



**Comitato Provinciale Arci**  
**Circolo Arci Galileo Cavazzini**  
**Circolo Arci Il Tempo Ritrovato**  
**Circolo Arci PrimaCorda**  
**ArciSolidarietà**



**Comune di Rovigo**  
**Assessorato alla Cultura**



**Con il Patrocinio**  
**Provincia di Rovigo**

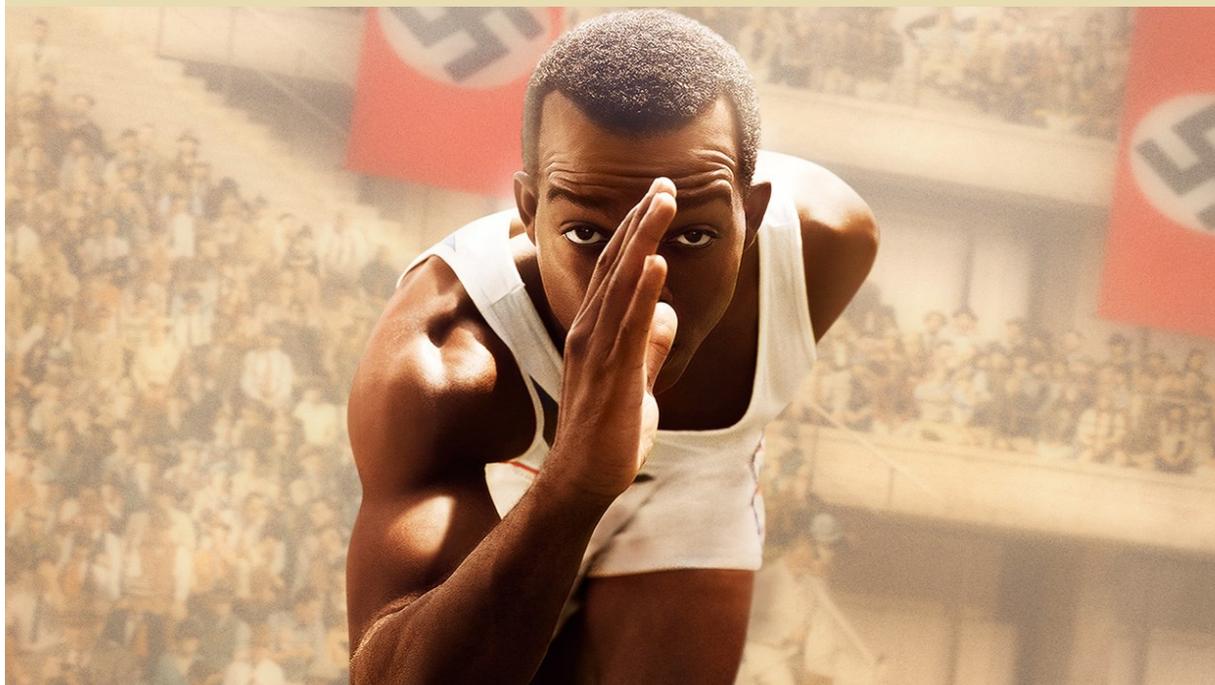
**RetEventi**  
 2019 cultura

Regione  
 del Veneto  
 Provincia  
 di Rovigo



Con il contributo della

**Fondazione**  
**Cassa di Risparmio**  
**di Padova e Rovigo**



# **IL CINEMA IN CITTÀ**

## **AUTUNNO 2019**

### **I FILM E LE PAROLE**

CON IL PARTENARIATO DI



**MONDOMILE** Dalla Memoria ad una nuova Storia  
*From the Memory to a new History*

**Rotary**  **Club Rovigo**

**PortoAlegre**  
 Cooperativa Sociale s.r.l. Onlus  
 Circa

**arcilibri**

**Capofila:**

**ARCI Nuova Associazione Comitato Provinciale di Rovigo**

**Con i contributi di**

**Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo**

**Comune di Rovigo Assessorato alla Cultura**

**Con il patrocinio della**

**Provincia di Rovigo**

**Con la collaborazione dei circoli Arci:**

**“Galileo Cavazzini”**

**“ Il Tempo Ritrovato”**

**“PrimaCorda”**

**“ArciSolidarietà”**

**Progetto grafico e impaginazione:**

**Olmo Callegarin e Saufia Askak**

**Edizione arcilibri**

**© by Arci Nuova Associazione**

**Comitato Provinciale di Rovigo**

**Viale Trieste, 29 - tel. 0425 25566 - [rovigo@arci.it](mailto:rovigo@arci.it)**

**Per info. ARCI tel 0425 25566 - cell 349 4955818 -  
cell. 347 5946089**

**Email [rovigo@arci.it](mailto:rovigo@arci.it) - [www.arcirovigo.it](http://www.arcirovigo.it) - [www.bluetu.it](http://www.bluetu.it)**

** Arci Rovigo  Bluetu**

**Stampato presso**

**Tipografia ArtestampA Rovigo**

**Via B.T. da Garofolo 14/16 - Rovigo**

**tel 0425 31855 - [info@artestamparovigo.it](mailto:info@artestamparovigo.it)**

In copertina un'immagine tratta dal film “Race - il colore della vittoria”  
di Stephen Hopkins

**Le proiezioni si terranno  
presso il**

# **Teatro Don Bosco**

**Viale G. Marconi 5 - Rovigo**

**con i seguente orari**

- **Ore 20.30** **Novecento Atto I, Novecento Atto II,  
Carmen**
- **Ore 21.00** **Toro scatenato,  
Race - IL colore della vittoria,  
Io sono un campione,  
Il colosso d'argilla,  
Clèo dalle 5 alle 7,  
Easy Rider,  
Il giovane Karl Marx**

## **CALENDARIO**

### **Cinema e Sport**

**Giovedì 10 ottobre ore 21.00**

**Toro Scatenato**  
di Martin Scorsese



**Giovedì 17 ottobre ore 21.00**

**Race – Il colore della vittoria**  
di Stephen Hopkins



**Giovedì 24 ottobre ore 21.00**

**Io sono un campione**  
di Lindsay Anderson



**Giovedì 31 ottobre ore 21.00**

**Il colosso d'argilla**  
di Mark Robson



### **Cineforum**

**Giovedì 07 novembre ore 20.30**

**Novecento** Atto I  
di Bernardo Bertolucci





**Giovedì 14 novembre ore 20.30**

**Novecento** Atto II  
di **Bernardo Bertolucci**



**Giovedì 21 novembre ore 20.30**

**Carmen**  
di **Francesco Rosi**



**Giovedì 28 novembre ore 21.00**

**Cléo dalle 5 alle 7**  
di **Agnès Varda**



**Giovedì 05 Dicembre ore 21.00**

**Easy Rider**  
di **Dennis Hopper**



**Giovedì 12 dicembre ore 21.00**

**Il giovane Karl Marx**  
di **Raoul Peck**

**Alessandra Chiarini (A.C).**  
**Andrea Tincani (A.T.)**

# **FILM**

**TORO SCATENATO**

**RACE - IL COLORE DELLA VITTORIA**

**IO SONO UN CAMPIONE**

**IL COLOSSO D'ARGILLA**

**NOVECENTO ATTO I**

**NOVECENTO ATTO II**

**CARMEN**

**CLÈO DALLE 5 ALLE 7**

**EASY RIDER**

**IL GIOVANE KARL MARX**

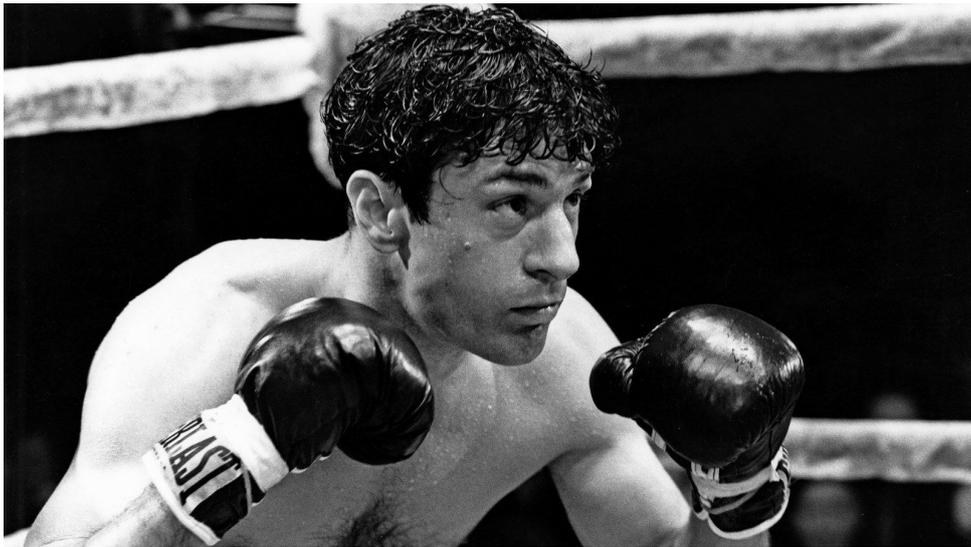
## **TORO SCATENATO**

Regia: **Martin Scorsese**

Interpreti: **Robert De Niro, Joe Pesci, Cathy Moriarty.**

Produzione: **Sati Uniti, 1980**

Durata: **128 minuti**



Jake La Motta, italoamericano cresciuto a New York, si dedica alla boxe assieme al fratello Joey, che gli fa da allenatore e manager. Soprannominato "il toro del Bronx", Jake è ansioso di conquistare il titolo mondiale, ma al tempo stesso è costretto a sottostare alle leggi delle organizzazioni mafiose che controllano il sottobosco del pugilato. Conquistata nel 1949 la cintura di campione del mondo dei pesi medi, riuscirà a difenderla per due anni, ma successivamente la perderà contro Sugar Ray Robinson, suo rivale di sempre. Una volta divenuto anziano, il pugile, che nella sua carriera ha dimostrato una furia incredibile nel dare colpi ma anche una grande capacità di incassatore, ripenserà alla sua esistenza, rievocando i principali combattimenti di cui è stato protagonista, i momenti di vita quotidiana assieme al fratello Joey, i rapporti con le mogli, ma anche la vicinanza alla malavita italoamericana. *Toro scatenato* è uno dei capolavori indiscussi di Martin Scorsese, un vero e proprio manifesto del suo cinema all'interno del quale ritroviamo emblematicamente le modalità narrative del cineasta, il suo stile e i suoi canoni espressivi.

Lo spirito febbrile e inarrestabile con cui Scorsese ha girato questa pellicola può essere racchiuso nelle seguenti parole: "Girai *Raging Bull* come un kamikaze. Ce l'avevo messa tutta e pensavo che sarebbe stato il mio ultimo film". *Toro scatenato* rivoluziona i modi di fare cinema sul pugilato: la storia è raccontata in flashback dallo stesso personaggio di La Motta ormai anziano e i movimenti di macchina e il montaggio concorrono a dichiarare che il pugile non combatte solo contro i suoi rivali sul ring, ma anche contro se stesso e contro tutto ciò che lo circonda. In tal senso, diversamente dal cinema pugilistico teso a spettacolarizzare la boxe, le scene degli incontri sono girate con un'unica macchina da presa e le fasi di preparazione e gli allenamenti trovano poco spazio nell'economia narrativa della pellicola. Piuttosto, nel film sono molto presenti i momenti di vita privata che La Motta trascorre con le mogli e con il fratello Joey: la prepotenza con le donne, le tensioni con il fratello, i rapporti con la mafia, costituiscono le situazioni che rappresentano il contesto e la società in cui il pugile è cresciuto, posti qui sotto il filtro della sua personalità spavalda, aggressiva e maschilista. La boxe, in questa prospettiva, non è solo uno sport, ma è anche un modo di sfogare l'ardore atavico di cui Jake è imbevuto. **A.C.**



## **RACE - IL COLORE DELLA VITTORIA**

Regia: **Stephen Hopkins**

Interpreti: **Stephan James, Jason Sudeikis, Jeremy Irons, Carice van Houten, Eli Gore.**

Produzione: **Stati Uniti, 2016**

Durata: **134 minuti**



James Cleveland "Jesse" Owens parte per l'università, lasciando una figlia piccola, una ragazza ancora da sposare e una famiglia d'origine quasi in povertà. Sembra già molto, ma grazie al coach dell'Ohio University, Larry Snyder, Jesse ottiene la convocazione per le Olimpiadi di Berlino. È il 1936 e la politica di epurazione razziale di Hitler divide il Comitato Olimpico Americano: partecipare o boicottare? La comunità afroamericana si pone lo stesso problema. Jesse vuole andare e soprattutto vuole e deve vincere.

Quella di Jesse Owens che vinse quattro medaglie d'oro ai Giochi olimpici di Berlino del 1936 - 100 e 200 m, la staffetta 4x100 e il salto in lungo - battendo, davanti ad Hitler, gli atleti "bianchi" e ridicolizzando il mito della "razza ariana" è, probabilmente, la più mitica e, mi auguro, conosciuta tra le grandi imprese sportive del secolo scorso.

Difficilissimo, pertanto, trasporla al cinema, quantomeno in termini di originalità.

Stephen Hopkins se la cava dignitosamente a partire dal titolo *Race* che significa sia razza che corsa. D'altronde i conflitti esterni al personaggio sono tali e tanti che mantengono perennemente il racconto in tensione. Il materiale narrativo è ingente - la sceneggiatura è di Joe Shrapnel e Anna Waterhouse – e il regista opta per una messinscena molto classica che garantisce spettacolarità ed offre alcune riprese molto efficaci, in particolare quelle all'interno dell'Olympia stadion di Berlino, dotato di 100.000 posti. Abbastanza corretta è, anche, la descrizione di alcuni personaggi storici come, ad esempio, Goebbels. Mentre su Leni Reifensthal - l'autrice di *Olympia*, il documentario sulle olimpiadi affidatole da Hitler, uscito nel 1938, che è contemporaneamente: uno dei più famosi film sportivi di sempre, un capolavoro di arte cinematografica e un esempio insuperato di estetica fascista - il giudizio, a parere di chi scrive, è un po' troppo super partes (anche se va dato atto alla regista che una lunga parte di *Olympia* è dedicata a Owens). La Reifensthal, viene sì descritta come ben voluta e finanziata dal Fuhrer ma interessata solo alla riuscita del suo film.

Dove il film un po' pecca è nella mancata descrizione delle reazioni negli Stati Uniti. Ve ne è un breve accenno nel finale, ma non viene detto nulla della censura che gli Stati del Sud operarono sulla notizia delle imprese berlinesi di Jesse Owens.

Il film ha ottenuto il supporto della famiglia Owens, attraverso la Jesse Owens Foundation, Jesse Owens Trust e Luminary Group.

**A.T.**



## **IO SONO UN CAMPIONE**

Regia: **Lindsay Anderson**

Interpreti: **Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel.**

Produzione: **Gran Bretagna, 1963**

Durata: **134 minuti**



Un minatore inglese di nome Frank Machin diventa un giocatore di rugby grazie al suo fisico prestante. Il successo sportivo e i relativi guadagni gli consentono di incontrare diverse donne e di instaurare con loro fugaci relazioni. Si innamora però di una vedova, sua padrona di casa; la volontà della donna di resistere alla passione di Frank renderà l'uomo sempre più aggressivo e violento sul campo da gioco.

Il cineasta Lindsay Anderson, già critico cinematografico della rivista britannica "Sequence", nei suoi cortometraggi documentari degli anni Cinquanta aveva testimoniato la vita ordinaria della gente comune in Gran Bretagna, militando nella corrente del Free Cinema – movimento nato in Inghilterra alla metà degli anni Cinquanta, con lo scopo di rinnovare la cinematografia nazionale attraverso film stilisticamente liberi, contenutisticamente poetici e attenti alle nuove realtà del Paese.

Con *Io sono un campione*, film che rappresenta l'esordio di Anderson nel cinema di finzione, l'autore sfrutta in termini nuovi e diversi la sua esperienza di documentarista, restituendoci, seppur in forma romanzata, la vicenda di Frank con una rara acutezza di analisi. Il minatore divenuto campione di rugby viene presentato come un giovane proletario che sperimenta tutte le frustrazioni connesse al suo ceto di provenienza e che, proprio in virtù del suo malessere sociale, risulta incapace di costruire rapporti sani con l'altro. Il cineasta riprende il libro di David Storey, da cui la pellicola è tratta, individuando nel rapporto tra il rugbista e la donna di cui si innamora il climax della storia narrata: "Machin, il protagonista – afferma Anderson – colpiva profondamente per l'ambiguità di carattere, a metà prepotente, a metà sensibile, difficile da capire. Lo stesso si può dire della sua relazione impossibile e torturata con la donna matura. Una vicenda d'amore lugubre, settentrionale, fatta di passioni deformate dal puritanesimo e dall'inibizione". La forma che Anderson sceglie per *Io sono un campione*, sceneggiato peraltro con lo stesso Storey e con l'attore Richard Harris che interpreta il protagonista, è quella del *flashback*: la narrazione si dipana in un flusso soggettivo tra coscienza e memoria, intriso di realismo rude ed estraneo a ogni sentimentalismo romantico. Lo spettatore assiste alla vicenda attraverso il filtro drammatico della furia del personaggio, percependo quasi nella relazione tra l'uomo e la donna il consumarsi di una tragedia della modernità. **A.C.**



## IL COLOSSO D'ARGILLA

Regia: **Mark Robson**

Interpreti: **Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling, Mike Lane.**

Produzione: **Stati Uniti 1956**

Durata: **110 minuti**



Eddie Willis, un cronista sportivo che ha perso il lavoro, si fa coinvolgere in un'impresa disonesta progettata da un organizzatore capeggiata da Benko che attraverso una serie di incontri truccati intende lanciare "Toro Moreno", un pugile gigantesco, ma di scarse qualità agonistiche. L'organizzazione vuole portarlo a battersi per il titolo mondiale per i pesi massimi e truccare l'ultimo incontro, che Moreno dovrà perdere. Eddie Willis sempre più disgustato di se stesso decide di aprire gli occhi al pugile e i due dovranno affrontare un duplice dilemma: battersi o meno e denunciare o meno l'imbroglio.

*Il colosso d'argilla* è un degnissimo esempio di quella sorta di sottogenere, all'interno del *film noir* tra i '40 e i '50, che è il film sulla boxe. Il ring è uno spazio dove si muove un sottobosco tra avidità e corruzione, un mondo fatto di scommesse e incontri truccati. In più, rispetto ad altri film analoghi - Robson stesso aveva girato nel 1949 *Il grande campione* con Kirk Douglas - è anche un film sul giornalismo in cui Bogart sembra ritornare al personaggio interpretato ne *L'ultima minaccia*.

Dal filone giornalistico riprende l'immediatezza e la secchezza della rappresentazione realistica, come si può vedere nell'intervista al pugile caduto in disgrazia che sembra, quasi, l'insero della sequenza di un documentario e, più in generale nella rappresentazione della metropoli fotografata in modo straordinario da Burnett Guffey che fu candidato, per questo, ai Premi Oscar del 1957.

*Il colosso d'argilla* è tratto da un romanzo (che ha un finale diverso) di Budd Schulberg che lo sceneggiò insieme a Philip Yordan ed è ispirato alle vita di Primo Carnera che, nella finzione, diventa un messicano. Nel film appaiono anche i pugili Max Baer e Jersey Joe Walcott.

Il film fu presentato in concorso al Festival di Cannes del 1956

*Il colosso d'argilla* è, poi, ricordato perché Bogart, mentre lo girava, accusò i primi sintomi del male che lo avrebbe ucciso nel gennaio 1957, pochi mesi dopo l'uscita nelle sale il 9 maggio 1956. Il ruolo da lui interpretato era ricavato dalla figura realmente esistita del giornalista e promotore di eventi sportivi Harold Conrad. Commuove ancora l'ultima sequenza in cui si mette alla scrivania ed inizia a battere a macchina.

Il film era molto amato da Godard che lo cita in *Fino all'ultimo respiro* quando Jean Paul Belmondo – che poco prima aveva imitato allo specchio il ghigno di Bogey - ne vede il manifesto davanti a un cinema. **A. T.**



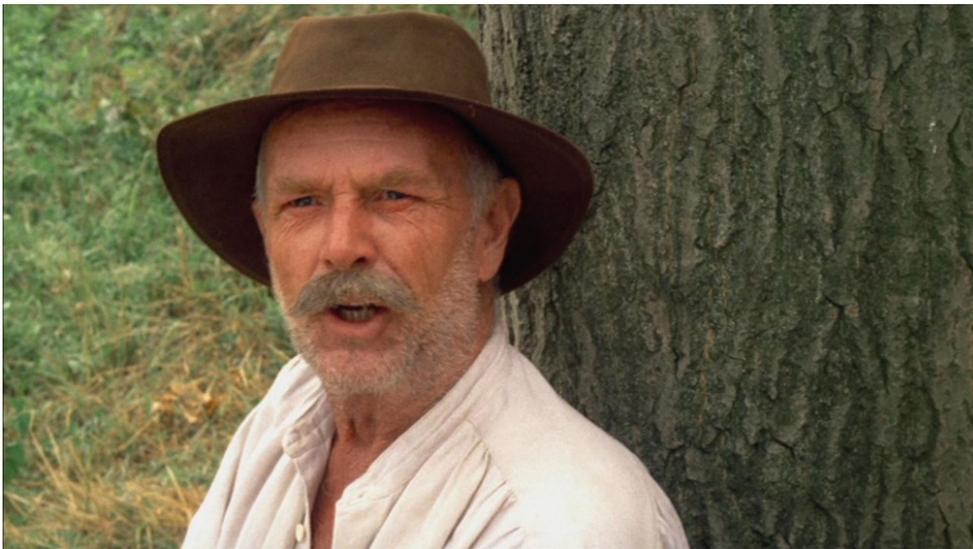
## **NOVECENTO ATTO I**

Regia: **Bernardo Bertolucci**

Interpreti: **Sterling Hayden, Burt Lancaster, Gérard Depardieu,  
Robert DeNiro, Romolo Valli, Stefania Sandrelli,  
Dominique Sanda, Francesca Bertini.**

Produzione: **Italia 1976**

Durata: **155 minuti**



Nati entrambi il 27 gennaio 1901, il giorno in cui muore Giuseppe Verdi, Alfredo figlio di proprietari terrieri, e Olmo, figlio di loro contadini, crescono insieme, diventano amici- rivali e vivono in parallelo, con le differenze dell'appartenenza di classe, i loro casi personali e gli accadimenti italiani: l'adolescenza, il servizio militare, la Prima Guerra Mondiale, l'avvento del fascismo.

*Novecento* è una grande confessione. Dispiega tutto l'immaginario di un autore formatosi a contatto con un ambiente intellettualmente sofisticato ma che ha un legame profondo con la provincia parmensese in cui ha vissuto fino a 10 anni. Terra mitizzata ma anche concretamente vissuta. Un uomo che, probabilmente al di là della sua volontà, con *Ultimo tango a Parigi* è accusato e processato da una parte del suo paese per oscenità mentre per gli altri italiani, e nel mondo, è una star: il grande regista internazionale. Un uomo che fin dal primo film ha deciso "di fare i conti con il padre".

Il padre putativo Pier Paolo Pasolini e il padre vero, l'amato padre e grande poeta Attilio Bertolucci che ha già scritto, tra il 1956 e il 1971, quello straordinario "romanzo in versi al modo antico" che è *La camera da letto* in cui racconta la storia della famiglia Bertolucci, inserita nel quadro dei grandi avvenimenti storici, dal XVII secolo al 1951 anno del trasferimento a Roma.

Un altro *Novecento*, anche se - considerando il poema troppo personale e intimo - lo pubblicherà solo nel 1984, molti anni dopo l'uscita del film di Bernardo.

Siamo forse in presenza di una di quelle lunghissime discussioni tra padre e figlio che ancora era frequente fare a cavallo del '68?

È bello pensarlo.

Poi ci sono tutti i padri del cinefilo. Padri da rimpiangere, da omaggiare, nuovamente da "uccidere". Ford, Renoir, Visconti, De Santis (ancor più di Visconti), Dovženko ma anche Donskoy, Lean. Hollywood, Parigi, il Realismo socialista.

E, poi, ci sono i nipoti a cui parlare ( Bertolucci è sempre stato più che un padre uno zio. Come lo zio di Alfredo). I giovani cinefili che in tantissimi si ritrovano, magari senza capirne tutte le implicazioni, in quell'immaginario, sia cinematografico che politico.

Io nel 1976 compivo 18 anni. Ho votato per la prima volta e ho amato profondamente il film che mi sembrava sintetizzasse tutte le cose che mi appassionavano. E' stato il mio primo Bertolucci. Per *Ultimo tango a Parigi* ero troppo giovane. Spesso mi sono chiesto se la mia vita sarebbe stata diversa se avessi invertito la visone.



## **NOVECENTO - ATTO II**

Regia: **Bernardo Bertolucci**

Interpreti: **Gérard Depardieu, Robert DeNiro, Dominique Sanda, Alida Valli, Donald Sutherland, Laura Betti.**

Produzione: **Italia 1976**

Durata: **146 minuti**



La moglie lascia Alfredo troppo cedevole ai fascisti. Olmo subisce la repressione fino alla Liberazione, quando guida i contadini contro l'amico. Alfredo   condannato simbolicamente a morte. Ma l'amicizia fra i due uomini non viene meno.

*Novecento* atto secondo piacque meno. Fu accusato di aver perso il lirismo e il respiro dell'atto 1 e di essere confuso ideologicamente.

In effetti danneggia il film, pensato come unitario, la proiezione in due parti che fa perdere il ritmo, scandito su quello delle quattro stagioni. Eccessivo e, alla fine, limitativo   l'aver insistito, con i personaggi di Attila e Regina, su una interpretazione del fascismo soprattutto in termini di perversione sessuale.

Non sembra, per , aver torto il francese Gérard Lenne quando scrive "molti dei critici che si danno delle arie progressiste, si sono smascherati mentre guardavano come si trattasse di un pezzo di propaganda lungo e noioso la seconda parte, pur riconoscendo, con ipocrita scaltrezza, le qualit  estetiche della prima.

Obbiettiamo alla grande coalizione reazionaria dei tartufi e degli snob che il film diviso in due parti forma, nonostante ciò, un insieme coerente. Se la seconda parte irrita tanto alcuni, è perché descrive con gioia ed entusiasmo la liberazione degli oppressi che fa tremare i profittatori di un ordine ingiusto, è perché mostra chiaramente, semplicemente e serenamente (senza imboccare le trombe di un lirismo fuori luogo e già in sé reazionario), quello che è una rivoluzione – che come è noto, non è un pranzo di gala”.

Il punto è centrato perfettamente. *Novecento* - al di là del sotto testo metaforico ricchissimo di cui si è detto- è, innanzitutto un grande film storico - politico che in maniera chiara da la sua interpretazione della storia nazionale in termini di conflitto di classe e si schiera apertamente.

E questo fa anche giustizia di un equivoco. La critica inserisce Bertolucci, già da *Il Conformista*, nel c.d. post moderno. Non è vero. Bertolucci non ha il distacco, il gusto ludico, l'ironia, il disincanto ma anche il cinismo dei post moderni. Il suo cinema ha sempre un aggancio preciso con la realtà e con la Storia ed è sempre, in qualche modo, schierato. E' la grande eredità del Neorealismo. E *Novecento* è anche figlio della Nouvelle Vague e, in un'ottica di economia politica del cinema, reagisce (a modo suo, per carità) ai due aforismi di Godard e Wenders: “siamo tutti figli di Marx e della Coca Cola” e “gli americani ci hanno colonizzato l'inconscio”. **A.T.**



## **CARMEN**

Regia: **Francesco Rosi**

Interpreti: **Julia Migenes, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi.**

Produzione: **Francia, Italia, 1984**

Durata: **152 minuti**



*Carmen*, il celebre dramma lirico musicato da Georges Bizet, è messo in scena dal cineasta Francesco Rosi in una versione cinematografica intrisa di vitalità, che riesce ad accordare le esigenze del grande schermo con quelle della grande opera. Sotto tale aspetto, il film rispetta il materiale artistico di partenza senza snaturarne l'immaginario e senza stravolgerne l'ambientazione, evitando al contempo di inserire forzatamente, in termini tanto narrativi quanto stilistici, le convenzioni linguistiche che contraddistinguono il teatro in musica. Ne risulta così un film-opera che, ad avviso di diversi critici cinematografici, costituisce la più convincente trasposizione filmica del dramma di Bizet. Rosi rispetta l'opera, ma riesce comunque a ricondurla alla sensibilità contemporanea, dimostrando di saper rimanere fedele allo stile registico che ha caratterizzato la sua cinematografia: il cineasta partenopeo, infatti, affronta la vicenda della gitana Carmen esaltandone l'implicita e pulsante mediterraneità, sfruttando, inoltre, i colpi di scena che si susseguono nella storia e cercando di approfondire gli aspetti psicologici che animano i personaggi.

L'impostazione del cineasta corrisponde, in definitiva, a quella di un complesso realismo. I canoni della lirica e i significati del dramma vengono rispettati, tuttavia Rosi sa offrire allo spettatore un'esperienza estetica nuova, capace di fornire un'immagine inedita a ciò che fino a quel momento era stato solo suggerito dal libretto di scena. Rosi, quindi, non si limita semplicemente a ripetere il noto canovaccio di *Carmen*, ma riesce a imporre all'opera qualcosa di unico. In questa prospettiva, il giornalista e critico cinematografico e teatrale Sauro Borelli ha affermato: "Rosi imprime al proprio lavoro caratteri e segni distintivi inequivocabili. Tanto da farne uno spettacolo a metà di acceso verismo drammatico, a metà di una spettacolarità solare in cui traspare simbolicamente tanto il turgore delle passioni, quanto l'irruenza tutta andalusa, mediterranea dei personaggi. Naturalmente il problema da affrontare a tale scopo era quello di contemperare storia e musica, racconto e canto. Il cineasta napoletano ha trovato a questo proposito la misura giusta e con un tocco davvero felice propone una rappresentazione dove alle efficaci scene di massa e ai tradizionali contrasti tra i personaggi maggiori fa puntuale riscontro un raccordo realistico di sorprendente immediatezza stilistica ed espressiva". Rosi, dunque, soddisfa sia il pubblico dei cinefili, sia quello dei melomani. **A.C.**



## **CLÉO DALLE 5 ALLE 7**

Regia: **Agnès Varda**

Interpreti: **Corinne Marchand, José Luis de Vilallonga, Michel Legrand.**

Produzione: **Francia, 1962**

Durata: **85 minuti**



Cléo è una giovane cantante che crede di essere affetta da un morbo incurabile, timore che la convince a sostenere una serie di esami medici. Fino al momento in cui non era stata colta dalla paura della malattia, aveva condotto la sua esistenza senza porsi troppe domande, viziata e vezzeggiata da chi le stava attorno. Le due ore che nel titolo indicano “dalle 5 alle 7” fanno riferimento al momento in cui, invece, la sua prospettiva sulla vita cambia irrimediabilmente: si tratta, infatti, del lasso di tempo che precede la consegna dei risultati delle analisi che le riveleranno se è ammalata o meno di cancro, contingenza nella quale vive un’esperienza molto complessa che le consentirà di porre uno sguardo nuovo sulle cose e sugli altri.

*Cléo dalle 5 alle 7* è uno dei film che meglio rappresentano le innovazioni narrative e stilistiche apportate dal cinema della Nouvelle Vague negli anni Sessanta.

A differenza del “gioco divertito” con i generi e con il linguaggio filmico condotto in alcune opere ascrivibili alla corrente cinematografica francese – si pensi, tra tutte, a una pellicola come *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard (1960) – il secondo lungometraggio diretto da Agnès Varda si configura come una sorta di cinéma vérité, ovvero come un tipo di pellicola che, per citare le parole del filosofo Edgar Morin, punta all’ “autenticità totale”, risultando “vera come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva”. È dunque attraverso la forma del cinéma vérité che il film di Varda racconta la drammatica attesa della protagonista, trascorsa incontrando diverse persone e percorrendo le strade di una Parigi estiva e brulicante; grazie allo stile e alla maestria tecnica della cineasta, le immagini della città divengono vere e proprie epifanie del reale, modulazione di ritmi vissuti dal vero dalla protagonista. Il tempo cinematografico corrisponde dunque al tempo reale in cui la giovane Cléo sperimenta la sua angoscia, strutturando il film come un “documentario soggettivo” che ci offre con intensità il ritratto di una donna in un momento di forte fragilità: “la malattia è come se la spogliasse”, ha affermato la stessa Agnès Varda, “perché la malattia aggredisce il corpo”.

*Cléo dalle 5 alle 7* è, in definitiva, la storia di una paura che muta la percezione del mondo, ma è anche una profonda riflessione sulla malattia e sulla morte che conduce a un inaspettato processo di comprensione delle cose e di se stessi. **A.C**



## EASY RIDER

Regia: **Dennis Hopper**

Interpreti: **Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack Nicholson.**

Produzione: **Usa, 1969**

Durata: **94 minuti**



Con il denaro ricavato dalla vendita di una partita di cocaina a Los Angeles, Billy e Wyatt, due *hippies* interpretati rispettivamente da Dennis Hopper e Peter Fonda, partono in sella ai loro *chopper* per un viaggio verso New Orleans. Le situazioni in cui si imbattono sulla strada riflettono i cambiamenti che hanno investito gli Stati Uniti nel '68, tra le comuni dei figli dei fiori, la celebrazione del sesso libero e l'uso delle droghe; al tempo stesso, però, i due incontrano la mentalità reazionaria e omofoba che continua a permeare atavicamente l'America profonda.

Considerato dalla maggior parte della critica come il vero e proprio film apripista della New Hollywood – fenomeno di rinnovamento del cinema statunitense che, dalla fine degli anni Sessanta, modifica profondamente in termini narrativo-stilistici ed economico-organizzativi l'assetto dell'industria cinematografica, inaugurando un'epoca successiva a quella della Hollywood classica – *Easy Rider* ha valso al regista Dennis Hopper il premio per la miglior opera prima al Festival di Cannes, aggiudicandosi inoltre due nomination all'Oscar, una come miglior sceneggiatura e l'altra a Jack Nicholson come miglior attore non protagonista.

Girato sotto forma di *road movie*, *Easy Rider* ha saputo stravolgere le regole del cinema americano dell'epoca e non solo di quello prodotto dalle *major*. Se Roger Corman, padre del cinema indipendente statunitense e precursore della New Hollywood, aveva girato pochi anni prima un ciclo di film dedicati ai motociclisti, interpretati, tra gli altri, proprio da Fonda e Hopper (si pensi a *I selvaggi* del 1966), i *bikers* cormaniani sono molto diversi rispetto ai protagonisti di *Easy Rider*. I motociclisti di Corman sono estremamente violenti e addirittura filonazisti, per tale ragione rappresentano una minaccia per la società; Billy e Wyatt, invece, sono due "capelloni" pacifisti che credono nella libertà. È dunque la stessa società statunitense, questa volta, a rappresentare la brutalità e la violenza, l'intolleranza verso chi, agli occhi dell'americano bianco e reazionario della provincia, non si presenta come "normale". Questi e altri elementi stilistici e narrativi rendono *Easy Rider* un film leggendario e in netta rottura con il passato. La pellicola, che ha introdotto nel cinema americano la questione del conflitto intergenerazionale in termini mai così radicali, ottenne uno straordinario successo di pubblico, facendo leva su temi e personaggi del tutto estranei alla Hollywood classica. **A.C.**



## **IL GIOVANE KARL MARX**

Regia: **Raoul Peck**

Interpreti: **August Diehl, Stefan Konarske, Vicky Krieps, Olivier Gourmet, Hannah Steele.**

Produzione: **Francia, Germania, Belgio, 2017**

Durata: **112 minuti**



Metà '800, l'Europa è in fermento. I lavoratori scendono in piazza contro le durissime condizioni nelle fabbriche, gli intellettuali partecipano all'opposizione. Uno di loro, il tedesco Karl Marx, a 26 anni, è costretto a rifugiarsi a Parigi insieme alla moglie Jenny. Qui Karl conosce Friedrich Engels che, nonostante provenga da una ricca famiglia di industriali, simpatizza con le sue idee rivoluzionarie. Fra i due nasce una solida amicizia che li porterà a conquistarsi un posto come leader dei movimenti dei lavoratori.

Uno spettro si aggira per i cinema lo spettro del giovane comunismo.

Uno spettro, forse no, ma per molti anni quasi uno zombie.

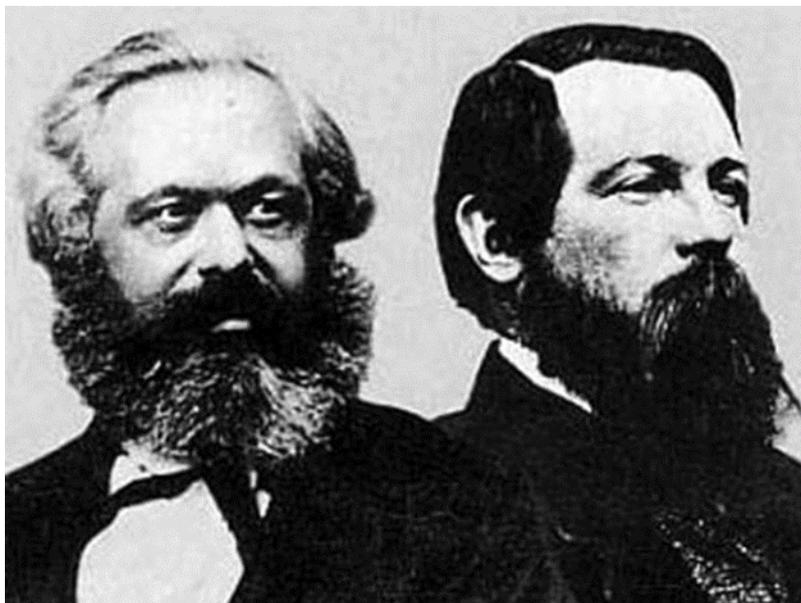
Le cose, però, sembra siano cambiate e il marxismo, quantomeno all'estero, è tornato ad essere una delle correnti del pensiero politico e filosofico studiate e praticate. Filosofi di fama come Slavoj Žižek o Alain Badiou si professano apertamente marxisti, e oggi - a trent'anni dalla caduta del Muro di Berlino - non è più tabù farlo, anche a causa dell'aggressività del capitalismo globale e della crisi delle democrazie occidentali. Senza andar troppo lontano, Umberto Eco, proprio qui a Rovigo, ha definito Karl Marx un classico, ovvero

un pensatore da cui non si può prescindere.

Questo *favor* culturale spiega la decisione di produrre *Il giovane Karl Marx* che è un interessante caso di film storico di produzione indipendente (e internazionale), dove il budget limitato non impedisce la passione biografica.

Forse non è un caso che il regista sia un haitiano, Raoul Peck, autore con una filmografia e con una vita all'insegna dell'imprevedibilità. Nato ad Haiti, cresciuto a Berlino, vissuto in Congo, poi cosmopolita, è stato ministro della cultura del suo paese. Lo scorso anno è uscito di lui (anche se solo in homevideo per Feltrinelli) *I Am Not Your Negro*, che ci ha ricordato un gigante della narrativa americana come James Baldwin, intervenendo con forza nel dibattito sul razzismo e la disegualianza tra bianchi e neri nell'America odierna.

Il film ci descrive un Marx giovane e ce lo fa vedere come un rivoluzionario puro il cui impegno è immerso nel contesto delle ingiustizie ottocentesche, dove si trova a operare. È da questo scenario che poi gli spettatori decideranno se - come Peck suggerisce - le motivazioni profonde e le sperequazioni di classe da cui l'attività di Marx e Engels prese forza si ripresentano ancora oggi, o se invece limitare l'efficacia del racconto alla sua storicizzazione. **A.T.**





L'ADA è un'associazione di volontari impegnati nella promozione sociale. Lo scopo fondativo dell'Associazione è quello di operare nell'ambito del cosiddetto "invecchiamento attivo" dove con il termine "attivo" si fa riferimento ad un insieme di diritti dell'anziano esercitati attraverso la partecipazione in modo continuativo, alle questioni sociali, economiche, culturali, spirituali e civiche in accordo con i propri desideri, aspirazioni e bisogni.

L'Associazione e la sua organizzazione si mette quindi a disposizione di tutti coloro che intenderanno assecondare le diverse attività che saranno programmate e comunicate, per la realizzazione personale in termini di autonomia, occupazione, partecipazione sociale e culturale, nell'ambito di una formazione permanente, che avrà come risultato finale un miglioramento delle aspettative di vita e delle relazioni sociali.

**Iscrizione Registro Regionale delle Associazioni di Promozione Sociale al n. PS/RO0063**

**Sede legale ed amministrativa: Viale trieste ,13 45100 Rovigo**

**Telefono 0425 422629 e mail: [adarovigopadova@gmail.com](mailto:adarovigopadova@gmail.com)**

# **Parole**

**AMORE**

**CATALOGO**

**INFANZIA**

**JEREMIAH JOHNSON**

**MEMORIA**

**PAURA**

**Q**

**ŠOSTAKOVIČ**

## AMORE



L'amore e il cinema sono uniti da sempre da una strettissima interconnessione. In primo luogo, l'amore riguarda il cinema attraverso il sentimento della cinefilia, ovvero l'interesse appassionato per l'arte cinematografica e per l'analisi e lo studio dell'immagine in movimento. Ad avviso degli storici, la cinefilia ha contraddistinto completamente l'esperienza autoriale della Nouvelle Vague: Godard, Truffaut, Rohmer e gli altri "giovani turchi" sono nati inizialmente come critici cinematografici della celeberrima rivista *Cahiers du cinéma* e, in seguito, sono passati in blocco alla regia, per toccare ancora più da vicino il film inteso come oggetto d'amore.

Il rapporto tra amore e cinema percorre l'intera storia della settima arte e, di conseguenza, di tutto il ventesimo secolo: se, come suggeriscono Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, tra le due guerre è forse più opportuno parlare di innamoramento del cinema, dato che lo spettacolo cinematografico costituisce un emblematico momento di evasione collettiva dalle gravi problematiche dell'esistenza e della quotidianità, lo spettatore moderno – il cinefilo – vive l'amore per il cinema come un'esperienza fortemente individuale, riconoscendo consapevolmente la sua passione e l'intensità che la contraddistingue. L'amore per il cinema implica, in tal senso, non solo una forma tutta novecentesca di conoscenza della realtà, ma addirittura un mezzo per interrogare se stessi mediante le immagini.

In quanto arte della narrazione, il cinema, poi, ha saputo raccontare l'amore sotto molteplici sfaccettature: una di queste è senz'altro quella del melodramma, genere nel quale dominano il vortice delle passioni e l'amore contrastato, ma anche il sacrificio, che talvolta si configura come rinuncia dell'amato dettata dalle costrizioni sociali – si pensi al sacrificio messo in atto dal personaggio interpretato da Barbara Stanwick in *Quella che avrei dovuto sposare* di Douglas Sirk (1956). Altra forma espressa dalla narrazione cinematografica è quella in cui l'amore si incarna nell'immagine del corpo. Il cinema moderno ha operato in questo senso in modi diversi: esibendo corpi investiti dall'amore e dal desiderio, come è accaduto nella Nouvelle Vague francese; ponendo la stanchezza del corpo e l'afasia del linguaggio come sintomi della "malattia dell'Eros" nel cinema di Michelangelo Antonioni; investendo il corpo attraverso la trasformazione dello sguardo da ottico a "tattile" nei film di Robert Bresson, opere incentrate sulla gestualità nelle quali il corpo tende a prevalere sulla parola stessa. **A. C.**



## CATALOGO

Ho ascoltato un concerto di musiche di Ennio Morricone. Durante *L'estasi dell'oro*, da *Il buono il brutto e il cattivo*, ho avuto un'epifania: i numi mi sono apparsi. Prima Tuco poi, curiosamente, Alex, il protagonista di *Arancia meccanica*. E tanti altri e la cosa è continuata anche dopo il concerto. Ho tratto alcune conclusioni. Morricone è un genio. Sergio Leone e Stanley Kubrick mi mancano molto. Il Cinema, arte sublime nata nelle fiere, è prima di tutto un fatto di pancia. Negli ultimi 30 anni ci ho messo troppa testa e, a forza di studiarlo, ho quasi perso la capacità di incantarmi. Perciò ho deciso di rendere omaggio, ricordando i nomi dei personaggi, a tutti i film che per me hanno avuto importanza dandomi, come regola, che la loro visione non fosse stata condizionata da alcuna informazione preventiva. Non quelli che ritengo i film più belli o importanti ma quelli che sono stati importanti per me.

Il catalogo è questo:

Tuco, il Biondo, Sentenza, Glyn McLyntock, Joe, Ramon, Amos Dundee, Benjamin Tyreen, Tim Ryan, Samuel Potts, il Monco, il colonnello Mortimer, Jill, Cheyenne, Armonica, Frank, Juan Miranda, Sean Mallory, Noodles, Max, Hank Quinlan, Tanya, Ethan Edwards, Mose Harper, C.C, Baxter, Fran Kubelik, Jeb Rand, Thor Callum, Garance, Baptiste, l'operaio Francois, l'operaio Aldo, Anne Sullivan, Helen Keller, Dixon Steel, Laurel Gray, Ma' Joad, Tom Joad, Roy Earle, Marie, Wes McQueen, Colorado, Scottie Ferguson, Judy Barton, Walter Neff, Phyllis Dietrichson, Roger Thornhill, Eva Kendall, Letitia, Leandro, Antoine Doinel, uno sciopero, Crudelia de Mon, Pongo, Lawrence d'Arabia, Will Coyote, Beep beep, cap. Virgil Hits, Butch Cassidy, Sundance Kid, Etta Place, Willie Boy, Lola, lo sceriffo Cooper, David Bowman, Encolpio, Ascito, Alex, Redmond Barry, T.J. "King" Kong, Lionel Mandrake, Merkin Muffley, il dott. Stranamore, Charlie Waters, Bill Denny, Casanova, Cable Hogue, Joshua Sloan, Spartacus, Varinia, Lenny Bruce, il sottotenente Alberto Innocenzi, il geniere Assunto Ceccarelli, Livia Serpieri, Jake e Joey LaMotta, Angelica Sedara, Jules, Jim, Catherine, Claude Roc, Ann e Muriel Brown, Boris Guschenko, Sonja, Roger Willoughby, Abigail Page, Andreij Rublev, Jack Crabb, Cotenna di Bisonte, lo sceriffo Calder, Anna, Gloria Beatty, Jennie Appleton, Eben Adams, Mollie Monahan, un vagabondo, una fioraia cieca, una monella, una ragazza con un violoncello, Benjamin Trane, Joe Erin, Katie Morosky, Hubbel Gardiner, Jake Gittes, Evelyn

Cross, Alfredo Berlinghieri, Olmo Dalcò, Ada Fiastrì Paulhan, Rolf Steiner, Kiesel, Mildred Plotka, Oscar Jaffe, Francisco Manoel da Silva, Harry Morgan, Slim Browning, Eddie, Mandrake, George Curtis, Tom Chambers, Gilda Farrell, Sam Spade, Brigid O'Shaughnessy, Joel Cairo, Kasper Gutman, Mike Hammer, Otello, Jago, Anse, Indre, Lulu, Maria Barker, Fanny, Alexander, Tom Doniphon, Ransom Stoddard, Liberty Valance, Isak Borg, Anne Pedersdotter, Johannes Borgen, Inger, Doc Holliday, James Averill, Nathan Champion, Ella Watson, Mike Costigan, Bull Stanley, Spade Allen, Niobe e Omero, Caribù, John Doherty, Charley Varrick, Dancer, Billy Dannreuther, Gwendolen Chelm, Giovanna Bragana, Gino Costa, John Case, Linda Seton, Maria Vargas, Harry Dawes, Maria Von Trapp, Emily Barham, Millie Dillmount, Sally Miles, Victoria Grant, Paris Pitman Jr., Woodward W. Lopeman, Corey, Vogel, Jansen, Harry Kilmer, Ken Tanaka, Shūkichi e Tomi Hirayama, Noriko, Dempsey Rae, Tony Hunter, Gabrielle Gerard, Gretta e Gabriel Conroy, Marian Wyman, Annie Ross, Tomáš, Tereza, Sabina, Guns Donovan, Boats Gilhooley, Amelia Dedham, Joan Webster, Torquil MacNeil, Catriona, Jim Deakins, Occhio d'anitra, Karl Glasisch, Maria Simon, Hermann Simon, Clarissa Lichtblau, Juan Ramon Fernandez, Evelyne Cerphal, il colonnello Dax, una ragazza tedesca, William e Alice Harford, Victor Ziegler, Ellen Ripley, Nur ed-Din, Zumurrud, Joker, Palla di lardo, Sethe, Beloved, 'Doc' McCoy, Carol Ainsley, Edward Mobley, Mildred Donner, Maciek Chelmicki, John Sullivan, Thomas, Joe Gideon, David Locke, Jeffrey Lebowski, Walter Sobchak, Aleksandr Nevskij, Liz Hamilton, Merry Noel Blake, Joe e Il Vendicatore mascherato, Oskar Schindler, Itzhak Stern, Amon Goeth, Lucy Armon, Shandurai, Marge Gunderson, Dr. Mabuse, Victor, Betty, Tom Booker, Annie MacLean, Avner Kaufmann, John Kelso, Tadamichi Kuribayashi, Saigo, Francesca Johnson, Robert Kincaid, N.J., Min-Min, Ed Bloom, Tetro, Miranda, "Doc" Sportello, Su Li-Zhen, Chow Mo-Wan, Reynolds Woodcock, Alma Elson, Gilles, Christine, Maureen Cartwright, Valentine, Monsieur Gustave, Zero Moustafa, la corazzata Potemkin, un agrimensore, Alexander von Humboldt, Marquis Warren, Daisy Domergue, Viktor Navorski, Benny Golson, Riggan Thomson, Antonio Sanchez, Orson Welles, Jake Hannaford. Rileggo e c'è un che di fantasmatico. In effetti, quasi dimenticavo: Hèctor e Imelda Rivera, Julien Davenne, Garrison Keillor, una donna pericolosa, il cavaliere Antonius Block, la Morte, una scacchiera. **A.T.**

## INFANZIA



Lungi dal porsi come una semplice definizione anagrafica o un mero momento della vita di ciascuno, l'infanzia è sicuramente qualcosa di molto più complesso, un vero e proprio stato dell'essere che accompagna l'intera storia di ogni individuo. Se nel Settecento l'infanzia inizia a essere riconosciuta come una peculiare condizione dell'esistenza, non solo distinta dalla vita adulta ma addirittura fondativa di essa, nel ventesimo secolo il concetto di infanzia diviene un fondamentale valore etico, così come una parte integrante della cultura e della società; da ciò deriva la concezione dell'infanzia come *modo di guardare* o, ancora, come *immagine* che definisce, in particolare, il profondo universo interiore della nostalgia verso quel che è stato.

Se riferiamo l'infanzia alla visione cinematografica, l'idea che emerge è quella di uno sguardo puro capace di tornare alla stessa infanzia dell'arte, alle forme originarie dell'immagine in movimento, alla purezza dell'esperienza, ma anche alla fragilità e alla speranza. La vicinanza tra cinema e infanzia può essere tuttavia declinata in molteplici modi. Serge Daney, il celebre critico cinematografico francese, si chiedeva ad esempio: «Se il cinema è l'infanzia (infanzia dell'arte, emozione dell'inizio, ecc.), che ne è stato di

quella nostra idea di “cinema adulto”?». Tale quesito ci conduce a riflettere sulle eventuali equivalenze controverse che è possibile avanzare sul rapporto tra infanzia e settima arte: il cinema come divertimento “infantile”, idea con cui sovente si è cercato di denigrare l’arte filmica, può essere inteso al tempo stesso in termini diversi, giungendo addirittura a esaltare la potenza del cinema. La storiografia cinematografica riconosce la prima fase di esistenza del cinema come un momento in cui non è la narrazione filmica a catturare l’attenzione dello spettatore, bensì la pura immagine in movimento, la pellicola proiettata sullo schermo che attrae e meraviglia il pubblico raddoppiando il movimento stesso del mondo attraverso le immagini. Ma ci sono autori che, anche nell’ambito del cinema narrativo, non hanno rinunciato a ricercare uno sguardo riconducibile, sotto diversi aspetti, all’infanzia: tra questi troviamo Steven Spielberg, Tim Burton, François Truffaut, che hanno spesso scelto il bambino come portatore di uno sguardo capace di rivelare la magia della vita, ma di svelarne anche la paura e la solitudine. Il bambino, infine, può rappresentare nel cinema lo sguardo verso il futuro, dunque l’immagine stessa di un nuovo patto con il mondo. **A.C.**



## JEREMIAH JOHNSON



*Corvo rosso non avrai il mio scalpo*, 1972, di Sidney Pollack con Robert Redford è un grande film. La storia del cacciatore di pellicce (trapper) che, pur nel conflitto, alla fine *ricosce* e *viene riconosciuto* dal pellerossa, era parsa all'uscita una grande novità: l'utopia di quello che avrebbe potuto essere e non era stato. Con in più un lirismo e una attenzione etnografica che lo staccavano dal filone del revisionismo filo indiano, un po' *hippie*, di film come *Soldato blu* che si erano limitati ad invertire i ruoli di carnefici e vittime, ma anche dalla linea Aldrich- Peckinpah che, pur riconoscendone la tragicità, dava il conflitto come inevitabile. Una terza via che, purtroppo, non venne continuata. Rivisto oggi il film regge ancora bene anche se appare molto connotato

dall'epoca in cui fu girato e molto coerente con la personalità del suo autore e del suo interprete. Il titolo originale del film è *Jeremiah Johnson*, nome del protagonista, liberamente ispirato ad un personaggio realmente esistito. Proviamo a capire quanto ci sia di vero e quanto di leggendario nel film.

Innanzitutto il nostro, nato nel 1824, si chiamava John e non Jeremiah e aveva il soprannome di Mangiafegato. Nel 1846 è marinaio, diserta e va nel Montana. Fa il boscaiolo e poi il trapper. Nel 1847 inizia la sua leggenda. In quell'anno sua moglie, un' indiana, è uccisa dai Crow e Johnson comincia una vendetta, durata vent'anni, durante i quali uccide ogni guerriero crow che incontra. Di ognuno Johnson mangia il fegato, da cui il soprannome. Viene catturato dai Piedi neri che vogliono venderlo ai Crow. Si libera con i denti dai legacci, uccide e scotenna un guerriero, gli taglia una gamba e se la porta dietro per nutrirsi durante la fuga. Dopo un viaggio di 300 chilometri riesce a mettersi in salvo. Nel 1864 si arruola nei Nordisti. Negli anni '80 è marshall a Red Lodge nel Montana dove, nel 1900, muore di morte naturale.

Le fonti sono soprattutto i giornali dell'epoca e, oggi, sono messe in discussione dagli storici. L'unico evento accertato, oltre al massacro dei Crow, è l'episodio di cannibalismo. Il fatto che mangiasse il fegato dei nemici è, quasi sicuramente, una millanteria creata per spaventarli e rientra, in ogni caso, nell'effettismo delle *dime novel*, i romanzetti che sono alla base del mito del West. Insomma quello che si vede nel film è sostanzialmente vero ma, a Mangiafegato Johnson il film sarebbe piaciuto di più se l'avesse girato Quentin Tarantino. **A.T.**



## MEMORIA



Il cinema si nutre di un rapporto strettissimo con le diverse forme della temporalità e della memoria. Si tratta di un legame complesso che mette in gioco diversi significati, i quali, a partire dall'ambito della filosofia del cinema, hanno dato luogo a molteplici interpretazioni – da André Bazin, secondo il quale una delle funzioni essenziali del cinema è quella di esorcizzare il tempo, a Gilles Deleuze che pubblica nel 1985 uno dei testi fondamentali dell'estetica del cinema, ovvero *L'immagine tempo*, ipotizzando che l'immagine cinematografica si configuri addirittura come un'immagine *diretta* del tempo.

Le immagini cinematografiche e la memoria, sia essa individuale, collettiva o tecnologica, hanno in comune il fatto di ricostruire, rielaborare e reinventare vissuti, esperienze ed eventi. Sono diverse le possibilità della memoria messe in gioco dal cinema: in primo luogo quella della Storia. Come affermava André Bazin, “appena formata, la pelle della Storia cade in pellicola”; il cinema, in tale prospettiva, è concepito come vero e proprio dispositivo di memoria, come creatore di immagini che rispecchiano e rielaborano gli eventi del passato e, talvolta, del passato più recente – si pensi al cinema del Neorealismo, con le rovine e i palazzi devastati dalla guerra appena terminata in *Roma città aperta* (1945) e in *Germania anno zero* (1948), o al volto irriconoscibile di certe zone della capitale tedesca negli anni Ottanta nel capolavoro di Wim Wenders *Il cielo sopra Berlino* (1987).

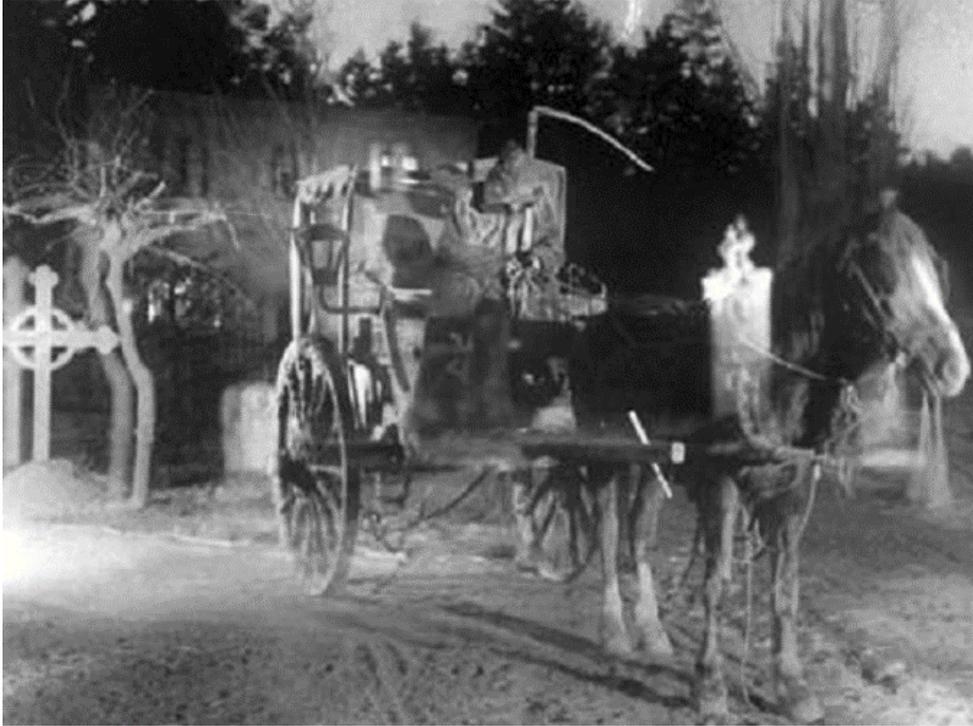
Il cinema si fa dunque testimonianza diretta del mondo nel suo evolversi, producendo tracce della memoria che ci consentono di riflettere sul tempo e sulla Storia.

Il cinema è memoria nella misura in cui, poi, pensa e ripensa, talvolta morbosamente, alla propria identità e ai propri mezzi tecnologici. Dalle pellicole che citano il cinema per com'è stato e ne decantano tristemente la fine del sogno – tra le altre, *L'ultimo spettacolo* di Peter Bogdanovich (1971) – a quelle che indagano il medium filmico con le sue possibilità di registrazione e testimonianza – *Tutta la memoria del mondo* di Alain Resnais (1956) – il cinema si configura indubbiamente come dispositivo della memoria, le cui immagini costituiscono un immenso archivio da cui attingere.

Ma il cinema può essere anche memoria impossibile, ripensamento stesso del passato per come poteva essere: Chris Marker, grande cineasta dai più dimenticato e ossessionato dal concetto di memoria, ha realizzato con *Immémory* (1997) un'opera che pone la memoria non come mero atto del ricordo ma come atto della creazione. **A.C.**



## PAURA



Fin dalla sua nascita, l'immagine cinematografica ha saputo giocare in molteplici modi con l'emozione della paura, spesso evocandola parallelamente a un'altra emozione a essa contrapposta ma al contempo connessa, ovvero il desiderio. A partire dalle immagini leggendarie de *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* dei fratelli Lumière (1896), per giungere al genere horror e, ancora, alle vertiginose esperienze di visione consentite dalla realtà virtuale, il cinema ha spettacolarizzato la paura innescando meccanismi catartici capaci di spaventare il pubblico ma, al tempo stesso, di affascinarlo profondamente.

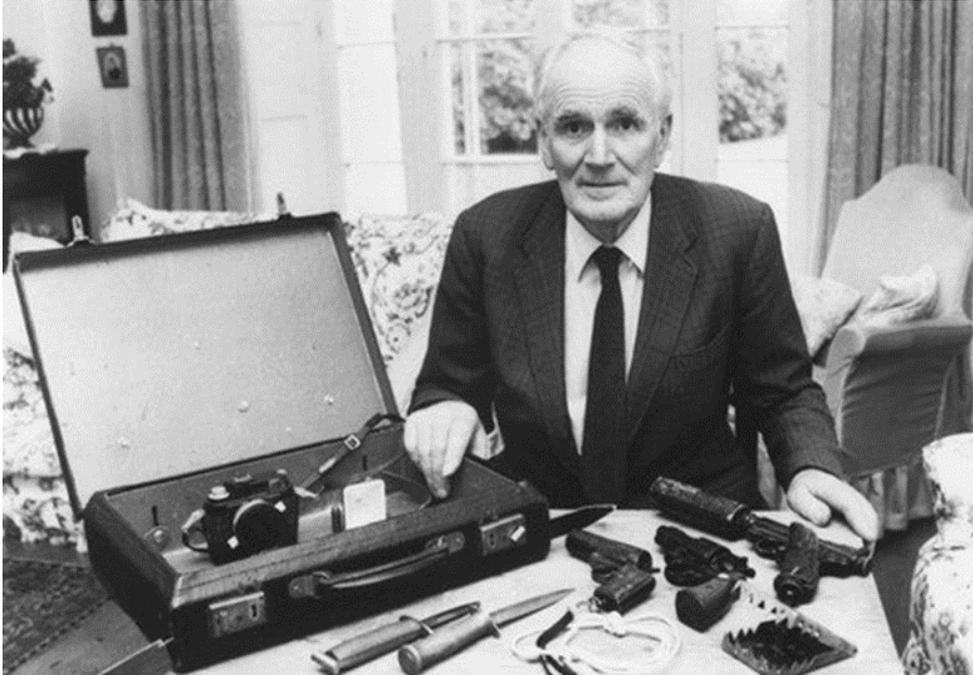
La stessa "solitudine" del fruitore cinematografico, immerso nel silenzio e nell'oscurità della sala, crea una condizione unica e sospesa nella quale la visione filmica si fa generatrice di sogni, paure e desideri, veicolati non solo dal racconto che si dipana sullo schermo, capace di assorbire completamente lo spettatore, ma incarnati nella sostanza medesima dell'immagine in movimento.

Del resto, il cinema ha sempre voluto mettere in gioco l'immateriale e l'invisibile, l'ignoto e l'informe, rendendo fortemente percepibile tutto ciò che suscita terrore e inquietudine. Nell'epoca odierna, la paura si configura spesso come qualcosa che risulta impossibile da individuare in un oggetto concreto, in un corpo inequivocabilmente riconoscibile che consenta quindi di essere immediatamente affrontato. Il periodo attuale è con ogni probabilità contraddistinto da una "paura assoluta", dalla paura di minacce diffuse e al tempo stesso invisibili che mettono a rischio qualsiasi azione quotidiana. Il cinema recente, attraverso pellicole documentarie come *Also Known as Jihadi* (Eric Baudelaire, 2017) oppure *La chambre vide* (Jasna Krajinovic, 2016), racconta le declinazioni contemporanee della paura del nemico, fornendo una risposta al bisogno umano di dare un'immagine allo spazio vuoto e indefinibile che oggi occupa, ad esempio, lo spettro del terrorismo islamico. Anche l'horror, che percorre con molteplicità svariate forme cinematografiche e seriali odierne, è divenuto più di un semplice genere, esibendo vere e proprie mediazioni simboliche della paura in epoca contemporanea.

Il cinema, in tal senso, ha fatto propria la consapevolezza filosofica della paura intesa come *necessità*. La paura diviene essenziale per la sopravvivenza stessa e, in questa prospettiva, costituisce una forma di attenzione verso il mondo che la rende un'indispensabile forma di conoscenza della realtà. **A. C.**



Q



Il maggiore Geoffrey Boothroyd, è un personaggio dei romanzi e film di James Bond. Noi lo conosciamo con il nome in codice di Q che è, in realtà, il nome del Settore operativo del MI6 di cui è responsabile e il cui compito è di fornire le armi, i gadget e le auto "accessoriate" ai vari agenti segreti in missione. In particolare agli agenti doppio 0 quelli in possesso della licenza di uccidere.

Q è, probabilmente, il personaggio più simpatico dell'intera filmografia bondiana unendo all'immaginario feticistico – pop della serie una robusta dose di humour nero e understatement della migliore tradizione britannica. Il suo siparietto iniziale è imperdibile, e inevitabile la sua battuta: "La prego di riconsegnare intatto l'equipaggiamento al termine della missione".

Q, interpretato da Peter Burton, compare già nel primo film, *Licenza di uccidere*, ed è lui che impone a 007 di abbandonare la sua Beretta 418 in cambio della Walther PPK che verrà sostituita, 35 anni dopo, con la nuova Walther P99.

A partire da *Dalla Russia con amore*, Q viene interpretato da Desmond Llewelyn, che è il vero creatore del personaggio ed è presente in 17 film (in *Vivi e lascia morire* viene solo citato).

La sua ultima apparizione è ne *Il mondo non basta*, nel quale, come se fosse un addio programmato, passa il testimone al suo assistente R (John Cleese, poi Q nel film successivo, *La morte può attendere*). L'attore, infatti, muore ottantacinquenne in un incidente stradale nel 1999.

Negli ultimi due film *Skyfall* e *Spectre* la parte viene affidata a Ben Whishaw.

Descrivere nel dettaglio l'elenco dei gadget forniti a James Bond nei 58 (!) anni da che dura la serie è impossibile. Mi limito ai due più mitici (e antichi).

La valigetta di *Dalla Russia con amore* che conteneva: venti caricatori, un coltello da lancio, un fucile di precisione smontabile calibro venticinque con mirino telescopico a raggi infrarossi, cinquanta sovrane d'oro, un barattolo da borotalco con una cartuccia di gas lacrimogeno che può esplodere se la valigia viene aperta con le cerniere verticali e che si disarma ruotando le cerniere in posizione orizzontale.

Ma soprattutto, in *Missione Goldfinger*, l'Aston Martin DB5 dotata di: scudo posteriore a scomparsa per difendere i passeggeri dai proiettili, mitragliatrice anteriore, spruzza-olio posteriore, congegno crea-fumo negli inseguimenti, radar, espulsione del sedile del passeggero.

Mi sono sempre chiesto se esista una collaborazione tra la Sezione Q e ACME la ditta che rifornisce Will Coyote. **A.T.**



## ŠOSTAKOVIČ

*Eyes wide shut*, l'ultimo film di Stanley Kubrick, uscito postumo, si chiude sulle note di una musica al tempo stesso struggente e sarcastica, sofisticata e popolare. La stessa che ha aperto il film. E' il *Waltz n.2* della *Suite n. 2 per orchestra jazz* composto, nel 1938, da Dmitrij Dmitrievič Šostakovič e quelle note mi parvero una conclusione e un saluto perfetti, tanto che piansi.

Tra i tanti motivi che fanno di Kubrick uno dei registi fondamentali della storia del cinema vi è l'estrema efficacia delle colonne sonore, da lui curate personalmente utilizzando, quasi sempre, musiche non originali da Beethoven a Ligeti ai Rolling Stones .

Con Šostakovič il procedimento è analogo ma sottilmente diverso. Il compositore ebbe, infatti, un rapporto privilegiato con il cinema – scrisse più di trenta colonne sonore- cosa che fa pensare che la sua straordinaria fantasia e il suo stile ricco di influssi eterogenei (musica popolare, avanguardie, sinfonismo russo, jazz), siano anche legati alla sua familiarità con le immagini.

Il primo contatto di Šostakovič con il cinema risale al 1924, quando lavorò nelle sale di Leningrado accompagnando le pellicole al pianoforte. La prima e più importante collaborazione fu quella con i registi Grigorij M. Kozincev e Leonid Z. Trauberg per cui compose nel 1926 la colonna sonora de *La nuova Babilonia*, la storia d'amore tra una comunarda e un soldato durante la Comune di Parigi ( la collaborazione continuerà fino al 1939 e riprenderà, con il solo Kozincev, caduto lo stalinismo, negli anni '60 per *Amleto* e *Re Lear*). Oggi pochi ricordano i due registi ma la loro importanza nella storia del cinema sovietico è analoga a quella di Ejzenštejn. Avevano fondato la FEKS (Fabbrica dell'attore eccentrico), movimento d'avanguardia futurista che contaminava il teatro con il cinema americano, il circo, il cabaret e deformava il materiale narrato esibendone i procedimenti di costruzione. La partitura per *La nuova Babilonia* propone lo stile tipico di Šostakovič. La musica ha un ritmo asincrono, separato rispetto all'immagine, che ne aumenta l'espressività. Con la capacità di passare, in una stessa frase, da un'intonazione elevata a una quotidiana, è perfettamente consona alla poetica dei registi.

Nel 1941, quando i nazisti invadono l'Unione sovietica, il compositore è a Leningrado che viene, immediatamente, cinta d'assedio. I tedeschi pensano che la città possa resistere qualche mese.

Leningrado, pagando un prezzo altissimo – un milione di vittime civili, un milione di soldati - resisterà per 900 giorni e costringerà il nemico alla rotta, scrivendo una delle pagine più eroiche della lotta al Nazismo. Anche Šostakovič, contribuisce alla resistenza componendo, a tempo di record, la sinfonia n.7 *Leningrado* che riesce a far eseguire in città, sotto i bombardamenti, nell'estate del 1942. L'opera viene replicata in tutta l'Unione Sovietica e, tramite un microfilm, inviata a Toscanini che la esegue alla radio della NBC rendendola famosissima anche negli Stati Uniti.

Nel 1972 Sergio Leone legge *I 900 giorni di Leningrado* di Harrison Salisbury e, soprattutto, ascolta la sinfonia n.7 che lo colpisce profondamente. Elabora un soggetto che racconta l'assedio attraverso la storia d'amore tra un cineoperatore americano e una ragazza russa. Ci lavorerà, dopo *C'era una volta in America*, sino alla prematura morte nel 1989. Del film oltre al soggetto, ci resta la descrizione di come ne aveva immaginato l'inizio, un esempio perfetto di che cosa vuol dire pensare per immagini ( ed essere dei visionari). Racconta Leone: "Un primo piano delle mani di Šostakovič posate sui tasti del pianoforte. Il primo piano verrà fatto con un elicottero attraverso una finestra della casa. Le dita cercano le note, le trovano. La sinfonia inizia. Comincia con tre strumenti, poi cinque, poi dieci, poi venti, poi cento. Con un solo piano sequenza. La cinepresa abbandona il primo piano delle mani. Usciamo dalla finestra. E' l'alba, due civili sono in strada con un fucile. Salgono su un tram. La camera lo segue, la musica continua. Altri uomini salgono, sono tutti armati. Il tram arriva in periferia, in una piazza dove ci sono, già, molti altri tram. Ne scendono gli uomini che sono tutti armati. Salgono su dei camion. La camera segue i camion, sempre accompagnata dalla musica. Sempre lo stesso piano sequenza. Nessuno stacco. Arriviamo alle trincee che difendono la città. La musica è sempre più forte, con sempre più strumenti. I russi scendono nelle trincee. E, all'improvviso, la cinepresa vira verso la steppa, immensa, vuota. La musica cresce ancora. La camera attraversa la steppa e riprende, come ultima cosa, mille blindati tedeschi pronti a sparare. Dopo i primi colpi di cannone mescolati alla musica, stacco! Scena successiva, si apre un sipario, è il concerto di Šostakovič. Cinquemila persone in sala. Centottanta musicisti che suonano. E allora: TITOLI DI TESTA!" Šostakovič, Kubrick, Kozincev, Trauberg, Leone. Cinema !  
**A.T.**

La rassegna Cinema in città 2019 è stata resa possibile grazie al sostegno di:



PAVIMENTI GRES PORCELLANATO  
PARQUET - ARREDOBAGNO  
ROVIGO e CANDÀ

[info@edilmebas1971.com](mailto:info@edilmebas1971.com)

[www.edilmebas1971.com](http://www.edilmebas1971.com)

**POLARIS**



s.r.l.

**polesana rifiuti speciali**

**1% TUTTI  
4% TE** 

Quando scegli i prodotti a marchio Coop, l'1% va alla tua comunità e, se sei socio, il 4% a te. Iscriviti su [all.coop/1pertutti4perte](http://all.coop/1pertutti4perte)

HOTEL VILLA

*Regina Margherita*



**le betulle**  
ristorante