

Alias

ultra**vista**

Hantai Modotti Assia Djebbar Mazzola John Landis La squadra del FLN La Capria Garagnani

ultra**suoni**

BYG Records, catalogo rivoluzionario Nick Cave

ultra**oltre**

Libri Wilder prima di Wilder



SABATO 2 LUGLIO 2022 † ANNO XXV N. 26 † INSERTO SETTIMANALE DE IL MANIFESTO



Algeria liberata

«LES MAINS LIBRES»,
FILM DI ENNIO LORENZINI
RISCOPERTO NELL'ARCHIVIO AAMOD
E RESTAURATO, È STATA
LA PRIMA COPRODUZIONE
INTERNAZIONALE DEL CINEMA
ALGERINO, UN PAESE MOSTRATO
APPENA DOPO L'INDIPENDENZA,
ORA ANCHE NEL PROGETTO
SULLE IMMAGINI MILITANTI
DI ZINEB SEDIRA ALLA BIENNALE ARTE

ALGERIA 50 ANNI



al centro e a pag 2
scene da «Les Mains
libres» di Ennio
Lorenzini (1964)



ANNIVERSARIO

Questioni
di guerra
rimaste
in sospeso

ANDREA BRAZZODURO

■ Alexis Jenni, in un romanzo significativamente intitolato *L'arte francese della guerra* (Mondadori, 2014), scrive un dialogo fulminante: «Che cos'è, quindi, questa guerra di cui parla? La guerra era perpetua, s'infiltra in tutti i nostri gesti, ma nessuno lo sa. L'inizio è impreciso: verso il '40 o il '42, si può esitare. Ma la fine è netta: '62, non un anno di più. E subito abbiamo fatto finta che nulla fosse accaduto. Non l'ha notato?»

Sono frasi indicative di un mutamento in atto tanto della domanda sociale di conoscenza avanzata dalle nuove generazioni di francesi rispetto all'infame guerra d'Algeria (1954-62) quanto dello spostamento di focus, o meglio dell'allargamento del focus che, senza assolutamente relativizzare la seconda guerra mondiale, si interroga ora anche sull'impero coloniale e sulla sua fine per capire la Francia contemporanea. Come rifletteva lo stesso Jenni dialogando con lo storico Benjamin Stora: «Durante gli incontri per parlare di questo romanzo, mi sono spesso stupito: anche se si conoscono i fatti della guerra d'Algeria, questa non è ancora raccontabile nel suo insieme, il racconto è ancora impossibile. E in mancanza di un racconto globale, deliriamo su cose molto semplificate. Questo episodio è come se fosse stato relegato alla periferia della nostra storia quando invece è un momento fondante del presente che viviamo» (B. Stora con A. Jenni, *Les mémoires dangereuses. De l'Algérie coloniale à la France d'au-*

jourd'hui, Albin Michel, 2016).

D'altronde, il dibattito sollevato dal *Rapport* su *Les questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie* chiesto dal presidente Emmanuel Macron a Stora e da questi consegnato all'inizio del 2021 testimonia quanto la colonizzazione e la guerra d'Algeria siano ancora oggi, in Francia, un caso macroscopico di uso pubblico e politico della storia. Il *Rapport* non dice molto di nuovo. Pervaso da uno spirito ecumenico caratteristico della postura presidenziale, esso si caratterizza soprattutto per quel che non dice. Sericonosce alcuni fatti (del resto noti da tempo agli storici e non solo), non individua alcun responsabile, e non dice nulla sulle conseguenze della colonizzazione nella Francia contemporanea; anzi se la prende con non meglio identificate «semplificazioni eccessive di un certo antirazzismo» (B. Stora, *Les passions douloureuses*, Albin Michel, 2021, ma accessibile anche gratuitamente online). Di fatto, da quando è stato istituito il quinquennato, ogni due volte le elezioni presidenziali capitano in concomitanza con l'anniversario dell'indipendenza algerina e il dossier viene sistematicamente riaperto per finalità meramente elettorali.

In Algeria, la Rivoluzione – come viene correntemente chiamata la guerra d'indipendenza – è stata investita negli ultimi anni dalla potente creatività e immaginazione politica del movimento Hirkak, iniziato nel febbraio del 2019. Contro la tracotanza del potere che continua a sequestrare la storia in funzione di autolegittimazione, l'Hirkak ha portato infatti in piazza i volti e i nomi degli uomini e delle donne morte nella lotta per l'indipendenza rivendicandone la memoria come un'indicazione utile e valida nello *Jetztzeit*: in quell'istante del presente dove – come ci insegna Walter Benjamin – un momento del passato torna a brillare di nuova luce.

LUCA PERETTI

■ La storia del cinema è piena di film orfani, scomparsi, persi, che ricompaiono sia nei luoghi più insperati sia più semplicemente negli archivi che li conservano pazientemente, in attesa di qualcuno che li riattivi. Quest'ultimo è il caso di *Les Mains libres* di Ennio Lorenzini, che si trovava da decenni tra le migliaia di film conservati all'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico a Roma. Il film ha trovato una nuova vita, restaurato da L'Immagine Ritrovata di Bologna, usato dall'artista Zineb Sedira per il padiglione francese della Biennale Arte di Venezia, e proiettato in festival e conferenze.

Quello di Lorenzini è uno dei primi film algerini, frutto di una collaborazione tra Italia e l'Algeria da poco diventata indipendente. A marzo 1962, dopo una sanguinosa guerra durata otto anni, venivano infatti firmati gli accordi di Evian tra Francia e Algeria. Dopo il referendum, a inizio luglio, il paese nordafricano cominciava ufficialmente la sua nuova vita dopo il colonialismo.

La storia di come si è parlato e come si è vista la guerra algerina è indistricabilmente legata al cinema. *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo non soltanto è uno dei film più noti della storia del cinema, la cui influenza non sembra quasi sessant'anni dopo diminuire, ma ha anche costituito un modo efficace e diretto per far conoscere la lotta del popolo algerino, eretta a paradigma delle lotte per la decolonizzazione. Il film è stato adottato dalle Pantere Nere e da altri gruppi combattenti, usandolo anche per capire quali strategie utilizzare (lo ha fatto, in funzione invece contro insurrezionale, anche il Pentagono, tra le ultime applicazioni, durante

Un paese libero

CINEMA MILITANTE » «LES MAINS LIBRES»
DI ENNIO LORENZINI E «NOVEMBRE» DEL FLN

la guerra in Iraq). *Les Mains libres* doveva essere, e in parte è stato, una sorta di contrappunto documentario all'epica di *La battaglia di Algeri*. Prodotto dalla Casbah film, la stessa casa di produzione algerina che ha prodotto il film di Pontecorvo, era stato pensato per raccontare il paese a due anni dall'indipendenza, proprio mentre il regista pisano preparava e poi girava il suo film su un episodio della guerra algerina, la battaglia di Algeri appunto. Il regista, Ennio Lorenzini, era un giovane filmmaker militante, che aveva all'attivo un breve documentario che all'epoca ebbe una sua circolazione (*Edili*, con Mario Curti, 1963) e avrebbe poi realizzato altri documentari come *Non dirò il mio numero di matricola - Viaggio tra i disertori americani in Olanda* (1969) e *Cronaca di un gruppo* (1968), su un gruppo di militanti francesi. Negli anni settanta si cimentò anche con un film di finzione, *Quanto è bello lu murire acciso* (1975), sulla spedizione di Carlo Pisacane. Lorenzini fece molti film per la Unitefilm, la casa di produzione vicina al Partito Comunista Italiano, il cui archivio è stato ereditato proprio dall'AAMOD. Anche se *Les Mains libres* è una pro-

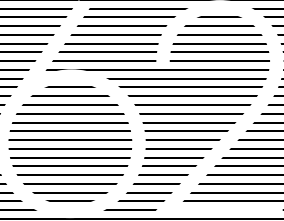
duzione algerina, non dell'Unitefilm, l'archivio ne conserva una copia consegnatagli dallo stesso regista, che volle che i suoi film avessero una casa lì, dove è possibile consultare addirittura i film industriali della FIAT o Alitalia che Lorenzini realizzò negli anni (peraltro, in alcuni di questi non mancano trovate interessanti e scelte estetiche davvero notevoli).

Va dato merito a Zineb Sedira di aver fortemente voluto il restauro del film, effettuato da L'Immagine Ritrovata grazie alla Cineteca di Bologna, e di avergli ridato vita utilizzando lo nel padiglione francese da lei curato alla Biennale di quest'anno (che ha vinto una men-

Ritrovato presso l'Aamod e restaurato, fu la prima produzione internazionale algerina

zione speciale; ne abbiamo parlato sul *manifesto* del 24 aprile). In questi giorni, il film è proiettato al festival del cinema ritrovato a Bologna, e presto sarà possibile vederlo anche in altre proiezioni. Si tratta di un film a suo modo tipico del cinema militante dell'epoca, ma anche peculiare nella capacità che ebbe la troupe italiana di penetrare nella realtà algerina, grazie anche all'aiuto di maestranze locali – tra gli altri, Mohamed Zinet poi autore del film algerino *Tahia ya didou!* (il montaggio è invece di Mario Serandrei). La prima parte, «mare e deserto», racconta il ritorno degli algerini in patria dalla Francia e l'esplorazione del petrolio nel grande deserto del Sahara: riecheggiano qui gli stilemi del cinema industriale, molto in voga all'epoca. La seconda, «la lotta», è quella più esplicitamente politica, parlando proprio di come si è sviluppata la lotta per l'indipendenza. Infine, «la libertà», racconta le nuove sfide del paese, tra Islam e socialismo.

Les Mains libres e *La battaglia di Algeri* però non sono che la punta di un piccolo iceberg di produzioni, scambi, incontri, che andavano avanti

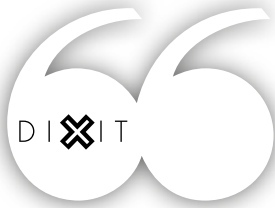


tra Algeria e Italia negli anni cinquanta e sessanta. Il Comitato Anticoloniale Italiano (una delle organizzazioni attive nella solidarietà per il popolo algerino), per esempio, produce e fa circolare *Algeria: anno settimo* di Pompeo De Angelis, un cortometraggio militante che esce nel 1961. E poi diversi registi e fotografi italiani vanno in Algeria all'epoca, nel pieno della guerra, e appena dopo: dal leggendario regista underground Alberto Cavallone, che avrebbe realizzato (il condizionale è d'obbligo perché le prove documentarie sono davvero esili) il suo primo film proprio in Algeria, passando per Mario Dondero e Vittorugo Contino, che sarà poi un importante fotografo di scena, fino a Renzo Rossellini, il figlio di Roberto, che collaborò strettamente con i filmmaker algerini. Com'è noto, in quegli anni ebbe un ruolo fondamentale nel sostegno italiano alla lotta algerina Giovanni Pirelli, che sarà anche amico e traduttore di Frantz Fanon (che venne in Italia più volte in quegli anni, ma questa è un'altra storia, in gran parte ancora da scrivere).

Pirelli, con altri, è animatore per esempio di una grande mostra che si tiene a Milano poco prima dell'indipendenza, *La nazione Algeria*, e di diversi libri. Anche Guttuso prese a cuore la causa algerina, realizzando una serie di disegni, perché l'Algeria era una questione politica fondamentale in quegli anni, che vide l'Italia attivissima nel supporto (anche ad alti livelli, attraverso l'ENI) alla lotta per l'indipendenza e poi ai primi anni di vita nella nuova nazione. Insomma, insieme a Cuba e prima del Vietnam, la sinistra internazionalista guardava al Nord Africa. Se non si capisce questo contesto, ci si potrebbe chiedere il

perché di questi film di Lorenzini e Pontecorvo. È proprio la lotta per l'indipendenza algerina che in Italia in quegli anni viene vista come paradigmatica; come scrisse in una lettera Franco Fortini a Elio Vittorini, «quel che accade in Francia e Algeria riguarda ciascuno di noi. Se l'avvenire della democrazia francese è legato alla soluzione del conflitto algerino, questo vuol dire che alla vittoria della nazionale algerina è legato anche l'avvenire della democrazia in ognuno dei nostri paesi».

Di questo e altro si occupa l'*Annale* dell'AAMOD, la pubblicazione annuale dell'archivio (in uscita in autunno e curato da chi scrive, Letizia Cortini, e Paola Scarnati), e se ne parlerà anche il 21 luglio in una giornata di studi, sempre all'AAMOD a Roma, con la presenza di Andrea Brazzoduro, Erica Bellia, Luca Caminati, e dello storico del cinema algerino Ahmed Bedjaoui. Sarà un'occasione anche per vedere *Les Mains libres*, ma anche per scoprire un altro film algerino, completamente dimenticato e solo recentemente riscoperto all'AAMOD. Si tratta di *Novembre*, un medimetraggio prodotto e girato dal servizio culturale del Fronte Nazionale di Liberazione algerino, di cui si sa pochissimo, non figurando praticamente da nessuna parte. Siamo a inizio anni settanta, con uno stile a metà tra cinema politico e sperimentale, e anche qui si parla della lotta per l'indipendenza, si vede il paese in evoluzione, alle prese con l'agricoltura e l'estrazione del petrolio. Bisognerà capire cosa conservano archivi algerini e forse francesi su questo film, e se ne esistono qualche parte altre copie, ma intanto è importante vederlo e riscoprirlo a sessant'anni dell'indipendenza.



Continuavo a incrociare nella ricerca il titolo di questo film, ma nessuno sembrava averlo visto

La messa in scena delle migrazioni

INTERVISTA » L'ARTISTA ZINEB SEDIRA DI ORIGINE ALGERINA RAPPRESENTA LA FRANCIA ALLA 59/A BIENNALE DI VENEZIA

L. P.

Zineb Sedira è l'artista scelta dalla Francia per la Biennale d'Arte di Venezia di quest'anno. Ha una carriera lunga e importante, intesa soprattutto dentro le trame della memoria e sulle relazioni tra generazioni diverse. L'abbiamo raggiunta per chiederle come ha lavorato su *Les Mains libres* e come lo ha incluso nella sua opera in laguna. «Ero impegnata in un altro progetto, sul festival panafricano di Algeri del 1969 e sul film di William Klein. Mi sono resa conto che c'era moltissimo materiale. Sono andata diverse volte in Algeria, e anche grazie alla ricercatrice e curatrice Léa Morin che aveva contatti con la cineteca algerina e altre istituzioni ho visto moltissimi film finanziati dallo stato algerino, che non conoscevo. Quando mi hanno scelta per la Biennale (una scelta sicuramente anche politica), ho pensato a come intersecare Venezia (e la Mostra del Cinema) e Italia, Francia, Algeria... e poi sessant'anni dall'indipendenza, e la questione algerina che è sempre molto importante in Francia. **Volevi dare un taglio cinematografico**

Si, la mia è senz'altro un'opera sul cinema. Ho pensato alle coproduzioni prima di tutto, quelle tra Italia, Algeria e Francia negli anni sessanta e settanta. Non solo film esplicitamente militanti, ma anche film che hanno un qualcosa di politico, un qualcosa di intellettuale che lega i filmmaker all'Algeria. Non sono naïve naturalmente, so che si andava a filmare in Algeria anche perché il governo pagava, ma rimaneva comunque la scelta di lavorare lì e spesso questo allineava i registi alle politiche algerine.

Come sei arrivata a «Les Mains libres»

Continuavo a incrociare nella ricerca il titolo di questo film. Chiedevo in giro e mi veniva detto «si si esiste», ma nessuno sembrava averlo visto. Poi, dopo aver guardato per un po' nei posti sbagliati, semplicemente consultando il catalogo dell'AAMOD abbiamo capito che loro lo avevano.

È molto interessante come usi «Les Mains libres» nel tuo progetto, inserendo te stessa nel ritorno degli algerini in patria

Mi interessava il processo di ricreare pezzi di questi film, attraverso una forma di *mise en abyme*. Allora ho ricreato, usando amiche e colleghe come attrici, parte di questi film girati in Algeria, come *Le bal* di Ettore Scola, *Lo straniero*



«Les rêves n'ont pas de titre» © Thierry Bal et © Zineb Sedira (padiglione Francia alla 59/a Biennale d'arte di Venezia)



di Luchino Visconti, *Labattaglia di Algeri* ecc, e questo girato è diventato parte del mio cortometraggio. Un film sul fare i film. *Les Mains libres* è stato un po' il punto di partenza, ritorna ben quattro volte nel mio cortometraggio, a partire da quella che citavi, dove metto in scena la mia storia di migrazione e esperienza diasporica. Le altre clip, le ho lasciate com'erati, e non ho fatto nessun remake, ho messo proprio le scene del film, a differenza di come ho lavorato sugli altri. Ho poi girato altre scene (come quella di una festa) che anche se non erano direttamente in nessuno dei film su cui ho lavorato, erano motivi pre-

Il padiglione ha ricreato l'importanza del cinema come laboratorio negli anni Sessanta

senti nel cinema soprattutto militante dell'epoca, avevano dei riferimenti insomma. Mi sono molto divertita molto, costruendo questo film in un ambiente familiare, mettendomi in scena.

Mi hai parlato dell'importanza del voiceover

In molti di questi film che ho visto c'era una voce narrante maschile, anche molto poetica (quella di *Les Mains libres* sicuramente). Ho inserito la mia, in inglese con il mio accento francese: mi sembrava interessante provare così a portare un'idea di internazionalismo, visto che il mio progetto ha molto a che fare con lo spostarsi da paese a paese, le collaborazioni internazionali come quelle che l'Algeria aveva con Cuba, i paesi dell'Est, l'Egitto, la Jugoslavia. Ho provato a fare una voce narrante che fosse politica, militante, poetica ma doveva essere anche personale, visto che non sono una scrittrice. E così ho scritto della mia vita, cercando l'elemento politico: sono cresciuta nei sobborghi di Parigi, come franco algerina negli anni sessanta, quando c'era molto razzismo. Grazie al *voiceover*, ho legato la mia vicenda a quel momento negli anni sessanta quando i registi collaboravano tra vari paesi, unendo (come faccio sempre nel mio lavoro) le piccole storie a quelle grandi.

Consideri il restauro «Les Mains libres» come parte del tuo progetto, come un intervento artistico

Absolutamente, e adesso dobbiamo farlo circolare. È un film che appartiene agli studi postcoloniali, anche gli studenti devono vederlo. La condivisione è importante per me, bisogna trasmettere la storia, la memoria. Nel mio lavoro ho sempre ascoltato e poi raccontato.

GERENZA ALIAS

Il manifesto direttore responsabile: Norma Rangeri condirettore: Tommaso Di Francesco direttore editoriale e web: Matteo Bartocci

ALIAS

inserto a cura di Silvana Silvestri (ultravista)

Francesco Adinolfi (ultrasuoni)

Roberto Peciola

redazione: via A. Bargoni, 8 00153 - Roma

Info:

ULTRAVISTA e ULTRASUONI fax 0668719573 tel. 0668719557 e 0668719339

redazione@ilmanifesto.it

http://

www.ilmanifesto.it

impaginazione:

Alessandra Barletta

ricerca iconografica:

il manifesto

Raccolta diretta pubblicità:

Tel. + 39 06 6871 9510-511

Fax. + 39 06 6871 9689

e-mail

ufficiopubblicita@ilmanifesto.it

via Angelo Bargoni 8

00153 Roma

Inserzioni pubblicitarie:

Pagina 278 x 420

Mezza pagina

278 x 199

Quarto di pagina

137 x 199

Piede di pagina

278 x 83

Quadrato 90 x 83

posizioni speciali:

Finestra prima pagina

59 x 83

IV copertina

278 x 420

stampata:

RCS Produzioni Spa

via Antonio Ciamarra

351/353, Roma

RCS Produzioni

Milano Spa

via Rosa Luxemburg 2,

Pessano con Bornago (MI)

diffusione e contabilità,

rendite e abbonamenti:

REDS Rete Europea

distribuzione e servizi:

viale Bastioni

Michelangelo 5/a

00192 Roma

tel. 0639745482

Fax. 0639762130

in copertina: una scena da «Les mains libres» di Ennio Lorenzini



GINEVRA CARIOLATO
PARIGI

■ Nel cuore del Bois de Boulogne, a Parigi, si erge un enorme edificio che ricorda un veliero. Si tratta della Fondazione Louis Vuitton, che il 17 maggio scorso ha inaugurato l'importante mostra *Simon Hantaï. L'exposition du centenaire*, che chiuderà il 29 agosto 2022.

Simon Hantaï (1922-2008), uno dei grandi pittori francesi del Secondo Dopoguerra, inizia la sua formazione artistica in Ungheria in modo piuttosto tradizionale, per poi trasferirsi in Francia dove si unirà per breve tempo al gruppo Surrealista. Dopo questa parentesi, comincia il suo percorso verso l'astrazione attraverso varie fasi che lo porteranno, infine, ad approdare alla tecnica che lo ha reso celebre: il cosiddetto *pliage*.

Il *pliage* consiste essenzialmente nel piegare la tela seguendo delle forme predeterminate o in modo casuale, dipingendo le parti rimaste esposte, per poi aprirla rivelando l'opera completa allo sguardo del pittore stesso, il quale dunque non può in alcun modo prevedere l'esito della pittura prima che essa venga spiegata. L'intento è quello di utilizzare un metodo che si concentri sul supporto, ovvero la tela, banalizzando in questo modo la pittura e il ruolo stesso del pittore, in un percorso che avversa l'idea di genialità dell'artista tipica della società occidentale sin dal Romanticismo.

Come scrive Didi-Huberman: «Hantaï aveva, della creazione, un sentimento iperbolico e radicale. Nessun compromesso possibile. La pittura, la pittura e sempre la pittura, e questo fino ai limiti, vale a dire

Hantaï, piegare la pittura

LA MOSTRA » ALLA FONDAZIONE VUITTON FINO ALLA FINE DI AGOSTO LE ULTIME OPERE DEL MAESTRO DEL PLIAGE

oltre quelli imposti nei contesti di tutta la storia dell'arte. Intendeva la creazione nel senso più umile e artigianale, ma anche nel senso più *inumano*, il più filosofico, il più metafisico, o, se vogliamo, il più biblico che sia mai stato».

Grazie al metodo del *pliage*, Simon Hantaï diventerà celebre a partire dagli anni Sessanta fino a quando, dopo la partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1982, deciderà di ritirarsi a vita privata e dal circuito di musei e gallerie per oltre dieci anni. In questo lasso di tempo, pur rifiutando le logiche del

Una carriera che procede inesorabile verso la spoliazione della facile bellezza pittorica

mercato dell'arte, continuerà tuttavia le sue ricerche, sperimentando anche, negli ultimi anni della sua vita, metodi digitali come la serigrafia.

La mostra alla Fondazione Vuitton si propone di presentare il percorso di Hantaï attraverso il *pliage*, concentrandosi dunque sul tema della piega e scegliendo in particolare opere monumentali: a partire dalle prime, embrionali riflessioni degli anni Cinquanta fino agli ultimissimi lavori da lui prodotti negli anni che vanno dal 2004 al 2008, per la maggior parte mai esposti al pubblico.

Dopo un breve ma significativo excursus nel periodo che potremmo definire *pre-pliage*, composto da opere che si avvicinano molto all'Espressionismo Astratto o che sfuggono a ogni etichetta come la monumentale *Écriture rose*, una tela ricoperta di testi copiati dal messale o dai grandi filosofi del passato, si passa ai primi esperimenti legati al *pliage*, per poi presentare un'ampia selezione di opere create con tale metodo distintivo.

Tuttavia, la parte più interes-

sante è quella che si dispiega al primo piano della Fondazione. In queste sale si possono ammirare le *Laissées* e altre opere poco studiate anche dalla critica, i cosiddetti *Pliages dripping*, ovvero «*pliages* ottenuti attraverso il *dripping*». A completare e arricchire il percorso espositivo, viene presentata una ricostruzione del suo atelier e una selezione dei suoi ultimi lavori (i *Suaires*, gli *h.b.l.* e le *Tabulas Lilas*), ma anche alcune opere che permettono un confronto tra Hantaï e i suoi ispiratori e successori, come Matisse e Pollock, Parmentier e Buren, che per l'occasione ha realizzato delle installazioni in-situ.

Ci si potrebbe chiedere, sapendo che nel 2013 il Centre Pompidou aveva già dedicato una grande retrospettiva ad Hantaï, che cosa abbia di diverso questa mostra. Ebbene è proprio la curatrice, Anne Baldassarri, a rispondere dichiarando che, mentre la mostra proposta al Pompidou aveva, per l'appunto, un evidente carattere retrospettivo, che necessitava dunque di dare lo stesso spazio a ogni fase della

sua produzione, qui invece si è seguito un percorso che desse importanza proporzionale alle serie, eliminando quasi del tutto, ad esempio, il periodo Surrealista e dando maggiore rilievo alle ultime opere, quasi totalmente assenti nella mostra del 2013.

Così, le enormi tele avvolgono chi le guarda fino ad arrivare a una serie che si potrebbe quasi definire ipnotica, le *Tabulas Lilas*. Si tratta di grandi *Tabulas* bianco su bianco, o meglio bianco su tela non preparata, che creano un effetto di straniamento, di perdita della gravità. Di fronte a questo mare di bianco è come se non ci fossero più appigli, la vista si offusca e pare di essere immersi in un sogno. E, se si guarda abbastanza a lungo, forse è possibile cogliere quella lieve luce lilla, immateriale e onirica, che dà il nome a questa serie. Marcelin Pleynet descrive queste opere poeticamente come «nient'altro che il tutto bruciante dell'identità della sua propria luce», quella stessa luce che è anche «promessa mantenuta». Tutto questo, unito al fatto che le tele sono

esposte in una sala soprannominata «la cappella», permette di vivere un'esperienza al limite dello spirituale.

Analizzando il percorso proposto dalla mostra si può seguire la carriera di Hantaï, che procede inesorabilmente verso la dissolvenza della pittura, la ricerca del «grado zero», la spoliazione della facile bellezza pittorica. Se prima del ritiro l'artista produce opere grandiose, durante il suo periodo di silenzio e quando torna sulla scena artistica internazionale si concentra su opere di formato ridotto, e sperimenta sempre più cercando di arrivare a un punto in cui sia la pittura a farsi da sé, anche impiegando espedienti particolari come sotterrare, ritagliare, incollare le opere precedenti, o producendo dei *pliages* con gli stracci utilizzati per pulire, fino ad arrivare a un punto estremo che esce dalla pittura stessa: quello della serigrafia e dell'elaborazione digitale.

Si tratta di una ricerca animata da una sorta di ascetismo, una forma di meditazione che comincia con la copiatura di testi su *Écritures roses* arriva fino alla fine della sua vita, caratterizzata dalla scelta di pratiche ripetitive che però, in modo quasi miracoloso, producono un risultato sempre nuovo e diverso, che rende ogni opera unica. Hantaï si getta anima e corpo nella sua ricerca, con totale dedizione per la pittura, cercando sempre, sperimentando, per trovare qualcosa che, forse, non può esistere se non in astratto. Jean-Luc Nancy coglie perfettamente questo suo anelito quando scrive: «ha voluto dipingere per provare, per condividere la venuta di ciò che viene. Ossia il desiderio, l'attesa che sia, qualunque cosa sia».

SCATTI

MANUELA DE LEONARDIS
GENOVA

«Il volto di Tina è nobile, maestoso, esaltante. Il volto di una donna che ha sofferto... che ha vissuto intensamente, profondamente e senza paura»: la frase è di Edward Weston, tratta da *The Daybooks of Edward Weston* di Nancy Newhall. Chi meglio di questo celebre fotografo che condivise con Tina Modotti (Udine 1896 - Città del Messico 1942) un'importante storia sentimentale intrecciata saldamente con quella professionale - è lui l'autore nel 1924 degli intensi ritratti di Tina mentre recita, Messico - poteva inquadrare la personalità di Tina Modotti? Una donna affascinante, emancipata, autonoma e fuori dagli schemi le cui vicende biografiche hanno troppo spesso deviato l'attenzione dal suo lavoro fotografico che mostra originalità nella sperimentazione formale e compositiva, ma soprattutto è il prodotto di uno sguardo che si è saputo rinnovare, rivolto empaticamente verso il soggetto. A sottolineare queste componenti è Biba Giacchetti, curatrice della mostra *Tina Modotti. Donne, Messico e Libertà*, organizzata in collaborazione con il Comitato Tina Modotti e allestita nelle sale di Palazzo Ducale a Genova (fino al 9 ottobre), seconda tappa dopo quella inaugurale al Mudec Photo di Milano accompagnata dal catalogo edito da 24 ORE Cultura. «Sarebbe interessante mettere a confronto Tina Modotti con altre fotografe del tempo come Dorothea Lange, Consuelo Kanaga, Margaret Mather e Imogen Cunningham. Paradossalmente era un'epoca in cui le donne si esprimevano con grande libertà, ma è Tina che comincia con le istanze sociali e loro seguono», afferma la curatrice. Assunta Adelaide Luigia (Tina) Modotti ha 33 anni e vive in Messico da sei - arriva con Weston dagli Stati Uniti, dove è emigrata nel 1913 provenendo da una numerosa famiglia operaia di idee socialiste costretta a lasciare il Friuli; a Los Angeles nel 1920 è attrice del cinema muto e con il marito poeta-scrittore-pittore Roubaix de l'Abrie Richey (Robo) frequenta i circoli culturali d'avanguardia - quando pubblica sulla rivista *Mexican Folkways* il manifesto *Sobre la fotografía* (1929). Riflesso della sua militanza politica, il testo si conclude con questa frase: «La fotografia, per il fatto stesso che può essere prodotta soltanto nel presente e sulla base di ciò che oggettivamente esiste di fronte alla camera, si impone come il mezzo più soddisfacente per registrare la vita oggettiva in tutte le sue manifestazioni; da ciò il suo valore documentario, e se a questo si aggiunge la sensibilità e la comprensione del problema, e soprattutto un chiaro orientamento sull'importanza che deve assumere nel campo dello sviluppo storico, credo che il risultato meriti di occupare un posto nella rivoluzione sociale, alla quale tutti dobbiamo contribuire.»

Agire per Tina Modotti vuol

Tina Modotti, donne Messico e libertà

FOTOGRAFIA » DOPO MILANO, SECONDA TAPPA DELLA MOSTRA A PALAZZO DUCALE DI GENOVA A CURA DI BIBA GIACCHETTI



dire guardare in faccia la realtà che la circonda, magari da prospettive diverse come ha visto nei film russi «esportati» in Messico da Aleksandra Kollontaj, «soprattutto il lungometraggi di Dziga Vertov che è un genio assoluto delle riprese: non racconta la storia dell'individuo ma la fa diventare emblematica attraverso i diversi punti di vista» - afferma Biba Giacchetti - «Tina inizia a fare la stessa cosa.

L'apoteosi è l'immagine costruita di *Donna con bandiera*. La fotografa avverte l'urgenza del cambiamento attraverso l'impegno politico, lo ricordano elementi iconografici come la falce e il martello, simboli ricorrenti nelle sue fo-

tografie di quegli anni associate al sombrero, alla pannocchia, alla cartucciera, alla chitarra. Gli ideali devono fare i conti con il reale: la miseria, i bambini, la condizione delle donne, i lavoratori, le riunioni sindacali, i villaggi rurali, la scuola di educazione agraria, la sede del partito comunista del Messico, la redazione della rivista *El Machete*, le manifestazioni del 1° Maggio con Diego Rivera e Frida Kahlo, le donne di Tehuantepec. Con la macchina fotografica Graflex (che ha sostituito la più ingombrante Corona che usava in studio per i ritratti) Tina fotografa anche l'amica Concha Michel, cantautrice e attivista politica mentre suona la chi-

SHORTS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

Dal 1 al 9 luglio si tiene a Trieste il festival internazionale «Shorts» con un focus dedicato a Israele la cui cultura ha un forte legame con Trieste che ospita una delle più grandi sinagoghe d'Europa. Si presentano 16 corti provenienti



dalla Steve Tisch School of Film and Television della Tel-Aviv University, tra cui *Layla Afel* di Leon Prudovsky, menzione speciale a Venezia e *Maf'ila* di Ben Hakim, su una pilota di droni da guerra (foto). Inoltre sezioni internazionali, per bambini, realtà virtuale e «Nuove impronte» i film di giovani autori emergenti



**L'urgenza
dell'impegno
politico
come
ricordano
falce
e martello
associati
a sombrero
pannocchia,
cartucciera
e chitarra**

Prospettiva con fili
elettrici, Messico 1925
@Tina Modotti
a lato: Edward Weston:
Tina, Messico 1924
@Center for creative
Photography, Arizona
Board of Regent

mani dell'operaio o della lavandaia come quelle del burattinaio Louis Bunin, a cui dedicò un portfolio, esemplare metafora del potere.

Il centinaio di fotografie esposte a Palazzo Ducale - insieme ai vintage con le lettere e altri documenti provenienti dall'eredità della sorella Jolanda - riflettono la coerenza tra sguardo, pensiero e azione, particolarmente evidente nel nucleo di immagini del periodo messicano, soprattutto tra il '26 e il '29 prima dell'espulsione di Modotti dal paese, sotto la falsa accusa di aver partecipato a un attentato contro il capo dello stato. Immagini che provengono tutte dall'archivio del Comitato Tina Mo-

dotti, stampate negli anni Settanta dai negativi originali dal fotografo Riccardo Toffoletti a cui si deve la riscoperta e la salvaguardia della memoria della figura di questa straordinaria fotografa a cui nel 1977 il MoMa di New York dedicò una mostra con 40 fotografie curata da John Szarkowski. Mari Domini, moglie di Toffoletti e presidente del Comitato Tina Modotti, ricorda che Bianca la figlia che Vittorio Vidali (politico antifascista e ultimo compagno della fotografa dal 1930 fino alla sua morte nel '42), quando arrivò in Italia dalla Russia aveva con sé una busta grigia con il nastro rosso contenente i positivi e i negativi che Tina Modotti era riuscita a portare con sé dal Messico, prima a Berlino e poi a Mosca, lasciandole lì quando era rientrata a Città del Messico. «L'incontro con Vittorio Vidali avvenne nel 1971 in una serata di musica e poesie in onore dei reduci di Spagna. Qualcuno disse che era un peccato che nessuna donna friulana avesse partecipato alla guerra di Spagna e Vidali disse che non era così e parlò di Tina Modotti e del suo lavoro fotografico. Toffoletti, che era uno degli organizzatori della serata, gli chiese di portare qualche fotografia, essendo lui stesso fotografo era curioso di vedere il materiale. Vidali tornò con qualche foto e un libricino stampato nel 1942, in occasione della sua morte, dagli amici di Tina tra cui Pablo Neruda che avevano fatto una colletta per il suo funerale. Da lì nacque l'idea di fare a Udine la sua prima mostra italiana.» - spiega Mari Domini - «Nel tempo abbiamo ripercorso la vita di Tina, recandoci nei suoi luoghi, dalla California fino a Cuba e naturalmente a Città del Messico. Lei è sepolta al Panteón de Dolores nella tomba progettata dall'architetto Hannes Meyer, direttore del Bauhaus Dessau.

Era a cena a casa sua la sera che è morta probabilmente per un arresto cardiaco.» Sulla lastra tombale, sotto il profilo disegnato da Leopoldo Méndez, sono incisi i primi versi della poesia che le dedicò Neruda: «Tina Modotti, sorella non dormi, no, non dormi: forse il tuo cuore sente crescere la rosa di ieri, l'ultima rosa di ieri, la nuova rosa. Riposa dolcemente sorella. Sul gioiello del tuo corpo addormentato ancora pretendeva la penna e l'anima insanguinata come se tu potessi, sorella, risollevarvi e sorridere sopra il fango.»

FESTIVAL

SOCIAL WORLD FILM FESTIVAL

La dodicesima edizione di «Social World Film Festival» si tiene a Vico Equense dal 3 al 10 luglio con 121 opere selezionate provenienti da 28 Paesi e 86 in anteprima. Premio alla carriera a Pupi Avati, Toni Servillo e Lino Banfi. Madrina l'attrice spagnola



Maggie Civantos protagonista di *Vis a Vis*. Tra gli ospiti Marco D'Amore, Francesco Di Leva, Ronn Moss, Michele Morrone, Peppe Lanzetta, il cast di *Mare Fuori*, Ludovica Francesconi, Valeria Angione, Mario Autore e Jenny De Nucci. Omaggio a Monica Vitti con la mostra sui «50 volti» e il doc *Vitti d'arte*

Contro narrazioni

MOSTRA DI PESARO » LEZIONI DI STORIA SUL CINEMA POSTCOLONIALE

GIANLUCA PULSONI

■ ■ Nell'ultima edizione della Mostra del nuovo cinema di Pesaro, i film mostrati nella sezione delle Lezioni di Storia, quest'anno focalizzate sul cinema post-coloniale (a cura di Federico Rossin), più l'approfondimento dedicato al lavoro di Anna Marziano (a cura di Federico Rossin e Rinaldo Censi) sono state senz'altro occasioni importanti per approfondire il discorso su modi altri di concepire l'uso del dispositivo cinematografico.

NOI CONTRO LORO

Fra i film mostrati nelle Lezioni di Storia, *La Zerda ou Les chants de l'oubli* ha dato modo di avvicinarsi alla parte forse meno nota dell'opera della sua autrice, l'algerina Assia Djebar (1936-2015). Ovvero una figura di spicco nel panorama della letteratura, del femminismo, della vita politico-intellettuale nordafricana e internazionale (per saperne di più della sua biografia, si può consultare la sua pagina in rete dell'enciclopedia delle donne).

Quanto al film nello specifico si può dire che si tratta di un lavoro di montaggio di un fascino raro, a suo modo perturbante. La rappresentazione «documentata» di partenza (materiale d'archivio, visione coloniale francese) proviene dalla Pathé Gaumont. Articoli relativi al progetto ci raccontano che la compagnia sembra aver avvicinato Djebar – fra le tante cose, è stata anche una docente di Storia – per invitarla a dare uno sguardo



da «La Zerda»

do ad alcune vecchie bobine. Queste si sono poi rivelate essere cinegiornali scartati sulle colonie francesi nel Maghreb, immagini il cui arco temporale va dal 1912 al 1942, toccando quindi Paesi come il Marocco, la Tunisia, l'Algeria.

Coadiuvata dal poeta Malek Alloula e dal compositore Ahmed Essyad, Djebar è riuscita a sottoporre il materiale cine-visivo ad un lavoro in cui è soprattutto il confronto critico con il commento fuori campo – una composizione polifonica di voci non identificabili – a far emergere una sorta di

contronarrazione storica tra le pieghe di quella documentazione. Come dire, il suono contro l'immagine: in senso lato, una dialettica che rifletterebbe quella tra oppressi e oppressori. Nell'introduzione del film, l'autrice parla di un «velo» di una realtà esposta dietro cui «si sono svegliate voci anonime che hanno raccolto o re-immaginato l'anima di un Maghreb unificato.» Centrato sulla vocalità femminile, questo flusso fa trasparire un senso del «noi» altro e in opposizione a quello che si vede. È una opera-

zione che «contestualizza» scene e situazioni apparentemente non traumatiche: ne smaschera la reificazione e ne fa percepire la violenza rimasta fuori dall'inquadratura. Come scrive la studiosa Stefanie Van de Peer nel suo *Negotiating Dissidence*: «Le voci contraddicono quello che accade sullo schermo, e accusano il colonizzatore invece di riconoscerne gli sforzi. Questo «noi» contrasta con il «loro», che si può identificare con il colonizzatore non-magrebino o con il pubblico francese.»

L'IO È GLI ALTRI

Nonostante le mode che la propongono come speculazione teorica di oggi, è innegabile che il pensiero filosofico si sia interessato alla vita sensibile fin dalle sue origini. Diverso, invece, è il discorso per un linguaggio come quello del cinema, dove – forse – solo gli sviluppi recenti della cosiddetta forma saggistica permettono una focalizzazione più chiara in merito. In Italia, fra gli autori e le autrici riconducibili al tema, Anna Marziano spicca per inventiva e profondità.

A Pesaro, per la prima volta,

si è potuta ammirare tutta la sua produzione: *Mainstream* (2009, video); *La Veglia* (2010, Super8); *De la mutabilité de toute chose et de la possibilité d'en changer certaines* (2011, 16mm); *Variations Ordinaires* (2012, video e microscopio); *Orizzonti orizzonti!* (2014, 16mm e video); *Au-delà de l'un* (2017, Super8 e 16mm); *Al largo* (2020, Super 8 e 16mm); *Tutto qui* (2022, 16mm). Fra questi, *Au-delà de l'un* può forse essere preso come modello di riferimento per parlare di una caratteristica importante nell'autrice.

In sintesi, utilizzando quanto già leggibile altrove, si potrebbe riassumere il film come «una vasta esplorazione di diversi tentativi d'amare che attraversa il labirinto della violenza domestica e del dolore causato da ideali o circostanze sociali, in cui si riflette su differenti forme del vivere insieme.»

L'opera è tutto questo, certo, ma non solo. Lo sguardo di Marziano fa la differenza. Può essere definito saggistico, perché incline alla non-linearità, alle idee, ma il cosiddetto io autoriale – qui più sistematicamente che in altri casi – sembra eclissarsi. Non c'è narcisismo. In un certo senso, è come se il suo punto di osservazione non si ponesse in modo distinto, ma tendesse a concatenarsi alle storie, alle voci, alle presenze che compongono il quadro. C'è, se si vuole, un pensiero sensibile all'opera, tanto empatico quanto vivo, dove rivelazione e transitorietà si compenetrano, e dove tutto, alla fine, è collegato con tutto.

Mazzola, un padre e un figlio in un haiku

INTERVISTA » IN CONCORSO ALLA MOSTRA DI PESARO
IL CORTO «G», LA SUPERFICIE DI UN LAGO RACCONTA

SARAH-HÉLÈNE VAN PUT

■ ■ Il dialogo tra un padre e un figlio scorre silenzioso sullo specchio d'acqua di un lago, custode di tanti incontri. Attraverso l'utilizzo di una camera fissa Mini Dv, il regista Ignazio Fabio Mazzola restituisce in *G*, opera in concorso alla 58ª edizione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, la memoria di un rapporto che si traduce in un lavoro contemplativo, dove l'assenza dei corpi permette allo sguardo dello spettatore di viaggiare sulle increspature e i flussi d'acqua innescando suggestioni pittoriche fino a raggiungere i movimen-

ti dell'anima.

Com'è nata l'idea e l'esigenza di creare questo dialogo?

È un dialogo che continua ancora oggi e in modo differente. Questo film proviene da un gruppo di scene che ho girato nel 2016 e già c'era l'idea di soffermarmi su quei luoghi che avevo condiviso con mio padre. Il lago di San Giuliano in Basilicata era uno dei luoghi che andavamo a trovare in moto. Questo, come altri, è un dialogo che mi accompagnerà per tutta la vita.

Nei tuoi film precedenti sono presenti elementi biografici che mescolano a elementi architettonici.

Oltre agli elementi autobiografici, il mio lavoro include gli studi sulla pittura e architettura. Queste passioni sono nate grazie a mio padre, la radice di tutto. Ci sono altre figure fondamentali come il professore di Storia dell'architettura che, negli anni in cui frequentavo l'università, conduceva una ricerca sul tema dell'anonimato in architettura, una linea sotterranea del '900 che vede alcuni architetti fare a meno della loro riconoscibilità. Quando si è conclusa questa parentesi universitaria ho portato il tema dell'anonimato all'interno del cinema, dove evito la cifra stilistica e cerco di creare progetti diver-



Un'immagine del corto «G» presentato dal regista Mazzola

sono anche un gioco.

Come lavori hai i tuoi film, come avviene il processo creativo?

Tutto parte da un'idea che cerco di mantenere viva nel corso del tempo, quindi evito di fissarla su carta perché può rappresentare un limite. Un'idea se rimane nella mente può trasformarsi nel tempo come uno scoglio trasformato dall'acqua e dal vento. Questo mi dà la possibilità di svilupparla e aprirla ad altre suggestioni. Un'altra cosa straordinaria per me è pensare alla ripresa e al montaggio come due binari paralleli che s'incontrano, forse, in un punto all'infinito. C'è un doppio dialogo che alla fine s'incontra e si allontana. L'immagine inoltre non deve essere impeccabile, non mi è mai interessato anche perché l'immagine in l'alta definizione secondo me ci allontana da quello che stiamo vedendo.

si tra loro.

I tuoi film sono caratterizzati dalla scelta di pochissimi elementi, per esempio i titoli.

Vorrei catturare l'essenza delle cose come nei componimenti poetici giapponesi, gli Haiku. Cerco di mettere a fuoco gli elementi che mi interessano ed

evito quei fronzoli che in qualche modo possono solo riempire l'ego dell'autore. Per quanto riguarda i titoli ho pensato a una sorte di archivio come gli armadi metallici che si trovavano negli uffici. Da questa idea di archivio e immediatezza sono venuti fuori questi titoli che

MAESTRI

66
D I X I T

È la religione, oggi, il vero mostro: il mondo è minacciato e diviso per colpa di folli che da una parte o dall'altra vogliono imporre il loro credo

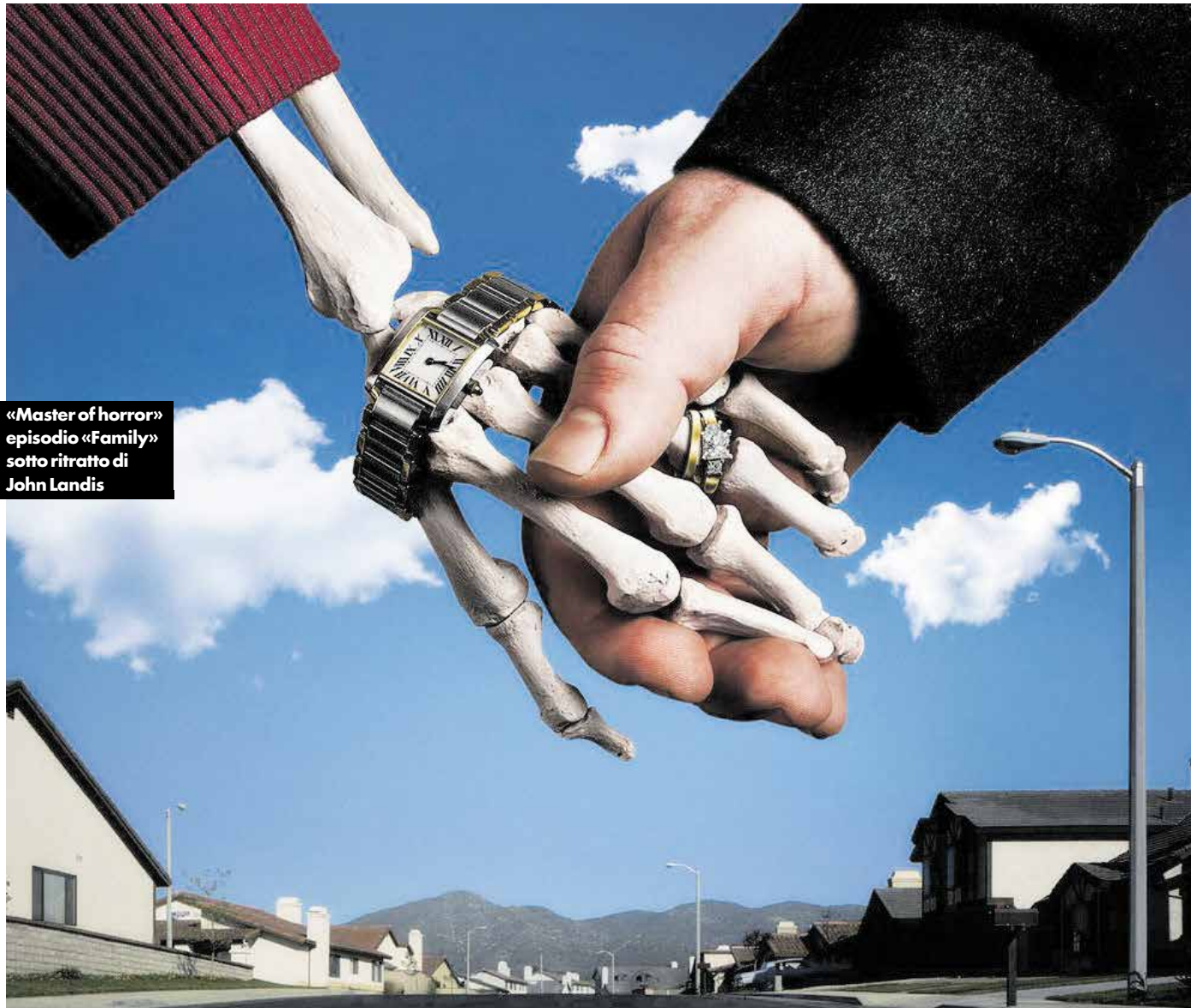
MARIO SERENELLINI

■ ■ Schermo tirato a sfoglia di lasagna in Piazza Maggiore e, nel buio, folla di fans con occhiali da sole. A Bologna, domani sera, *The Blues Brothers*. Il regista, John Landis, ospite d'onore del Cinema Ritrovato, avrà lo sguardo ancora più vispo e divertito, un guizzo di buonumore dentro la gran barba salepepe, dopo la masterclass di ieri, infarcita di ricordi e aneddoti dell'intera carriera cinematografica, da *National Lampoon's Animal House* a *An American Werewolf in London*, a *Una poltrona per due*, naturalmente, *The Blues Brothers*, gelatone misto di musica, commedia e satira, che nell'80, già star da due anni grazie al gruppo dei 'Blues Brothers' e al film *Animal House*, consacra per sempre John Belushi.

Al quale, a 40 anni dalla morte, dedicherà poi un omaggio, dal 30 luglio, il Magna Graecia Film Festival di Catanzaro, sempre con masterclass di John Landis (che in quei giorni, il 3 agosto, festeggerà i 72 anni dalla nascita a Chicago) e proiezione dell'immane blockbuster *The Blues Brothers*, successo planetario e stigmatizzato perenne d'una generazione, grazie alle sfavillanti coreografie musicali e alla presenza di guest stars di soul-funk, rhythm and blues e jazz, da Aretha Franklin a Ray Charles, a Cab Calloway, John Lee Hooker, James Brown, Alan Rubin, ma anche per le carambole a catena d'automobili, per cui il film detiene tuttora il record mondiale: 13 Bluesmobili e 30-60 auto della polizia polverizzate durante le riprese.

«Sono un fan della commedia musicale – si giustifica il regista, con il consueto sorrisetto ironico – perciò ho poi tentato il bis nel 1998 con il sequel *Blues Brothers 2000* (Blues Brothers il mito continua). Volevo rendere omaggio alla musica e alla danza. Nel film, Belushi ha ripreso il personaggio di 'Joliet' Jake Blues che s'era inventato nella trasmissione *Saturday Night Live*, formando un duo sulfureo con Dan Aykroyd: i fratelli «Joliet» Jake e Elwood Blues. Due delinquenti, stoici, imperturbabili, flemmatici, buffi, riconoscibili dal caratteristico look: cappello, completo nero, calzini bianchi, occhiali neri. Una specie di Stanlio e Ollio del blues, secondo i progetti della costumista, che ha dato fisionomia verticale a Aykroyd, orizzontale a Belushi. L'articolo 'il' o 'ol' si dà una missione, salvare dalla bancarotta, in modo onesto, l'orfanotrofio dove sono cresciuti. Ebbene, il 19 giugno 2010, il Vaticano ha riconosciuto il senso cattolico della missione...».

Anche Landis s'era dato, fin da piccolo, una missione – forse non ancora riconosciuta dal Vaticano – quando, nato da famiglia ebrea di Chicago, si scopre fin da piccolo grande cinefilo. Appena cresciuto, interromperà gli studi per farsi assumere come fattorino alla 20th Century Fox. Seguiranno decine di passettini nel mestiere e poi autentiche imprese spazia-



«Master of horror» episodio «Family» sotto ritratto di John Landis

Ritmo e mostri stile John Landis

INTERVISTA » OSPITE AL CINEMA RITROVATO E AL MAGNA GRAECIA FESTIVAL, TRA REVIVAL E CONSIDERAZIONI POLITICHE



li: assistente di produzione, *cascaeur* (nei western-spaghetti di Sergio Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo* e *C'era una volta il West*) di Tonino Valerii, *Il mio nome è Nessuno*, primo film nel 1973, *Schlock*, parodistico King Kong scritto in un week-end e girato con gli

spiccioli d'una colletta tra amici (70.000 dollari), seguito due anni dopo dalla commedia-puzzle *The Kentucky Fried Movie*. Poi il boom, con *Animal House* e *An American Werewolf in London*, che aveva scritto a 19 anni, subito Oscar per il miglior trucco.

Tra un film e l'altro, grandi clip innovativi, per B.B. King e Paul McCartney, e soprattutto, nell'83, per Michael Jackson, *Thriller* (di lunghezza record, e la cassetta del making of best seller mondiale), cui seguirà nel '91 *Black or White*, trionfo del morphing. E, dagli anni 90, tanta tv, soprattutto da produttore: *Disneyland's 35th Anniversary Special* nel 1990, preceduto 5 anni prima da *Disneyland's 30th Anniversary Celebration*.

Due volte Disney, anzi, Disneyland. Perché?

Avevo 5 anni quando, nel 1955, Disneyland ha aperto le sue porte. Da allora, almeno una visita all'anno. Con gli occhi di bambino cresciuto a Los Angeles, in tv divoravo Topolino e David Crockett, tutto il Disney possibile. E al cinema non mi sono mai perso un film. Disney

era un vero visionario: aveva sempre lo sguardo rivolto al futuro.

Disney è l'America, la convinzione d'essere un Paese-leader. Il suo cinema, fatto di America, giustamente la critica e l'irride, già dai tempi di Bush, con serie tv come Masters of Horror, di cui aveva presentato al 26° Torino Film Festival il caustico «Family».

Il capitoletto ricuce a misura «horror» un luogo canonico

Caustico testimone della realtà americana dalla satira di Belushi alle crociate dei politici

dell'armonia Usa: la famiglia, che uno psicotico si costruisce pezzo a pezzo, prelevando madre, padre, moglie, sorellina agli altrui focolari domestici, poi debitamente «trattati», finché una coppia superstita non reagisce con equivalente aberrazione. *Family* si diverte a ritrovare i rimandi metaforici alla società americana del tempo. Ma – ride Landis – Bush non mi ha fatto da co-regista. Sicuramente, però, ha molto contribuito alla mia nuova visione dei mostri made in Usa: e al loro successo. Il mio non è un film sui mostri di fantasia ma sui mostri della realtà. Sono ben più spaventosi dei prodotti della nostra immaginazione: perché appartengono alla vita quotidiana. Sono qui, in mezzo a noi.

Siamo noi?

Bisogna distinguere. Il mostro, il serial killer è il protagonista: l'altro, un attore assai popolare in Usa per una serie che andava avanti da 12 anni e che l'aveva fatto entrare in tutte le famiglie americane. L'insospettabile ideale. Ma tutti noi, se non direttamente complici, siamo co-conspiratori, parenti

prossimi di tutte le persone «normali» che ci circondano, a partire dai politici. Non sarà sfuggita a nessuno, all'epoca, la dichiarazione del vicepresidente Usa, per cui la tortura può essere accettabile: non è la convinzione di uno psicotico?.

Vuol dire che il minuscolo foyer di provincia di Family è un concentrato di politica internazionale?

Non si può dire che il «mostro» Saddam fosse una brava persona. Ma è anche vero che non ci aveva mai attaccato. Sono state le menzogne di quei mascalzoni che abbiamo lasciato governare per tutti questi anni a farne il bersaglio di un attacco di Stato, mascherato da missione providenziale: una nuova Inquisizione, di marchio psicotico. È stato Bush il primo a presentarla come una nuova crociata. E per giustificare il suo appoggio a Israele ha invocato la Bibbia. È la religione, oggi, il vero mostro: il mondo è minacciato e diviso per colpa di folli che da una parte o dall'altra vogliono imporre il loro credo.

Per questo il film è cadenzato da un gospel, inneggiante al sangue che candeggia e purifica?

Sì, lo sceneggiatore aveva previsto musica classica. Ma io non mi sono fatto scappare l'occasione di sottoporre una torbida quotidianità alle principali ossessioni della Chiesa cattolica in America: il sangue e la (omo) sessualità. Anche qui, è passato un bel po' di tempo prima che aprissimo gli occhi.

Ci sono voluti scandali a ripetizione, come quello del pastore a capo d'una chiesa evangelica anti-gay, con 38 milioni di accoliti, smascherato in pubblico da uno che regolarmente si prostituiva con lui: da noi è stato uno choc. Come se avessero sorpreso il Papa con una ragazzina. E non va dimenticato che la Chiesa ha perso da noi innumerevoli fedeli dopo che il Pontificato non ha preso aperta posizione contro i preti pedofili. Insomma, l'America è un Grande Paese della bugia, dilagante in tutte le manifestazioni di potere, religioso e politico, occupato da troppi anni da psicotici. Bush, da questo punto di vista, ha battuto tutti i suoi predecessori. In tal senso, *Family* è anche un «suo» film: perché l'ha profondamente influenzato.

Al centro della famiglia artificiale «adottata» (e adattata) dal folle, c'è sempre la madre: ironico ammicco a «Psycho», vista la sua consistenza letteralmente scheletrica?

Sì, ma con la differenza che, stavolta, la madre, se l'è scelta su misura il protagonista.

Questo non elimina nel film né in America né nell'intero pianeta il problema della mamma-dipendenza così sentita da voi italiani, ma che, posso assicurare, è identica ovunque (*ride il regista, snocciolando subito due barzellette sul tema, una messicana, l'altra cinese. ndr*)

Ma noterete che ho aggiunto, con qualche cattiveria, un altro incubo d'obbligo in ogni famiglia cinematografica che si rispetti: la moglie. Il pazzo è così pazzo da fabbricarsela bissetica.

ultra∞ltre

Dall'inviato **Billie Wilder**

IL LIBRO » «CRONACHE DA BERLINO E VIENNA TRA LE DUE GUERRE», DA LA NAVE DI TESEO

ORIO CALDIRON

Chi è Billy Wilder prima di diventare Billy Wilder? Quando il 22 gennaio 1934 s'imbarca sull'Aquitania alla volta di New York, nei suoi bagagli aveva messo *Addio alle armi* di Ernest Hemingway, *Babbitt* di Sinclair Lewis e *Angelo, guarda il passato* di Thomas Wolfe, ma non certo la settantina di articoli scritti per i giornali di Vienna e di Berlino, ormai alle sue spalle dopo le sceneggiature confezionate per l'Ufa, firmate o no, e la mezza regia realizzata durante il breve soggiorno parigino. Senza l'anticipo che gli aveva mandato la Columbia, ingaggiandolo a distanza come scenarista, non avrebbe potuto neppure pagarsi il biglietto della traversata. Gli restano venti dollari, più di quello che hanno in tasca gli altri immigrati che come lui tentano la fortuna negli Stati Uniti. Con la conoscenza del tedesco, del francese e di un centinaio di parole d'inglese, si avvia a raggiungere la colonia dei rifugiati europei che negli anni a venire avrebbero cambiato per sempre Hollywood. Non fa neppure in tempo ad ammirare l'Empire State Building che deve prendere il treno per Los Angeles, tre giorni e due notti di viaggio, simbolico annuncio della lunga strada che avrebbe dovuto percorrere per affermarsi negli studi delle majors, per le quali scrive più di una quindicina di sceneggiature. Soltanto nel '42 per la Paramount gira *Frutto proibito*, il suo primo film di regista, maliziosa commedia con Ginger Rogers e Ray Milland, dove già si avverte la zampata del leone, l'ambigua autorità a doppio fondo con perfidi sottotesti e sardonici ammiccamenti, che sarà per un quarantennio il suo beffardo marchio di fabbrica.

Billy Wilder, Inviato speciale. Cronache da Berlino e Vienna tra le due guerre, pubblicato da La nave di Teseo nella traduzione di Alberto Pezzotta (pp. 268, euro 20,00), raccoglie per la cura di Noah Isenberg i pezzi che il futuro regista scrive fra il settembre 1925 e il novembre 1930, esordendo diciannovenne con una serie di interviste in cui la disinvoltura supplisce all'inesperienza. L'incontro con Asta Nielsen, la popolarissima diva del cinema scandinavo appena passata al teatro, è tutt'altro che un clamoroso battesimo del fuoco. Arrivato in anticipo nel camerino, chiacchiera a lungo con il marito della grande attrice, che fa in tempo soltanto a dirgli perché non ha nessuna intenzione di andare in America: «Come potrei essere felice laggiù? È un paese



Billy Wilder a Hollywood 1950

privo del senso della cultura e dell'arte!». Non andrebbe molto meglio neppure con il Principe di Galles, che si annoia a morte a Buckingham Palace, se Billy - anzi Billie, come allora si firma - non decidesse di prendersi gioco dell'illustre personaggio. Si aspettava maligne rivelazioni sul mondo dorato di lord e duchesse, e magari qualche consiglio sull'eleganza, e invece niente. Per ripicca gli mette in bocca uno scoraggiante resoconto del giro del mon-

do con hotel da sei bagni, due sale da biliardo, una da bridge, tre bar, mandando all'aria il fascino fasullo del *funny boy*. Grock, il clown che fa ridere tutto il mondo, è stanco e vuole andare a dormire, mentre il reporter si affanna a rievocare la sua prodigiosa carriera. Ma il clown è triste. L'unico che potrebbe intrattenere Grock è Grock stesso. Vedendosi, si emozionerebbe fino alle lacrime. Se non fosse per la testa, nobile e raffinata, Fëdor Šaljapin, il bas-

so più pagato del mondo, sembrerebbe un peso massimo di lotta libera. Il grande cantante è un fan entusiasta di Toscanini e di Rachmaninov. Scendendo le scale, senza accorgersene Billy, contagiato ma consapevole dei propri limiti, comincia a fischiettare la canzone dei battellieri del Volga.

Il cinema va in scena con i due brillanti ritratti di Erich von Stroheim, l'uomo che vorreste odiare, e Adolphe Menjou, l'uomo che ha inventato i

baffetti alla Menjou. Se il primo lo paragona a George Grosz perché i suoi personaggi hanno scritti in faccia i loro pensieri brutali, il secondo lo ritrae quando in pigiama di seta firma centinaia di foto per le sue fans, mentre il servitore giapponese passa l'olio sacro sui suoi baffi. Si resta nello spettacolo con l'arrivo a Vienna delle trentadue gambe più attraenti del mondo. Sono quelle delle Tiller Girls di Manchester, sedici splendide ragazze inglesi che, in un concerto di cinguettii e risolini, sono felicissime di farsi intervistare. Quando poi decidono di andare al Prater, a Billy non resta che accompagnarle per ammirare con loro la ruota panoramica e abbuffarsi di gelato nella pasticceria di zona. Ma l'incontro più clamoroso è quello con l'americano Paul Whitman, che dirige col ginocchio la famosa orchestra jazz. L'empatia che esplose spontanea fra Whitman e Wilder è tale che il direttore gli paga il viaggio e l'albergo di Berlino, perché possa assistere al grande concerto al Grosses Schauspielhaus. Quando attacca la *Rapsodia in blu* di Gershwin, gli applausi si sprecano. «Siamo pro o contro il jazz? È la musica più moderna di tutte? È kitsch? È arte?», si chiede il giornalista. «È un modo di far scorrere nuovo sangue nelle sclerotizzate arterie europee».

Arrivato a Berlino, Billy, a cui l'ambiente viennese stava ormai stretto, non se ne va più. Sul *Berliner Börsen Courier* e poi su *Tempo*, il nuovo tabloid, scrive la maggior parte degli articoli di costume in cui le sue antenne captano i paradossi della normalità. Negli anni della Repubblica di Weimar, Berlino è la città cosmopolita di cui Wilder ha bisogno per reinventarsi, preparando il suo trasferimento a Hollywood. «La metropoli è travolta», scrive Noah Isenberg, «da un'ondata di Amerikanismus che sembra inesauribile e che si esprime nella passione per il charle-

ston, i cocktail bar e le macchine sportive, nonché in una vita notturna di fama internazionale, illuminata dai tubi al neon della pubblicità». Il mondo in ebollizione della capitale tedesca si riflette solo in parte negli scritti dell'inviato, che alterna apologhi sopra le righe a brani di vita vissuta.

La postazione quotidiana dove si incontra con i nuovi amici è il Romanisches Café sulla Kurfürstendamm. È lì che tra il 1929 e il 1930 nasce *Menschen am Sonntag*, e cioè «Uomini di domenica», il documentario sul fine settimana di un gruppo di berlinesi interpretati da se stessi. L'idea nasce tra le chiacchiere al bar, ma il soggetto finale è firmato solo da Billy Wilder. La regia è condivisa tra Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann. L'operatore è Eugen Schüffran. Tutti nomi importanti destinati a entrare nella storia del cinema. Solo Moriz Seeler, il fondatore della casa di produzione Filmstudio 29, finirà tragicamente, morendo qualche anno dopo in un campo di concentramento. Il film di 75' - realizzato senza soldi, senza uno studio, senza professionisti, senza una vera organizzazione - è un piccolo capolavoro, che coglie con singolare freschezza la gioia di vivere di una generazione, assolutamente ignara del minaccioso destino pronto a esplodere di lì a poco. Billy gli dedica un pezzo quando il 4 febbraio 1930 il film viene proiettato con successo all'Ufa-Theater nella stessa strada dove ha sede il mitico caffè in cui è nato il progetto.

La raccolta finisce con una serie di brevi recensioni dei film che escono sugli schermi della città, una immersione a tutto campo nel mondo del cinema che è quasi un curioso ripasso prima di trovarsi dietro la cinepresa. Ma il reportage più bello è il racconto della sua esperienza di ballerino a pagamento scritto nel gennaio 1927, assunto dal lussuoso Eden Hotel. Si fa insegnare i passi più importanti da un esperto e, indossato il vestito giusto, si tuffa nella infernale routine dell'accompagnatore di signore e signorine di età, con cui volteggia nella pedana dell'hotel: «Io sono un ballerino. Il mondo mi accoglierà tra le sue braccia!».

Su Billy Wilder la bibliografia è sterminata. Segnaliamo due libri fondamentali la biografia di Hellmuth Karasek, *Billy Wilder. Un viennese a Hollywood*, Milano, Mondadori, 1993, e *Conversazioni con Billy Wilder* di Cameron Crowe, Milano, Adelphi, 2002.



LA MOSTRA

B#SIDE THE RIVER

Dieci artisti internazionali, fra i più rappresentativi della scena europea contemporanea mostreranno le loro opere fino al 30 luglio in una vasta area del Friuli Venezia Giulia lungo il corso del fiume Isonzo (prima di culminare negli eventi di Udine e Trieste) nel corso di «B#Side the River 2022», il Festival di Arte Contemporanea sul significato di confine promosso dall'associazione «IoDeposito» per la direzione artistica di Chiara Isadora Artico. Gli artisti: Dejmi Hadrovic, Lang Ea, Andreja Kargacin, Gülhatun Yildirim, Ingrid Ogenstedt, Nathalie Vanheule, Marta Lodola, Boris Beja (foto), Holly Timpener, Deimion van der Sloot. Mostra virtuale online: bsidewar.org

PAGINE



PIERO NEGRI SCAGLIONE
CHE HAI FATTO IN TUTTI QUESTI ANNI

EINAUDI

Sergio Leone i retroscena di un film

O.C.

●● Se si vuole raccontare la ●● biografia di «C'era una volta in America», l'ultimo film di Sergio Leone pensato, vagheggiato, inseguito, realizzato nel corso di diciotto anni dal 1966 al 1984, quando viene presentato al Festival di Cannes, bisogna ricostruire i retroscena del progetto più complesso del regista, moltiplicando gli incontri con i testimoni della grande avventura. Sta lavorando all'edizione di «Il buono, il brutto, il cattivo» quando s'imbatte in «Mano armata», il romanzo di Harry Grey sull'ascesa e il declino di due gangster ebrei newyorkesi, Noodles e Max, gli amici inseparabili che saranno divisi da una donna. Chi era Harry Grey l'autore se lo fa dire dal figlio Simeon, che lo ricorda intento a scrivere i suoi romanzi, senza mai parlare dei suoi burrascosi trascorsi di giovane criminale. «Nasco con il neorealismo», sosteneva Leone, «ma ho sempre pensato che il cinema è avventura, mito e l'avventura e il mito possono raccontare i piccoli fantasmi che ognuno di noi ha dentro».

Alla sceneggiatura hanno lavorato in tanti, da Franco Ferrini a Leo Benvenuti e Piero De Bernardi, da Enrico Medioli a Franco Solinas. Medioli rivendica di aver rubato all'incipit della «Recherche» proustiana la battuta: «Sono andato a letto presto», che Robert De Niro dice a mezz'ora dall'inizio, chiarendo la natura del film, un'epica moderna o postmoderna, più che un gangster-movie. Perfettamente a suo agio nell'intreccio tra flashback e flashforward, nei vertiginosi salti di tempo, ricorda il contributo eccezionale di Kim Arcalli, prematuramente scomparso nel febbraio '78: «Il perno centrale del film è di Kim, un'idea semplice e fondamentale: è Max stesso che richiama Noodles perché lo uccida, un suicidio per mano dell'ex migliore amico che dà tutto un altro senso (e spessore) all'intreccio e ai

personaggi, un twist narrativo che sposta la storia su un livello mitologico, psicologico, tragico del tutto diverso. Il ritorno a New York, sulla scena del crimine, non è un viaggio più o meno nostalgico nel passato, ma un regolamento di conti con se stessi».

Claudio Mancini, l'organizzatore, che aveva lavorato già in «C'era una volta il West» e in «Giù la testa» dopo centinaia di film di Camerini, Coletti, Mattoli, Matarazzo, ricorda affettuosamente l'amico: «Di tutti i registi che ho conosciuto nessuno era stacanovista come Sergio. Non arriva mai in ritardo, andava via per ultimo. Non rompeva mai le scatole, neanche quando stava male. Non faceva mai i capricci, era sempre per il lavoro. Perché me ne sono innamorato come di nessun altro? C'era un'intesa speciale. Quando andavo a cercare i posti dove girare era come averlo alle spalle, sapevo perfettamente quello che voleva. Detto alla romana, in senso buono, era un gran fijo de 'na mignotta, praticamente un genio. Poi c'erano certe volte che lo volevi ammazzare».

Robert De Niro l'autore lo incontra via Zoom nel dicembre 2020 a settantasette anni: «Quando guido verso New York e arrivo sulla strada che gira intorno a Paramus, New Jersey, vedo lo skyline della città e penso sempre a lui, a Sergio Leone. Ecco dove avrebbe potuto girare quella scena che aveva in mente, con Noodles che torna del Lower East Side dopo trentacinque anni. Sarebbe stata perfetta». Il 14 giugno 1982, ore 9.30 del mattino, siamo finalmente al primo ciak al Teatro della Cometa di Roma. Leone torna a dirigere un set a dodici anni dalle riprese di «Giù la testa» con la scena che apre il film, il duello delle ombre cinesi che rappresentano Rāma e Rāvana, il Bene e il Male, che richiederà sedici movimenti di macchina, di cui è protagonista assoluto Tonino Delli Colli, il grande direttore della fotografia. Senza digitale, senza effetti speciali, senza monitor fa un lavoro straordinario: «Dovevamo differenziare tre epoche. Per questo gli anni Venti sono marroncini, un po' come le foto di allora e le comiche color seppia di Chaplin, gli anni Trenta vivono di tonalità bianco e nere metalliche sull'esempio dei film di Hawks, Walsh, LeRoy, mentre il 1968 è moderno come i film di John Milius e Arthur Penn. In realtà, la vera differenziazione è stata realizzata in sede di stampa in laboratorio, intervenendo sui colori anche più di quanto non fosse stato fatto durante le riprese. Il difficile fu riaccordare in maniera uniforme le tre epoche e che ci fosse sempre la medesima tonalità per ciascuna di esse nonostante i tempi di realizzazione fossero differenti» (pp. 328, euro 20,00).

66

DIXIT

GIANFRANCO PANNONE
È REALE?
ARTIGILAND

La pluralità delle prospettive

O.C.

●● Nella raccolta di appunti, ●● pensieri, lezioni, interventi, uno dei più attivi e dotati documentaristi italiani s'interroga sulle sue esperienze di regista e di docente di cinema, nella convinzione che teoria e pratica debbano sempre procedere in parallelo. Lo sguardo inquieto del filmmaker sconta la sua ineludibile ambiguità quando affronta il rapporto con la (cosiddetta) realtà. Si parla molto di cinema del reale, ma nessuno è così ingenuo da credere ancora nel mito della vita colta in flagrante. La finestra sul mondo affacciata sulla oggettività ha lasciato il posto alla complessità dei rapporti e alla pluralità delle prospettive. Minacciato dal proliferare delle fake news, non mi chiedo più se quello che vedo

Quando guido verso New York e arrivo sulla strada che gira intorno a Paramus, New Jersey, vedo lo skyline della città e penso sempre a Sergio Leone (De Niro)



(o credo di vedere) è reale o non è reale, perché realtà e menzogna si rincorrono fra di loro in un derisorio gioco di specchi. Nella sua suggestiva «guida empatica», l'autore auspica una figura di cinedocumentarista che non si dimentica mai di essere un uomo con la sua soggettività, le sue scelte etico-politiche, la sua voglia di capire l'altro, di aprirsi sempre all'ascolto. Senza rinchiudersi nel cinema, da cui trae illuminanti citazioni, ma confrontandosi con l'arte, la letteratura, il teatro, la pittura. Se gli esami non finiscono mai, è perché siamo sempre studenti. Pronti a imparare dalla bottiglia di latte di una fotografia di Edward Steichen del 1915 come dai cappelli di Parma di Luigi Ghirri del 1985 (pp. 233, euro 22,00).

MASOLINO D'AMICO
LA COMMEDIA ALL'ITALIANA
LA NAVE DI TESEO

Piangere dal ridere

O.C.

●● Nel dopoguerra sul fronte ●● del comico, i cantieri più produttivi sono quelli in movimento, che traghettano il vivaio di esperienze e scritture dello spettacolo leggero e dei giornali umoristici. Il cinema comico entra in crisi negli stessi anni in cui la commedia all'italiana, conclusa la vampirizzazione di attori e di sceneggiatori, assicuratisi insomma corpi e parole, rivendica la sua autonomia e punta ambiziosamente alla serie A. Il pubblico si riconosce sempre di più nel «riso amaro» che sbeffeggia lo scenario antropologico nazionale senza escludere la complicità. L'epos del quotidiano delinea l'itinerario grottesco di una discesa agli inferi in cui i mostri siamo noi. La vitalità della commedia nasce



dalla fiducia che il cinema possa coincidere con la memoria collettiva. Nella convinzione che ridere e piangere siano importanti. Anche piangere dal ridere. Ricordate la scena del luna park di «I soliti ignoti»? Cosimo, nel tentativo di recuperare la leadership della banda, monta in una delle vetture per autoscontri guidata da un ragazzino e indica quella del rivale dicendo: «Segui quella macchina». Il passaggio di testimone tra Mario Carotenuto e Vittorio Gassman, tra comico e commedia, è la soglia mediologica che attraversa con allegria, malinconica e irresistibile, gli snodi affrontati negli anni precedenti e in quelli successivi dal cinema popolare italiano, di cui il libro è un documento di singolare vivacità (pp. 445, euro 22,00).



Robert De Niro in «C'era una volta in America» di Sergio Leone

CARLO VECCE
IL «DECAMERON» DI PASOLINI
CAROCCI

Storia di un sogno

O.C.

●● Nei confronti del libro di ●● Boccaccio - letto attraverso l'Auerbach di Mimesis, senza dimenticare il divario tra classi dominanti e classi subalterne, fra cultura alta e cultura popolare al centro della riflessione gramsciana - Pasolini si muove con assoluta disinvoltura puntando sullo stile medio, che cerca un equilibrio tra cinema di prosa e cinema di poesia, fra comico e tragico, tra basso e sublime. Fondamentale è la scelta di trasferire l'ambientazione da Firenze a Napoli, l'ultima metropoli plebea, una «sacca storica» in cui «la vecchia tribù dei napoletani continua come se nulla fosse successo a fare i suoi gesti, a lanciare le sue esclamazioni, a dare nelle sue escandescenze». L'ambizione è quella di combattere la



repressione sessuale in atto nella società, aprendosi alla dimensione più profonda del linguaggio del corpo, quella legata all'eros. Il film si conclude con l'allievo di Giotto che guarda i suoi affreschi e dice a se stesso: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?». Autentica dichiarazione di poetica, la battuta è rivolta soprattutto agli spettatori, invitandoli a guardare all'opera come a un organismo in divenire, aperta sempre a nuovi sviluppi. L'analisi tiene conto delle location più importanti (Campania, Lazio, Alto-Adige, Yemen), dei riferimenti iconografici (dalla pittura medioevale al cinema giapponese), della colonna sonora, costruita con materiali etnografici (pp. 300, euro 26,00).

LISA GINZBURG
JEANNE MOREAU
PERRONE

Un fascino ambiguo e sensuale

O.C.

●● Jeanne Moreau, il più bel ●● sorriso dello schermo francese, viene dal teatro. Ma la lunga camminata notturna di «Ascensore per il patibolo» (1958) di Louis Malle - sullo sfondo dei Champs-Élysées viene verso la macchina da presa emergendo dal buio - segna l'incontro con uno dei volti indimenticabili del cinema contemporaneo. Il clamoroso successo di «Les amants» (1958), anch'esso di Malle, fa dell'attrice una star. Singolare radiografia di un colpo di fulmine che diventa subito un'appassionata notte d'amore, il film inaugura una folta galleria di personaggi femminili dal fascino ambiguo e sensuale. L'appuntamento fondamentale è quello con Catherine di «Jules e Jim» (1962) di François Truffaut, l'incarnazione della donna



sospesa tra l'utopia della trasgressione amorosa e le regole della società borghese, forse il personaggio più importante della sua carriera: «Quale carriera? Questa è soltanto la mia vita. Sul set c'era un clima di grande leggerezza e insieme di profondità. C'erano pochissimi soldi, per finirli li ho messi io. Eravamo una piccola troupe di nemmeno venti persone. Eravamo tutti innamorati». Non molto diversi i ricordi del regista: «Jeanne dà il meglio di sé in un ambiente di lavoro ridente e tenero che lei stessa contribuisce a creare e aiuta a mantenere quando si tratta di esprimere forti emozioni. Le riprese di Jules e Jim restano, grazie a lei, un ricordo luminoso, il più luminoso dei miei vent'anni di cinema» (pp. 103, euro 15,00).

SPORT



SUL FILO DEL CIRCO

Il Festival internazionale «Sul Filo del Circo» ventesima edizione (1-9 luglio) mette in scena 13 compagnie, tra i più innovativi artisti di circo contemporaneo che si avvicenderanno nel parco culturale Le Serre di Grugliasco, cui quest'anno si aggiunge anche il Teatro Astra di Torino, che ospiterà la compagnia francese «Le Plus Petit Cirque du Monde»

PAOLO BRUSCHI

■ Nella lunga catena delle guerre di decolonizzazione, il conflitto algerino occupa un posto di rilievo per l'asprezza della lotta, per l'alto numero delle vittime e per i riflessi sull'assetto politico-istituzionale francese. Un altro aspetto peculiare fu la sua natura di doppia guerra civile, che oppose francesi a francesi e algerini ad algerini. In ultimo, la guerra per l'indipendenza algerina è singolare perché può essere studiata da un'angolazione del tutto speciale, a causa del ruolo che vi ebbe il calcio.

Il gioco arrivò in Africa all'inizio del Novecento, importato dai missionari e dai coloni europei. Nello spazio imperiale d'oltremare, i calciatori erano riuniti in leghe dipendenti dalla Federcalcio francese e i migliori emigravano nel campionato metropolitano. Il flusso si fece più massiccio dopo la Seconda guerra mondiale, quando i club francesi, a corto di denaro, setacciarono il più conveniente mercato nord-africano. L'approdo nel massimo campionato francese consolidò la crescita dei calciatori algerini, ma al prezzo di un doloroso conflitto interiore e di un eterno sradicamento: erano ben pagati, ammirati dalle folle e non sperimentavano la sensazione di essere cittadini di secondo livello; molti sposarono donne francesi ed ebbero figli con loro, svolsero il servizio militare nell'esercito francese e vestirono persino la maglia dei Bleus, come capitò a Rachid Mekhloufi, che nel 1957 vinse il Mondiale militare con la Francia.

D'altra parte, avevano abbandonato la loro terra, sovente in aperto disaccordo con i genitori e la comunità. Per quanto l'opposizione delle famiglie scemasse con il tempo, sentimenti misti di attrazione e repulsione erano comuni fra gli espatriati: il paese che offriva loro denaro, riconoscimento e diritti altrimenti irraggiungibili, era pur sempre quello che avevano imparato a odiare in Algeria. La stessa esperienza di Ahmed Ben Bella, il primo Presidente della Repubblica algerina democratica e popolare, illustra bene come il calcio fosse al contempo motivo di integrazione ed esclusione. Da bambino, aveva notato che algerini, coloni francesi e minoranze di italiani ed ebrei vivevano in relativa armonia, come provato dalle squadre di calcio integrate cui avevano dato vita; da adolescente, invece, fra i pochi algerini ammessi alla scuola superiore, comprese che il calcio era diventato una compensazione delle discriminazioni che doveva sopportare e un'ulteriore dimostrazione della condizione di minorità degli algerini. V'erano formazioni segregate e nei rari confronti diretti i coloni prevalsero quasi invariabilmente, non perché fossero più bravi ma perché erano meglio nutriti e quindi più prestanti.

Il calcio, in quanto retaggio della secolare presenza dell'occupante, fu altresì impiegato nella lotta indipendentista per contrastare l'egemonia culturale dei colonizzatori sul loro stesso terreno. Dal 1954 rivestì un ruolo centrale nella strategia

Un dribbling spettacolare

FLN » QUANDO I CALCIATORI DIVENTARONO GLI AMBASCIATORI DELLA NASCITA DELLA NAZIONE



La squadra del FLN in visita da Ho Chi Minh

del Fronte di Liberazione Nazionale (FLN), che proprio quell'anno varò la lotta armata. L'annuncio fu diramato a Berna, dove i leader del FLN poterono riunirsi indisturbati, dato che le forze dell'ordine erano quasi interamente dedicate a sorvegliare la concomitante fase finale dei Mondiali di calcio.

Dopo i tafferugli fra giocatori e spettatori in occasione delle partite fra club europei e compagini algerine, la campagna di attentati lanciata dal FLN fra il 1956 e il 1957 costituì un netto salto di qualità: nel febbraio 1957, allo stadio d'El-Biar, una bomba uccise 10 persone, ferendone altre 36, e nel maggio successivo, al termine della finale di Coppa di Francia a Parigi, un agente del FLN assassinò il deputato algerino Ali Chekkal, favorevole a un compromesso fra l'indipendenza e l'Algeria francese. Chekkal aveva assistito al match a fianco del presidente della Repubblica francese René Coty.

Il FLN aveva tuttavia bisogno di accrescere la propria legittimazione internazionale. Come poteva affermare che non si trattava di sollevazioni sanguinose e disorganiche, ma di una vera guerra d'indipendenza? Come poteva presentarsi quale credibile emanazione di un paese in via di formazione? L'ex centrocampista del Bordeaux e militante Mohamed Boumezzrag partorì un'idea geniale: i

calciatori dovevano diventare gli ambasciatori della nascita della nazione.

Poco prima che in Svezia prendesse avvio la Coppa Rimet, cui giocatori come Mekhloufi avrebbero potuto prendere parte con i colori transalpini, il FLN esortò i campioni algerini a unirsi alla lotta di liberazione. Il 14 aprile 1958, nove di loro abbandonarono clandestinamente la Francia. Si spalmarono della crema sbiancante sul volto e in gruppo passarono la frontiera svizzera. L'Equipe, il massimo quotidiano sportivo francese, aprì l'edizione dell'indomani con un ti-

tolo a tutta pagina, Paris Match dedicò alla fuga una sezione speciale e su Le Monde, ricordando la relativa indifferenza con cui l'opinione pubblica aveva accolto l'uccisione di Ali Chekkal, un editoriale si lamentò che faceva più notizia la diserzione di un pugno di pedatori che l'eliminazione di un deputato.

Altri giocatori si aggregarono e in quattro anni, sfidando il bando della Fifa, la squadra del FLN disputò decine di gare in giro per il mondo. La tournée cominciò nell'Africa del nord, proseguì in Medio Oriente e toccò Cina e Vietnam, do-

ve i giocatori furono ricevuti da Zhou Enlai, da Ho Chi Minh e dal generale Giap, che aveva sconfitto i francesi a Dien Bien Phu. Le partite nell'Europa dell'est furono autentici bagni di folla, preparati dai dirigenti del blocco comunista, che nel quadro della Guerra fredda approfittarono della circostanza per sferrare un'offensiva diplomatica contro l'Occidente.

Stimare l'impatto che il tour calcistico ebbe sulla guerra d'Algeria è impresa ardua. I calciatori erano ben stipendiati dal FLN, non rischiavano la vita in prima linea e molti li consideravano degli imboscatori. D'altro canto, fu su un campo di calcio che l'inno nazionale algerino fu ascoltato per la prima volta e sempre su un campo di calcio divenne familiare la bandiera bianca e verde con la mezzaluna e la stella entrambe rosse. Fu su un campo di calcio che i membri del FLN incontrarono le rappresentanze dei paesi con cui avrebbero stretto alleanze dopo l'indipendenza e fu su un campo di calcio che lo stile offensivo e coraggioso garantì quelle vittorie che così plasticamente simboleggiavano il successo ineluttabile della rivoluzione.

Come avrebbe scritto molti anni dopo un giornalista di Le Figaro, il FLN si era ispirato al barone von Clausewitz, dimostrando che il football non è che la continuazione della guerra con altri mezzi.

moderati arabi < 571 572 573 >

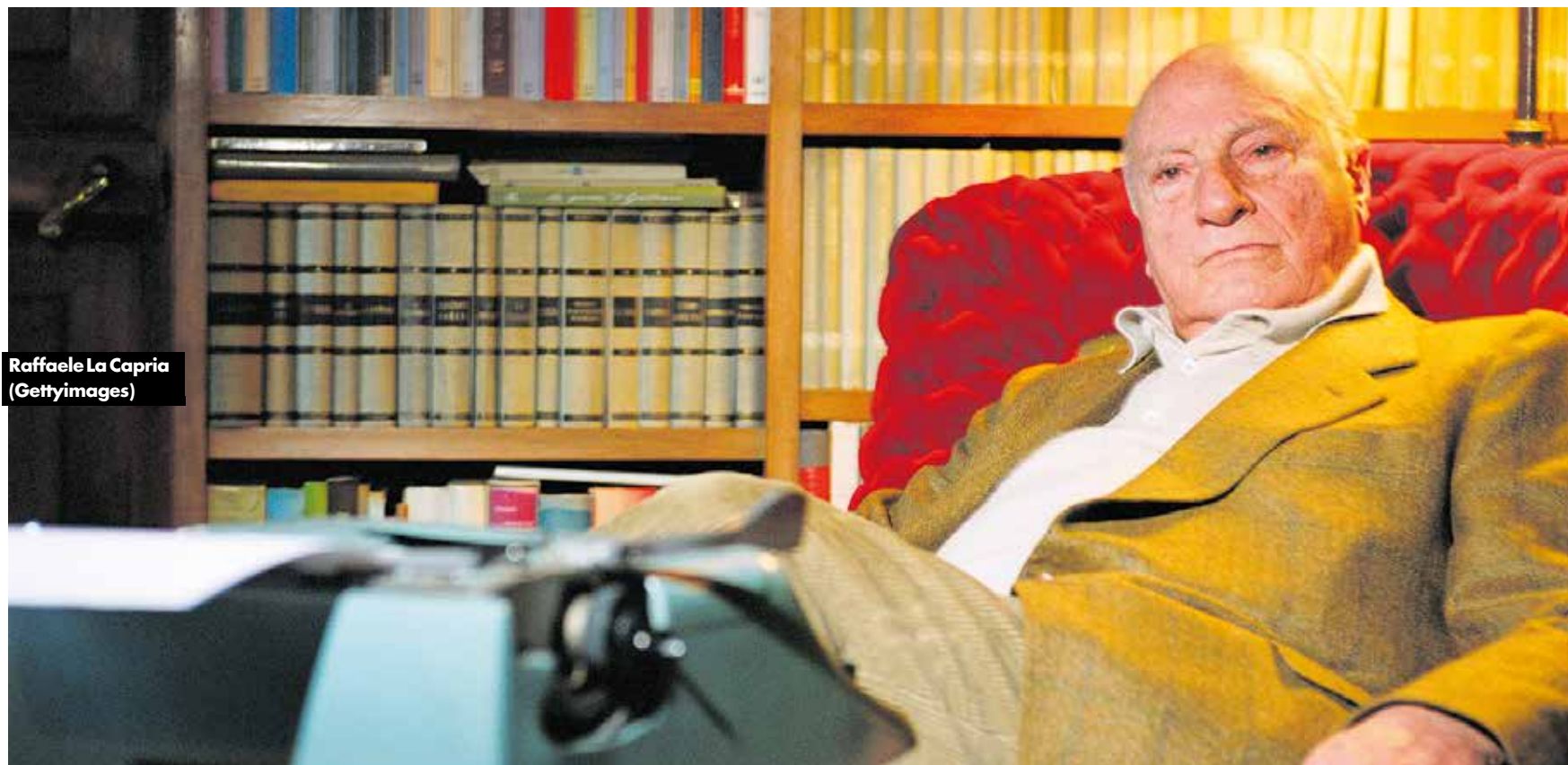
Secondo Pedro Sánchez, presidente del governo spagnolo, il massacro di immigrati a Melilla è: «Un asunto bien resuelto». Inoltre, ha chiarito ai media, quanto avvenuto non va equivocato: «Deve essere compreso da un punto di vista globale e trasversale. Anche il Marocco ha un problema di immigrazione irregolare, va aiutato a controllare il flusso alle sue frontiere». Il carnefice, che risponde al nome di Mohammed VI (sua la prima responsabilità dei trenta è più morti accertati per il criminale pestaggio e per i soccorsi negati), va sostenuto nelle sue pratiche del terrore, nell'occupazione della terra saharawi e, soprattutto, negli affari privati su cui fonda le alleanze politiche. Bisogna comprendere il carnefice, perché, questa la menzogna, «in pericolo vi è la sicurezza dei nostri cittadini»: la morte dei neri e dei poveri a garantirla.

IL COLONNINO INFAME

Mi armi?
E quanto
mi armi?

ENRICO CARIA

●● Offensive? Difensive?
●● Quali armi mandiamo a Zelensky? Domanda che spacca trasversale partiti e movimenti, famiglie e condomini, bocciofile e vicini d'ombrellone. Servi di Biden di qua e amici di Putin di là. E Draghi tace. Eppure c'è un episodio che può aiutarci a capire, risale alla notte tra domenica 26 e lunedì 27 giugno, quando un certo numero di carri armati italiani PzH 2000 provenienti dalla base militare di Persano nel salernitano che risalgono lo stivale diretti in Ucraina... vengono sbaragliati al casello di Mercato San Severino sull'autostrada Salerno-Caserta! Da chi? Attenzione questa non è una fake-news, né una trovata satirica. Ma andiamo con ordine e per prima cosa immaginiamoci la scena: questi mostri d'acciaio avanzano minacciosi coi loro minacciosi cannoni puntati su autogrill e guardrails, sfondano la sottile resistenza opposta dalle barre automatiche dei caselli e passano oltre senza pagare il pedaggio, impiastriandosi i cingoli nell'asfalto reso tenero dal sole già rovente d'inizio estate; e vanno, vanno, vanno lenti e nessuno osa sorpassarli. Si forma così una lunga fila attonita e muta dalla quale non si sente volare una mosca, quando... un automobilista distratto e ignaro del pericolo suona il clacson! al che una delle torrette ruota di 180°, gli punta contro il cannone e quello subito ripara in corsia d'emergenza per darsela a gambe tra i campi incolti. A Kiev dunque, a Kiev! E nessuno potrà fermarli... quello che i carristi non si aspettano sono due impavidi poliziotti della polizia stradale (cui daremo i nomi di fantasia Pasquale Zambuto e Ciccio Caccamo) che sfoderate le loro palette intimano ALT! A quel punto questi rudi soldati pronti a tutto, addestrati a fronteggiare obici e droni, elicotteri e mine, bazooka e bombe a grappolo, davanti all'intimazione «patente e libretto!» restano basiti. Da Caccamo e Zambuto verranno quindi contestate la mancanza della carta di circolazione e certificato di revisione scaduto, (per non parlare dell'assenza di targa e di cinture di sicurezza, aggiungiamo noi). Storditi, i carristi alzano le mani e così Zambuto e Caccamo sbaragliano il battaglione a suon di verbali. E noi iniziamo a capire: quelle che stiamo mandando in Ucraina non sono armi offensive, ne' difensive... ma offensive: armi cioè, che possono essere fermate da un qualunque vigile urbano russo. E così Draghi fa contenti tanto i servi di Biden tanto i filoputin. Restando a Palazzo Chigi wethever it takes.



Raffaele La Capria
(Gettyimages)

ALDO COLONNA

Il ricordo più luminoso che mi rimane di Fefé, perché nonostante mi invitasse a chiamarlo Dudù io recalcitravo, nel mio immaginario Dudù apparteneva alla confidenza dei suoi amici storici, Francesco Rosi, Peppino Patroni Griffi, Antonio Ghirelli - è legato ad un pomeriggio d'estate di qualche anno fa allorché si presentò vestito come un marinaio, i pantaloni larghi di lino bianco, una maglietta di cotone a maniche lunghe a righe orizzontali biancocelesti. Con i capelli scarmigliati ricordava Ugo D'Alessio, l'attore partenopeo che interpretava l'italo-americano babbeo vittima di Totò in *Totò truffa* 62. O, più semplicemente, poteva sembrare uno degli omini di Chagall.

Ci vedevamo spesso in passato. Era un uomo elegante, mocassini alla Hemingway e, immancabile, il *cachecoll*: «Alcuni pensano che io sia uno snob ma ti vesti come ti insegnano a fare». Mi parlava sovente di ugge familiari e mostrava una pazienza di Giobbe quando lo tormentavo con *Ferito a morte*. Chiedevo ogni volta un risvolto possibile, il peso di un periodo, il significante di un termine. Avevo trovato in una libreria dismessa di Piti gliano una prima edizione ad 1 euro (sì, proprio quella con il Fischzauber di Klee).

Un giorno gli dissi che avevo intessuto rapporti professionali con Eileen Romano e allora mi raccontò di un innamoramento feroce fino allo spasimo e mi disse di riferirglielo pure, lei non lo aveva mai saputo ma lui volle che lo sapesse; Eileen ne rimase lusingata ma fu come se la notizia le provenisse da una stella morta.

L'ultima intervista gliela feci a marzo e fu una fatica improba assemblare le parole e distoglierlo dalla noia che lo attanagliava. Non era la noia che prelude all'ozio ma lo scaramento per il deserto che la morte degli amici e dell'amata Ilaria gli avevano fatto intorno. Ogniqualvolta mi affacciavo sul salotto, immancabilmente faceva la stessa domanda: «Che bbuoi?», come se fossi un postulante in cerca di prebende.

Parlavamo spesso dell'amato Guappo, il trovatello che aveva allietato molti dei suoi anni, e dell'angoscia che lo attanagliava durante l'ultimo viaggio dal veterinario perché lo sopprimesse, e ricordava con un velo di tristezza lo

Si definiva «un minore interessante»

Un ricordo di Raffaele La Capria, Dudù per gli amici più cari, tra viaggi, libri, passeggiate e uno sguardo perso oltre l'orizzonte

sguardo rassegnato del suo amico quasi consapevole del destino che lo attendeva. Quando adottai anch'io un trovatello, gettato in una busta di plastica dentro il perimetro della mia abitazione, gli misi nome Guappo e questo sembrò renderlo felice. Non man-

cava mai di chiedermi: «Come sta il nostro Guappo?», usando una sorta di plurale maiestatico in fondo è come se si riferisse, ancora una volta, al suo cane. Un giorno, dopo averne parlato per giorni, si decise che saremmo andati a trovare il suo Guappo sepolto, se non ricordo male, in un terreno nell'aretino. Giunsi all'appuntamento con anticipo, dopo aver ottenuto un permesso speciale per entrare nella ZTL. Anche lui era, in un certo senso, puntuale: non vedendomi arrivare passeggiava poco distante. Quando mi vide mi chiese interrogativo che cosa ci facessi in macchina. Non volevamo andare ad Arezzo passeggiando... «Ma quando mai, quella era un'idea buttata lì, niente di programmato. Vieni - disse prendendomi il braccio - conosci qualche trattoria buona?». Sconcertato ma forte del permesso ottenuto, ricoverammo in una trattoria storica in via della Vite: «O, intendiamoci, ospi-

te mio naturalmente...»

Una volta, completamente sovrappensiero, sbagliai indirizzo ed entrai in Palazzo Grazioli e mancò poco che i pretoriani di Berlusconi non mi scaraventassero in terra. Questa cosa, ovviamente, lo divertì molto. Anche nel giudizio politico era misurato ma la misura non voleva dire, in questo caso, assenza di asprezza.

Negli ultimi tempi, seduti sul divano, alternava uno sguardo diretto ad un altro verso l'orizzonte attraverso la vetrata che dava sui tetti di Roma.

Si definiva un «minore interessante» ma anche lui sapeva di non esserlo. Vedere raccolte le proprie opere in un Meridiano rafforzava indubbiamente la consapevolezza di non esserlo.

L'impiantito di *Ferito a morte* (ma, anche, di *Un giorno d'impazienza*) era tutto incentrato nell'arco di una giornata vissuta da un anelito di fuga. Questo lo riportava, in qualche maniera, a Joyce («Uè, tu

volialto...»). Era divertito quando parlava del set di *Leoni al sole*, liberamente tratto dal romanzo. Il film non era stato un granché (nonostante nel 2008 venisse inserito in una lista di 100 film da salvare) ma «Come ci divertivamo!» sottolineava, tornando col pensiero alle zingare fatte con Vittorio Caprioli. Da un certo punto di vista il film ricalcava un po' *I vitelloni* dove alla fine il più posato della compagnia, Moraldo, abbandonava definitivamente la provincia per approdare a Roma. Suggestioni, mélange di frequentazioni alte e indiscutibilmente formative.

Spesso abbronzato, Fefé lo era davvero marinaio, una sorta di marinaio di terra e da almeno un anno aveva cominciato la sua traversata nel deserto dei lutti, della parola morta, dell'afasia quasi indotta come in una sorta di pietosa eutanasia, delle assenze insopportabili (ultimamente indicava spesso, come non aveva mai fatto, il ritratto di Ilaria ripresa da Luxardo che campeggiava in salotto).

Fefé ha vissuto una lunga vita e questo, nel momento della partenza, rincuora. Una vita di gioie e di successi, frammezzata da qualche dissapore. Sembrava fargli velo, da ultimo, un'operazione a cuore aperto in età avanzata che lo preoccupava non poco ma dalla quale poi si affrancò.

Potrei rifare il verso a Prevert e dire che La Capria non è stato capace di contare fino a 100, rimproverarlo per non aver rispettato i patti e brindare nella festa che un giorno pensò per il centenario («Figurati se mi inviti», «No, no, tu ci sarai») ma egli, serenamente ateo, starà ora solcando le acque dell'Acheronte vissuto da curiosità inesprese ed oggi - a me non riuscirà più a confidarlo - finalmente esaudite.

FULMINI E SAETTE

Racconti su commissione

PASQUALE MISURACA

La statua di un bambino su una colonna in mezzo ad una grande piazza di una città.

Scrivo volentieri su commissione. È uno dei miei modi preferiti di farmi i fatti degli altri.

L'altra sera una ragazzina di nome Virginia mi ha ordinato una storiella. Mi conosce da sempre, sono amico dei suoi genitori, lei è amica dei figli di Alexandra e miei. Sa che racconto storie - faccio il regista e lo scienziato della storia e della politica, e compongo haiku - l'altro giorno ne ho improvvisato uno proprio per lei: «Anche mozzato / fiorisce nel bicchiere / il basilico.» Di ritorno a casa ho trovato questa sua email:

Subject: Ordinazione di una storiella

Caro Pasquale, eccoti un argomento sul quale puoi scrivere una storiella (se vuoi): la statua di un bambino su una colonna in mezzo ad una grande piazza di una città.

Un abbraccio a Sofia.

Virginia

Ecco la storiella:

Nella piazza principale della nostra città c'è la statua di un bambino in cima ad una colonna. Bianca la colonna, bianco il bambino dal profilo antico, l'indice poggiato orizzontalmente alle labbra, lo sguardo volto all'infinito. Nessuno di noi ricorda da quanto tempo ci siano la colonna e la statua, ma tutti conosciamo la leggenda che c'erano da prima e la città venne dopo. C'era dunque un bambino molto bello che un giorno camminava tra le colline e il mare, fu preso da un grande pensiero e si fermò accanto ad un rovetto. Le spine gli ferirono i piedi, che cominciarono a sanguinare. Il bambino più pensava e più imbiancava ma non si fece distrarre dal dolore. I pescatori e i contadini lo videro da lontano, un lampo fermo al centro di un lago che si muoveva, si avvicinarono e non smettevano di guardarlo tanto era bello. Finché una notte, spaventati dal fatto che non si corrompeva, scavarono una buca per seppellirlo. Ma vi trovarono dentro una colonna bianca. Allora la innalzarono sul posto, posero sopra il bambino, segnarono il perimetro del suo sangue e dentro costruirono la città. La colonna è di marmo, ma di che materia sia la statua non è certo, nessuno è mai voluto salire fin lassù. Gli abitanti delle città vicine dicono sia d'alabastro o di quarzo, ma quando la luce del sole e della luna la colpiscono in un certo modo noi leggiamo sotto l'epidermide le vene i muscoli le ossa il cuore i polmoni il cervello del nostro bambino immutabilmente concentrato.

<https://misuracapasquale.wixsite.com/pasqualemisuraca>

CINEMA E ARTE

VILLAE FILM FESTIVAL

La sesta edizione del «Villae Film Festival» dedicato a cinema e arte si tiene a Villa Adriana (Tivoli) dal 4 al 10 luglio e a Villa d'Este dal 18 al 24 luglio con la direzione artistica di Andrea Bruciati, storico dell'arte e direttore dell'Istituto Villa Adriana e Villa d'Este, con la consulenza artistica di Stefania Bianchi e Filippo Soldi e l'organizzazione dell'Associazione Culturale Seven. Oltre ai preziosi filmati d'archivio dell'Istituto Luce sulle due ville e a classici del cinema («Morte a Venezia» film di apertura) i film in concorso sono opere di videoarte: «Baal» di Yuri Ancarani, «You'll never walk alone» di Elisabetta Benassi, «Luca» di Simone Bertì, «Attraversamento del ponte di Millau» di Alex Cecchetti e Christian Frosi, «Lo scoglio alto» di Paolo Chiasera, «Come out and play with me» di Michael Fliri, «Efi» di Marzia Migliora, «Hurt so good» di Ottonella Mocellini e Nicola Pellegrini, «Centro di permanenza temporanea» di Adrian Paci, «Il viaggio» di Alessandra Spranzi, «Nico & The Vascellaris» di Nico Vascellari, «Perimetro» di Italo Zuffi



ultra suoni

CAMILLO VEGEZZI

Nei primi mesi del 1972, la storica etichetta discografica francese BYG Records chiudeva definitivamente i battenti, colpita dai debiti e sovrastata dalla concorrenza commerciale. Grazie a un'inconfondibile ricetta che comprendeva tutti i generi musicali più sperimentali dell'epoca e a un metodo di lavoro dettato solo da passione, istinto e coraggio imprenditoriale, BYG è tuttora sinonimo di novità e anticonformismo: un riflesso in musica di quegli anni Sessanta che, dalla Francia, rivoluzionarono il mondo non solo in ambito culturale.

Esattamente mezzo secolo dopo, la BYG tornerà a farsi sentire: grazie al lavoro di recupero e restauro della Charly Records, che ne detiene il catalogo, gli album più importanti di quella straordinaria stagione creativa - dal free jazz di Archie Shepp e Sun Ra alla psichedelia dei Gong, passando per i pionieri del prog e dell'avant-folk francese come gli Alice o il duo Areski & Brigitte Fontaine - verranno ristampati in edizioni speciali e fedeli in tutto e per tutto agli originali. Un'occasione unica per ripercorrere l'epopea di una piccola etichetta che, partendo da zero, si è resa protagonista di un'epoca, intrecciando la propria storia con alcuni dei momenti di rottura più importanti del pe-

BYG Records, la creatività al potere

TRACCE ▶ RISTAMPATO
IL CATALOGO
DELLA LABEL FRANCESE,
TRA LE PIÙ INNOVATIVE
DI FINE ANNI '60

riodo: la fantasia al potere del maggio francese, le incendiarie rivendicazioni del movimento internazionale panafricanista e il furore della rivoluzione free jazz afroamericana.

GLI INIZI

La storia della BYG inizia a Parigi nella primavera del 1967, quando tre amici accumulati da brevi esperienze nel settore discografico - Fernand Boruso, Jean-Luc Young e Jean Georgarakos - decidono di mettersi in proprio, fondando un'etichetta e battezzandola con le iniziali dei propri cognomi. L'intenzione era quella di creare una label sussidiaria di alcune major statunitensi di black music e, parallelamente, inaugura-

re una catena di negozi di dischi nelle città universitarie francesi, per soddisfare la domanda della sempre più numerosa popolazione studentesca. Le prime pubblicazioni, quindi, furono ristampe di classici jazz e r&b ottenuti in licenza: Louis Armstrong, Otis Redding, Ike & Tina Turner e una serie di modeste raccolte antologiche.

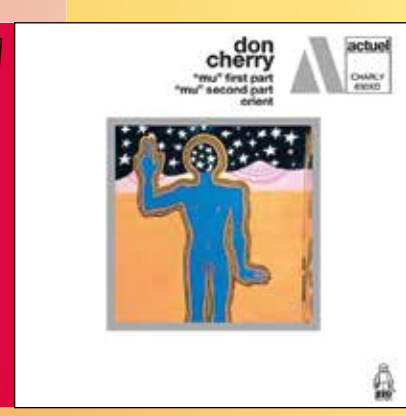
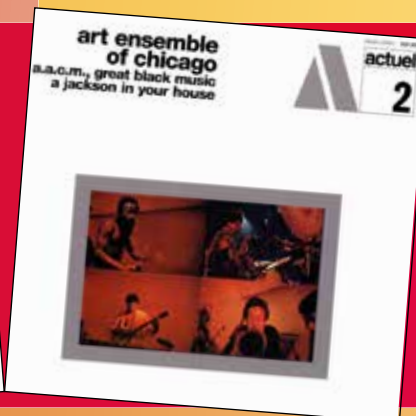
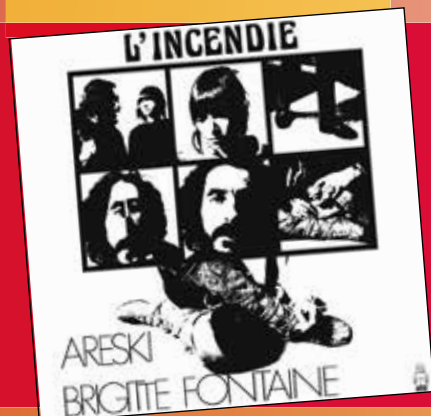
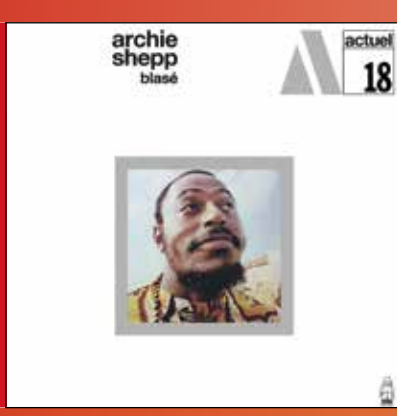
Tutto cambiò a partire dall'anno successivo, quando i tre decisero di produrre musica originale in maniera autonoma. Abbandonato il progetto dei negozi, si concentrarono su un'intensa attività di scouting nell'ambito della musica d'avanguardia dell'epoca: tutto ciò che era libero, alternativo e iconoclasta attirava la loro at-

tenzione. La BYG aveva un nuovo obiettivo: usare la musica per infrangere e superare ogni tipo di barriera convenzionale.

DECISIVO

L'ingresso in società di Claude Delcloo, uno dei protagonisti assoluti della controcultura francese a cavallo del Sessantotto, si rivelò decisivo. Già percussionista nel Full Moon Ensemble, Delcloo era conosciuto soprattutto per essere il fondatore di *Actuel*, rivista di musica e fumetti underground autoprodotta e distribuita artigianalmente. Fu lui a suggerire agli altri di interessarsi all'evoluzione del jazz d'oltreoceano: negli Stati Uniti, la nascente scena free stava riscrivendo le regole del genere, con performance e incisioni tanto estreme dal punto di vista musicale quanto impegnate dal punto di vista politico.

Actuel rappresentò così il tramite ideale per l'incontro tra questi due mondi, solo geograficamente distanti. Nell'estate 1969 Delcloo e il fotografo Jacques Bisceglia partirono alla volta di Algeri per un reportage sul Festival Culturale Panafricano: un evento epocale che, sfruttando l'onda di entusiasmo nel periodo della decolonizzazione, attirò in Algeria artisti, attivisti e intellettuali da tutto il mondo per celebrare la cultura e l'identità africana, con l'obiettivo di chiudere definitivamente i conti con il passato imperiali-



FUORI I DISCHI

CA. VE.

Free jazz, rock psichedelico, musica contemporanea, blues e folk alternativo. Artisti provenienti da ogni parte del mondo approdati - o trovatisi per caso - a Parigi nell'estate del 1969: il posto giusto al momento giusto. Quella stagione rappresentò un momento di straordinaria densità e prolificità artistica, che permise alla BYG di raccogliere materiale per le pubblicazioni di un biennio. In una vecchia intervista, Jacques Bisceglia, il fotografo che in prima persona ingaggiò gli artisti al festival di Algeri, sintetizzò così lo spirito di quel periodo: «Si diceva che pubblicassimo musica che la gente non voleva ascoltare. Nemmeno noi, però, ci rendevamo conto che quelli erano dischi destinati a rimanere nella storia». Ecco una selezione di alcune delle uscite più interes-

ti, curiose e iconiche dell'etichetta.

Don Cherry, *Mu First Part* (1969), *Mu Second Part* (1970) La pubblicazione inaugurale della BYG/Actuel - affidata al trombettista Don Cherry e al percussionista Ed Blackwell - è un compendio ideale per comprendere lo spirito innovativo e creativo che caratterizza tutta la serie.

Sembra un'orchestra, tanta è la potenza sprigionata in vinile, ma alla fine sono solo in due: tra flauti indiani e in bambù, campane, pianoforte e la classica pocket trumpet di Cherry, l'improvvisazione scorre libera e senza fronzoli, alternando momenti meditativi d'ispirazione orientale ad assoli esplosivi e prepotenti.

La registrazione, avvenuta agli studi Saravah nella magica estate 1969, è stata divisa in due volumi complementari, numero di catalogo 1e31; i coloratissimi disegni in copertina sono opere di Moki Karlsson Cherry, eclettica artista visiva e compa-

gnata di vita di Don. **Art Ensemble of Chicago**, *A Jackson in Your House* (1969) Anche la seconda uscita della collezione è un album di eccezionale portata storica: *A Jackson in Your House* rappresenta il debutto discografico assoluto dell'Art Ensemble of Chicago. Il gruppo a metà anni Sessanta si trovava in un momento di crisi artistica, e la città di Chicago non garantiva i giusti stimoli a Lester Bowie e soci. L'invito della BYG - recapitato da Delcloo tramite l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), l'organizzazione-sindacato dell'avanguardia jazzistica chicagiana - si rivelò provvidenziale: l'Ensemble approdò a Parigi per un'incisione e finì per restarci per quasi due anni, trovando la propria dimensione ideale e ampi spazi per esibirsi e registrare.

L'album, seppur inciso in formazione ridotta - un quartetto formato da Lester Bowie, Malachi Favors, Joseph Jarman e Roscoe Mitchell - è un'opera semi-

nale e pionieristica; un'ora travolgente ed esilarante tra poesia, divagazioni teatrali, divertissement e improvvisazioni collettive.

Archie Shepp, *Blasé* (1969) Shepp fu l'artista che più di tutti si fidò della BYG, arrivando a pubblicare ben cinque dischi per la label. Blasé è un disco anomalo e speciale, in cui sono presenti inclinazioni gospel e blues, oltre a rimandi alla tradizione della black poetry. Insieme a una sezione ritmica di primo livello - Malachi Favors al basso e Philly Joe Jones alle percussioni - il sax di Shepp è accompagnato dal piano di Dave Burrell e dalle armoniche di Chicago Beau e Julio Finn. Ciò che rende davvero speciale il disco, però, è la partecipazione della cantante Jeanne Lee: lo spiritual tradizionale *There Is a Balm in Gilead*, tra tutti, è un pezzo che emoziona per il contrasto tra l'intensità del suono e la delicatezza del cantato.

Claude Delcloo, **Arthur Jones**, *Africanasia* (1969)

In alto, a destra, tre copertine della rivista «Actuel», nelle pagine alcuni tra i dischi più rilevanti del catalogo BYG

Editore alternativo, giornalista, talent scout ma anche virtuoso percussionista: la sesta uscita della serie fu il debutto discografico di Claude Delcloo che era, a tutti gli effetti, il direttore artistico dell'etichetta. *Africanasia* è un'opera in due movimenti eseguita con Arthur Jones, misconosciuto sassofonista nativo di Cleveland, e «turnisti d'eccezione: Clifford Thornton, Roscoe Mitchell e Joseph Jarman tra gli altri. Un album reiterante e meditativo, profondo e originale in cui gli interpreti creano un nuovo continente sonoro, unendo ispirazioni africane ad accenni musicali asiatici.

Anthony Braxton, *B-X°/NO-1-47°* (1969) Ogni disco della lunga e multiforme carriera di Braxton rappresenta un'esperienza d'ascolto non comune e che trascende ogni canone convenzionale. Partito da Chicago insieme ai componenti dell'Art Ensemble, anche lui rimase a Parigi più del dovuto, tornando in patria con due album come leader e svariata-

sta e le ingerenze culturali coloniali. Finanziato dall'Organizzazione dell'Unità Africana dell'allora presidente algerino Houari Boumédiène, fu una dieci giorni di convegni, spettacoli e concerti a cui parteciparono tutti i volti della diaspora africana: politici e attivisti indipendentisti, performer, scrittori e musicisti come **Aminata Fall**, **Manu Dibango**, **Miriam Makeba** e tanti altri.

VERSO ALGERI

Dagli USA atterrarono ad Algeri **Nina Simone**, **Barry White**, rappresentanti del **Black Panther Party** e una folta delegazione della rivoluzione free jazz da New York: Archie Shepp, **Alan Silva**, **Sunny Murray**, **Clifford Thornton**, **Dave Burrell**. In quegli anni, gli Stati Uniti di Nixon erano diventati un paese inospitale per gli afroamericani, e gli artisti alternativi più impegnati politicamente erano alla ricerca di nuovi lidi dove esportare il proprio talento. Gli emissari della BYG approfittarono del festival per invitare tutti i jazzisti a Parigi, che dopo il maggio '68 era diventata la capitale della controcultura e terreno fertile per ogni rivendicazione politica e sperimentazione artistica. Insomma, il luogo ideale per far ascoltare la propria voce: gli alferi del free, capitanati da Shepp, accettarono l'invito e partirono per la Francia.

L'approdo dei free jazzisti a Parigi portò alla nascita della leggendaria serie BYG/Actuel: 52 Lp pubblicati tra il 1969 e il 1972, la maggior parte dei quali incisi proprio nella stessa estate del festival di Algeri. La BYG affittò gli studi della Saravah, una label amica, e, per le jam sessions più numerose, gli studi Davout, ricavati in un vecchio cinema alle porte della città. Le sedute di registrazione, senza tempi né orari fissi, divennero una sorta di maratona in cui in pochi giorni si alternarono musicisti e turnisti di generi, stili e gruppi diversi. Insieme

ai già citati Shepp, Silva e Murray, passarono da quelle parti **Don Cherry**, **Anthony Braxton**, Sun Ra con la Arkestra, **Jimmy Lyons** e l'**Art Ensemble of Chicago**. Oltre all'inestimabile qualità degli interpreti, la serie di dischi fu resa riconoscibile da Claude Caudron, che ideò una grafica moderna e di impatto, unica per quell'epoca: copertine bianche e apribili con grandi fotografie in quadricromia su fronte e retro.

L'etichetta, nonostante i pochi mezzi e una distribuzione limitata, riuscì a costruirsi una nicchia di ascoltatori, prendendosi il merito di essere stata la prima label - insieme all'americana ESP - a dedicare grande spazio alla free music e ad artisti che, seppure oggi siano considerati veri e propri maestri, all'epoca furono bistrattati - soprattutto in patria - da pubblico, critica e dall'ambiente musicale stesso. La BYG, però, non fu solo free jazz: per l'etichetta uscirono anche i primi dischi dei Gong di David Allen, le sperimentazioni sonore di **Terry Riley**, del collettivo **Musica Elettronica Viva** e i debutti di band francesi come i **Coeur Magique** e gli **Alan Jack Civilisation**. La BYG raggiunse l'apice della popolarità nel 1969, con il Festival Actuel ad Amougies, in Belgio. Nello stesso anno dei grandi festival rock internazionali - ad Harlem e Woodstock negli Stati Uniti, all'isola di Wight in Gran Bretagna - i ragazzi della BYG organizzarono un grande evento di musica rock e d'avanguardia, che inizialmente si sarebbe dovuto svolgere a Parigi in autunno. Quattro giorni di musica, con una line-up d'eccezione: **Pink Floyd**, **Frank Zappa**, **Ten Years After**, **Yes**, **Soft Machine**, **Keith Tippett** e **Captain Beefheart** per il rock; Don Cherry, Archie Shepp, l'Art Ensemble of Chicago, **Steve Lacy** e **Joachim Kühn** per il jazz, oltre a numerosi musicisti locali



emergenti. Le autorità francesi, temendone l'entità, non autorizzarono l'evento, costringendo gli organizzatori a uno spostamento dell'ultimo minuto in una piccola città nel cuore delle campagne belghe.

UN SUCCESSO

Nonostante ciò, il festival fu un successo, e la BYG si consacrò definitivamente come punto di riferimento europeo per l'improvvisazione e i musicisti più innovativi del periodo.

Nel 1972, esaurite le riserve di incisioni accumulate negli anni precedenti, i fondatori della BYG si separarono. Young fondò la Charly, ancora oggi tra le più importanti etichette europee specializzate in ristampe; Georgakarakos fondò la Celluloid, pregiata etichetta alternativa, e, curiosamente, a fine anni Ottanta ebbe un ruolo demiurgico nell'esplosione del fenomeno globale della Lambada. Delcloo e Biscaglia, invece, continuarono a lavorare per Actuel, che, fino alla chiusura nel 1994, fu la rivista cardine della controcultura francese.



te collaborazioni all'attivo. Il titolo del disco - e della lunga traccia finale - è la trasposizione leggibile di uno dei tipici diagrammi grafici con cui Braxton identificava le sue composizioni; registrato con Wadada Leo Smith, Leroy Jenkins e Steve McCall, l'album si avvicina agli stili della musica contemporanea, rivelando le influenze teoriche dei maestri John Cage e Karlheinz Stockhausen.

Gong, *Magick Brother* (1969)

Fu Jean Georgakarakos a proporre al chitarrista David Allen, trasferitosi a Parigi dopo aver lasciato i Soft Machine, un contratto per tre album con la BYG. *Magick Brother* è il disco di debutto dei Gong, all'epoca formati da Allen, la cantante Gilly Smith e i polistrumentisti Didier Malherbe e Rachid Houry. Lungo le tracce che compongono il disco si possono sentire anche estemporanee ospitate di jazzisti passati in studio di registrazione: Burton Greene al piano, Earl Freeman e Barre Phillips al contrabbasso. Dieci can-

zoni di pura psichedelia tornate disponibili con la prima serie di ristampe targate Charly.

Musica Elettronica Viva, *The Sound Pool* (1970)

The Sound Pool è una delle pubblicazioni più estreme e coraggiose dell'etichetta. Musica Elettronica Viva era un collettivo formato a Roma, nella tumultuosa Trastevere degli anni '60, che comprendeva una serie di compositori e artisti d'avanguardia perlopiù statunitensi: i tre membri principali erano Alvin Curran, Richard Teitelbaum e Frederic Rzewski. Registrato nel 1969, questo album è la trasposizione discografica ed edulcorata di una performance che i MEV già da mesi portavano in giro per l'Europa: un caos incontrollato in cui i musicisti - impegnati con strumenti elettronici e acustici più o meno convenzionali - invitavano il pubblico a portare qualsiasi oggetto capace di creare suoni o, meglio, rumori, per annullare la barriera tra artisti e spettatori. Nel complesso, un'opera non cataloga-

bile e selvaggia tra rumorismo, ambient music, elettronica e improvvisazione, con più di venti persone impiegate nell'incisione: materiale che non poteva sfuggire alla BYG.

Areski & Brigitte Fontaine, *L'incendie* (1974)

La prima delle nuove ristampe del catalogo BYG riguarda quella che fu una delle ultime uscite, avvenuta nel 1974 a etichetta già dissolta. Areski Belkacem, compositore polistrumentista, e Brigitte Fontaine, istrionica cantante e performer, formarono una coppia affiatata negli anni '70, tra i migliori esempi di cantautorato alternativo nella Francia di allora. Il disco è composto da 13 brevi tracce - la durata totale non supera la mezz'ora - di un avant-folk passionale e onirico; le due voci dialogano e si completano alla perfezione, con testi surreali, poetici e impegnati: *Le 6 Septembre* è dedicata alle vicende del Settembre nero del 1970 in Giordania, mentre *Les Petites Madones* è un'invettiva contro la pena di morte. Una perla da riscoprire.

RITMI



HENDRIX, ADDIO ALLE ARMI di FRANCESCO ADINOLFI
Il 2 luglio 1962 Jimi Hendrix viene congedato dall'esercito Usa. E lì comincia la sua carriera rock. Arruolatosi il 31 maggio 1961 nella 101ª Divisione aviotrasportata, le note Aquile Urlanti, presterà servizio per soli 13 mesi rispetto

ai tre anni d'obbligo. Motivazione del congedo: *inidoneità*. Al contrario, però, Jimi - per schermirsi - dichiarerà sempre che tutto era dipeso dalla frattura della caviglia dopo un lancio con il paracadute; in realtà le motivazioni erano altre, come si legge dal file (declassato nel 2005) dell'esercito Usa

sul chitarrista; Hendrix era stato più volte punito per mancato appello serale, disprezzo dell'autorità e comportamento inappropriato; secondo i superiori: «Si addormentava in servizio, era stato colto mentre si masturbava in bagno, richiedeva eccessiva sorveglianza, aveva sempre la chitarra in testa». Per fortuna.

I demoni di Nick Cave

MITI » IL DOCUFILM SULL'ARTISTA DALL'8 LUGLIO SU MUBI, MENTRE IL 4 SUONA A VERONA

PAOLA DE ANGELIS

«Ho seguito il consiglio del governo», dice Nick Cave all'inizio di *This Much I Know to Be True*, il film di Andrew Dominik girato nella primavera del 2021 durante le prove del tour britannico con Warren Ellis (in streaming su MUBI dall'8 luglio). Cave fa riferimento a un'infelice campagna del governo britannico dell'ottobre del 2020 in cui si invitavano i giovani ad abbandonare le aspirazioni artistiche e a scegliere piuttosto una carriera nella cyber security. Una comunicazione maldestra aspramente criticata e subito ritirata. «Dato che non è più possibile vivere come musicista, suonando, mi sono riqualificato come ceramista», dice con malcelata ironia e con grande orrore del suo manager.

La scena si sposta nel laboratorio dove Cave, in camice bianco, mostra le sue creazioni di scultore. La prima è un tentativo malriuscito di raffigurare un santo che bolle nell'olio. Lo stile è quello delle statuine Staffordshire di epoca vittoriana, realizzate da manodopera infantile, che tradizionalmente venivano esposte sulle mensole del camino ed essendo viste solo di fronte, hanno la parte posteriore piatta. Uno alla volta, Cave mostra i pezzi del suo work in progress, la storia del diavolo in diciotto «stazioni», dalla nascita alla morte: il diavolo appena nato, rannicchiato contro un puledro; il diavolo bambino che eredita il mondo; il suo primo amore; il diavolo adulto che parte per la guerra, circondato da coniglietti che una volta smaltati saranno tutti dorati; il diavolo di ritorno dalla guerra, visibilmente cambiato, le corna sono cresciute, è coperto di medaglie, reso audace e potente dall'esperienza; il diavolo prende moglie. Poi arriva la statuina che ritrae il diavolo mentre sacrifica il primo figlio. C'è un silenzio prolungato mentre l'obiettivo si sofferma sulla piccola scultura, una pausa che si riempie di inquietudine mentre nello spettatore cresce lo sgomento. All'improvviso sembra che Cave stia parlando di se stesso.

UN DESTINO AVVERSO

Lo scorso maggio, pochi giorni prima dell'uscita nelle sale di *This Much I Know to Be True*, è arrivata la notizia della morte di Jethro, il suo primogenito, avuto nel 1991 dalla modella australiana Beau Lazenby. Jethro aveva conosciuto suo padre solo verso i sette-otto anni, nel 1999 era stato uno dei paggetti al matrimonio di Cave e Susie Bick insieme al secondogenito Luke (i due sono nati a dieci giorni di distanza, uno in Australia, l'altro in Brasile). Le cause della morte non

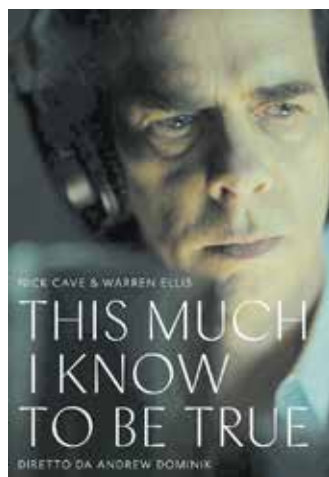


sono state rese note, ma il giovane trentunenne, ex modello e attore, era appena stato scarcerato su cauzione e avrebbe dovuto iniziare un percorso di disintossicazione. È stato trovato morto in un motel a pochi chilometri da Melbourne. Sette anni fa, nel luglio del 2015 Arthur, uno dei due gemelli avuti nel Duemila da Bick, era precipitato da una scogliera nei pressi di Brighton dopo aver assunto sostanze allucinogene.

Ovviamente Nick Cave non ha ucciso né Arthur né Jethro, se non fosse che tutti i genitori uccidono i propri figli per il solo fatto di metterli al mondo. Tuttavia, nel suo caso, sembra che il destino gli stia presentando adesso, che fa meditazione ed è diventato vegetariano, il conto esorbitante per un passato di sregolatezze ed eccessi.

Nelle statuine successive, tutte ancora in resina bianca, il diavolo appare separato dal mondo a causa della sua trasgressione; prova rimorso, è inginocchiato davanti a una pila di teschi, si copre il volto con le mani. Poi è invecchiato, al suo ultimo ballo, il volto scavato, le costole sporgenti come quelle di un Cristo romanico, e infi-

Nick Cave sul palco e la locandina del film «This Much I Know to Be True»



ne muore dissanguato, sorretto da due marinai. «Il suo sangue si raccoglierà in una pozza qui in basso - dice Cave - dove nuotano dei cigni». L'ultima statuina sarà bellissima, aggiunge: «Il diavolo, ormai ridotto pelle e ossa, viene gettato via, lasciato morire e marcire. Accanto a lui c'è un bambino inginocchiato che gli porge la mano, in segno di perdono».

È un racconto autobiografico? Nick Cave spera di essere perdonato come il diavolo? Dal 2015 a oggi la sua condizione è passata da quella di artista incensato dalla critica e adorato dai fan, con una carriera straordinaria in costante evoluzione (musicista, scrittore, saggista, sceneggiatore, compositore per il cinema e il teatro, attore), a quella di un uomo due volte colpito dal lutto peggiore che possa toccare a un essere umano. Sudilui sembra accanirsi Ate, la dea della sventura e della vendetta, che dopo averlo indotto al peccato di hybris, quella tracotanza che Cave impersona così bene nel video di *Jubilee Street* (uno dei brani dell'album *Push the Sky Away* del 2013), lo colpisce in modo spietato per peccati che dovrebbe aver espia-

INTOUR

Le immagini nel laboratorio di ceramica sono solo il prologo al film che documenta le prove di Nick Cave e Warren Ellis con un coro, un batterista e un quartetto d'archi in preparazione del tour inglese dello scorso anno, alla ripresa dei concerti dopo la pausa pandemica. Le canzoni della setlist sono quelle di *Ghosteen* e di *Carnage*, gli ultimi due dischi; i brani si alternano a brevi scambi che illuminano la collaborazione trentennale fra i due. «Warren è più in modalità di trasmissione che di ricezione», dice Cave, «anche se quest'affermazione potrebbe offenderlo».

«Ho la tendenza a fissarmi sulle cose, continuo a suonare lo stesso loop per mezz'ora, convinto che sia sempre diverso», dice Ellis con una risata da satiro. Fisicamente non potrebbero essere più diversi: l'uno azzimato, l'altro con i capelli e la barba fieramente incolti.

Cave spiega come Ellis si è «intrufolato» nei Bad Seeds accettando all'inizio un ruolo subordinato, per poi fare fuori uno alla volta gli altri: «Il prossimo che cacerà sono io. Ho no-

tato che ultimamente canta sempre più spesso», dice con una risata tenebrosa.

L'obiettivo di Dominik non fa sconti: riprende da vicino i capelli corvini, immobili e acrilici di Cave, i cedimenti del profilo, le borse sotto gli occhi. Il regista non risparmia nemmeno Marianne Faithfull, che arriva sul set in sedia a rotelle, imperiosa, matronale e disfatta, ferocemente attaccata alla vita e al tubo dell'ossigeno.

Cave è serio e autorevole, nello sguardo non spento baluginano tratti lo spirito ribelle di un tempo. Lui e Susie hanno lasciato Brighton e vivono in una piccola casa rosa a Londra dove, a suo dire, sono quasi sempre felici. Ma la felicità per Cave non è più una priorità: «La cosa più importante per me adesso è avere il senso delle cose, che non dipende più dal mio lavoro, dalla mia vita creativa. Adesso per me il mondo è un luogo dotato di significato. Prima mi sarei definito un musicista o uno scrittore, adesso cerco di non pensare più a me stesso nei termini del mio lavoro, ma come persona: marito, padre, amico, cittadino che scrive e fa musica», dice.

Verso la fine del documentario, Cave risponde a un paio delle circa 40mila domande arrivate tramite i Red Hand Files, il canale diretto di comunicazione che ha aperto con i fan di tutto il mondo e di ogni età. Domande disperate lanciate nel vuoto della rete da chi non saprebbe a chi altro rivolgerle.

«È una pratica spirituale, mi costringo a riflettere senza rispondere subito, a stabilire un rapporto compassionevole che tira fuori la parte migliore di me, che non è la più immediata», dice. Nel film risponde così a Billy, che gli scrive dalla Scozia e che ha perso tutto, il lavoro, la casa, la famiglia: «Non abbiamo controllo sulla nostra vita, ma non siamo privi di potere, possiamo scegliere come reagire: se crollare, diventare più duri e amareggiati, o prendere l'altra strada, quella del cambiamento, della prossima azione migliore, come atto di insubordinazione nei confronti dei capricci della vita».

Sono parole che ogni giorno probabilmente rivolge anche a se stesso. Ma le sue domande disperate, Nick Cave a chi le pone? Di sicuro è vitale essere tornato a suonare con i Bad Seeds (il tour estivo fa tappa all'Arena di Verona il 4 luglio) e per il momento non sembra nemmeno aver perso il proverbiale senso dell'umorismo e dell'autoironia. Durante il concerto al Primavera Sound di Barcellona, lo scorso 4 giugno, ha dedicato una canzone ai figli Luke ed Earl: «Dovrebbero essere qui da qualche parte, se non sono andati a sentire i Bauhaus».

ULTRASUONATI

STEFANO CRIPPA ■ GIANLUCA DIANA
GUIDO FESTINENSE ■ GUIDO MICHELONE
ROBERTO PECIOLA

JAZZ ITALIA

Programma senza confini



Si chiudono gli occhi, si lascia fluire la musica, e le volute di suono del tenore sul brano che intitola il tutto, *Space Age*, ci consegnano timbro, suono, l'attacco possente e rugoso del grande Gato Barbieri. Ma lui è **Marco Castelli** da Venezia, veterano di mille avventure in jazz. Accanto (per modo di dire: il disco è nato durante il lockdown!) s'è messo **Matteo Alfonso**, giovane organista Hammond, **Marco Vattovani** alla batteria, un concentrato di energia. Un programma senza confini che spazia da Verdi in reggae ad **Abdullah Ibrahim**. Per **Caligola**, come i due dischi che seguono. Ma però è un notevole lavoro in duo che affianca la fisarmonica di **Flaviano Braga** al clarinetto basso di **Simone Mauri**, anch'essi abituati a frequentare repertori trasversali e sorprendenti, comunque funzionali al millimetrico gioco d'incastro: ad esempio un brano degli **Inti Illimani** e *Beat It* di Michael Jackson. Il batterista **Francesco D'Auria** leader della seduta di *Lunatics*: la prima a suo nome, a sessantacinque anni. Accanto ha **Cecchetto**, **Petrin**, **Tracanna**, a esaltare un percorso in cui grazia, esperienza e duttilità si sentono tutte. (*Guido Festinense*)

JAZZ ITALIA/2

Profondità introspettiva



BARBIERO/MANERA/SARTORIS

VERRÀ LA MORTE E AVRÀ TUOI OCCHI (SMC Record)
 Da Ivrea, impertinente, Massimo Barbiero continua la personale ricerca fuori da schemi o confini, registrando in due giorni un *In Hora Mortis* per sole percussioni (anche etniche) e, alla batteria, questo omaggio alla poesia di Cesare Pavese, in compagnia di Elisa Manera (violino) ed Emanuele Sartoris (piano): alternando il trio a interludi in solo o in duo, emerge un concept che da un lato potrebbe definirsi autodramma musicale, dall'altro la visione del jazz alla prassi della classica (e viceversa), per un sound cameristico di profonda introspezione. (*g.mic.*)

ÉQUIPE DE FOOT

GERANIUM (Yapéno/Luik)

Il duo indie rock di Bordeaux per il terzo lavoro sceglie una strada meno tortuosa e ruvida rispetto a quanto prodotto in precedenza, rilasciando un disco dove la forma canzone «alt pop» prende il sopravvento, a livello melodico, ma spesso anche a livello di sonorità, guardando a quanto si ascoltava dall'altra parte dell'oceano Atlantico verso fine anni Novanta con nomi come *Eels* o *Sparklehorse*. La passione per il «rumore» non è del tutto sopita, ma quello che piace di questo disco è proprio una sorta di bipolarismo sonoro. (*r.pe.*)

GALAVERNA

WAGONS (Ams)

Galaverna è un progetto di Valerio Willy Goatlin, vocalist e specialista di corde innamorate di uno spicchio bello e prezioso del folk rock che fu, mezzo secolo fa, dell'Inghilterra anni Settanta: *Trees*, *Mellow Candle*, *Forest*, *Stone Angel*, certi *Steeleye Span*, e via citando. Tutti sfiorati, qui, senza sterile citazionismo, nella «danza del fauno», con un organico elettrocustico di fiati, corde e percussioni di primo livello. (*g.fe.*)

LA JUNGLE

EPHEMERAL FEAST (Black Basset Records)

Sempre divertenti i due forsennati belgi. Questa volta aggiungono ai sapori kraut rock del nuovo millennio degli arrangiamenti contemporanei, dando vita a un post punk che sconfinava nella trance, salvo poi avere una svolta a metà tra la scena psych texana e le magie ossessive del West Africa. Se volete sentirvi nel mainstream ricorrente ecco *Rivari*, se vi manca il french touch alla Justice suonate *Hallow Love?*, altrimenti buon viaggio psicotropic con *VVCCCLD*. (*g.di.*)

NADDEI/SABRINA ROCCHI

RIPENSANDOCI (L'amore mio non muore)

Jula De Palma è oggi un'elegante signora ultranovantenne che vive in Canada. Nel '74, dopo aver sfidato l'italietta bigotta e ipocrita con canzoni che sprizzavano allegria sensualità, si ritirò a vita privata. Ecco spuntare un disco, fresco e ben arrangiato in cui la vocalist Sabrina Rocchi e il marito Franco Naddei omaggiano la grande: che ha risposto dal Canada via FB con un vocale, entusiasta. *Tua, Se qualche volta, Bugiaro e incosciente, Jula*: che bellezza. (*g.fe.*)

OMAR SOSA & MARIALY

PACHECO

FOLK ROCK

La voce di Budapest



GEORGE EZRA

GOLD RUSH KID (Columbia/Sony)

Budapest lo ha consacrato nel 2014 come stella del folk rock - ma con contaminazioni squisitamente pop -, poi sono arrivati due album che hanno toccato il numero uno nelle chart britanniche. Ci arriverà anche il nuovo lavoro, forte degli 80 milioni di stream del singolo *Anyone for You*, e della piacevole vacuità delle altre undici tracce: un pizzico di elettronica e un vago sentore alla Ed Sheeran e il successo è servito... Poi si potrà dissertare sull'opportunità di valorizzare il bel vocione tenebroso di Ezra con un repertorio più sostanzioso, ma questa è un'altra storia... (*s.cr.*)

LEGENDA

◆◆◆◆ NAUSEANTE
 ◆◆◆◆ INSIPIDO
 ◆◆◆◆ SAPORITO
 ◆◆◆◆ INTENSO
 ◆◆◆◆ UNICO

ALTERNATIVE

Sol Levante psichedelico



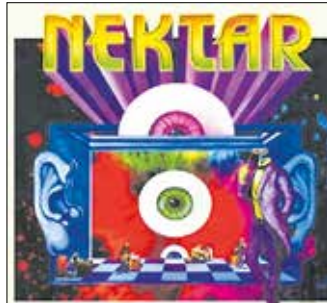
Su queste pagine più volte abbiamo avuto modo di occuparci di gruppi in arrivo dal lontano Oriente, in particolare da paesi come la Corea (del Sud) e il Giappone. Sottolineando sempre come il loro approccio alla musica «occidentale», non manchi mai dei sapori di quelle terre meravigliose e, contestualmente, di note di sana follia, parte integrante del loro essere. In questo spazio ci occupiamo di due soli album in arrivo dalla terra del Sol Levante, partendo da *Kumoyo Island*, quinto lavoro per i **Kikagaku Moyo**, in uscita per Guruguru Brain. Un fantastico mix di psichedelia e suoni della tradizione nipponica per un disco che più lo si ascolta e più intriga. Non stiamo parlando di un lavoro «facilissimo», e nemmeno di un «capolavoro», ma di un più che interessante album sicuramente. Il secondo disco è la riproposizione in chiave garage surf rock 'n' roll - quindi chitarristica - di dieci tra i brani più noti dei teutonici *Kraftwerk*. Il tutto, che prende il titolo di *The Twang Machine* (Topsy Turvy Records), è realizzato dai **The Routes**. Roba forte, ascoltare per credere. (*Roberto Peciola*)

MANOS (Skip)

Le «mani» del titolo sono tutte a denominazione d'origine caraibica controllata, perché anche *Pacheco* è cubana, come *Omar*. Mancava, nella discografia corposa di *Sosa*, un confronto con altre tastiere: qui succede, ed è una prevedibile (ma non scontata) festa dell'horror vacui, un «tutto pieno» scandito da una vivacità che non può non

ART ROCK

Scintille «kraut»



NEKTAR

...SOUNDS LIKE THIS (Esoteric Recordings)

In genere compresa nelle folte e oggi un po' misteriose schiere del «kraut rock», la band dei *Nektar*, di stanza in Germania Occidentale, in realtà era fatta da musicisti inglesi che più inglesi non si sarebbe potuto. Quando entrarono in studio per questo disco sperimentale e meraviglioso avevano alle spalle un paio di maestose avventure «prog», ma qui scelsero, di fronte a un pubblico sceltissimo, di sperimentarsi in improvvisazione totale su qualche canovaccio. Ecco le session complete riscoperte, su due cd, e sono scintille non più solo «prog». (*g.fe.*)

SPERIMENTALE

Riflessioni ecologiche



Un'estate di sperimentazione. Con *What Happens at Night* (*Fabrique Records*) la compositrice **Jana Irmert**, realizza il suo miglior lavoro. A Berlino ha trovato la chiave di volta per connettere le riflessioni ecologiche alle basi della sua opera, con located sound e field recordings. L'esperienza accumulata in ambito teatrale si evidenzia nella indiscussa capacità di creare immagini. Oscurità e profondità sono tra le sue caratteristiche principali, come si apprezza in *Dust Is the Rust of Time* (*Stratum. Kristine Scholz Plays Otte and Cage* (Thanatos Produktion)) vede la pianista tedesca impegnata a un pianoforte Steinway del 1921. Esegue cinque movimenti firmati dai due compositori, i quali si incontrarono nel 1950 instaurando una importante amicizia artistica. Si impongono *Das Buch der Klänge*, II di Hans Otte e *Music for Piano 4-19* di John Cage. Stessa label per il contrabbassista svedese **Johan Berthling** che esordisce coraggiosamente con l'album solista *Björnhorn* in solo col suo strumento. Sette brani intimi e selvaggi, da cui segnaliamo *Björnhorn IV*. (*Gianluca Diana*)

rimandare al patrimonio sedimentato afroamericano antillano. Tocchi d'elettronica accorti qui e là: pepe aggiunto, ma non superfluo. (*g.fe.*)

HEITOR VILLA-LOBOS

PIANO WORKS (Urania)

Nota ai più per la letteratura chitarristica, il compositore brasiliano (1887-1959) è musicista completo, come

ELETTRONICA

Viaggiare danzando



PERFUME GENIUS

UGLY SEASON (Matador/Self)

Quando le musiche nascono per uno spettacolo «visuale», che sia teatro, cinema o, come nello specifico di questo sesto lavoro di *Perfume Genius*, in arte *Perfume Genius*, per una performance di danza (*The Sun Still Burns Here* con lo stesso *Hadreas* tra i performer), non è mai facile riuscire ad estraniarsi dal contesto originario e focalizzare l'attenzione solo ed esclusivamente sulla valenza delle composizioni. E certo non è facile farlo per questo disco, che è molto distante da quanto l'artista di Seattle ci ha abituati. Ma se si riesce ad entrarci in «simbiosi» si viaggia che è una bellezza... (*r.pe.*)

TRIBUTI

L'eredità dei sette standard



Di recente i jazzisti acquisiscono la consapevolezza di utilizzare il repertorio classico in chiave di citazione, omaggio, parafrasi, tributo, come accade con *Opera!* (Dodici lune) di **Paola Arnesano** e **Vince Abbraccante**, dove 13 celebri arie da melodrammi di Bellini, Donizetti, Puccini, Rossini, Verdi, ecc., vengono ricantate con accompagnamento di fisarmonica attraverso una modernizzazione swingante dagli aromi world. In *The Ox-Mo Incident* (Capri Records) di **Frank Morelli** e **Keith Oxman** si trovano brani ancora di Puccini e dei sinfonisti Borodin, Brahms, Fauré, Rachmaninoff, accanto a quelli dei songwriter per un quintetto hard bop dove l'insuave oboe (al posto della tromba) offre un imprinting meno aggressivo e più romanticheggiante. Infine anche *Anima* (Alpha-Classics) vede **Baptiste Trotignon**, 48enne pianista francese impegnarsi in tre partiture colte dal taglio postromantico - come già accaduto in Italia con *Giorgio Gaslini* - eseguite assieme all'Orchestra Victor Hugo Franché-Comté mirabilmente diretta da *Jean-François Verdier*. (*Guido Michelone*)

dimostra questa bella antologia di nove lavori per pianoforte, scritti tra il 1910 e il 1941: si avverte dalla *Bachianas brasileiras n. 4* l'amore per la tradizione barocca, che, negli altri pezzi (*Tristezza, Chôros 5, Ibericarabé*), viene mescolata a un sentire popolare, in grado di integrare il folklore urbano e indigeno, in un linguaggio d'alto, splendidamente esternato dalla pianista *Miriam Baumann*. (*g.mic.*)

ELETTROACUSTICA

Espressioni imprevedibili



ROK ZALOKAR

SPEAK YOUR BODY (Nature Scene Records)

Arriva da Lubiana, Slovenia, questo talentoso pianista di estrazione jazz, capace di raggiungere bel altri lidi. A un primo ascolto viene da pensare che il mondo elettrocustico riesca a essere il luogo espressivo in cui collocare l'autore. Ma sarebbe restrittivo. Tra sintetizzatori, pianoforti e rumorismi vari, emergono sia la sensibilità alla melodia che a un continuo senso di sincera imprevedibilità. Ci piacciono molto *Doors and Staircases of Perception, Keep Up the Good Work e Shadow of Emily*. (*g.di.*)

IN USCITA



Aa. Vv. Silberland-The Psychedelic Side of Kosmische Musik (Bureau B/Audioglobe)
Adwath Bato Mato (Libertino)
Bad Breeding Human Capital (One Little Independent/Bertus)
Mat Ball Amplified Guitar (The Garrote)
Beach Rats Rat Beat (Epitaph/Self)
Galya Bisengalieva Hold Your Breath: The Ice Dive (One Little Independent/Bertus)
Black Midi Hellfire (Rough Trade)
Wade Bowen Somewhere Between the Secret & the Truth (Bowen Sounds/Thirty Tigers/Goodfellas)
Delicate Steve After Hours (Epitaph/Self)
Di Al Di Meola, John McLaughlin, Paco De Lucia Saturday Night in San Francisco (earMUSIC/Sony)
Doomcannon Renaissance (Brownson Inc./Goodfellas)
DC Gore All These Things (Domino/Self)
Gwenno Tresor (Heavenly/Pias/Self)
Ben Harper Bloodline Maintenance (Chrysalis Records)
Patrick Holland You're the Boss (Sinderlyn/Goodfellas)
Hunny Homesick ep (Epitaph)
Interpol The Other Side of Make-Believe (Matador/Self)
Jayword Slingshot (Captured Tracks/Goodfellas)
Dalila Kayros Animami (Subsound Records)
The Kooks 10 Tracks to Echo in the Dark (Awal/Self)
Arlo McKinley This Mess We're In (Oh Boy!/Thirty Tigers/Goodfellas)
Metric Formentera (Metric Music/Thirty Tigers/Goodfellas)
Moebius Solo Works. Kollektion 7. Compiled by Asmus Tietchens (Bureau B/Audioglobe)
John Moreland Birds in the Ceiling (Old Omens/Thirty Tigers/Goodfellas)
Mt. Misery Once Home, No Longer (Perfect Records)
Nina Nastasia Riderless Horse (Temporary Residence/Goodfellas)
Odesza The Last Goodbye (Foreign Family Collective/Ninja Tune)
On Man s/t (Houndstooth)
Party Dozen The Real Work (Temporary Residence/Goodfellas)
Katy J Pearson Sound of the Morning (Heavenly/Self)
Joe Pug Nation of Heat Revisited (Loose Music/Goodfellas)
Pyrolator Niemandland (Bureau B/Audioglobe)
James Righton Jim, I'm Still Here (Because/Universal)
Saint Asonia Introvert ep (Spinefarm)
Sniffany & The Nits The Unscratchable Itch (Prah Recordings)
Superorganism World Wide Pop (Domino/Self)
Tallies Patina (Bella Union/Pias/Self)
Laura Veirs Found Light (Bella Union/Pias/Self)
Wilder Maker Male Models (Western Vinyl)
Working Men's Club Fear Fear (Heavenly/Pias/Self)
Wu-Lu Loggerhead (Warp/Self)
Zola Jesus Arkhon (Sacred Bones/Goodfellas)

GRAPHIC

VIRGINIA TONFONI

■ ■ «Mor» è la parola svedese che significa madre ed è il titolo del primo graphic novel che Sara Garagnani firma da autrice unica. Combinata con sé stessa, la parola acquista il significato di nonna (*mormor*) e poi di bisnonna. Il suo libro, che racconta della propria relazione filiale con la madre Annette, svedese, e quella di quest'ultima con la propria madre, Inger, riflette le possibilità e le caratteristiche di questa piccola parola combinabile, raccontando della linea matriarcale della sua famiglia e di come certe dinamiche e comportamenti domestici si ripetano e riaffiorino attraverso le generazioni. Al Passaggi Festival di Fano qualche giorno fa ne abbiamo parlato con l'autrice, ospite domani del festival Bande de femmes alla libreria Tuba di Roma. **«MOR storia per le mie madri» può essere letto come un'autobiografia e come la biografia di tua madre, ma in entrambe le parti scegli la prima persona. Perché?**

L'elemento biografico e quello autobiografico si compongono in questo lavoro; mettendo al centro il personaggio di Annette, leggiamo una biografia, altrimenti è la mia autobiografia. C'è da dire che il carattere corale dà alla storia un personaggio principale che la rende sia auto che biografia; l'io narrante è un'unica voce che lega questa vicenda transgenerazionale. Per la storia di mia madre ho raccolto dei racconti che ho elaborato e sceneggiato attraverso il mio vissuto. Volevo che l'io narrante fosse mantenuto; se avessi usato la terza persona avrei avuto la storia di mia madre e non per mia madre.

Infatti come spieghi nell'esergo questo è il tuo canto per le tue madri, una storia molto dolorosa, annunciata nella prima sequenza dove una ferita squarcia il cielo svedese. È una fessura tra gli eventi e l'atto del narrare, una distanza che hai riempito con parti fittizie?

I racconti di mia madre erano molto asciutti, mai troppo lamentosi né rabbiosi, non trapevava troppa emotività nel racconto del suo vissuto. Ho scelto degli eventi che mi sono rimasti impressi e li ho calati in un paesaggio casalingo, con una temperatura che ho immaginato, avendo ricevuto da bambina racconti che erano a loro volta ricordi di mia madre.

La parte dell'infanzia di tua madre e della tua adolescenza sono molto dure, la prima segnata dal dolore di una figlia non amata, la seconda dall'impossibilità di amare la propria madre. «Mor» è una storia sulla difficoltà e la complessità dell'amore materno e filiale e su come questo possa essere violento e avere ripercussioni serissime e durature. Come si affronta un romanzo come questo? C'è un aspetto terapeutico nella tua decisione di scrivere, disegnare e pubblicare la tua esperienza?

È un libro che volevo fare da molto tempo, ma sono riuscita a dire e a disegnare quando ho potuto finalmente vedere. Il processo non è stato né terapeutico né di scoperta, non sarei riuscita a costruire la storia se i pezzi fossero stati incontrati



tavola da «Mor»

COCONINO FEST

È iniziato ieri a Ravenna il Coconino Fest che celebra il fumetto e la sua relazione con altri linguaggi come la musica, il romanzo, il cinema e il teatro. Nel corso del festival, con un programma di incontri, performance e la mostra «Nella contea di Coconino» (fino al 31 luglio), la casa editrice



Coconino Press Fandango, porta in città alcune delle autrici e degli autori più amati e rappresentativi del fumetto contemporaneo. Tra loro Altan, Gipi, Davide Reviati, Vincenzo Filosa, ZUZU, Mara Cerri, Chiara Lagani e altri ancora. Ingresso libero. <https://www.coconinopress.it/coconino-fest-2022/>

Una storia sulla difficoltà e la complessità dell'amore materno e filiale e su come questo possa essere violento e avere serissime ripercussioni

Siamo poco dopo l'inizio della seconda parte, quindi nel momento del racconto della mia infanzia. Questo è il punto di vista di me piccola, un momento difficile del mio vissuto. I bui sono punti interrogativi, accadimenti ai quali non riesco a dare un senso e quindi non disegnarli mi è sembrato il modo più eloquente per raccontare questa mancanza. Ho riconsegnato in nero ciò che allora non riuscivo a codificare.

Ci sono «cose non dette», che gli adulti non esternano ai bambini, tagliandoli fuori dalle loro emozioni e costringendoli a un'esperienza traumatica delle stesse, quando queste emergono.

Credo che qualunque cosa possa essere violenta: la parola detta o quella non detta. Credo che nel mio caso siano stati diversi gli strumenti con i quali si è esercitata una violenza del tutto inconsapevole. Il silenzio può essere ricattatorio, soprattutto nelle relazioni tra genitori e figli piccoli.

Ti sei occupata di violenza di genere in «Via del Gambero 77» firmato con Camilla de Concini per il 25esimo anniversario della Casa delle donne contro la violenza di Modena e in «Mor» hai scelto una rappresentazione simbolica e astratta di un abuso sessuale. Ci sono elementi dei quali bisogna rifuggire quando si rappresenta la violenza?

Tutto il libro è elastico: non una cronaca, ma la rappresentazione di come ricordiamo le cose, di parti di un'esperienza vissuta che ci ha colpito talmente tanto che rimane più esplosa e visibile. La cronaca dei fatti non era il mio obiettivo; ho utilizzato racconti che ho rispettato, per parlare di come emotivamente reagiamo alle cose, di come abbiamo difficoltà a chiedere aiuto, o ci sentiamo giudicati dal mondo fuori, o di cosa succede se lo stesso mondo non si accorge di cosa sta accadendo. Rappresentare la violenza psicologica è difficile ma merita di essere affrontata perché, oltre che molto diffusa, è fatta di meccanismi subdoli per cui è difficile da riconoscere e da essere denunciata.

Mi piace moltissimo la copertina con questo universo che racchiude gli elementi della vostra storia con un'estetica nordica...

Ho scoperto di avere una quadrisavola lappone, e ho indagato. I lapponi si organizzano in comunità nomadi nelle quali esiste una figura di sciamano che ha il compito di realizzare e tutelare il benessere della comunità sotto i tre aspetti fondamentali: fisico, psichico e spirituale. Per far questo, lo sciamano usa un tamburo e la voce; il tamburo è decorato con simboli codificati e non, e viene decorato pian piano con immagini raffiguranti la vita della comunità in termini di bisogni, divenendo un archivio della comunità. Alla fine del libro mi sono immaginata una scena paradossale in cui io, mia madre e le altre figure femminili della storia, abbiamo contemporaneamente 7 anni. Vedersi tutte bambine contemporaneamente ha definitivamente azzerato le responsabilità di ognuna di loro e mi ha fatto capire che avrei potuto disegnare il nostro tamburo sulla copertina.

Mor, di madre in figlia

INTERVISTA » SARA GARAGNANI DA «PASSAGGI» A FANO E DOMANI A «BANDE DES FEMMES» A ROMA



ti strada facendo; sicuramente la scrittura e il disegno mi hanno fatto incontrare certe immagini che hanno oliato il mio rapporto con questa storia e che mi hanno permesso di essere più precisa.

Certe emozioni sono molto ingombranti nel libro, penso al magone di Annette e di suo fratello che non capiscono la rabbia e la violenza della madre Inger, che poi si trasforma in trauma nel momento in cui

Annette è grande.

All'inizio è un buco nella pancia dei ragazzini, una sensazione di paura mista ad angoscia che si presenta come un vuoto, un buco; nel corso del libro assume diverse dimensioni... è liquido, solido, gassoso, ha molteplici consistenze. Quindi non è il contenitore di una sola emozione, ma è mutevole e spesso disegnato in modo diverso. Un personaggio che si materializza anche attraverso un grido di Annette che lo sputa fuori mentre si sfoga, riesce a incontrarlo e averlo in un momento paradossale di risposta a tutto il silenzio e alla incomunicabilità dei rapporti domestici.

La tua è una storia matrilineare, nella quale i personaggi maschili sono secondari e quasi mai positivi-fatta eccezione per la figura di tuo padre, Agostino.

Capita che risalendo la mia linea materna io trovi questo pattern di comportamento che si ripete

di generazione in generazione, così come l'assenza della parte maschile, ugualmente importante nelle famiglie; un maschile che sembra non accorgersi di quel che succede e che quindi non se ne occupa, che vive situazioni di violenza psicologica come se non stessero accadendo. Questo apre moltissimi temi, anche scissi dalla mia storia, e ho pensato che non a caso spesso nelle famiglie, la componente maschile non è quella competente sulla grammatica dei sentimenti. Di fronte a un materno che in conseguenza di traumi propri agisce in modo violento e ripropone la stessa violenza di cui è stato vittima, il maschile non sembra accorgersene.

Nel libro la madre di Annette, incapace di sentimenti materni, prova a sfuggire al proprio disagio spostandosi con i figli e cambiando paese. L'altro è inteso come luogo altro da quello delle attenzioni e della

cura di cui i figli avrebbero bisogno, ma anche spazio simbolico dell'incomunicabilità.

Io lo sento un libro più di domande che di risposte. Ho cercato attraverso il segno e la parola di aprire dei varchi e delle possibilità, senza fissarle nei loro contorni: non potevo maneggiare in termini definitivi il tema del rapporto con la madre e con la vita, anche se ho scelto di raccontarlo con una storia. Mi sembrava più rispettoso non dare contorni fissi, il linguaggio artistico a volte riesce a trasmettere in senso simbolico e non definitivo, volevo tenere aperti i collegamenti e continuare a far parlare questi contenuti.

Quando il trauma raggiunge Annette, tu sei una bambina. A quel punto la composizione della pagina cambia completamente e organizza le sequenze in vignette regolari e piccole, alcune occupate solo dal buio, dal nero. Puoi spiegarci questa scelta?