

ultra**vista**

**Pino Ninfa Antonella Napoli Bambini soldato
Sissi e il fitness Gianluca Costantini**

ultra**suoni**

Assalti Frontali, rap in movimento Judith Hill

ultra**oltre**

Shilpa Gupta Newska Tarakolian Pagine

{ SABATO 22 GIUGNO 2024 **Y** ANNO XXVII N.25 **Y** INSERTO SETTIMANALE DE IL MANIFESTO

Alias



Il cinema ritrovato

APPUNTAMENTO CON IL FESTIVAL DELLA CINETECA DI BOLOGNA,
LA MITOLOGIA CHE TORNA NELLO SPLENORE DEI RESTAURI
E DELLA MUSICA, UN VASTISSIMO PROGRAMMA MACCHINA DEL TEMPO
E DELLO SPAZIO DOVE INDIVIDUARE PERCORSI PERSONALI

RAPSDIA UCRAINA

Sergej Paradjanov
i film realizzati
a Kiev negli studi
Dovzenko

SILVANA SILVESTRI

■ ■ Nel vasto programma di «Cinema Ritrovato» una speciale sezione è dedicata a Sergej Paradjanov. Non georgiano, non ucraino, ma nato da genitori armeni a Tbilisi (nel 2024) «armeno fino in fondo», come indica il suo nome Paradjanian poi sovietizzato. Certo non gli mancava lo spirito dei georgiani, ma in lui emergeva una tipica amarezza, una vocazione al baratro, come dimostra la sua vita sempre in bilico tra processi, censure e prigione, colpito per la sua vita personale («sono l'unico omosessuale sovietico») col pretesto di traffici di oggetti d'arte, lui che poteva creare meraviglie con una sola piuma e un po' di carta argentata.

«Cinema Ritrovato» riporta alla luce la sua produzione alle origini di quella meraviglia che sarà poi «Sayat Nova» del 1969, dove appare un mondo creativo di simbologie mai viste prima, si direbbe l'esplosione di una melagrana con il suo misterioso contenuto di colore e numerologia, definito da lui «una piccola finestra da cui intravedere il mondo armeno», il mondo del poeta del '700 Aruthin Sayadin.

I film in programma appartengono alla produzione di documentari da lui considerata poco riuscita, realizzata in Ucraina quando già aveva compiuto studi al conservatorio, alla facoltà di edilizia dell'istituto di ingegneria per i trasporti ferroviari di Tbilisi, e alla scuola di cinema di Mosca (Vgik). Sono film vicini ai canoni delle commedie ambientate nelle fattorie collettive come *Persij Parubok*, *Peruyi Pareni*, (1958) di grande successo commerciale o il documentario *Dumka* ('57) sul coro accademico di stato fondato nel 1919 e sopravvissuto a tutti i cambiamenti del paese, e ancora in attività, *Zoloty Rucky* (1957) sugli artigiani ceramisti, con l'attenzione del futuro collezionista di opere d'arte, *Kvita na kameni* ('60-'62) storia di un minatore del Donbass dove già si nota la decostruzione del racconto basato su canoni del realismo socialista, *Ucrainska Rapsodia* ('61) che esprime la sua conoscenza del canto, *Kyivskiy Fresky* ('66) film cancellato dall'ufficio di Kiev del comitato statale dell'Urss. E mentre aveva già ricevuto l'invito dei georgiani a girare *Sayat Nova*, gira «Le ombre degli avi dimenticati» (*Timi zabutyh predkiv* '66) storia di amore e disperazione tra appartenenti a due clan in guerra da anni. Si manifesta qui una decisa sterzata poetica di stile, tanto da far diventare il film un'icona per il futuro cinema ucraino, un film che, diceva, unisce letteratura, storia, etnografia e filosofia in un'unica immagine cinematografica.

SERGIO M. GRMEK GERMANI

■ ■ Anche quest'anno il festival bolognese, diventato uno dei più necessari appuntamenti cinematografici internazionali, fa bene a ricordarci che del cinema tutti, studiosi compresi, sappiamo ancora pochissimo. Colui che era stato per anni il suo direttore, il compianto Peter von Bagh, fu lo storico del cinema che aveva visto più film ma sapendo di doverne scoprire molti di più. Dopo la sua scomparsa Il Cinema Ritrovato ha ulteriormente ampliato i programmi, con più sale che proiettano film in contemporanea, il che costringe ciascun visitatore a scegliere con sacrifici, ma non si tratta di gigantismo bensì di un segno consapevole della distanza ancora infinita tra il tempo di vita di ogni spettatore e l'universo di immagini con cui vale la pena di incontrarsi.

Ogni anno il programma sembra più esteso, e bisogna evitare i due tranelli apparentemente opposti, quello di seguire solo i film di cui già si sa qualcosa concedendosi troppe iterazioni di piacere nel rivedere certi film, ma anche quello di cercare solo le rarità. Personalmente non potrò rinunciare a rivedere le copie 35mm d'epoca di capolavori affascinanti come *Deliverance* (Un tranquillo weekend di paura) di John Boorman e *Phase IV* di Saul Bass, e naturalmente di vedere per la prima volta in copie 70mm (restaurate con la collaborazione di Martin Scorsese) i sommi *The Searchers* (Sentieri selvaggi) di John Ford e *North by Northwest* (Intrigo internazionale) di Alfred Hitchcock. Né certe copie uniche a colori di formati a passo ridotto. Ma nemmeno rinuncerò ai sette film rissimati, austriaci e tedesco-occidentali, della rassegna «Dark Heimat» curata da Olaf Möller. Né ai due film iraniani del periodo prehomeinista, di Amir Naderi e Marva Nabili, che trovano nel documentario di Ehsan Khoshbakht, ottimo curatore di rassegne bolognesi e ora anche locarnesi, un testimone vivente, e che ci confermeranno in quel momento del cinema iraniano la sua massima punta. Su alcune rassegne dovrò fare solo assaggi, come in quella geograficamente planetaria curata da Cecilia Cenciarelli dal titolo «Cinematibero». O come nella personale del giapponese Kozaburo Yoshimura, nei cui film tornano le attrici mizoguchiane Kinuyo Tanaka e Machiko Kyo. E non (ri)vedrò tutti, come vorrei, i



Corpi e luoghi

PERCORSI » DA GUSTAV MOLANDER CON LA PRIMA BERGMAN A GERARD DAMIANO

SVEZIA INFERNO E PARADISO

Nel ringraziare l'eretico Luigi Scattini per il nostro titolo, la rassegna di Gustaf Molander ci farà scoprire l'autore più esemplare di quel ponte generazionale tra l'epoca d'oro dei capolavori muti di Sjöström e Stiller (presenti con tre capolavori) e quella di Ingmar Bergman che per Molander scrisse tre sceneggiature giovanili mentre vi appare talvolta lo Sjöström ormai attore. Molander ha diretto quasi tutti i film svedesi di Ingrid Bergman, anche se rispetto a essi (compresi i due che ebbero remake americani) ci colpisce di più l'ultimo, diretto da una figura da riscoprire come Per Lindberg. Ma le costruzioni un po' troppo «sceneggiate» di Molander sembrano sciogliersi nel dopoguerra, con presenze di attrici condivise con Ingmar Bergman o anche con Sjöberg e Sjöman. E l'ultimo film di Molander, nel 1967, l'episodio per *Stimulantia* che segna il ritorno in Svezia di Ingrid Bergman, è un davvero commovente epilogo dei loro incontri. Nella storia del cinema svedese che va oltre le generazioni c'è inoltre il fuoricampo del danese di madre svedese Dreyer, nel cui capolavoro segreto *Due esseri*, prodotto da Sjöström, tornano attori di Molander. E questi direbbe anche la prima versione di *Ordet*, nel 1943 quando il pastore Kaj Munk, autore del testo poi martire danese degli occupanti nazisti, era ancora in vita, e colpisce come Molander si confronti con l'impossibilità del miracolo, il quale nella versione di Dreyer diventa necessità del cinema. C'è inoltre il doppio di un fratello regista, Olof Molander, anch'egli da riscoprire. Gustaf Molander ha un'opera molto estesa e forse datata ma piena di fughe tangenziali che si disseminano in altri cineasti.

Corpi e luoghi, come ha riassunto magnificamente Michele Mancini la natura del cinema. Percorriamo ora in brevemente alcuni segmenti del festival emblematici della sua molteplicità di sguardo.

Necessario appuntamento quest'anno con più sale e più film, un labirinto da affrontare con il rigore dello studioso ma anche con la magia del caso

RUSSIA E UNIONE SOVIETICA

Da anni Bologna percorre la sterminata storia di una cinematografia non certo inferiore per ricchezza e grandezza a quella americana. Nemmeno per fascino: un tempo i film russi davano una sensazione di rigidità rispetto agli americani ma oggi è chiaro che l'ideologia non ha mai vinto la libertà del cinema, come nemmeno quella della musica e della letteratura di quel paese plurale rispetto a cui la Russia odierna appare una ripetizione in farsa. Vedremo a Bologna sia un capolavoro del più libero dei cineasti, Boris Barnet, presentato dal

massimo conoscitore Bernard Eisenschitz che gli dedica un libro-summa, sia film di mediazione con lo spettacolo popolare come *Dvorec i krepost'* di Aleksandr Ivanovskij e *Chernobibia* di Kote Mikaberidze, col filo conduttore di una magnifica personale del proibito Sergej Paradjanov.

Possiamo considerare un'estensione americana di questa sezione la bella personale (che lo scomparso frequentatore del festival Pierre Rissient fortemente voleva) di Anatole Litvak, che come molti esuli dalle terre zariste portò nel cinema americano dei rigogli di forme: sommamente mi sembra valga per Val Lewton, con evidente sottolineatura per Kouben Mamoulian, con delle emersioni più discontinue in Litvak, e in modo più rigido in Lewis Milestone.

PIETRO GERMI, ETERNO INATTUALE

Nella serie di retrospettive di registi italiani proposte da Emilianò Morreale, questa di Germi offre molti film da riscoprire ma omette alcuni suoi apparentemente minori, come la sua versione di *Gelosia* da Capuana, degnamente diversa da quella di Poggioli, cui sembra un cinema di accennate confessioni, e perciò sorprende anche l'omissione del grande esordio con *Il testimone* che ci sembra il massimo capolavoro del regista insieme con *L'innocente*: il film del 1946 e quello del 1967 costituiscono il dittico più intimo dell'autore, opere vulnerabili e appassionate. I tre film menzionati ci sembrano la chiave migliore per entrare nell'opera di Germi, per non confonderla con mimetismi di genere western o poliziesco, e poi con racconti di costume. Mancano nel programma anche i tre film fi-



«Senza volto» di Gustaf Molander

nali, quando non solo Goffredo Fofli liquidava Germi, anche perché iscritto al PSDI, come un conservatore di dubbia intelligenza. Ormai è chiaro che il cinema che ci ha lasciato era più intelligente di «no», come ben intuì Adriano Aprà.

Il Cinema Ritrovato ci aveva già presentato *Deep Throat* (Gola profonda), restaurato digitalmente dagli eredi di Damiano che quest'anno fanno rivivere il successivo *Devil in Miss Jones*. Si tratta dei due film che meglio evidenziano l'irruzione dell'hardcore nel cinema anni 70, non di un «corpo estraneo» come alcuni ritengono ma del rivelatore di qualcosa di quintessenziale al cinema, il suo farsi incarnare da corpi vivi. Quella protagonista è Georgina Spelvin, ex danzatrice che si abbandona totalmente, e non solo nelle azioni porno; un'interpretazione da Oscar se questo avesse capito il senso del cinema.



IL CINEMA RITROVATO



pag 2: «Profondità misteriose» di Pabst; «La disperata notte» di Anatole Litvak; pag 3: «Marocco» di Joseph von Sternberg

**Le riprese
amatoriali
in 16mm
girate da lei
negli anni
Trenta
con i celebri
amici**

Gustav Ucicky e soprattutto *Die Frau, nach der man sich sehnt* (Enigma, 1929). Diretto da Kurt (Curtis) Bernhardt in seguito anche lui emigrato prima in Francia e poi a Hollywood, il film è tratto dal romanzo omonimo (1927) di Max Brod, all'epoca romanziere celebre oggi noto ormai come storico curatore delle opere di Franz Kafka. Oltre ad essere opera ben girata e molto godibile, in essa la Dietrich interpreta per la prima volta quella figura, poi cesellata alla perfezione da von Sternberg, della donna fatale, spezzata ma anche dolente, che porta alla rovina l'uomo - in questo primo caso è un suo amante interpretato con perizia da Fritz Kortner, per altro poi diventato una delle massime autorità del teatro tedesco del Novecento.

A chiudere il quadro, consigliamo di vedere anche due documentari che completano la rassegna bolognese: il primo particolarmente notevole porta la firma dell'attore Maximilian Schell con cui avevano girato insieme *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961) di Stanley Kramer. Dopo molte vicissitudini e costretta da ragioni economiche, la Dietrich acconsentì al progetto, con la clausola di non comparire mai in scena né di dover cantare, in questo «accido», talvolta aspro ritratto che si intitola icasticamente *Marlene* (1984). Malgrado gli ostacoli e le difficoltà incontrate, Schell ci ha consegnato un documentario a tratti memorabile - non tanto e non solo per lo splendido materiale d'archivio montato ma anche per la personalità e le idee della donna/attrice ormai anziana che descrive. Molto più tradizionale nella struttura ma non meno interessante, è, invece, *Marlene Dietrich: Her own song* (2001), realizzato postumo, a quasi dieci anni dalla sua morte, dal nipote J. David Riva. Frutto di notevoli, approfondite ricerche d'archivio internazionali, oltre che di importanti testimonianze, il documentario si concentra soprattutto sull'*engagement* della Dietrich durante la Seconda guerra mondiale e successivamente, per offrirci una dettagliata immagine di una donna molto combattiva e politicamente impegnata, lontana ma specularmente altrettanto veritiera di quella della (più celebre) vulgata mitica degli anni Trenta. Ma ciò si intuiva già da allora, dato che per il suo grande impegno civile nella causa antifascista, fu la prima donna nel 1947 ad essere insignita della prestigiosa «Presidential Medal of Freedom».

GIOVANNI SPAGNOLETTI

■ ■ ■ Cos'altro di nuovo si può scoprire su Marlene Dietrich (1901-1992), una donna, un'attrice, un mito che ha attraversato in maniera straordinaria tutto o quasi il Secolo breve, nel cinema ma anche nella politica o nel costume? È una domanda quasi retorica a cui non è necessario rispondere ma «Il Cinema Ritrovato» non ha rinunciato alla sfida, proponendo una rassegna che senza dubbio resta tra le più glamour (e probabilmente popolari) di questa edizione 2024.

«Forza dirompente del cinema» si intitola l'omaggio curato dalla Deutsche Kinemathek di Berlino a cura di Kristina Jaspers, Peter Mänz, Silke Ronneburg e Rainer Rother all'attrice berlinese la quale passò meno di un terzo della vita nella sua città e in una nazione che continuò sempre ad amare - malgrado il nazismo e malgrado le accuse post-belliche di essere stata «una traditrice».

AMICI ILLUSTRI

Oltre a due mostre fotografiche, sono dieci i film proposti per la retrospettiva, più due documentari e, *last but not least*, una piccola, vera perla tra grandi perle: la digitalizzazione (compiuta nel 2017) di una serie di Home movies realizzata dalla Dietrich negli anni Trenta (circa 1931-1942). Sono delle brevi sequenze di 16 mm amatoriali in cui l'attrice si riprende in famiglia, con il marito l'aiuto regista Rudolf Sieber e la figlia piccola Maria (Riva) oppure con amici/e importanti tipo l'eccentrica miliardaria inglese Jo Carstairs,

Marlene Dietrich, classici e rarità di un mito

LA RETROSPETTIVA » PROGRAMMA DI GRANDE FASCINO
CON DIECI FILM, MOSTRE, DOCUMENTARI E I SUOI HOME MOVIES

lo scrittore Erich Maria Remarque o lo sceneggiatore Max Colpet; ma anche la vediamo (a Venezia) in compagnia del suo «pigmaleone» Josef von Sternberg oppure insieme agli attori Douglas Fairbanks Jr. (a Londra) e in macchina con Jean Gabin (in California) con cui ebbe una importante relazione (a Dietrich & Gabin è dedicata in specifico una collezione di rari scatti alla Biblioteca Renzo Renzi). Né mancano delle divertenti immagini dai set di *Destry Rides Again* (Partita d'azzardo, 1939) e *Seven Sinners* (La taverna dei sette peccati, 1940) oppure in visita ad un'altra grande collega trasgressiva e fuori dalle regole, Mae West, che girava *My Little Chickadee* (1940). Tra i più dei cinquanta film interpretati dalla Dietrich non potevano mancare alcuni dei titoli più famosi che l'hanno resa una celebrità assoluta della Storia del Cinema (nel 2014 l'American Film Institute la ha inserita al nono posto tra le più grandi star mondiali), a partire dal suo primo grande successo internazionale, *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro), diretto nel 1930 da Josef von Sternberg.

ICONA QUEER

Sarà lui il regista che ne plasmerà l'immagine mitica, in modo profondo, come *femme fatale* trasgressiva, e con cui girerà in un quinquennio altri sei film, tra cui il suo primo americano, *Morocco* (1930) dove si può vedere in una celeberrima scena dove bacia un'altra donna, diventando così una icona del movimento queer. La loro collaborazione grazie anche all'esemplare autodisciplina artistica dell'attrice e alla maestria del direttore della fotografia Lee Garmes che creò per lei una particolare luce con cui riprenderla ed esaltarne la fotonogia, appartiene ad una dei capitoli più noti e studiati del cinema mondiale, un sodalizio pari per importanza solo a quello - dieci film spalmati però in diversi decenni - tra George Cukor e Katharine Hepburn, collega di lavoro per altro molto apprezzata dalla Dietrich. Finito nel 1935 con *The Devil Is a Woman* (Capriccio spagnolo, non in rassegna a Bologna) il legame artistico con von Sternberg, inizierà un periodo difficile nella carriera dell'attrice che comincerà a mutar pelle estile: corteggiata (senza successo) da Hitler e Goebbels che la volevano a tutti i costi far rientrare in Germania, considerata dagli esercenti negli Usa, dopo il fallimento economico di alcuni suoi film con Sternberg, una sorta di «veleno al botteghino», Marlene, ormai diventata cittadina americana, tornerà al grande successo con la già citata commedia-western *Destry Rides Again* (Partita d'azzardo,

1939) di George Marshall dove, in scatenata coppia con James Stewart e nella parte della cantante Frenchy, si era ormai emancipata dal personaggio della vamp tenebrosa. Impegnata come poche altre durante la guerra a intrattenere con i suoi show (in cui, tra l'altro, cantava il celebre song «Lili Marleen») le truppe americane in guerra e iniziata una intensa attività di cantante, del dopoguerra sono alcune sue interpretazioni memorabili. Tra di esse, quelle dirette dall'amico Billy Wilder (altro esule dalla Germania nazista) in *A Foreign Affair* (Scandalo internazionale, 1948) o in *Witness for the Prosecution* (Testimone d'accusa, 1957, dall'omonima opera teatrale di Agatha Christie) - per non parlare della sua indimenticabile apparizione in *Touch of Evil* (L'infernale Quinlan, 1958) nel ruolo di Tanya, la padrona di un bordello, che legge le carte al corrotto poliziotto Hank alias il «genio» Orson Wells (e ci aveva visto giusto!).

WEIMAR

Abbiamo sinora parlato di opere estremamente, giustamente celebri, vale la pena però segnalare anche alcuni titoli della rassegna (relativamente) meno conosciuti. Tra le interpretazioni nel periodo della Repubblica di Weimar precedenti l'*Angelo azzurro* (che per altro è poi restato l'ultimo film tedesco di Marlene), ne vengono proposte due in cui il suo ruolo va al di là di una breve comparsata e sono particolarmente significativi: *Café Electric* (Austria, 1927) di

GERENZA
ALIAS

Il manifesto
direttore responsabile:

Andrea Fabozzi

ALIAS

insetto a cura di

Silvano Silvestri

(ultravista)

Francesco Adinolfi

(ultrasuoni)

Roberto Pecola

impaginazione:

Alessandra Barletta

ricerca iconografica:

il manifesto

redazione:

via A. Borgoni, 8

00153 - Roma

Info:

ULTRAVISTA

e ULTRASUONI

fax 0668719573

tel. 0668719557

e 0668719339

redazione@ilmanifesto.it

http://

www.ilmanifesto.it

Raccolta diretta pubblicità:

Tel. + 39 06 68719510-511

Fax. + 39 06 68719689

e-mail

ufficiopubblicita@ilmanifesto.it

via Angelo Borgoni 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 primo pagina

59 x 83

IV copertina

278 x 420

stampa:

RCS Produzioni Spa

via Antonio Ciomarra

351/353, Roma

RCS Produzioni

Milano Spa

via Rosa Luxemburg 2,

Pessano con Bornago (Mi)

diffusione e contabilità,

rivendite e abbonamenti:

REDS Rete Europea

distribuzione e servizi:

Piazza Risorgimento 14

00192 Roma

tel. 0639745482

Fax. 0639746130

in copertina: Marlene
Dietrich e Tynone Power in «Il
testimone» di Billy Wilder
(©Cineteca di Bologna)

IL CINEMA
RITROVATO
BOLOGNA
22-30 GIUGNO

Intorno ai sentieri musicali

L'OCCHIO, L'ORECCHIO» ORCHESTRE
IN PIAZZA E CELEBRI COLONNE SONORE

GIULIANA MUSCIO

Il programma di «Cine- ma ritrovato» di quest'anno è talmente ricco che non vale neppure la pena di tentare di riassumerlo o ripercorrerlo, anche perché ci sono tante piccole cose nascoste in alcune sezioni che si rischierebbe di essere ingiusti. Un approccio al festival che di norma non verrebbe neppure in mente è quello auditivo, ovvero ragionare sulla musica che accompagna i film muti del magnifico programma del 1924, o le curiosità del 1904 che insieme vedranno interminabili code fuori del Lumiere, e poi naturalmente l'orchestra in piazza maggiore, i film musicali ecc.

JAZZ

In questo discorso uno spazio speciale è occupato dai sedici cortometraggi con protagonisti Duke Ellington e i quattordici corti musicali del programma «Women in Jazz» della collezione Theo Zwicky, che promettono di essere una grande scoperta per intenditori e musicofili.

Tra gli eventi musicali in piazza, accompagnato da una colonna sonora originale composta da Daniele Furlati, *My Cousin* (1918) pellicola muta interpretata da Enrico Caruso nel doppio ruolo del cugino emigrato a Little Italy e del famoso cantante, l'unico testo visivo attraverso il quale possiamo apprezzare il lavoro del grande tenore sull'interpretazione naturalistica e persino sentirlo cantare *Vesti la giubba*, il primo disco a vendere un milione di copie nella storia dell'industria musicale. Un altro evento speciale è la serata dedicata alla colonna sonora firmata da Carl Davis per *The Wind* (Sjostrom, 1928) con una eccezionale Lillian Gish, prigioniera nel deserto di un duro pioniere del west ossessionata dal suono costante del vento con la sabbia fino ad impazzire - un capolavoro dell'era muta supportato energicamente da un'orchestra d'archi e percussioni diretta da Timothy Brock.

La musica gioca un ruolo importante anche in alcuni film sparsi nel programma come ad esempio le ballate di Leonard Cohen ne *I compagni*. Negli anni Settanta noi, abituati a John Ford, Anthony Mann e

Bud Boetticher siamo stati sedotti e davvero spiazzati dall'indimenticabile inizio di questo insolito western firmato dal grande innovatore dei generi cinematografici, Robert Altman. Una *ballad* triste si insinua nei titoli di testa sull'immagine di un insolito paesaggio innevato e fangoso, così poco western, attraversato da un uomo a cavallo - Warren Beatty - protetto da una pelliccia di orso che si toglie rivelando un elegante completo scuro, che si mette in testa persino una bombetta per fare effetto sui rozzi giocatori del saloon.

PECKINPAH

Un altro western eccentrico dell'epoca ha beneficiato di un'insolita associazione musicale, *Pat Garrett and Billy the Kid* (Peckinpah) con *Knockin' on Heaven's Door* di Bob Dylan che compare in questo film teorico-critico sul genere americano per eccellenza nel ruolo di bizzarro testimone. La lista delle musiche da film interessanti potrebbe continuare con i Tangerine Dream di *Risky Business*, le arie di Puccini cantate da Lynn Redgrave a fianco di James Earl Jones nell'insolito *The Annihilation of the Fish* diretto dal regista afroamericano Charles Burnett e con Wim Wenders, senza dubbio un autore per il quale canzoni e musica giocano un ruolo fondamentale nel racconto, come si può riscontrare nella sua collaborazione con Ry Cooder in *Paris, Texas* e con i musicisti cubani di *Buena Vista Social Club*, ora al cinema in versione restaurata. I cento anni della (Sony) Columbia si festeggiano anche con il restauro di *Omicidio a luci rosse* (*Body Double*) di Brian De Palma, regista che senza dubbio usa la colonna sonora con grande efficacia.

E poi ci sono i musical, se a questo genere si vuole ascrivere una pellicola che non ha avuto in Italia l'attenzione dovuta. Les Parapluies de Cherbourg di Jacques Demy, con una romantica colonna musicale composta da Michel Legrand che accompagna un dialogo cantato, disobbedendo alle regole del verosimile con una macchina da presa che danza elegantemente intorno agli attori, nel momento in cui anche altri registi della Nouvelle

Vague rivisitano il film cantato/ballato in stile noir, Godard con *Bande à part*, Truffaut con *Tirez sur le pianiste*, in programma al festival. Un regista altrettanto cinefilo, il Damien Chazelle di *La la land* e *Babilonia*, introdurrà *Les Parapluies*, che è stato restaurato da Mathieu Remy e Rosalie Varda-Demy.

Oltre a classici che non hanno bisogno di presentazione tra i film muti (quindi musicalmente accompagnati) della sezione «1924» segnaliamo *The Boatswain's Mate* con Florence Turner, prima star della Vitagraph, svantaggiata in partenza dal fatto che i magnati dell'industria di allora, i rigidi imprenditori del Trust che circondavano Edison, non incoraggiavano il divismo per poter mantenere bassi i salari degli attori.

GUSTAFFSON

E ancora l'epico *Gosta Berlings Saga* di Mauritz Stiller con Greta Garbo quando anco-



ra si chiamava Gustaffson e, restando al muto al femminile, *White Water* firmato da Nell Shipman, attrice, produttrice indipendente, sceneggiatrice e montatrice canadese, girato nel suo studio in contatto diretto con la natura e gli animali. I film all'aria aperta costituiscono un genere per nulla insolito nel muto, poiché la pellicola necessitava di molta luce per essere fotografata e si girava quindi spesso in paesaggi cam-

pestri. In particolare questo episodio della serie *Little Dramas of the Big Places* è ambientato in una fattoria in cui Dree-na (interpretata da Shipman) vive tra animali domestici e selvatici e con l'aiuto del suo cane salva due fratellini orfani dalle rapide che danno il titolo al film. Questa è l'ultima pellicola che Nell gira prima del fallimento del suo studio che la costringe a lasciare i suoi animali nello zoo di San Diego.

Suo marito, il produttore indipendente canadese Ernest Shipman, davanti alla crisi della loro casa di produzione si affaccia sul mercato italiano, dirigendo e producendo *Sant'Illario*, tratto da un romanzo storico ambientato in Italia, di un autore molto frequentato allora dagli adattatori, Marion Crawford. (Il capitolo delle molte produzioni nordamericane girate in Italia negli anni Venti, che non si limitano affatto al

Sullo schermo: le fate della musica risvegliano il pubblico

DONATELLO FUMAROLA

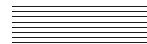
Per molto tempo siamo stati abituati ad assistere a proiezioni di film muti con accompagnamento al pianoforte, più raramente da un'orchestra. In Occidente almeno. Con poche eccezioni - di cui la più celebre è *Metropolis* di Fritz Lang (del 1927) per il quale nel 1984 Giorgio Moroder ha composto una colonna sonora pop-rock.

Più di recente, grazie anche alla complicità di alcuni cinetecari e curatori audaci, una nuova generazione di musicisti e compositori 'sperimentali' si è confrontata con il cinema muto, con la sua lingua ingannevole, col suo ritmo inesorabile (anche quando sembra assente), con la sua luce, i suoi abbagli. Rompendo inevitabilmente l'equilibrio su cui la relazione cinema muto - musica si poggiava. E forse rompendo

anche qualcosa che ha a che fare con la nostra percezione di quella relazione, che rimane comunque arbitraria e occasionale, prendendo direzioni inattese rispetto al canone, assumendo distorsioni che ne svelano una diversa vitalità, rilanciandone, nella contemporaneità, l'inattualità paradossale e statutaria, la flagranza (la capacità quasi automatica, meccanica - il nitratolo - di deflagrare).

Quest'anno il salto di qualità fatto dal Cinema Ritrovato è quello di dare a questi esperimenti non ortodossi (condotti da musicisti di notevole talento e originalità) uno spazio non marginale (il cinema Modernissimo). Sarà l'occasione di assistere all'incontro, per esempio, tra i ritmi eccentrici di Valentina Magaletti, straordinaria percussionista e compositrice di origine pugliese di stanza a Londra, e le immagini

Una nuova generazione di musicisti sperimenta l'incontro con i film delle avanguardie



di alcune pietre miliari dell'avanguardia di inizio '900 come *Au secours!* di Max Linder e Abel Gance, *Kino-pravdan*. 18 di Dziga Vertov o il leggendario *Ballet mécanique* di Leger, tutti del 1924. O di scoprire le armonie sofisticate dell'artista portoghese Edoardo Raon, che si presenta in due versioni:

da una parte insieme a Matti Bye al piano accompagnerà *La leggenda di Gosta Berling* di Mauritz Stiller, dall'altra insieme a Donald Sosin, anche lui al piano, accompagnerà un programma di commedie (e tragedie) di coppia, a partire da *Hot Water* di Harold Lloyd, per finire con *N+N+N* di Vladimir Lebedev-Smidtgof (Raon nel 2013 ha realizzato a Lubiana una composizione per solo arpa e effetti di 5 ore, come colonna sonora dei rushes di *Sayat Nova* di Parajanov).

Un altro cortocircuito folgorante sarà di certo *L'uomo che prende gli schiaffi*, capolavoro hollywoodiano di Victor Sjostrom fresco di restauro, musicato da un quartetto eccezionale composto da Laura Agnudei (sax tenore, elettronica), Simone Cavina (batteria, percussioni, elettronica), Antonio Raia (sax, chalumeau, ogetti) e Stefano Pilia, chitarri-

Yoshimura negli archivi: le protagoniste del dopoguerra

GIAPPONE » SETTE FILM DEGLI ANNI CINQUANTA REALIZZATI PRESSO LO STUDIO DAIEI E LA SHOCHIKU, A TESTIMONIANZA DEI CAMBIAMENTI SOCIALI DEL PAESE

MATTEO BOSCAROL
TOKYO

■ Fra le varie retrospettive che compongono e impreziosiscono l'edizione di quest'anno de «Il Cinema Ritrovato», ci sarà anche uno speciale dedicato a Yoshimura Kozaburo, regista giapponese attivo fra gli anni trenta e gli anni settanta del secolo scorso. La parte della sua produzione presa in esame a Bologna si focalizza su quello che è considerato il suo periodo artistico più florido, gli anni cinquanta, quando il regista lavorò principalmente con lo studio Daiei e la Shochiku. Una conferma di come il decennio in questione (ragionare per periodizzazioni di dieci anni è tanto arbitrario quanto utile) rimanga ancora oggi uno scrigno ricco di sorprese, benché siano stati gli anni in cui il cinema giapponese fu «scoperto» al livello internazionale.

Alla manifestazione bolognese saranno proiettati sette lavori di Yoshimura, recentemente restaurati, incentrati su figure femminili alle prese con i rapidi cambiamenti sociali che hanno plasmato il dopoguerra giapponese. In questo senso, i due lavori più interessanti ed esemplari della retrospettiva, curata da Johan Nordström e Alexander Jacoby, sono forse *Itsuware-ru seiso* (Clothes of Deception) del 1951 e *Yoru no kawa* (River of the Night) di cinque anni successivo. Il primo è un lungometraggio in bianco e nero scritto da Shindo Kaneto, uno degli sceneggiatori e registi più importanti della storia del cinema nel Sol Levante e amico e collaboratore in molti lavori di Yoshimura, ambientato in una Kyoto che sta cercando di lasciarsi il tragico passato bellico alle spal-



Stretto collaboratore nella scrittura di alcuni film è stato il celebre regista Shindo Kaneto

ruolo della sorella maggiore. Un'interpretazione che mette insieme i vari lati del carattere del personaggio in maniera magistrale, selvaggia, spietata sul lavoro e conscia della propria femminilità che usa per guadagnare il denaro necessario per sopravvivere assieme alla sorella e alla madre, la proprietaria di una okiya (casa delle geisha), che secondo lei però è troppo benevola. Le figure maschili sono qui praticamente assenti e quelle poche che si vedono sono per lo più figure patetiche, caratterizzazione che ritorna spesso in certo cinema giapponese del periodo, ancora fortemente influenzato dalla guerra appena terminata. Altra protagonista del lungometraggio è Kyoto con le sue arti e cultura tradizionale, città che, come afferma uno dei personaggi femminili del film (significativo che abiti a Tokyo) è stata risparmiata dalle bombe, ma che forse non è stato un bene, in quanto sotto questa patina storica nasconde ancora una forte struttura feudale. Proprio la ten-

sione fra l'attacco alle tradizioni, il lavoro della geisha, e la spinta verso la modernità, le aspirazioni della giovane sorella, una tensione che non viene alla fine risolta, dona al film un'ulteriore lettura che lo rende ancora più interessante.

Ritorna Kyoto e ritorna una memorabile figura femminile anche in *River of the Night*, il vero capolavoro della retrospettiva. Non più una geisha al centro della narrazione, ma una stilista di tessuti e di kimono, interpretata magistralmente da Yamamoto Fujiko, che si innamora di un uomo sposato. Arti tradizionali e moderne qui confluiscono l'una nell'altra, sia nell'elemento narrativo, il personaggio interpretato da Yamamoto frequenta un giovane pittore le cui opere ricordano da vicino Okamoto Tarō, sia nelle immagini portate sullo schermo, il paesaggio urbano e i suoi colori sono la tavolozza con cui Yamamura e collaboratori creano immagini di modernità. Per questo motivo e per l'indipendenza che caratterizza la protagonista, il film tratteggia un ritratto di donna più sfumato e indipendente rispetto a quello visto in *Clothes of Deception*, ma non per questo meno divorato dal mal d'amore. Ciò che abbaglia fin dalle primissime scene sono i colori, si tratta infatti del primo lungometraggio non in bianco e nero diretto da Yoshimura che qui usa spesso tessuti colorati e primissimi piani di fiori in maniera intenzionale per mettere in risalto la «nuova» tecnologia, ma che utilizza luci e colori, talvolta quasi in modo espressionista, al servizio della trama. Due scene su tutte esprimono al meglio questo concetto, in una la conversazione fra la donna e il suo amante viene raccontata visivamente dall'alternanza di due fiori, uno giallo ed uno viola, mentre in un'altra, il senso di intimità fra i due in una stanza d'albergo viene espresso attraverso una calda luce notturna di ispirazione quasi fiamminga. In questo senso *River of the Night* è il perfetto connubio di almeno tre artisti al picco della loro arte, Yoshimura come regista, Miyagawa Kazuo come direttore della fotografia e Tanaka Sumie come sceneggiatrice di una storia viva, quasi profetista e molto attuale ancora oggi.



Langlois, mitico fondatore della Cinémathèque française, a cui questi esperimenti sarebbero piaciuti, lui che nel 1969, portando per borghi e paesi della Francia rurale le proiezioni di film muti sulle pareti di vecchi edifici e palazzi storici, scrisse: «È tempo di riportare il cinema alla vita, è tempo che il

cinema scenda in strada e in piazza, per sfuggire alle fate del male che lo hanno vestito di nero e di noia. È tempo che, come il teatro, il cinema riscopra il suo pubblico, quel meraviglioso pubblico che un tempo abbracciava tutto ciò che amavamo e che ora è solo addormentato.»



«Les parapluies de Cherbourg» di Jacques Demy

Ben Hur del 1925, richiederebbe una attenta rilettura perché testimonia come il cinema italiano muto fosse, assieme a quello francese, assai popolare negli Stati Uniti e fungesse da modello produttivo, soprattutto per i film in costume.)

DALTON TRUMBO

Se ci si perde comunque nel magnifico programma di «Cinema ritrovato», si consigliano tre titoli rari: *Johnny Got His*

Gun, unica regia del grande sceneggiatore Dalton Trumbo protagonista un moncherino umano che è la più crudele condanna della guerra, *Los Golfos* un romanzo di formazione di ragazzi spagnoli firmato da un giovane Carlos Saura e *The Talk of the Town* (George Stevens, 1942), un triangolo amoroso con impulsi democratici, costituito da Cary Grant e Ronald Colman, con in mezzo Jean Arthur.



In alto: «Clothes of Deception» di Yoshimura; sotto: «L'uomo che prende gli schiaffi» di Victor Sjostrom; «Hot Water» di Harold Loyd

gnese non sono certo gli unici momenti di sperimentazione e di incontro inatteso, dinamico, tra cinema e musica, ma mi pare segnino più di altri un cambio di passo importante, foriero di nuove prospettive. Che marcano nello stesso tempo una grande e fondamentale differenza con la cultura dei «visuals» che non pochi musicisti di matrice elettronica usano come fondale scenografico, come alternativa ai «fumi e raggi laser» da cui Battiato ci metteva in guardia quasi mezzo secolo fa. Il modo in cui tutti questi musicisti (tutti piuttosto giovani) si rapportano al cinema, inserendosi dentro ai film (e non inserendo i film dentro la loro musica), con sapienza, con saggezza, fa la differenza. Non c'è decorazione, né da una parte né dall'altra. C'è interconnessione, dialogo, relazione dialettica.

Vale la pena evocare Henri

sta che da anni lavora alla ritestitura sonora di film muti, da solo o in duo (con Paolo Spaccamonti, per esempio, con cui recentemente ha portato in tourné *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov). La raffinata ricerca sonora del trio bolognese Oopopolo - ovvero Tiziano Popoli (pianoforte, synth, elettronici), Valeria Sturba (violino, theremin, elettronica) e Vincenzo Vasi (basso, theremin, elettronica) si confronterà con due opere alle femminile, *White Waters* scritto, prodotto e diretto da Nell Shipman e *The Boatswain's Mate* scritto da Lydia Hayward.

Nel denso programma bolo-