ma che significato possono avere le stesse parole in un paese dove "povertà" voleva dire sino a pochi decenni fa la morte per fame di intere generazioni di bambini, il genocidio di classe, la malattia, l'ignoranza? Ed ecco che là dove i cinesi vedono una ricchezza collettiva, il commento del film parla per noi di una giusta e serena povertà. Là dove il film per "povertà" intende "semplicità", lo spettatore cinese legge "miseria e fallimento". [...] Il commento del film dice che i cinesi circondano dolore e sentimenti con pudore e riserbo. Ma una cultura che sta privilegiando i valori del dinamismo, dell'entusiasmo, della combattività estroversa, legge "pudore" come "ipocrisia". Antonioni pensa alla dimensione individuale e parla del dolore come di una costante ineliminabile della vita di ogni uomo, legato alle passioni e alla morte; i cinesi leggono "dolore" come una malattia sociale e vi colgono l'insinuazione che l'ingiustizia non sia stata risolta, ma solo coperta.

Eco propone una sua personale sinopsi che possa aiutare un orientale a vedere il film con una visione più aperta, più vicina a un occidentale, ovvero lo spettatore al quale era essenzialmente indirizzato il film:

"Ecco un paese immenso e sconosciuto, che io posso solo guardare, non spiegare in profondità. Di questo paese so che viveva in condizioni feudali di immensa ingiustizia, e ora vi vedo l'instaurazione, combattuta giorno per giorno, di una nuova giustizia. Agli occhi occidentali questa giustizia può assumere l'aspetto di una diffusa e austera povertà. Ma questa povertà stabilisce una possibilità di dignitosa sopravvivenza, restituisce uomini sereni e più umani di noi, talora si avvicina al nostro ideale umanistico di equilibrio con la natura, affettuosità nel rapporto interpersonale, inventività tenace che risolve con semplicità il problema della re-

33 lvi, p. 18.

distribuzione della ricchezza in un territorio sovente avaro".

Se vogliamo, un'interpretazione della condizione cinese molto vicina a quella di Moravia, che si chiese prima di Antonioni: "Ma insomma, che cos'è la povertà cinese? È una povertà senza ricchezza. Cioè, a ben guardare, la condizione normale dell'uomo. [...] I cinesi, a giudicare da quello che si vede per le strade, hanno il necessario ma non il superfluo. Sono poveri ma nessuno potrebbe mettere in dubbio che la loro umanità sia completa, cioè che le manchi qualcosa che potrebbe essere ottenuta attraverso la ricchezza, cioè il superfluo"35.

Eco si pone allora una domanda, la stessa domanda che tutta la stampa italiana si è posta a fronte delle accuse senza riserve provenienti dalla Cina:

Si era detto che il film di Antonioni sarebbe stato solo il pretesto, il casus belli scelto da un gruppo di potere a Pechino per sostenere la campagna anti-confuciana. Ma anche se è così rimane il fatto che un casus belli, per funzionare, deve essere attendibile: si può fare una guerra mondiale perché è stato ammazzato un arciduca, non perché è stato ammazzato il portinaio dell'arciduca. Dove sta l'arciduca nel documentario di Antonioni?<sup>36</sup>

In sintesi, dai giornali italiani si può ricavare "un atteggiamento di stupore, come di fronte a un fatto che non trova spiegazioni plausibili per la sproporzione e l'immotivazione reale delle accuse".37 Secondo la recensione di "Cinema Nuovo", l'obiettivo di Antonioni non coincideva tanto con le aspettative del governo cinese, ma l'intenzione ultima era quella di mostrare se e come il popolo cinese avesse trovato modi più autentici di vita, quello che poi sarebbe l'interesse di un occidentale soffocato dal tema del progresso.

Nulla perciò a che vedere con le intenzioni antirivoluzionarie e sovversive accusate dalla critica cinese.

Ci sembra abbia cercato il senso della vita collettiva, e il ritmo di essa abbia cercato di trasmetterci solo visivamente, solo con le immagini, senza approfittare dello strumento offerto dal commento parlato per giustificare, convincere. Le parole di Andrea Barbato danno il minimo di informazioni, non scendono nei particolari ed evitano i giudizi. 38

Al contrario di guanto sostenuto dal "Renmin Ribao人民日报" che fonda la sua critica sulle parole e le immagini appositamente scelte per travisare, ingannare e giudicare.

La macchina da presa segue i volti umani in una serie infinita di primi piani che vorrebbero come cercare oltre quelle espressioni bonarie, pacifiche, serene, senza malizia, alla scoperta di un segreto.39

Motivo di accusa da parte del governo cinese fu il suo non occuparsi in maniera approfondita della trasformazione in atto ad opera della Rivoluzione Culturale, fattore in parte confermato da "Cinema Nuovo" che sottolinea il "preferire i cinesi còlti tanto spesso nei loro momenti di svago, di vacanza, lontani dalle preoccupazioni di tutti i giorni e dal momento di febbrile "costruzio

<sup>35</sup> Federico Rampini, *Da Simone de Beauvoir a Moravia*, cit., p. 19.

<sup>36</sup> Umberto Eco, Il gioco delle tre Cine, "L'Espresso", novembre 1974, p. 104.

<sup>37</sup> Claudio Sorgi, Il caso Antonioni nella stampa italiana, cit., p. 18.

<sup>38</sup> g.co [.Gianfranco Corbucci], Chung Kuo: Cina, "Cinema Nuovo", cit., p. 134

ne" della società [...] e quando anche un gruppo si riunisce per discutere i problemi del villaggio, Antonioni si guarda bene dal farci entrare nel merito. Quanto essi dicono rimane sconosciuto: interessano i volti, i gesti, il ritmo, il modo che hanno le persone di fondersi con gli altri, con le cose, la natura"40. "Cinema Nuovo" definisce in sostanza il documentario "la registrazione di un particolare atteggiamento ludico; la testimonianza della vittoria cinese contro i fantasmi della civiltà disumanizzata"<sup>41</sup>.

In seguito all'opera di critica e censura avvenuta in Cina, giunge in Italia la notizia che il ritratto di Antonioni sia stato addirittura affisso, in perfetto stile cultural-rivoluzionario, per le vie di Pechino timbrato da una svastica, ma ciò ha fatto di lui, grazie alla platealità di tali attacchi che lo inseriscono nello stesso crogiolo di Confucio, Lin Biao e Beethoven (tutti bersagli della Rivoluzione Culturale Cinese), il più importante regista al mondo. Secondo un articolo di Renzo Renzi, sempre in "Cinema Nuovo", nel quale anche si cerca di spiegare le ragioni della scarsa difesa offerta dal gruppo dirigente italiano (soprattutto di sinistra) di fronte alle accuse del governo cinese, un'attendibile interpretazione del documentario è che esso sarebbe un vero e prorpio manifesto d'amore di Antonioni verso il popolo cinese, che ha evocato nel regista memorie lontane della sua terra. 42

Ma come spiegare tutto ciò al popolo cinese, le cui intenzioni invece erano totalmente opposte, ovvero avviare un grande percorso di trasformazione che li portasse fuori dalla condizione di paese prevalentemente contadino, condizione che invece Antonioni ha largamente prediletto e liricamente girato?

Per paradosso, Antonioni viene accusato di fascismo e di revisionismo utilizzando metodi tipicamente fascisti, quali l'evocazione

dei mostri, e in questo caso per i cinesi che non hanno potuto appurare la fondatezza delle accuse, un mostro metafisico.<sup>43</sup>

Un caso eclatante di critica italiana al film, fu la polemica scoppiata tra il regista e l'attore Dario Fo, il quale, recatosi anch'egli in Cina nel 1975, verrà criticato da Antonioni per alcune sue esternazioni riquardo alla figura di Lin Biao, Confucio, per la sua evidente "simpatia nei confronti del regime di Mao" ma soprattutto per aver definito il regista, sempre in merito a Chung Kuo Cina, nelle varie interviste rilasciate al suo ritorno, come evasivo e parziale. In particolare Fo afferma che l'immagine della Cina mostrata da Antonioni "piuttosto che falsa era evasiva, si limita a fare del colore sulle cose senza spiegarle"44. Antonioni accusa Fo di essere tornato dalla Cina con la presunzione di aver capito e di sapere tutto in merito al paese. Sul fatto di aver operato scelte ben precise riguardo a cosa mostrare nel film e cosa nascondere, il grande autore ferrarese ribadisce che:

[...] Un regista guarda e poi filma. Se lo fa in Cina, guarda e poi filma dove lo fanno guardare e filmare. Non dove ho "voluto io" come dice Fo.

Giorni di discussione ho passato, penosissimi, prima di arrivare a un compromesso. Sui luoghi delle riprese e sui tempi.

La fretta mi ha ossessionato. Ero costretto a girare fino a ottanta inquadrature al giorno. Senza possibilità di un sopralluogo. Siccome i cinesi non mi hanno mai spiegato questa fretta, sarei grato a Fo se me la spiegasse lui. Lui che ha capito tutto"45.

Antonioni accusa l'attore di usare semplicemente frasi-slogan prese dal "Renmin Ribao人民日报" senza dar loro alcuna vera motivazione e non accorgendosi che la polemica non era altro che un pretesto scaturito da una faida politica interna. Per tutta risposta, Fo spiega il perché della sua avversione a Confucio e Lin Biao, elogiando invece l'operato di Mao e la rivoluzione del suo popolo. Accusa poi Antonioni di non aver visto le cose essenziali, la lotta di classe, le grandi opere e i traquardi raggiunti dal popolo cinese affermando:

Ma che ci sei andato a fare sulla nave dei pirati – pardon – sulla nave dei cinesi? La cosa principale, mi pare, che tu Antonioni abbia scoperto dei cinesi, è che sono soprattutto pieni di "dignità e candore" e proprio perché hai insistito sul candore dei cinesi che loro si sono incazzati, perché quello è proprio un cliché esotico che loro non accettano, il cliché del buon selvaggio incontaminato e puro. No, "candido" fa un po' "attonito", "bucolico" e anche un po' "coglione". [...] Mi spiace ma è proprio lì dove hai sbagliato; i cinesi sono scafati, pieni di ironia, sottili e profondi, orgogliosi e, quando ci si mettono sono pure cattivi, e tu ne hai avuto la prova diretta. Con grande affetto ti devo dire che se c'è uno candido quello sei stato proprio tu.46

Riccardo de Torrebruna sulla "Rivista del Cinematografo" descrive Chung Kuo Cina come "un film personale, lontano da ogni equivoco di oggettività, intimo come può esserlo un rapporto intenso e fugace". E per quanto personale sebbene non politico in quanto non centrato sulla politica, è il "risultato politico di un uomo con una visione della realtà dietro una macchina da presa che è indubbiamente uno strumento politico".47

La sua politicità si denota dallo stile, dal raccontare la Cina attraverso il racconto fatto di immagini in un'ottica di popolo e non di populismo. Il regista nel porsi davanti alla Cina è in poche parole rimasto se stesso. 48

Secondo Torrebruna il film di Antonioni è poesia e arte, egli cita Umberto Barbaro che affermava: "Un film non è documentaristico in quanto propone come documentata una certa realtà, né didattico-scientifico in quanto propone l'insegnamento-studio di una materia, né concettuale in quanto propone la soluzione di un problema; lo è invece in quanto arte"48. Definisce l'opera di Antonioni come un'indagine sull'uomo che riscopre il rapporto con la propria terra, una sorta di "attrazione inconscia", una "disposizione ad esistere" nel suo ambiente al di là di spazi fisici determinati. In definitiva il regista è stato in grado di cogliere l'anima profonda della Rivoluzione ma evitando un'esplicita trattazione politica.

<sup>40</sup> ibidem

<sup>42</sup> Cfr. Renzo Renzi, Antonioni nelle vesti del drago bianco, "Cinema Nuovo", 1974, maggio/giugno

<sup>. . 43</sup> Cfr. g. co. [Gianfranco Corbucci], *Chung Kuo: Cina*, "Cinema Nuovo", cit.

<sup>44</sup> Cfr. Chiara Valentini, Nostra Cina quotidiana, "Panorama". 1975. n.492. p. 71

<sup>45</sup> Michelangelo Antonioni, A chi la Cina? A Fol. "L'Espresso", 1975, n.40, p. 60.

<sup>46</sup> Dario Fo, Lin Piao era un bandito e vi spiego perché, "L'Espresso", 1975, n.41, p. 40

<sup>47</sup> Cfr. Riccardo de Torrebruna, Sulle orme di Marco Polo, "Rivista del Cinematografo", 1973, n.1, gennaio

La stessa impronta personale data dal regista al documentario, Iontana da ogni fine politico, è sostenuta da Renzo Renzi il quale afferma che "i sentimenti di fondo del film di Antonioni sono, in primo luogo, l'amore e la nostalgia, giacché Antonioni, in Cina, ha ritrovato, può darsi inconsapevolmente, le dimensioni ritmiche e visuali della sua vita infantile nella valle Padana; abbandonandosi, insieme, ad un "rifiuto del moderno occidentale", di tipo hippy"49.

Sono dunque, in definitiva, proprio questa soggettività e questo individualismo che più hanno fatto storcere il naso alla critica cinese. Non tanto le scorrettezze del regista, quanto il suo modo di intendere le cose, come se il quadro complessivo dipendesse solo dalla sua valutazione soggettiva e dalle sue scelte e invece le masse non avessero alcuna influenza.<sup>50</sup>

#### V AUTODIFESA DI ANTONIONI

In seguito alla censura ed agli attacchi da parte del gruppo dirigente cinese, Antonioni ha espresso una certa sofferenza per via dell'insufficiente difesa che la cultura italiana ha fatto di lui e della sua opera. Come sottolineato da Renzi, il regista è essenzialmente turbato dal fatto che a muovere gli attacchi contro di lui sia stato un gruppo dirigente il quale parla per conto di un popolo di 700 milioni di altri uomini che non conoscono l'oggetto dell'attacco, dal momento che essi non hanno mai visto il film, né l'hanno potuto discutere.

Antonioni chiede al popolo cinese, con un pizzico di ingenuità, di poter fare un dibattito televisivo sul film, di far vedere il medesimo al pubblico cinese e di far pubblicare in Cina le sue autodifese. <sup>51</sup> Ovviamente nessuna delle richieste fatte venne esaudita.

Il regista cerca di spiegare ciò che nel film è stato travisato o comunque mal-interpretato essendo il suo un film fatto di tantissime immagini e ben poche parole. Afferma di aver molta difficoltà nel presentare e trasmettere un'idea chiara e definitiva della Cina popolare, la cui realtà è in continuo mutamento e il tempo per girare il film troppo breve: "Per capire la Cina sarebbe forse necessario viverci molto a lungo, ma un illustre sinologo nel corso di un dibattito, ha fatto notare come chi trascorre un mese in Cina si senta in grado di scrivere un libro, dopo qualche mese soltanto poche pagine e dopo qualche anno preferisca non scrivere niente"52.

Come ogni viaggiatore Antonioni è partito dall'Italia con un'idea della Cina, in parte fondata sui libri, sull'ideologia, sulla fede politica, idea che per trovare conferma non aveva bisogno di un viaggio come quello intrapreso; poi vi è la Cina fatta di immagini, di scenari che nell'idea natale del regista prendeva risvolti quasi fiabeschi: "Il Fiume Giallo, il Deserto Azzurro, il posto dove c'è tanto sale che col sale si fanno le case e le strade che quindi sono tutte bianche, i deserti, le montagne dalle forme animali, i contadini vestiti con abiti di fiaba."53. Questa idea è stata, se non per alcune eccezioni, smentita. Per Antonioni il lato fiabesco del paese risiede nel "paesaggio umano", in quei volti di cui è pieno Chung

Kuo Cina. La scelta di dare spazio nel film ai cinesi a dispetto del paesaggio, della Cina immaginata, afferma Antonioni, è stata immediata e in un certo senso dovuta: "Ricordo di aver chiesto che cosa secondo loro simboleggia più chiaramente il cambiamento avvenuto dopo la Liberazione" ottenendo la seguente risposta: l'uomo. L'uomo con la sua coscienza, capacità di pensare e vivere giustamente e questo uomo ha "un volto, un modo di parlare e di vestirsi [...] ma ha anche un modo di nascondersi e di voler sembrare, talvolta, migliore o comunque diverso da quello che è" 54.

Sull'organizzazione del viaggio Antonioni afferma che un film sulla Cina senza le scene costruite appositamente non sarebbe stato vicino alla realtà, perché anche questo è la Cina. Lo stesso itinerario proposto dal regista al suo arrivo venne bocciato più volte fino al raggiungimento di un accordo, un compromesso con le autorità, il quale però non gli ha imposto dei limiti come si potrebbe pensare, ma ha sviluppato nel regista una maggior attenzione nel guardare e nello scegliere.55

Un aspetto peculiare della società cinese che Antonioni vuole rimarcare è l'idea comune del giusto, la moralità che sopra ad ogni legge formale condiziona la vita quotidiana dei cinesi, che permette loro una vita più serena nei rapporti umani: "[...] non si nota una presenza della polizia militare. Ogni quartiere ha i suoi rappresentanti incaricati di mantenere l'ordine e sono quasi sempre donne: se accade qualcosa subito spuntano fuori e mantengono effettivamente l'ordine. Sono rispettate e ascoltate, rappresentano il potere ma in modo dimesso. Mi si è detto che questa dimessa immagine del potere potrebbe nascondere una realtà diversa, ma io le attribuisco molta importanza, la considero un contributo alla conoscenza della Cina almeno quanto lo potrebbe essere, per l'Italia, un'immagine della polizia italiana con l'ostentazione delle sue armi e del suo addestramento. lo credo ancora, dopo tanti anni di cinema, che le immagini abbiano un senso"56. Il regista ricorda un episodio che può aiutare lo spettatore a decidere se giudicare o meno attendibili e oggettive le immagini da lui stesso girate: Ricordo che una volta, a Su Chow<sup>57</sup>, volevo girare la scena di un matrimonio. L'interprete rispose che in quei giorni, a Su Chow, non si sposava nessuno.

"Bastano un ragazzo e una ragazza, - dissi, - per ricostruire la scena di un matrimonio". Allora l'interprete ripeté che a Su Chow in quei giorni non si sposava nessuno. Ribattei che bastava che fingessero di sposarsi. Ma lui concluse che non era giusto che fingessero di sposarsi dato che non si sposavano. Così non si vede, nel film, la scena del matrimonio cinese. Non ve ne è nessuna costruita con criteri da teatro di posa. Forse l'interprete era semplicemente un ingenuo, ma ho voluto ricordare questo piccolo incidente perché mi sembra tipico dell'importanza che si può dare all'immagine e al modo in cui viene colta. I cinesi hanno un'idea molto terrestre, concreta, visibile della realtà.58

Michelangelo Antonioni non cerca espedienti o giustificazioni di fronte alle accuse mosse dai critici, anzi afferma: "Se il film di Antonioni è sbagliato la colpa è di Antonioni, non di quel fantasma

<sup>49</sup> Renzo Renzi, Antonioni nelle vesti del drago bianco, cit., p. 173.

<sup>50</sup> Cfr. Francesco Bolzoni, *Perché rifiutano Confucio*, "Rivista del Cinematografo", 1974, n.3-4, marzo/apri-

le, pp. 14-15. 51 Cfr. Claudio Sorgi, *Il caso Antonioni nella stampa italiana*, cit., p. 18. 52 Michelangelo Antonioni, E' ancora possibile girare un documen

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem

<sup>56</sup> lvi, p. 102.

<sup>57</sup> In trascrizione è "Suzhou", già nominato in precedenza

<sup>58</sup> lvi, p. 100

**CHUNG KUO CHINA** 

senza volto che è il cinema, la concezione astratta del cinema".59 Rimane in tutto ciò la difficoltà o meglio l'impossibilità di riuscire a rappresentare una nazione intera, specialmente se fortemente complessa e policroma come quella cinese, con un documentario di 220 minuti girato in cinque settimane, e Antonioni, consapevole di questo, decide proprio di chiudere la sua opera con queste ultime parole, tratte da un antico detto cinese:

Puoi disegnare la pelle d'una tigre, Non le sue ossa. Puoi disegnare il viso d'un uomo, Ma non il suo cuore.60

#### VI LO SGUARDO DI MICHELANGELO

Guardando il film è lampante come esso sia stato girato e ideato con intenzioni diverse da quelle dei committenti. Se la classe politica cinese si aspettava un film propagandistico sulla Cina e sulla sua Rivoluzione Culturale, essa ha però chiaramente sbagliato il regista. Antonioni fu scelto probabilmente per la sua posizione critica riguardo al consumismo (tipicamente capitalistico nonché filo-americano), riguardo alla modernità con la conseguente crisi dei valori, grazie ai suoi personaggi prettamente borghesi in costante crisi con le proprie e altrui esistenze e le cui vite vengono dipinte come vuote e annoiate. Non a caso, venne contattato all'apice della sua carriera, immediatamente dopo l'uscita del film Zabriskie Point, reputato, per i temi affrontati, anti-americano, e per questo boicottato negli Stati Uniti.

Nonostante le premesse, Chung Kuo Cina prescinde da ogni ideologia predeterminata, ma vi si coglie la simpatia di Antonioni, la profonda empatia con un paese pensato all'avanguardia nella costruzione di una società umana.

Antonioni ha una vera e propria ossessione per l'immagine: l'ideologia e la propaganda sono per lui rumore, sono parole pronunciate per convincere, per alienare le menti, ovvero tutto quello che non troviamo nelle opere del regista italiano in cui solo le immagini parlano, i silenzi tra dialoghi sporadici sono l'essenza dello stile antonioniano. Dalle immagini si intuisce subito come la curiosità di Antonioni sia totalmente rivolta verso il puro aspetto antropologico di questo grande paese, nessuna ideologia o

sbandieramento viene catturato dalla macchina da presa, solo tanti tantissimi volti, molta quotidianità, poca politica. Lo dimostrano le lunghe riprese sui visi, sui movimenti, i silenzi del narratore per dare spazio ai suoni, quei suoni che solo in Cina si possono ascoltare, i cori, la lingua, il "caos" del traffico fatto prevalentemente di campanelli e pochissimi clackson, e la sbalorditiva fugacità delle immagini su quelli che sono i grandi simboli della civiltà cinese: la Città Proibita, la Grande Muraglia, il Tempio del Cielo. I cinesi volevano mostrare agli occidentali la loro Rivoluzione, il loro "balzo in avanti", mentre questo di Antonioni è un film per scoprire e catturare ciò che rende questa nazione tanto diversa, e nella sua diversità tanto grandiosa.

In ogni critica al film viene dato risalto non tanto a quello che Antonioni ha mostrato nella sua opera, quanto piuttosto alla

59 lvi. p. 102 60 Hua hu huapi nan hua gu, zhiren zhi mian bu zhixin画虎画皮难画骨,知人知面不知心。

"grande assente", la Rivoluzione Culturale appunto. Capita di scorgere nelle inquadrature grandi scritte rosse sui muri dei palazzi, delle quali non ci viene spiegato granché, vi sono i canti rivoluzionari, le marce, i gruppi di discussione, il Libretto Rosso accanto ad un busto di Mao arreda un'umile casa operaia di un cotonificio, ma il tutto rimane su un piano prettamente visivo, senza entrare nel merito, senza troppo addentrarsi nelle motivazioni e nei retroscena politici. Sembra un film fatto solo per essere quardato, non vuole coinvolgere lo spettatore occidentale in faticosi ragionamenti patriottici, come se Antonioni avesse voluto spogliare la Cina e i cinesi della classica presunzione di chi si presta ad essere messo in mostra. Egli non vuole condizionare lo spettatore, mostrando un paese semplice allo sguardo, ma dalla grande complessità interiore. Non intende "spaventare" o portare chi guardi il film a giudicare il popolo cinese a livello ideologico, vuol semplicemente provocare riflessioni sulla profondità e ricchezza di uno stile di vita che l'uomo occidentale ha perso. Se il regista ha tradito le aspettative della dirigenza cinese, è rimasto però fedele a ciò che durante tutta la sua carriera l'ha sempre colpito e incuriosito, ovvero la perdita nell'uomo di certe strutture artificiali per un ritorno alla semplicità, a discapito di un "nuovo" che spaventa e demolisce. Se da un certo punto di vista la "grande assente" ha scatenato le accuse della critica cinese, da un altro lato ha anche protetto la patria asiatica da feroci critiche che potevano scaturire dall'ostentazione di immagini riguardanti il lato drammatico di tale Rivoluzione, che probabilmente ad Antonioni non è neanche stata data la possibilità di scorgere. Nel film non se ne carpiscono i retroscena che poi sarebbero divenuti noti: le persecuzioni, i campi di rieducazione, le umilianti autocritiche pubbliche, i processi sommari, l'aspra battaglia portata avanti contro gli oppositori politici di Mao, le università chiuse e la ricerca scientifica congelata perché frutto di una cultura di stampo borghese.

La Rivoluzione Culturale è ancora presente in quei giorni di riprese, è nella vita quotidiana di ogni cinese, è nei dazibao 大字报, nelle bocche e nelle menti del popolo, ma nel film rimane come un elemento secondario, implicito, presente ma sfuggente, coperto dai silenzi e dalla distanza culturale generata dalla lingua. Anche in questo consisteva la grandezza e la professionalità di Antonioni, l'esser riuscito in ogni sua produzione a rimanere se stesso non cedendo al fascino del successo acquisito attraverso un'ostentata piaggeria al potere, ma rappresentando sempre ciò che egli vedeva e sentiva, al di sopra di ogni schieramento, anche durante gli anni in cui era fin troppo facile aderire ad un movimento politico piuttosto che ad un altro. Criticò allo stesso modo il sistema americano, e questo non lo portò comunque a mettersi al servizio di quello che in quegli anni era il principale sistema antagonista, quello comunista cinese. Il suo scopo è sempre stato quello di offrire un'analisi sociologica della società contemporanea, fatta di critiche e riflessioni che attraverso le immagini portano lo spettatore, con un senso di poetica nostalgia, a chiedersi se davvero il progresso, a livello umano, possa effettivamente definirsi tale.

Con Chung Kuo Cina, Antonioni si allontana dal mondo occidentale alienato e solo destinato all'edonismo di massa (sono di quegli anni le analisi sulla società italiana e moderna di Pasolini) aprendo il proprio squardo su una realtà che, attraversata dall'utopia, pure conservava le proprie radici ed i propri valori. In un qualche modo, mostrando la povertà dei cinesi, il loro legame con la terra e con il lavoro, egli compone un vero e proprio monumento umanistico sulla Cina, vista come possibilità di futuro per tutti. In ciò affiancandosi alla linea epica del cinema classico che aveva composto poemi fatti di immagini (La terra di Dovzenko, L'uomo di Aran di Flaherty, La terra trema di Visconti) e anche richiamandosi al suo primo documentario, Gente del Po. È del resto il medesimo atteggiamento tenuto da Moravia con La rivoluzione culturale in Cina.

Oggi Chung Kuo Cina viene considerato anche dagli stessi cinesi una preziosissima e altrettanto rara testimonianza di come fosse la Cina degli anni '70. La morte del regista, avvenuta il 30 luglio 2007, ha avuto grande risonanza anche nel grande paese asiatico, e in quel frangente si è venuta a creare nuova curiosità intorno al film. Una piccola minoranza della popolazione, formata principalmente da anziani conservatori, continua a dar credito ancora oggi alle accuse rivolte al regista, vedi Ren Yuan, professore settantaduenne all'Università della Comunicazione, il quale afferma in un suo articolo pubblicato dal "Beijing Evening News", che non solo Antonioni fallì nel rappresentare la Cina e il suo popolo in modo veritiero, ma anche danneggiò la dignità dei cinesi.<sup>61</sup>

È innegabile però l'importanza storica della pellicola: se volessimo rigirare il film visitando gli stessi luoghi visitati dal regista più di quarant'anni fa, vedremmo una Cina e dei cinesi che molto probabilmente non hanno più nulla da spartire con quelli di Chung Kuo Cina. Il grande paese asiatico è ufficialmente dal 2012 la prima potenza commerciale al mondo, togliendo così agli Stati Uniti un primato che deteneva dalla fine della seconda guerra mondiale. Per molti paesi nel mondo, in particolare in Europa, la Cina sta rapidamente diventando il principale partner commerciale, nonché la nazione che detiene le più grandi riserve di moneta estera, ovvero il maggior detentore di debito pubblico americano.62

Non ci sono solo traguardi positivi: sempre nel 2012 la Cina è divenuta la quinta maggiore potenza esportatrice di armi, preceduta solo da USA, Russia, Germania e Francia e ben noti sono i drammatici livelli di inquinamento non solo dell'atmosfera ma

anche del suolo e delle falde acquifere con relativi studi e dati addirittura coperti dal "segreto di stato".63

Dungue una Cina molto Iontana dalla vecchia-nuova Cina degli anni Settanta mostrata da Antonioni. Difficilmente troveremmo oggi in un ipotetico viaggio negli stessi luoghi, la stessa curiosità mista a timore negli occhi di un cinese davanti ad una cinepresa occidentale; i luoghi stessi, un tempo tipicamente cinesi, oggi sono di stampo prettamente occidentale, Pechino e Shanghai costellate di grattacieli e strutture futuristiche come i recenti sta

di olimpici 64 appositamente costruiti in occasione delle Olimpiadi tenutesi nell'agosto 2008 a Pechino. Oggi la Cina è meta gettonatissima per occidentali che oramai non vanno più a cercare il lato favolistico e misterioso dell'oriente ma la modernità e la grandezza sotto vesti esotiche. La Cina di Chung Kuo Cina non esiste di fatto più. Questo conferma il film del regista italiano come una testimonianza storica di grandissima importanza. Il processo di industrializzazione che ha colpito in primo luogo l'occidente e, successivamente, ma in tempi molto più rapidi l'oriente, sta omologando ogni diversità. Proprio con la scomparsa della vecchia generazione che in prima persona visse il periodo Maoista con la sua Rivoluzione Culturale vanno progressivamente perdendosi le radici della Cina rivoluzionaria, non solo quella de "Il Fiume Giallo, il Deserto Azzurro, il posto dove c'è tanto sale che col sale si fanno le case e le strade che quindi sono tutte bianche, i deserti, le montagne dalle forme animali, i contadini vestiti con abiti di fiaba"65 di cui forse già allora neanche Antonioni era riuscito a trovar traccia, ma anche e soprattutto il paesaggio umano, quello su cui ha tanto insistito il regista con le sue lunghe riprese: le giovani ragazze in fila davanti all'immagine di Mao per farsi fotografare, gli sguardi sfuggenti, i bambini che intonano inni rivoluzionari, i vecchi mercati la cui esistenza non dipende da un effimero motivo turistico, la caparbia volontà mossa da un sentimento di unità e orgoglio nazionale che porta l'individuo a difendere la propria patria in ogni circostanza, la sensazione della presenza di un'umanità e una serenità da tempo perse dall'uomo occidentale. Naturalmente non si può mai parlare della nazione cinese in termini generali, la sua vastità fa sì che convivano all'interno degli stessi confini ben cinquantasei gruppi etnici e le diversità del territorio sono proporzionali a quelle dei diversi stili di vita che troviamo; nelle sperdute campagne orientali non faticheremmo a rinvenire la stessa situazione di quarant'anni fa. Ma se dovesse girare oggi un film sulla Cina ripercorrendo gli stessi luoghi, forse Antonioni troverebbe un popolo cinese sicuramente più disincantato, probabilmente con un atteggiamento meno comunitario e molto più confuciano, più interiorizzato, rivolto principalmente al raggiungimento di un proprio equilibrio personale, nel quale la soggettività inizia a ritrovare spazio in un'ideologia altamente collettivista. Se un tempo i cinesi lottavano compatti per il bene generale del popolo, verso un obiettivo comune che era dimostrare la grandezza della propria patria attraverso il sacrificio e la pianificazione, oggi il governo cinese è costretto a promuovere

azioni volte ad agevolare i rientri in patria delle menti più promettenti che escono dal paese in cerca di ruoli importanti all'estero.<sup>66</sup>

In questo risiede la preziosità di questo film che è anche storico: l'aver catturato attraverso il suo stile solenne e riflessivo, senza l'uso di filtri che ne avrebbero potuto fare un film di propaganda, un ambiente sociale che oggi è andato progressivamente scomparendo, la testimonianza di una grandissima comunità che, compatta, è stata plasmata da avvenimenti di una grande forza

<sup>61</sup>Cfr. Mu Qian, The final cut, cit.

<sup>62</sup> Cfr. Francesco Tamburini, La Cina supera gli Stati Uniti, ora è la prima potenza commerciale al mondo "Il Fatto Quotidiano", 10 febbraio 2013.

<sup>63</sup> Cfr. ansa.it, Cina, inquinamento suolo segreto di stato, 26 febbraio 2013, in http://www.ansa.it/web/ notizie/canali/energiae ambiente/clima/2013/02/26/Cina-segreto-stato-dati-inquinamento-suo

<sup>&</sup>quot;Cubo d'acqua"] e il Beijing Guojia Tiyuchang "niaochao" 北京国家体育场"鸟巢" [Stadio Nazionale di Pechino "Nido d'uccello"

<sup>65</sup> Michelangelo Antonioni, *E' ancora possibile girare un documentario*?, cit., p. 96.

<sup>66</sup> Cfr. Musso, F., Bartolucci, F., & Pagano, A., Competere e radicarsi in Cina, Milano, Franco Angeli, 2005,

trascinante che raramente accadono nel mondo odierno, guidata da una classe politica di forte carisma che voleva dare una svolta importante al proprio popolo, per riscattarlo dagli anni di servilismo alle potenze occidentali, e, seppur con mezzi diversi da quelli pianificati, riuscendoci.

#### 概要

我的论文研究目的是关于安东尼奥尼的中国 影片,分析文化和政治的讨论。我收集了意大利文,中文和英文的原文,我特别用了期刊和电影杂志的社论。当然,中国 影片也是很重要的来源。我选择这种主题因为对意大利和中国之间的关系好奇,我觉得这个事件很有趣:很有名的意大利的导演拍摄了一部被中国人严厉批评了的影片,文化差异和政治冲突生成了一个国际间的误解。对西方人来说中国 影片是很有趣的影片,有人估价安东尼奥尼的影片是一个具有创造性的杰作,但是行政团队写这部影片侮辱中国人民:我试着解释这个差异的原因。

意大利的导演安东尼奥尼是在一九七二年作为客人到中国去的。那些年是文化大革命的顶点,中国政府邀请安东尼奥尼为了拍摄一个关于新中国的影片。他跟他的电影摄影小组,在中国停留了五星期,同时他也访问了北京,林县,苏州,南京和上海。

在这五星期当中,他只访问了按照中国政府决定他可以看的地方。周恩来想要安东尼奥尼拍摄这个影片,他想给世界其他的地方看中国最善良和安心的新外观。

因为中国政府立即谴责了,所以中国人民没看过中国影片,直到二零零四年十一月:影片才被北京电影学院放映。而在美国,安东尼奥尼的影片在一九七二年十二月放映,在意大利,则被RAI于一九七三年一月放映。

江青,是毛泽东的第四任妻子,文化大革命期间中国共产党的妻子主要领导人之一,她很批评中国影片。安东尼奥尼成为了一个"批林批孔"运动的靶子。意大利的导演反华,反共和反革命受到指责,江青跟四人帮用中国影片为使周恩来的对外政策失去信用,因为他的对外政策是最开放的。一九七四年一月三十"人民日报"公布恶毒的用心,卑劣的手法的社论。虽然从"人民日报"的社论,全国性报刊批评影片批评了很长时间,但是大部分中国人从来不可以看这个影片。他们写了安东尼奥尼的影片不是为了增进对中国的了解或者增进中意两国人民的友谊,而是怀着对中国人民的敌意,导演用这次访问的机会为了搜罗可以用来污蔑攻击中国的材料。

"人民日报"写了很无情的评论,例如:

[…] 在他拍摄的长达三个半小时的影片中, 根本没有反映我们伟大祖国的新事物, 新气象, 新面貌, 而是把大量经过恶

意歪曲了的场面和镜头集中起来,攻击我国领导人,丑化社 会主义新中国,诽谤我国无产阶级文化大革命,侮辱我国人 民。

影片完全无视我国城市面貌的巨大变化,渲染北京"依然是个古老的城市",住屋"非常简陋","城市规划化令人失望";苏州"同它的古老的面貌差异很小";上海城市面貌的改变,不过是昔日"西方的经济帝国"在租界修建的房子"今天成了办公楼"。

影片竭力否认我国人民生活条件的显著改善,说什么"北京

人是贫穷的,但并不悲惨"。

第一次社论以后,每天中国报刊和电视辩论讨论两星期的这个问题。

另外很重要的原因是不仅美国广播公司用了二十五万美元重 金购进这部影片,还在美国公开放映,而且有人帮腔说这部 影片是"吸引人的"。

在那之后,由于意大利的缺少抗辩,安东尼奥尼表示苦难。对中国影片,意大利的共产党来批评。男演员Dario Fo 反对导演安东尼奥尼很有名的论战: Fo 觉得安东尼奥尼的中国觉得太躲躲闪闪的,导演显示东西但是他从来不展开东西的意思。

大家能看清楚安东尼奥尼的意图,他拍摄了中国

影片的时候跟中国行政团队的意图大不一样。

中国影片不重视预先确定的意识形态,但是我们能捕捉他对中国有能力建设新前卫的社会的兴趣。只是对中国的人类学安东尼奥尼都有好奇心:影片有很多脸的图框,几十个日常生活的场面,几乎没有政治。讲述人的沉默让观众让听得见人们只在中国可以听见的声音:很多孩子的唱诗班,汉语的声音,几万辆自行车铃的混乱,很少汽车的喇叭;导演很快就抓住了中国的象征,真令人吃惊:紫禁城,长城,天坛是转瞬即逝的

中国影片辜负了行政团队的期望,但是安东尼奥尼还保持他的电影风格:他一直都赞美返朴归真,对他,不自然的结构和现代主义即吓人而且也粉碎人的关系。

现在连中国人都觉得中国影片很重要,而且是不普通的历史证据:要是人们想再次拍摄这部影片,人们都不能,因为七十年代的中国已经不再存在了。

不管怎样,安东尼奥尼知道了他跟他的影片不能描绘这么宏大的国家,所以他用一个成语结束他的影片:画虎画皮难画骨,知人知面不知心。

L'obiettivo della mia tesi è effettuare un'analisi del dibattito politico e culturale creatosi intorno al film di Antonioni Chung Kuo Cina. Ho raccolto fonti italiane, cinesi e inglesi, in particolare ho utilizzato articoli di periodici e di riviste cinematografiche. Naturalmente, anche il film stesso è stato una risorsa fondamentale. Ho scelto questo argomento perché lo ritengo un episodio molto interessante nella storia dei rapporti tra Italia e Cina: il famoso regista italiano ha girato un film molto criticato dal popolo cinese, le differenze culturali ed i conflitti politici generarono un'incomprensione di carattere internazionale. Gli occidentali giudicarono il film Chung Kuo Cina molto interessante, alcuni sostenitori del film di Antonioni lo ritengono un'opera d'arte di creatività, ma il gruppo dirigente cinese scrive che è un film che insulta il popolo: io ho cercato di analizzare i motivi di questa discrepanza.

Il regista italiano Michelangelo Antonioni è andato ospite in Cina nel 1972. In quegli anni la Grande Rivoluzione Culturale Proletaria era al suo apice e il governo cinese invitò Antonioni a girare un film sulla nuova Cina. Il regista con la sua piccola troupe cinematografica, vi rimase cinque settimane e visitò Pechino, Linxian, Suzhou, Nanchino e Shanghai.



In queste cinque settimane, egli si recò solo nei luoghi che il governo cinese gli permise di visitare. Zhou Enlai volle Antonioni per girare il film, egli voleva mostrare al resto del mondo il nuovo aspetto della Cina, più bonario e rassicurante.

A causa dell'immediata censura da parte del governo, il popolo cinese non poté vedere Chung Kuo Cina, fino al novembre 2004: il film venne proiettato dall'Istituto del cinema di Pechino. Inoltre venne diffuso negli Stati Uniti nel dicembre 1972, in Italia la RAI lo trasmise solo nel gennaio 1973.

Jiang Qing, quarta moglie del presidente Mao, principale leader del partito comunista durante il periodo della Rivoluzione Culturale, criticò fortemente Chung Kuo Cina. Antonioni divenne un bersaglio della campagna "Critichiamo Lin Biao, critichiamo Confucio". Il regista italiano venne accusato di essere anticinese, anticomunista e controrivoluzionario, Jiang Qing e la Banda dei quattro usarono il film per screditare la politica estera di Zhou Enlai, considerata troppo aperta. Il 30 gennaio 1974 il "Renmin Ribao 人民日报" pubblica l'articolo Intenzione spregevole, manovra abietta. Nonostante dall'editoriale del "Renmin Ribao人民日报" le critiche durarono molto a lungo, la maggioranza dei cinesi mai poté vedere il film. Essi scrissero che il film di Antonioni non era per promuovere la conoscenza della Cina o il rapporto d'amicizia fra Italia e Cina, bensì era pieno di ostilità verso il popolo cinese, il regista ha usato questa opportunità per raccogliere materiale usato per danneggiare il paese asiatico.

II "Renmin Ribao人民日报" scrisse critiche molto impietose, come per esempio:

"[...] tre ore e mezza di scene lente, che rappresentano una realtà distorta, il tutto per attaccare i leader cinesi, demonizzare la nuova Cina socialista, diffamare la grande Rivoluzione Culturale Proletaria e insultare il popolo intero, nascondendo invece le grandi cose che stavano cambiando la patria, l'atmosfera e il nuovo aspetto della Cina."

"Il film ignora completamente gli enormi cambiamenti nel paesaggio urbano, definendo Pechino "ancora la città vecchia", "trascurata e dalla pianificazione urbana deludente", Suzhou "con il suo aspetto antico è poco cambiata"; la sola trasformazione nell'aspetto di Shanghai è che gli edifici, costruiti a suo tempo nelle concessioni dagli "imperi economici occidentali", "sono oggi degli edifici amministrativi"."

"Il film si rifiuta di riconoscere il significativo miglioramento delle condizioni di vita del popolo cinese affermando che "gli abitanti di Pechino sono poveri, ma non miserabili".

Dopo questo primo editoriale, ogni giorno per due settimane la stampa e i dibattiti televisivi affrontano l'argomento.

Un'altra importante ragione non fu solo che l'ABC comprò i diritti del film per 250 mila dollari e lo rese pubblico, ma anche che venne definito "interessante".

Dopo di ciò, a causa della scarsa difesa da parte dell'Italia, Antonioni manifesta un certo rammarico. Le critiche al film provenivano specialmente dal partito comunista italiano. La polemica dell'attore Dario Fo contro il regista è molto famosa: Fo ritiene che il film di Antonioni sia troppo evasivo, il regista mostra le cose ma non ne spiega il significato.

Chiunque guardando il film capisce chiaramente che le intenzioni di Antonioni quando lo girò non erano le stesse del gruppo dirigente cinese.

Chung Kuo Cina prescinde da ogni ideologia predeterminata ma possiamo carpire l'interesse del regista per la capacità della Cina di costruire una nuova società all'avanguardia. Antonioni semplicemente prova curiosità per l'aspetto antropologico della Cina: il film presenta tanti primi piani, molte scene di vita quotidiana, quasi nessun riferimento politico. Il silenzio del narratore permette allo spettatore di ascoltare suoni che solo in Cina si possono udire: molti cori di bambini, il suono della lingua cinese, il caos di migliaia di campanelli di biciclette, pochi clackson. Il regista, in maniera sbalorditiva, filma molto velocemente quelli che sono i simboli della Cina: le scene della Città Proibita, della Grande Muraglia, del Tempio del Cielo sono molto fugaci.

Chung Kuo Cina tradisce le aspettative del gruppo dirigente cinese, ma Antonioni rimane fedele al suo stile cinematografico: egli dà ogniqualvolta risalto al ritorno alla semplicità, per lui, le strutture artificiali e il modernismo spaventano e distruggono le relazioni umane.

Oggi anche i cinesi considerano Chung Kuo Cina molto importante, una rara testimonianza storica: se si volesse girare di nuovo il film, sarebbe impossibile, la Cina degli anni Settanta non esiste ormai più.

In ogni caso, Antonioni sapeva di non poter, con il suo film, rappresentare un paese così grande, per questo decide di concludere la sua opera con un espressione idiomatica cinese: "Puoi disegnare la pelle d'una tigre, non le sue ossa. Puoi disegnare il viso d'un uomo, ma non il suo cuore".





# HISTOIRE(S) DU CINÉMA:

### un percorso emotivo e filosofico dentro un documentario esistenziale sul cinema

di Riccardo Bernini

Il regista, come il teologo, cerca il senso della sua esistenza attraverso il suo operare, ma questo alla fine non gli basta, perché la certezza è che continua ad accumulare termini rispetto ad una equazione che tende ad infinito. Esattamente come afferma Bazin: l'occhio è avido di spettacoli, di ritrovare un mondo che si accordi, definitivamente, ai suoi desideri, sogni e aspirazioni. Chi annunci con troppa trepidazione le proprie intenzioni non è destinato alla professione di regista, di cercatore di verità attraverso una propria visione del mondo, tuttavia destinata a restare affatto parziale poiché sempre legata al soggetto che l'ha prodotta. Il regista confezionatore infine non si pone il problema teologico ma, piuttosto, la questione teleologica, cerca di portare a termine, cerca un fine consolidato e consolidante che si accordi con l'industria di cui egli deve, obbligatoriamente, tenere conto e far parte. Il cinema puramente industriale, nato dalla sterile velocità del nuovo, estetizzante cinematografo digitale, non sembra trovar pace, né senso che lo possa determinare entro un arco che sia minimamente accettabile o degno di essere conservato, tale è la velocità con cui si riproduce, una velocità talmente elevata da cancellarsi ogni volta, senza lasciare traccia di sé.

Histoire(s) du cinéma si può considerare un vero e proprio documentario antropologico sullo scrivere con la luce epistemologica del cinema, è qualcosa di diverso e proprio nel suo significato più letterale, di divergente, differente, lontano dal resto, unico. Nel 1978 il cineasta franco-svizzero ebbe l'idea di creare una storia del cinema. La avrebbe narrata, affermò, 'in modo archeologico e biologico. A prescindere dalle metafore, il progetto appariva, sulla carta, piuttosto tradizionale: una narrazione di stili e tecniche, di trasformazioni, soprattutto a livello transculturale. Ne scaturì un libro: Introduction à une véritable histoire du cinéma, fondato su una serie di lezioni che Godard tenne in Canada, dove analizzò diversi dei suoi film in rapporto all'opera di alcuni maestri del cinema: Lang, Dreyer, Minnelli, Resnais, Rossellini, Eisenstein. Sicuramente tutti questi registi sono presenti in Histoire(s), insieme a molte delle idee consolidate di Godard. Ma la forma è affatto diversa: un video saggio intenso e complesso che si può accostare forse ad alcuni lavori di Chris Marker.

Le pagine che seguono rappresentano un tentativo esegetico e filosofico di interpretare questa complessa opera di Godard, la quale, a mio giudizio, non potrebbe essere letta diversamente. In una logica seguenziale, il susseguirsi di un'immagine dopo l'altra può essere letto come il tentativo di rifondare una estetica del cinema che veda i film come unica trama della realtà soggiacente.

Il cinematografo è una rappresentazione – palesazione – della realtà. Il regista desidera, il regista fa. Il cineasta è il dio creatore che sostituisce – salva veritate – l'apparenza con la parvenza. È una operazione tutt'affatto alchemica: la realtà è fatta a pezzi in nome di una sua rappresentazione.

Godard costruisce la sua lunghissima tesi iconografica, proprio a partire dall'idea che la storia del cinema è storia, soprattutto, del desiderio, desiderio di un mondo che si accordi ai sogni del-



**SAGGI E ARTICOLI CRITICI** 

**JEAN LUC GODARD** 



lo spettatore, non in modo di assecondarli, ben inteso, ma con l'idea di offrire una struttura più reale del vero che inneschi in chi guarda una trasformazione: un processo di conversione laica verso un mondo ove la ragion pura è il cinema e la pellicola il suo apriori materiale.

Il dubbio pervade l'occhio del soccombente che si lascia domare dalle immagini ed è, al contempo, domatore di luce. Il buio della sala cinematografica e la luce delle immagini come metafora onirica sono superati da una idea verticale e pancinematografica di ciò che sta al posto del cinema: le protesi che si sostituiscono, nel tempo e col tempo, all'altare della cattedrale maggiore.

Il cinema non è più, allora, una attrazione irresistibile, ma un plasma resistivo che addormenta, accomoda i sensi per i sensi: "se non c'è nessuno sento qualcosa". Il cinema è una esperienza solitaria – sempre più privata – se è Cinema e se il cinema è Mondo come un romanzo di formazione che fa del mondo un sistema coerente.

Il cinema che cade fuori dalla coerenza è quello costituito dall'inerzia grigia della confezione. Esiste, infatti, solo una resa inerte di fronte al brusio sterile di un prodotto ben plastificato. Il film di massa allora, nemmeno può far miracoli; se non in seno al potere dell'economia del sistema spettacolare integrato.

Il problema estetico soggiace anche al filmico e, non solo, lo sommerge in una inconsistenza di fondo che flirta con lo squardo. Il patto dello spettatore colla materia filmica è un patto estetico. Lo specchio dice di sé che quella descrizione per immagini lo riguarda e lo riflette, lo flette in un «si può dire» della forma o, anche un «è accettabile che», solo allora è uno scendere a patti che, però, ha delle conseguenze sul vissuto estatico e onirico del soccombente che deve, quindi, credere o non credere ma sempre pensare, da sé, che è un trucco. Ancora una volta il cinema risulta una esperienza estetica ambigua, prigioniera delle immagini. Allora, estetica del cinema come estetica per immagini in movimento che, altro non sono, se non portati emozionali sublimanti pezzi di vita. Detto di passaggio: il cinema è, dunque, in una sua prima face, poesia nella sua, arcaica, declinazione del fare.



Lo squardo dello spettatore, allora, è veramente complice, conta sull'osservazione di sé e sullo schermo: trova reali tracce di vita che, pur tuttavia, sono una sintesi estatica del reale. Quindi, il cinematografo può dirsi vero funzionale pur non avendo necessità di obbedire alla verosimiglianza. Detto più chiaramente: è una sintesi logica di tipo idealistico, in quanto non contempla una dimensione veramente categoriale.

Con vari mezzi espressivi, Godard ci mostra immagini contrastanti ed impressionanti, in una dinamica del montaggio che confina con la video arte. Il modo di procedere ricorda, da vicino, La verifica incerta di Alberto Grifi ove si assiste all'accostamento di immagini che, fra di loro, sembrano non avere alcuna relazione e che sono, invece, organizzate per provocare una reazione emotiva. Godard usa immagini tratte da più fonti: classici del cinema, cinegiornali o, addirittura interviste girate appositamente o, anche, un suo personale materiale di archivio.

In questo senso ho parlato dei sensi. Quello di Godard è un documentario cerebrale che ha, al centro, il tessuto cinematografico: epistemologicamente, i dati di senso.

Spazio e tempo sono nel cinema più dell'immagine: senza spazio e tempo non si darebbe una durata misurabile. Il cinema è esteticamente smisurato, pur contenendosi nella misura e, quasi mai, cade fuori da essa. In questo principio sta la radice veramente fenomenologica del segno cinema che è tale, in quanto si assume il compito di lasciar traccia di sé.

L'immagine si mostra in quanto rispecchiamento di un reale giocato nelle situazioni dove il gioco è definitivamente linguistico, poiché anche l'immagine è un linguaggio. Ogni codice è costituito da regole, l'immagine non fa eccezione in quanto derivata da un testo verbale. Detto di passaggio: l'immagine è un testo non verbale verbalizzantesi. Arriviamo, quindi, sulla soglia dello psicologismo, dove lo spazio della filosofia risulta realmente marginale, in quanto nel mare della coscienza tutte le soluzioni sono possibili. In effetti, la sceneggiatura cinematografica – come qualsiasi opera narrativa – è concepita nel mare della coscienza.

Godard ci presenta una concatenazione di immagini quale emanazione di una coscienza che, contemplato il cinema, nel buio della sala, si abbandoni al sogno in un ripensamento che veda tutte le immagini rifondersi tra loro in un nuovo sogno.

Anche il documentario più obiettivo tende a disperdersi in una interpretazione, ovvero il cinema è interpretazione e la realtà – come afferma Pietro Montani – è interpretazione tout court: questa ermeneutica applicata al cinema dimostra la validità della realtà come interpretazione. Questo è un discorso che ci fa capire come cinema e letteratura siano legati, indiscutibilmente, e non si possa osservarli in maniera discontinua, essi pertengono e si affidano pretendendola a una continuità teorica; cinema, letteratura non possono essere la stessa cosa ma il cinema ha indubbiamente una derivazione letteraria e questo non può sfuggire. Non serve un occhio attento per capirlo, perché il cinema – io oserei anche dire che è un'interpretazione del teatro – è il teatro portato fuori da sé, e oltre a questo è uno sviluppo perfezionato dalla realtà: queste sono le due cose.



La realtà è interpretata, ma interpretata all'interno di quelle problematiche che accomunano tutti gli uomini, perché il regista non sarebbe altro che un uomo; quindi, come tale, mosso da problemi che sono gli stessi di qualunque individuo. Detto più chiaramente: i problemi dell'uomo interessano il cinema proprio perché interessano, direttamente o indirettamente, il regista che cerca di interpretarli sulla pellicola. Per quanto riguarda l'amusement: l'azione, altro non è che il cercare di creare nuove e diverse mitologie.

Da foro stenopeico a rito collettivo, il cinema si racconta quale perenne ricerca di approvazione anche nella riprovazione o nello scardinamento più rivoluzionario. Nulla si racconta dal nulla ma, al contrario, tutto si racconta quardando dal buco di una, ipotetica, serratura. Il cinema, la cui spia si accende di rosso è la radio vividamente neorealista che fa piegare talvolta il capo al contemplante, per via della bella colonna sonora che si ricorda perché il film è brutto. La vita, ahimé, non ci protegge dai film brutti e nemmeno dalle colonne sonore, a loro volta, belle o brutte. Allora la troupe diviene un corpo unico, concupiscente voyeur... e se la canta e se la suona. Questo atteggiamento moralistico di un certo cinema separa le qualità dalle quantità ma non in modo apofatico, la cosa non ha a che vedere con lo statuto ontologico, semplicemente finiscono i soldi ed è tutto. Tra l'immagine ed il suo concepimento esiste l'unico tramite metafisico del pensiero, laddove la mente non sia fatta per contenere solamente vaniloguenza. Così il pensiero resta un punto fermo nel cosmo di una produzione creativa. Esiste uno squardo sul mondo che resta pura pulsione, pura contemplazione sopra i fenomeni che la vita mostra e che il cinema metabolizza molto attentamente, con grande cura. Il cinema è come un primo altare, sopra il quale tutto brucia vorticosamente, senza lasciare scampo. Non ha importanza la distanza dal punto di osservazione, la cosa fondamentale è la messa a fuoco: allora il suono uscito e l'immagine vista non restano ai margini ma entrano a far parte di un insieme più ampio.



**SAGGI E ARTICOLI CRITICI** 

**SAULO SCOPA** 

un cineasta della realtà in provincia





# SAULO SCOPA DOCUMENTARISTA

di Gualtiero De Santi

Oltre che fotografo e scrittore, Saulo Scopa è anche un videomaker o, meglio, un videocineamatore. Termine appropriato più che non quello tecnico di video-maker usualmente ascritto a un ambito di cineasti caratterizzabili in senso formale e tematico, che però non disdice a un artista plurale quale è lui. Autore di corti, di mediometraggi, di video, di installazioni e ovviamente di documentari. Ossia di un tipo di cinema dove le varie forme tendono a fondersi e in parte a contaminarsi.

Alla base di tutto c'è – o si è trovata indubitabilmente a contare - la sua professione di psicologo e psicoterapeuta insieme al fatto di essere figlio d'arte, dunque sensibile a una risoluzione dei conflitti interiori anche attraverso i linguaggi estetici. E con ogni probabilità non è privo di significato l'asserto sempre da lui ribadito che l'utilizzo della cinepresa è suscettibile di produrre una piena libertà.

Insomma, il video coniugantesi allo sguardo indagante del terapeuta è stato in grado di scivolare giù nelle pieghe dell'ignoto, dell'incerto, ma contemporaneamente affrontando i problemi dell'identità e le trafitture della sofferenza. Un dolore, fisico e esistenziale e estensivamente metafisico, che è stato sin dalla giovinezza al centro del lavoro di pittore del padre Renzo, la cui produzione ha goduto negli ultimi decenni anche grazie a Saulo di una diffusione non circoscritta al territorio tifernate ed umbro, o anche montefeltresco (Renzo Scopa era infatti nato ad Urbino e lì si era formato alla Scuola del Libro nel clima tutto particolare di un centro rinascimentale non dimentico dei propri fasti).

Tifernate, cioè abitante di Città di Castello, è ovviamente anche Saulo Scopa e quel territorio compreso nella valle dell'Alto Tevere ha fatto da sfondo e forse ancor più da stimolo ad alcune delle sue messe in scena visive. Penso in particolare alla produzione fotografica, alle installazioni ma anche evidentemente ai documentari: Ultimo cittadino del mondo, girato nel 1996 e Noi siamo qui, conversazione come recita il sottotitolo con quattro famiglie immigrate, realizzato tredici anni dopo. Però intanto un aspetto delle posizioni – o meglio delle convinzioni e del collegato pensiero - dell'autore umbro deve essere messo in rilievo. Un'idea della società, e congiuntamente della realtà, che va a marcarsi sotto il segno del pessimismo. In un suo video intitolato I favolosi 20 anni, un gruppo di giovani, tre ragazzi e ragazze in altrettanto numero, si muove su una strada polverosa sul contrappunto della sinfonia de La gazza ladra. I totali si alternano ai piani medi, la ripresa di guel loro incedere si appaia a disegni di automi e robots nondimeno umani e sofferenti, opere appartenenti al ricco patrimonio artistico del padre Renzo Scopa.

Verso dove vanno? Il punto di destinazione parrebbe ignoto o almeno non accolto sullo schermo. Quel che si vede è invece un territorio periferico abbandonato: polvere, terriccio, sterpaglie. Anch'esso infine muto, "non parlante" ma angoscioso. Eloquente è invece l'habitat di Ultimo cittadino del mondo. Costruito in una discarica di rifiuti al cui centro si colloca un tizio interpretato dallo stesso autore. Forse un asociale, un barbone, un borderline (o come ha annotato un recensore un "clochard del video"), pure lui trainato in un destino non contenibile verso uno degli immondezzai della società dei consumi.

La messa in scena (che avvicineremmo anche a una performance, in una commistione tra teatro e azione d'arte, oppure ad installazioni nelle quali il nostro Scopa si è pure provato come autore), si presenta sul piano morale ed estetico quale lascito del Pasolini critico della post-modernità. Per questo, esplicitando e al contempo motivando l'adesione alle analisi del grande scrittore-regista, Scopa imposta un discorso da fine del mondo che è distopico e visionario ma insieme coronato da sarcasmo. Si capisce come in lui ogni strada volta verso il futuro si ritrovi interdetta. Quel vagare dei sei personaggi de I favolosi 20 anni tra periferie e prati incolti riconduce magari involontariamente in mente il peregrinare di Totò e Ninetto tra campi e strade illimitate aperte al terzo mondo, e infine al tempo e allo spazio, nel capo d'opera del 1966 Uccellacci e uccellini. Ma ancora, il movimento incontrollato e però deciso dei giovani potrebbe rinviare ai personaggi de La voie lactée di Luis Buñuel, anch'esso un capolavoro. L'insieme in una prospettiva di azzeramento delle magnifiche sorti e progressive che i video di Scopa ben illustrano e di cui nella nostra fattispecie rimangono vittime quei giovani, fagocitati e devastati da una società che non offre loro prospettive di sorta.

Per tutto negativa che sia rispetto ad essa, c'è nella natura di Scopa anche una partecipazione emotiva forte ma contenuta. Così la lettura pessimistica che egli offre nel suo cinema della quotidianità viene temperata dalla vena ironica, e anche da una sospensione di giudizio atteso che in certi casi interrompe la certezza di un esistere del reale. Qui finzione e verità si informano comunque a vicenda. Ecco allora emblematicamente Il nome del destinatario, dove la perdita dell'identità viene inscenata e direi persino sceneggiata nella vicenda di un signore che riceve una lettera che non porta il nome del destinatario: ma, quando si reca in un ufficio postale scopre che non c'è quel nome perché lui stesso non l'ha mai avuto.

La sospensione della realtà che misteriosamente interviene – anche in uno dei racconti brevi del nostro recante lo stesso titolo - è la trasposizione del pessimismo di cui sopra sul terreno del gioco intellettuale. In questi casi il giudizio – la visibilità offerta dalla camera – si libera almeno in parte di una grevità programmatica. Non solo per una compartimentazione dei linguaggi e delle loro sfumature, ma soprattutto per una qualificazione caratteriologica.

Un senso umano e partecipativo che nel suo risultato migliore, il documentario Noi siamo qui, trova modo di espandersi in piena naturalezza concordemente alla sua natura e alla professione di psicologo-psicoterapeuta. Stavolta il racconto trova alimento non in ventate immaginative che pure si confrontano con le cose, oppure in una poetica del grottesco e dell'apocalittico. Ma invece nelle esperienze vive di coloro che da paesi e continenti Iontani sono giunti da noi in Italia. Per cui l'immaginazione non prevarica – né lo potrebbe fare in alcun modo - sulle cose reali. Noi siamo qui è opportunamente incorniciato dalla vicenda di



# SAULO SCOPA

### sue dichiarazioni e riflessioni

uno zio del nostro regista emigrato nel dopoguerra in Argentina e che non ha mai fatto ritorno (come accadeva in quegli anni alla maggioranza di coloro che lasciavano l'Italia per ricercare un lavoro). Si chiede Scopa: cosa deve aver provato una volta arrivato in un paese tanto lontano e straniante, e cosa provarono i suoi figli?

Fotografato da Sergey Akramov, Noi siamo qui intavola sullo schermo conversazioni con famiglie provenienti dalla Nigeria, dal Marocco, dall'Ecuador. A parlare sono soprattutto le donne, ma intervengono anche delle bambine e un ventenne che da Casablanca era arrivato con i suoi familiari in Altotevere. Tutti ben riquadrati in una impostazione che li lascia agire spontaneamente – persino liberi dal rispondere alle domande prefissate dell'intervista – e che coniuga le varie esperienze unendole infine in un discorso d'assieme per il mezzo di un montaggio leggero, ma efficace, che bene ha aiutato le intenzioni di regia. Il racconto che scaturisce risponde indubbiamente a realtà vissute e anche patite nel profondo dell'animo, ben assemblate nei tempi del doc. Ma intanto: è l'esposizione delle varie vicissitudini a condizionare e in qualche modo ad articolare il piano di riprese dove il ritmo – soppesato, mai portato sopra le righe – e dove la spaziatura delle immagini si svolgono lasciando emergere pensieri e sensazioni emotive, anche da parte di chi guarda ed ascolta, cioè a dire degli spettatori.

Il pregio più evidente di Noi siamo qui non è soltanto la narrazione di una reciproca conoscenza tra i locali e gli stranieri, ma il rendere con trasparenza semantica e lessicale come sia possibile fare integrazione (o almeno come è stato possibile farlo in quel di Città di Castello).

Il doc si chiude ancora sulle immagini della famiglia tifernate emigrata nel continente sudamericano. Ricordandoci in questo explicit che anche noi italiani siamo stati un popolo di emigranti sottoposti a sofferenze e razzismo.

#### Il documentario, la fotografia, la scrittura

Il documentario, la fotografia, la scrittura, rappresentano per me una possibilità di comprensione del mondo, del nostro esistere. Un tentativo di avere una risposta al senso del vivere. Solo quando pratico queste forme espressive mi sento veramente attivo, vivo, vitale. L'uso di questi mezzi espressivi è una sorta di gioco, di lavoro, che ci permette una possibilità di comprensione del nostro vivere, dell'essere al mondo.

Questo vale per quanto ho cercato di esprimere, attraverso immagini e parole, corti, fotografie e racconti. Su questo rivendico una mia totale onestà come autore.

#### *L'ignoto*

L'ignoto, l'estraneo, il misterioso, si trovano vicino a noi. lo penso che non occorre, necessariamente, percorrere grandi distanze, fare viaggi in posti lontani, per fare fotografie o scrivere. Come sostiene Jean Dubuffet "non bisogna andar lontano per cercare le rarità, basta quardarsi attorno, perché anche le cose brutte nascondono meraviglie insospettate". Stessa cosa sostiene Freud nel saggio sul-Perturbante, quando afferma che l'ignoto si nasconde nel cuore di ciò che conosciamo.

Le persone, le cose, i luoghi che ogni giorno frequentiamo, se riusciamo a guardarli come li vedessimo la prima volta, allora potrebbero aprirci nuovi orizzonti per il nostro pensiero.

#### Noi siamo qui

Il documentario Noi siamo qui è stata un'esperienza intensa e al contempo molto intima per me. Siamo riusciti a raccontare, attraverso le voci e i volti di genitori e figli di quattro famiglie immigrate in Italia le loro storie di vita e la loro esperienza di arrivo in una terra straniera. Mi interessava raccontare uno spaccato dell'Italia che viviamo oggi. Una sorta di fotografia delle difficoltà e delle contraddizioni, che la nostra società si trova a vivere, quale il tema degli immigrati, dell'integrazione tra cultura ospitante e cultura ospitata. Ma al tempo stesso è stata anche un'esperienza molto intima. Perché mi ha permesso di attingere ad una esperienza personale, sedimentata nella memoria della mia famiglia. Il ricordo della figura del fratello di mio nonno, migrato con la sua famiglia in Argentina e di come i suoi figli, generazione dopo generazione, siano divenuti figli di quel paese.

#### L'identità

Il problema dell'identità credo che sia un nervo scoperto per l'uomo del nostro tempo. Troppa pressione dall'esterno: mode, media, Stato, sistema dei consumi, ecc. Giustamente diceva Pier Paolo Pasolini che "la società di massa è tirannica" perché costringe l'individuo a conformarsi a delle regole che lo uniformano alla maggioranza, a torto o a ragione che sia.

#### La sofferenza e il dolore

Sono un antistoricista. Mi guardo indietro e mi resta molto difficile credere nell'uomo, dargli ancora una possibilità. Credere ancora nell'uomo? Mi sento molto vicino a Cioran quando sostiene che "Se Dio ha potuto affermare di essere colui che è, l'uomo, al contrario, potrebbe definirsi colui che non è. È proprio questa mancanza come sostiene Emil Cioran - questo deficit di esistenza appunto, risvegliando per reazione la sua tracotanza, che lo incita alla ferocia.



Taltrapagina Ottobre 2009

Festa dei popoli. Presentato un documentario sugli immigrati che vivono in Altotevere



di Pietro Mencarelli

ellissimo il documentario Noi siamo qui - Conver-sazione con 4 famiglie immigrate. 2009 diretto da Saulo Scopa con la fotografia di Sergey Akramov e le musiche di Marco Brughi. Dopo l'introduzione, in cui Scopa ci ricorda, gra-zie alla testimonianza di un prozio emigrato in Argentina, il nostro non lontano passato di emigranti, assistiamo all'esperienza di quattro famiglie provenienti da Ecuador, Nigeria e Marocco, che appena posato il piede in Italia, terra straniera. incontrano la prima difficoltà: la lingua. Pochissimi italiani infatti parlano l'inglese (commovente e non privo di un certo umorismo il racconto della giovane signora nigeriana che, all'arrivo in Italia, oltre al clima freddo scopre stupita che nessuno degli italiani conosce l'inglese). Poi c'è l'impatto con costumi e credenze religiose diverse, che ci fanno assistere a episodi piuttosto sconcertanti. Una testimonianza: una bambina racconta della preghiera cristiana recitata all'asilo e della preghiera musulmana a casa. Ancora. È sottolineato in modo puntuale e intelligente da un giovane come - nonostante il rapporto positivo da tempo oramai instaurato con italiani - un emigrato si senta come diviso a metà. «Sono italiano o marocchino?» è l'eterna domanda che rivolge costantemente a se stesso senza arrivare mai a darsi una risposta

definitiva. E insieme alla conflittualità tutta interna, ci sono le incomprensioni e gli insulti: l'italiano che lo apostrofa "bestia del deserto" oppure l'ex compatriota che lo ritiene "italiano mafioso". «Ma - come fa giustamente osservare don Paolino Trani durante il dibattito che è seguito al film - occorre sottolineare anche il notevole arricchimento culturale che possono ricavare entrambi i popoli da

tre al contempo si deve riconoscere all'emigrato il merito di rappresentare proprio il ponte fra due culture».

Nel documentario affiorano poi le differenze fra le vecchie generazioni dei padri che sentono profondamente la nostalgia del paese

d'origine e i figli, le giovani generazioni che sentendosi giorno dopo giorno sempre più italiani vogliono seguire i nostri modelli. Si scopre curiosamente che talvolta il figlio di extraeuropei nato in Italia conosce ben poco della patria d'origine e il più delle volte in maniera distorta da ridicoli pregiudizi (muove all'ilarità la dichiarazione alla madre del bambino che rifiuterebbe di tornare in Nigeria perché convinto che in quel luogo non ci sia né acqua né luce ma solo feroci coccodrilli vaganti). Rivolti al futuro i ragazzi extraeuropei sono naturalmente somiglianti ai co-

etanei italiani riguardo a sogni, difficoltà, prospettive.

Sebbene Scopa mostri abilità notevole nelle tecniche cinematografiche, grande accuratezza nell'individuare i punti di vista più adatti e le angolazioni e i piani maggiormente appropriati a rendere appassionanti i vari momenti del film, la sua preoccupazione maggiore ci pare senza dubbio quella di porre la sua



precaria situazione, le amarezze e i disagi, ma anche la dignità, l'onestà e la speranza nei tempi futuri.

La pellicola diventa così strumento adatto a mostrare il presente immediato ma anche il possibile divenire, a rappresentare una verità priva di enfasi retorica e artificiosi sentimentalismi. Documento di estremo rigore, dunque, dove l'"attore" se talvolta recita. testimonia solo se stesso e il pro-

Il Dvd del film NOI SIANO QUI potrà essere richiesto presso la CARITAS di Città di Castello. LA NAZIONE

14 Maggio 2011

# «Noi siamo qui», il video di

# Saulo Scopa domani sera in onda su Sky

RACCONTA il vero, il mondo di oggi, i problemi, le speranze, il sorriso, la fiducia, e il loro contrario. Saulo Scopa (nella foto) è psicologo qualificato e autore di fotografie e di cortometraggi di straordinaria profondità interiore: scava nell'animo e nelle situazioni come altri non potrebbero, descrive il dolore e la ricerca d'amicizia, di integrazione e di mani tese. Lo fa con limpida scelta di immagini e di situazioni, con linguaggio sincero, franco, diretto. Il più recente dei suoi layori «Noi siamo qui» è stato selezionato da Sky e verrà proiettato in prima serata domani 15 maggio alle 21 sul canale 141 Babel, E' un'in-

tervista a più voci, conversazioni, mosaico di pensieri e di emozioni, l'immigrazione dagli occhi di quattro famiglie integrate nell'Alto Tevere, una dell'Equador, due nigeriane, un'altra del Marocco: storie di viaggio e di traguardi, convivenze e rapporti. Genitori e figli si confessano, e l'immagine si muove con la velocità del pensiero, con la fragranza della scoperta. Molto ha lavorato Saulo Scopa, figlio del grande artista Renzo cui ha rivolto un libro denso di memorie critiche (Il segno della parola), parecchio ha prodotto a partire dalla fine degli anni 80. Senza voler fare un elenco, si rammentano le serie La Notte, Italia, Metamorfosi o la grande rassegna alla Limonaia di Spello con unione ser-



rata di visioni e spunti letterari. Un protagonista, Renzo Scopa. E questo lavoro in vetrina in modo prestigioso da Sky ha linguaggio e sintesi efficaci, mai retorici. Egli stesso ha vissuto una situazione simile col nonno andato in Argentina e i discendenti che si sono fusi a tal punto da appartenere alla cultura di quel Paese. Il documentario, di cui Scopa è regista, è prodotto dalla Caritas di Città di Castello (per acquistarlo tel. a 075-8553911, i proventi a sicura destinazione), le musiche originali di Marco Brughi, la fotografia di Sergey Akramov. Sei mesi di impegno: sceneggiatura, riprese, montaggio. Domenica, canale 141, Sky: appuntamento da non man-

110 | LIBERO - La Rivista del Documentario on line



### I QUADERNI DEL TELESPETTATORE 98

### CINEMA IN...

a cura di Bruno Mohorovich

### LA RESA DEI CORTI

Da alcuni anni, in Italia, si sta assistendo ad un "rinascimento" del cortometraggio, che non è, come vuole certa tradizione, "frammento di un lungometraggio". È una forma cinematografica perfettamente autonoma che permette a chi la fa di raccontare delle storie di breve respiro, pur con tutti i crismi dell'arte. Basti pensare ad un quadro, ad una fotografia: quanto di vitale, quanto racconto ci sia dietro quel narrare.

Un'arte, quella del corto, che appartiene alla storia del cinema ed oggi, grazie anche al mercato che ha messo a disposizione di tutti una telecamera ed un video registratore, tutti, naturalmente con il beneficio d'inventario che determina sempre il confine tra quella che è arte, stile e "videomakers della domenica", si può contestualizzare nelle parole del regista Saulo Scopa che ne L'ultimo cittadino del mondo tenta di dare e darsi una risposta sul perché usare il video per esprimersi. Immerso in una atmosfera pasoliniana, tra rifiuti e rottami, poco più che un barbone, felicemente disincantato dice che "parlare di quello che fai, di quello che cerchi di realizzare attraverso la videocamera non è mai facile. Anche perché usando il video tu cerchi di esprimere, di comunicare delle sensazioni attraverso le immagini. Quello che uno cerca di fare può risultare un po' strano, un po' difficile. Delle etichette, come trash, come video-movie, come videomakers, a volte, suonano un po' come dei timbri; ti vengono attaccate addosso da parte delle altre persone, senza conoscere il significato delle cose che tu fai.

Cerchi di esprimere un sentimento, un'idea... a volte anche molto tenue, impercettibile. Qualche volta sono molto poveri, sono dei rifiuti che gli altri lasciano e di cui tu cerchi d'impossessarti proprio per tradurre quell'idea, quella sensazione. Dentro questo limitde, questa impossibilità di creare qualcosa c'è tanta libertà: ti senti veramente come l'ultimo cittadino del mondo, ma non come un reietto; come colui il quale può prendere qualsiasi cosa: un sole, un tramonto, un viso e tradurla in immagini per regalare delle emozioni agli altri. Questa è una sensazione di libertà bellissima... totale, direi. Che dire ancora? Sembra sempre difficile parlare di quello che fai con delle parole... "

Supplemento al n. 12 - Dicembre 1998 «Il Telespettatore» - Mensile dell'Associazione Spettatori Aiart - Via Albano 77/C - 00179 Roma -

SAGGI E ARTICOLI CRITICI

**A REBOURS** 

# IL SOGNO PALESTINESE

di Gualtiero De Santi

Molte sono le figure e insieme le voci che attraversano l'immaginario dei paesi arabi: dalle più tradizionali e orientaleggianti ad altre invece innervate in un registro storico-sociale. Entrambe vibranti sul punto nevralgico della ricostruzione di una memoria collettiva orientata al futuro: nel senso di una identità che renda liberi da catene e pregiudizi millenari (e anche recenti). Ma ambedue, mediatore il cinema, idonee a dar corpo a fantasmi interiori alimentanti - sul vortice dei fatti e degli avvenimenti più esiziali - un'attesa di riscatto e trasformazione.

Chi abbia seguito le Mostre del *Nuovo Cinema di Pesaro* e in particolare quella del 1993 (*prendiamo le mosse da quegli anni con un testo scritto allora ma rimasto inedito*), o chi abbia potuto frequentare nei decenni successivi le diverse rassegne organizzate nelle città italiane, da Roma a Bologna a Firenze (il Cinema delle donne), non può non aver presente la gamma dei temi in una loro interna successione: partendo da quelli delle repressione femminile ma anche dell'emancipazione, per arrivare al recupero delle più consolidate tradizioni popolari (tale indubbiamente la musica, che nelle aree del Maghreb e però anche in Egitto è particolarmente raffinata), dalla documentazione della realtà quotidiana sino a lacerti e passaggi storici di forte intensità e risonanza.

Numerosi gli esempi di opere che indaghino la posizione rinnovata della donna, nel tentativo di affermarne la presenza nella società. L'articolazione negli anni è stata quella delle prese di posizione militanti da parte delle donne cineaste e intellettuali, una Assia Djebar ad esempio, oppure Heiny Sour, ma si debbono compitare anche le produzioni che più semplicemente hanno registrato il lento modificarsi dei costumi: questo, per accedere a qualche citazione, tanto nell'esistenza problematica e difficile



di una vedova rimasta sola coi suoi cinque figli (*Giornata dolce, giornata amara* di Khayri Bishàra, 1988), come nel desiderio di indipendenza di una donna divorziata e sterile (*I sogni di Hind e Camelia* di Muhammad Khân, '88), o addirittura nelle tragicomiche disavventure di due giovani che non trovano alcun posto per dare sfogo ai loro desideri sessuali, quasi una replica ideale del desichiano-zavattiniano *II tetto* (il film in questione è *L'amore ai piedi delle piramidi* di 'Atif al-Tayyib, ex assistente del grande Youssef Chahine, di nazionalità egiziana come i due antecedentemente citati ma risalente al 1984).

Purtroppo però l'andamento troppo tenue da commedia, tratta per altro da un racconto di Mahfuz, annulla nei risvolti comici quella che potrebbe definirsi una libido denegata, con tuttia l'esuberanza e la paradossalità della situazione. Ivi incluso il finale, quando i due fidanzati al centro dell'azione, catturati dalla polizia sotto le piramidi e tradotti in carcere, chiedono di essere rinchiusi in una stessa cella. Più meditato e consapevole parrebbe invece *Hurria* di Sayyid 'Alî Mâzif, che nell'indagare la condizione femminile nel mondo arabo recupera uno dei più tipici filoni della cinematografia algerina.

L'identità araba è forse più a fondo perscrutata e colta se si seguono altri percorsi: ecco dunque la messinscena che vira sino allo scherzo da parte di un gruppo teatrale tunisino (*Arabi* di Fadil J'aibi e Fadil al-Jasiri, 1988), ed ecco ancora la ricerca sul patrimonio musicale condotta da Iza Jinini nei suoi corti sulle musiche marocchine (*Marocco, corpo e anima*;88; poi *Liuti e delizie* dell'anno appresso), e il più meditato e complesso *La "zerda" e i canti dell'oblio*, un doc per la televisione algerina realizzato da Assia Djebar tra il 1978 el'82. Di molta suggestione, sia sonora che visiva, grazie anche alle percussioni di tamburi che attraversano la notte azzurrotenebra del Maghreb, è *Ritmi di Marrakesch*, sempre della Jinini, è l'uguale è infine da sottoscrivere per tutti i suoi contributi intorno alle feste e alle tradizioni popolari.

Numerosi altri esempi e titoli potrebbero essere snocciolati ove si allarghi l'arco cronologico. Ma al centro di tutto si colloca la singolare vibrazione e risonanza del dramma palestinese. Che se sembra rimosso, o almeno in parte rimosso, dai calcoli dei governi dell'area medio-orientale, pure occupa i pensieri e le emozioni di molti intellettuali della cinepresa. Duplice il modo in cui sostanzialmente esso viene trattato: uno più diretto, è quello che registra preferibilmente dal vivo le dure realtà delle sopraffazioni e delle violenze quotidiane, ma anche delle lotte e delle speranze; l'altro, invece sommerso e onirico, discioglie dal corpo delle immagini e delle sequenze un nodo memoriale che si vuole o presume originario.



Sono evidentemente i palestinesi che meglio e più a fondo documentano la realtà dell'occupazione come altrettanto della quotidianità vissuta sotto il controllo di Israele (palestinesi che per documentare la loro tragedia non ricevendo alcun aiuto dalle autorità cinematografiche israeliane debbono lavorare nei paesi arabi circostanti oppure in Europa). I bambini del fuoco (1990, Libano), di Jean Chamoun e Mary Masrf racconta dei minori nati e cresciuti nei territori occupati. Gli stessi nei quali si è alimentata l'Intifada e che popolano in una sorta di poesia della resistenza quotidiana le immagini di Cantico delle pietre (1990) di Michel Khleifi, sorta di poema sul dolore umano così come viene vissuto in Palestina, nel tentativo di un uomo e una donna di sopravvivere alla devastazione e allo sradicamento con sullo sfondo l'epopea della battaglia delle pietre. Ma per Khleifi, che è emigrato in Belgio da qualche decennio (è il solo palestinese di cui sia uscito un film da noi in Italia alla data del 1993), il cinema è un modo per mantenere fertile la memoria, come bene dichiarava già il titolo di una sua opera del 1980 e come per altro è mostrato nel cortometraggio del 1986 su Ma'lul, un villaggio raso al suolo nel 1948, pr questo meta ogni anno dei suoi antichi abitanti. Le rovine di Ma'lul sono i sassi e le pietre dei mille altri luoghi cancellati (Se i cactus avessero un'anima, '87), e sono uguali ai volti riarsi delle donne coinvolte ogni giorno nel conflitto (Le donne della porta accanto di Michal Aviad, 1992).

Ma dicevamo dell'altro modo, quello più indiretto: fatto di fluttuazioni e suggestioni non facilmente distinguibili. Un universo onirico, oscuro e chiaro al contempo, che sospinge però in alto quel dramma partendo da un grumo di ricordi e esperienze personali. Forse non a caso il siriano Muhammad Malas ha intitolato un suo mediometraggio Il sogno (1986), e un suo film del 1992 La notte.

Cosa sognano i palestinesi nei campi profughi dove sono relegati? e come è possibile ripercorrere la storia del proprio paese, in guesto caso la Siria, slegandola dalle vicende del popolo martire che ti vive a fianco? Non sarebbe certo possibile nel caso intanto della Siria, giacché con la sua acquisita indipendenza la questione palestinese data la sua vicinanza è assurta a questione nazionale. Non lo è in ogni caso nella maggioranza degli esempi (Libano, Giordania, Kurdistan).

Qui infine, il dramma della terra di Palestina serve infine a emblematizzare il dolore, la separazione dalle radici, il ritrovarsi stranieri a se stessi come alla storia, in breve a vivere quell'inappartenenza che anche alcuni grandi intellettuali e scrittori ebrei, primo fra tutti Franz Kafka, avvertirono agli inizi del Novecento. Senza però che quel dramma smarrisca la propria specificità politico-storica.

Non per avventura, nel più bel film passato alla Mostra di Pesaro del 1993, nondimeno realizzato vent'anni prima, nel 1972, da Tawfig Bâlil, il celeberrimo Gli ingannati, e poi immediatamente proibito (tanto che dall'Egitto il regista sarebbe passato in Siria), la vicenda maledetta di tre disperati alla ricerca di salvezza si incarna nel volto e nelle attese di tre palestinesi in viaggio alla volta del Kuwait. Tratto da un famoso romanzo di Ghassan Kanafani, questo film di Bâlil (una specie di Gogol degli schermi arabi) possiede la forza di formulare metaforicamente il nodo essenziale dell'universo arabo, o meglio il punto oscuro di un immaginario percosso e lacerato dalla storia. Un punto che attende ancora, dopo più di ottant'anni, di essere sciolto.

Michel Khleifi, nato a Nazareth nel 1960, si è laureato alla scuola di cinema brussellese Insas. Il suo esordio data al 1980 con La mémoire fertile, che racconta la vita quotidiana di due donne di Palestina, la prima una scrittrice che vive nella West Bank, la seconda un'operaia di Nazareth. È stato anche autore del primo film realizzato nella striscia di Gaza, La storia di tre gioielli (1995) ma anche di Route 181 (2003), co-diretto con il regista istraeliano Eyal Siran, in cui si fa la storia della Nabka e della successiva colonizzazione dei territori e del popolo palestinese da parte di Israele. Per lui il cinema è un'arma per capire la realtà: nell'esempio palestinese, quella di un sionismo (religioso ma anche laico, che come ricordato ancor di recente da Moni Ovadia ha preso il posto dell'orgoglio ebraico della Diaspora) che con violenze inaudite e l'appoggio immorale dell'Occidente, ha preso la strada del colonialismo moderno e ora, con la guerra nel 2024, del genocidio. Da lui, da Khleifi, è venuta ancora di recente la conferma dell'esistenza di una nuova generazione di film-makers palestinesi che documentano la realtà vera, non quella raccontata dagli israeliani e dai governi Usa ed europei come dai loro sostenitori nei media e nella carta stampata, vere "mosche" anzi tafani (per rubare la metafora a Paolo Volponi) del neo-colonialismo mondiale. «Il cinema ci può aiutare a mantenere il contatto col mondo e a uscire dalla repressione. lo sono sempre dalla parte degli oppressi, e degli emarginati dalla società. Quello che sta accadendo a Gaza è solo l'inizio, accadrà di molto peggio, sarà terribile e mi fa molta paura. Sono davvero grato ai tanti giovani che documentano ciò che succede, filmano con sicurezza ogni istante del giorno, si muovono rapidamente e con determinazione. Le violenze israeliane vengono così mostrate a tutti smascherando le menzogne, le manipolazioni dell'informazione dominante non solo per quello che riguarda le news ma a tutti i livelli. Non capisco come il mondo che si definisce democratico riesce a tollerare una situazione così aberrante.



Israele ha perso ogni contatto con la realtà, il modo in cui cancella la sofferenza degli altri per mettere al centro la propria, l'unica ammessa, è spaventoso» (così in un'intervista rilasciata a Cristina Piccino per "il Manifesto", 3/07/2024).

Concetti e rilievi dello stesso tenore ha avanzato il regista siriano Mahmmad Malas nel giugno passato a Bologna dove è stato ospite del Cinema Ritrovato, che appunto si propone di restituire agli spettatori d'oggi opere importanti per la memoria di tutti. Memoria che nel caso di un popolo soggiogato per convenzione internazionale all'apartheid è chiaramente il compito primario del cinema, così di finzione come documentaristico, arabo e  $soprattutto\,palestinese.\,Ugualmente\,Maha\,Haj, presente\,a\,Locarno$ 2024 con il corto Upshot, nata anche lei a Nazareth e arredatrice di scena per due film di Elia Suleiman, torna su questa tragedia. Sono voci nondimeno flebili, non raccolte dalla grande stampa, voci tuttavia non inutili che comunque si contrappongono a un mondo politico che ha fatto persino orecchie da mercanti alla decisione della Corte Internazionale dell'Aia di dichiarare Benjamin Nethanyau (tra l'altro: perché un individuo di tale orribile moralità viene chiamato col diminutivo Bibi, sarebbe come chiamar Hitler Adolfino o Cicci?) e insieme con lui il socio in crimini Yoav Gallant, ministro della difesa, processabili per presumibile genocidio. Il governo statunitense e i suoi subordinati europei che non perdono l'occasione di autodefinirsi democratici, merito che li abilita a qualunque azione, hanno preferito scegliere il silenzio più ipocrita. Israele ha reagito con ulteriori e ancora più efferati massacri.





**LIBRI** 





# TEORIE DEL FILM DOCUMENTARIO

di Gualtiero De Santi

Comparso in Germania nel 2020, per i tipi della Junius Verlag GmbrH sotto il titolo di Theorien des Dokumentars Film zu Einführung, il libro di Oliver Fahle uscito da Einaudi nel 2023 arriva da noi in un momento in cui la definizione di documentario, ormai superati i limiti di significato in cui era stato confinato o comunque si presentava, si espande o per meglio esprimersi dilaga verso numerose direzioni. Il suo autore, come per altro segnala quell'Einführung, che andrebbe trasposto con qualcosa come Introduzione e che non è invece stato considerato per la dicitura italiana del titolo dalla traduttrice Monica Guerra, che sceglie il più agile Teorie del film documentario; il suo autore, di diceva, è un docente di Studi Cinematografici alla Ruhr-Universität di Bochum, Oliver Fahle e giusto in questa funzione egli sviluppa un discorso che è meno estetico e più invece critico-storico, anche didattico nel senso migliore. Un maneggevole manuale – si usa dire così – per studenti e professori di cinema, ma anche per intenditori.

L'avvio deve molto allo stato del doc oggi e alle sue varianti e mutazioni. Anche per capire queste ultime, è certo utile conoscere le teorie, non le odierne, che non esistono, ma le passate, a muovere dagli anni Venti del Novecento. Fahle è dell'avviso – avendo comunque una parte di ragione – che i documentari non si capiscano appieno se staccati dalle teorie (io per mia parte avrei scritto dal discorso teorico assunto nella sua urgenza). Sviluppate e ragionate in quattro partizioni che si rubricano sotto una serie di voci (Osservare / Motivare, influire / Dimostrare, testimoniare / Incontrare, commuovere / Calcolare), esse teorie sono snocciolate in una progressione che è cronologica a partire dagli anni in cui il cinema si affacciò prepotentemente alla ribalta, allineando i fratelli Lumière, John Grierson, Dziga Vertov, e poi Bazin, Kracauer, Rey Chow e Dirk Eitzen e, per avvicinarsi alla nostra contemporaneità, Jean Rouch, Gilles Deleuze, Claude Lanzmann e Agnès Varda. Altri ancora, compresi grandi autori come Ejzenštejn e Chaplin che con le loro opere un certo ingaggio col cinema documentario l'hanno avuto. Come si vede dai nomi elencati, e anche da quelli che qui non menzioniamo, un'area sostanzialmente anglofrancese di teorie che si ripete inevitabile con gli autori e i film analizzati. Manca del tutto, o quasi, l'Italia, il cui neo-realismo come linguaggio semanticamente contaminato con la realtà qualche parola essenziale l'avrebbe potuta anche suggerire. Una rivoluzione, questa, sottovalutata anche da noi e che se non ricca di teorici, presenta figure come quella di Cesare Zavattini che la teoria la presupponevano direttamente nel loro modo di lavorare.

Quel che personalmente più interessa sono comunque i

passaggi nei quali chiamate in causa sono le strumentazioni e riflessioni, poste a confronto con quelle stratificazioni o tracce di ciò che avvertiamo come reale, come materia di quanto è percepibile quale realtà e che entra sia nel cinema che nella fotografia. Immagini, o frammenti di immagini, che sono simbolo di un'evidenza e insieme di una verità assunta dai movimenti artistici e dalle loro produzioni.

Non incidentalmente ma non tuttavia in maniera esplicita e diretta, Fahle parla di autenticità e verità documentaria, di realtà che si lega alla fantasia. Giusto in questi passaggi il discorso si fa per così dire più denso, o anche diremmo più teorico: superando il racconto delle teorie così come esse sono state formulate e come sono state applicate nel corso della storia del cinema, senza però mai giungere a formularsi sul piano estetico ed ermeneutico.

Torneremo comunque a riflettere su questo libro.



LIBRI

# I DOCUMENTARI NEL LIBRO

### VIVERE L'ASSEDIO, IL CINEMA DI LEONARDO DI COSTANZO

di Claudia Geminiani

In "Vivere l'assedio, il cinema di Leonardo Di Costanzo", edito da La Conchiglia di Santiago (Castelfiorentino, 2023), a cura di Jaurès Baldeschi, gli autori analizzano l'intero percorso dell'attività cinematografica di Leonardo Di Costanzo, dagli esordi con l'attività documentaristica al film Ariaferma, ultima pellicola diretta dal regista e vincitore del premio David di Donatello per la migliore sceneggiatura nel 2021. Di Costanzo è un autore importante, come regista e sceneggiatore possiede una sua poetica, uno stile e una visione di ciò che rappresenta. Tramite questo percorso ermeneutico e metodologico compiuto dai saggi contenuti nel volume emerge il percorso del regista, i suoi nuclei tematici, le sue costanti di scrittura, le sue "ossessioni visive". Interessante è dunque il percorso che, a partire da un fondamento di riflessioni, attraversa una ricerca delle forme e dei linguaggi sempre diversa. Il suo cinema ci obbliga ad una riflessione e ad una presa di coscienza, è un'apertura al pensiero che cerca, al pensiero che interroga.

Come sottolinea Jaures Baldeschi nella sua introduzione al libro «Di Costanzo è estraneo ai ricatti pubblicitari di un sistema misero e corrotto, non è soffocato dal conformismo di una generazione di intellettualini e artistini, conquistati dal narcisismo».

È dunque un regista capace di divenire interprete della realtà, scevro da condizionamenti e seguendo un percorso autoriale che prende avvio dal suo desiderio di fare un uso della macchina da presa legato alla ricerca antropologica che era e rimane per lui necessaria. Il suo incontro con Jean Rouch e gli Ateliers Varan è fondativo di tutta la sua successiva ricerca cinematografica, si costituisce in quel periodo anche la modalità con cui il regista racconta la realtà, quello squardo di prossimità che mantiene anche nel passaggio dal documentario al cinema di finzione, conservando, quindi, quelle modalità narrative che sconfinano costantemente da un genere all'altro.



Divenendo insegnante dei Varan Di Costanzo inizialmente svolge la sua attività di regista principalmente verso un cinema antropologico e il suo percorso di ricerca è diretto inizialmente ai Paesi in via di sviluppo, facendo proprio l'approccio degli Atelier, non imponendo dei modi e delle forme di raccontare ma cercando di riprodurre l'esperienza delle popolazioni autoctone e dando anche loro gli strumenti per potersi raccontare.

Nella interessante intervista La responsabilità dello squardo, di Luisa Ceretto, Di Costanzo racconta che negli anni '80 in Italia, malgrado ci fossero grandi autori come De Seta e Piavoli, il documentario non aveva la medesima attenzione che riscontrava in Francia, Parigi era un grande laboratorio di cinema documentario all'epoca. È principalmente l'invenzione di macchine molto compatte che consente di entrare in luoghi prima inaccessibili, di incontrare persone che non si potevano raggiungere, c'è una grande vivacità di espressione, con registi come Claire Simon, Nicolas Philibert, Robert Kramer. «Si trattava di una novità che aveva un impatto sulla scrittura, sul modo di affrontare la realtà e di come poterla rappresentare. Poi fortunatamente, qualche tempo dopo, questo interesse si è manifestato anche in Italia».

Quando si allontana dal cinema antropologico tout court Di Costanzo mantiene tuttavia una stessa cifra stilistica. Quando, nel 1995, gira Prove di Stato ha la netta sensazione che il nostro paese stia attraversando un mutamento importante subito dopo Mani pulite, una trasformazione che poteva offrire un nuovo slancio anche alla cinematografia ed in particolar modo al documentario. «Prove di Stato mi ha indotto ad interessarmi a personaggi che occupano posizioni di frontiera, sono dei punti di osservazione sul mondo importanti». Luisa Bossa, che si è sempre occupata di volontariato e del mondo della scuola, viene nominata sindaco ad Ercolano, da una parte prevale la sua formazione di volontaria e il voler rispondere alle necessità delle persone, ma, dall'altra, divenendo sindaco, si impone l'etica e la legge dello Stato. Questo dubbio antico che risale ad Antigone è anche una delle istanze tematiche dicostanziane.

Da una simile dinamica nasce il documentario successivo del 2003 A scuola, un film soprattutto sugli insegnanti ma anche sul funzionamento dell'Istituzione scolastica. Per un intero anno il regista riprende la vita nelle classi, durante le riunioni, in presidenza, ed è evidente come gli insegnanti lavorino in una totale assenza dello Stato, mettendo in campo la loro forza e tenacia nel tenere in piedi l'Istituto nel totale isolamento istituzionale. È una pellicola piena di passione per la scuola, per lo sforzo educativo degli insegnanti, per il loro impegno, malgrado la disperazione che emerge da ogni singola inquadratura. Di Costanzo cita Vittorio

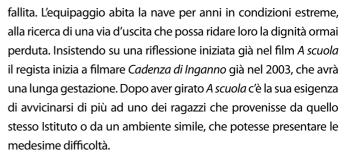


De Seta e il suo *Diario di un maestro*, innovativo nelle forme per l'inserimento nel documentario della finzione. Le pellicole dei due registi, cronologicamente inseribili in due momenti molto diversi sia storicamente che cinematograficamente, rispondono però all'urgenza di una riflessione profonda, divenendo manifesto di un certo modo di intendere l'istituzione scolastica.

Come sottolinea anche Gualtiero De Santi troviamo in Di Costanzo un fervore creativo e civile e la sua appartenenza a una generazione straordinaria che si rende responsabile verso le proprie radici e il proprio territorio, una generazione che viene dopo quella dei Vesuviani (omonimo film del 1977) e che potremmo far risalire al neorealismo rosselliniano e desichiano. «Quella condotta da Leonardo Di Costanzo è una perlustrazione di realtà non data sulla carta a priori, dove la scrittura guidata dalla cinepresa non ristagna ma ci si mostra in perenne movimento». De Santi ci parla di uno squardo che non si vela mai, prima di tutto è lo squardo dello spettatore, che nei documentari del regista ischitano è chiamato alla costante riflessione. Si crea un procedimento che definirei brechtiano. Sia nel documentario che nel cinema di finzione non c'è linea predefinita o un dispositivo narrativo bloccato, consentendo di avere nell'inquadratura una concentrazione di significato più vigorosa. La macchina da presa si muove con una aspra grazia, anche nell'individuare al fondo di tutto una bellezza che è verità, intensità, squardo morale. C'è un incedere singolare sul piano espressivo, in cui le sequenze non definiscono mai un creato ma un divenuto.

Tre anni dopo, nel 2006, Di Costanzo realizza il documentario *Odessa*, «era totalmente diverso dagli altri lavori che avevo realizzato, Odessa si è fatto nel farsi. Sulla nave ormeggiata nel porto di Napoli non saremmo potuti neanche salire perché era in una zona sotto sequestro». Il regista racconta la storia drammatica di alcuni marinai ucraini e russi abbandonati nella nave da crociera Odessa sequestrata dal tribunale perché di proprietà di una società





La riflessione sull'adolescenza è una delle tematiche ricorrenti dell'autore, quel momento difficile e complesso dell'esistenza, perché, come lo stesso regista sottolinea presentando a Venezia 2023 *Welcome to Paradise* (cortometraggio realizzato con Fondazione Fare Cinema) è «Come se in questo periodo della loro esistenza fossero degli uomini ancora in formazione, quindi alcuni aspetti dell'umano sono più visibili».

«Il quartiere Montesanto è al centro della città. Qui i ragazzi occupano le strade in permanenza. Sono produttori di energia, calore, disordine, gioco, violenza... Ce n'è uno che quando esce di casa corre, corre continuamente come se avesse una motocicletta. Fa anche il gesto di accelerare con la mano. Passa il suo tempo in strada a giocare a calcio con suo fratello... Poi c'è la ragazzina che ha dodici anni ed è piccola e timida ma con la voce potente. Quando le chiedi una canzone, lei prima va via, poi ritorna, si mette in un angolo e si mette a cantare. Quando sarà grande sarà bella come sua sorella... Sergiolino ha quasi 17 anni e si guadagna già da vivere. Lavora come lavapiatti in un ristorante sulla collina. La sera torna in funicolare con una busta di plastica in mano con dentro i panni sporchi... Poi c'è quello che ha tredici anni e vende cappelli di lana su una bancarella. Ha abbandonato la scuola perché non riesce a stare per molto tempo in un posto chiuso. Suo padre è ergastolano... Quello che fa la boxe è Ciro. Sembra timido ma picchia duro. Quando combatte nel quartiere è sua sorella a quidare la claque delle ragazze... Ce n'è una vivace e dura cha ha 15 anni e ha scoperto da poco di essere bella perché i maschi la guardano. Allora quando lei se ne accorge li riempie d'insulti e scappa via... La più grande ha 16 anni. Ha fatto impazzire sua madre perché fino a qualche mese fa frequentava piccoli criminali e si perdeva nella notte. Ha il naso grosso e questo le dona. Ma gli altri la sfottevano chiamandola beccaccio e lei si sentiva brutta e quindi cedeva alle lusinghe dei maschi come a un'occasione rara. Ora pare sia più tranquilla, un po' di più».

Alberto Zanetti sottolinea nel suo saggio la necessità di indebolire il punto di vista privilegiato, dall'alto, dell'autore, e l'impressione di libertà e apertura che ne deriva. Di Costanzo non mette insieme sequenze che abbiano necessariamente un'evoluzione narrativa, piuttosto costruisce una giustapposizione di momenti diversi che



# MARE E RIVOLTA

vadano a costituire un ritratto "cubista", le apparizioni di Antonio si alternano a quelle degli altri personaggi colti e ascoltati per la strada, a scuola, in palestra. Raccontano della loro vita: le amicizie, i sogni per il futuro. Il significato si trasmette per sottrazioni, ellissi, intuizioni. Comune è il luogo che si trovano a percorrere in questa fase della loro vita, il quartiere. Ricostruzioni, tesi e spiegazioni spettano eventualmente allo spettatore. Non si tratta di denuncia, ma di assistere a un'esperienza di esplorazione, condivisione e sguardo. La camera segue il protagonista in una quotidianità senza un ordine lineare, il risveglio mattutino, in classe, i pomeriggi con i compiti, i giochi in strada. «Volevo un personaggio che non intendesse compiacere chi lo filmava, che cercasse di sottrarsi al film. Qualcuno il cui percorso non fosse predefinito, nella sua vita come nel film. Ogni giorno incontravo Antonio e gli chiedevo: oggi che facciamo? Era una scommessa, che si è rivelata molto rischiosa. Lasciare aperta la storia provoca un certo disagio, perché si rinuncia a quell'accordo tacito secondo cui il personaggio si adegua alle aspettative del regista».

In alcune particolari occasioni Antonio parla direttamente con il regista: «Non posso mica raccontarti i sogni. Altrimenti si avverano...». Finché udiamo «Basta! Basta». Antonio si sottrae al suo ruolo di protagonista. Si rifiuta improvvisamente di essere l'oggetto di una narrazione e quindi il documentario deve interrompersi fino a quando, otto anni dopo, non è lui a richiamare il regista per decidere quale deve essere la sequenza finale. Questo rifiuto obbliga Di Costanzo ad una riflessione che lo porterà poi a dirigere il suo primo film di finzione che vedremo alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2012, L'Intervallo"

di Gualtiero De Santi

L'idea di dar vita a un progetto cinematografico, che il nostro Fabrizio Pesiri articolò insieme con Riccardo Massari e Piergiorgio Cini, insorse nell'estate del 2020, almeno così parrebbe di dedurre dal saggio di Marco Cruciani, Diario di bordo, raccolto nel volume Mare e rivolta, cioè come recita il sottotitolo, «cinquant'anni dai giorni del Rodi». A partire da quell'antivigilia del Natale 1970 quando il peschereccio oceanico Rodi affondò davanti al porto di Grottammare "imprigionato (come ha avuto a scrivere nella Prefazione al volume Angelo Ferracuti) nella bufera, con le onde doppie che attaccavano le fiancate, dopo aver imbarcato acqua e combattuto una lotta furibonda con il mare in tempesta".

Quanti incontrarono la fine delle loro esistenze nell'affondamento del peschereccio - tutti merce da macello da sacrificare comunque – appartenevano all'esercito invisibile dei lavoratori del mare che ogni giorno rischiano la vita per sostentare le loro famiglie. Lavoratori bellamente ignorati dai governi, dal potere conclamato, non considerati dai ricchi, specie gli armatori; ovviamente ricattati, abbandonati a un loro destino atavico, scritto e compitato da sempre. Uomini che questo Mare e rivolta (San Benedetto, 2020, a cura di Daniele Cinciripini, Serena Marchionni e Gino Troli) traduce in un racconto a molte voci di contestazione e memoria. Una memoria consapevole, epica nei termini della lotta di classe e del ripristino della indicibile verità, e che prima del contributo scritto che qui viene presentato, era stato tradotto dal Collettivo Re Nudo e da Piergiorgio Cini in un trascinante plot drammatico. Per essere successivamente pensato anche in termini cinematografici.





Un nucleo di storia tuttora viva, che qui in questo lembo di territorio del meridione delle Marche si era già in parte tradotto nell'arte dei pittori di cose marine e nei regesti della lirica dialettale, e che ora è rivissuto in un "patto secolare di sopravvivenza" (così Gino Troli), in una memoria di vicende di mare che va speditamente alla volta di episodi più recenti di pesci e naufragi.

«Ci sono storie che si possono leggere ad occhi chiusi, scritte da uomini e donne con le proprie energie e affidate ai loro sogni, alle speranze di futuro, alla voglia d cambiare il mondo. Storie legate al mare, questo grande e unico continente che accomuna gioie, fatiche, amicizie, dolori, tragedie, storie segnate da un destino che ha legato la gente giusta al momento giusto, ad un insieme di coincidenze straordinarie, cinquant'anni fa, in una città pulsante e viva». Si tratta della scena introduttiva del testo di sceneggiatura redatto da Cini, Massacci e appunto da Fabrizio Pesiri. Anch'essa, nella sua necessità, background delle vicende da cui è partita l'avventura del Premio Bizzarri.





L. Chan