

LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

43 / 2024



LA VALLE DELL'EDEN

SEMESTRALE DI CINEMA E AUDIOVISIVI

n. 43
2024

Direttore responsabile/Managing editor
Grazia Paganelli (Museo Nazionale del Cinema)

Progetto grafico:
Fabio Vittucci

Direttori/Editors

Giaime Alonge (Università di Torino), Giulia Carluccio (Università di Torino)

Comitato scientifico/Editorial board

Paolo Bertetto (Sapienza - Università di Roma), Francesco Casetti (Yale University), Richard Dyer (King's College London), Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Tom Gunning (University of Chicago), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Enrico Menduni (Università Roma Tre), Catherine O'Rawe (University of Bristol), Peppino Ortoleva (Università di Torino), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Francesco Pitassio (Università di Udine), Jacqueline Reich (Marist College), Rosa Maria Salvatore (Università di Padova), Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Veronica Pravadelli (Università Roma Tre)

Comitato direttivo/Editorial advisory board

Silvio Alovisio (Università di Torino), Alessandro Amaducci (Università di Torino), Ilario Meandri (Università di Torino), Mariapaola Pierini (Università di Torino), Chiara Simonigh (Università di Torino), Paola Valentini (Università di Torino), Andrea Valle (Università di Torino), Federica Villa (Università di Pavia)

Coordinamento della redazione/

Editorial coordinator

Giovanna Maina (Università di Torino)

Redazione/Editorial staff

Maria Ida Bernabei (Università di Torino), Lorenzo Donghi (Università di Pavia), Riccardo Fassone (Università di Torino), Giulia Muggeo (Università di Torino), Matteo Pollone (Università del Piemonte Orientale), Gabriele Rigola (Università di Genova), Bruno Surace (Università di Torino), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Sara Tongiani (Università di Genova), Paola Zeni (Università di Torino)

La Valle dell'Eden
Semestrale di cinema e audiovisivi

Pubblicato con il contributo di
Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

© Autori 2024

ISSN 1970-6391
ISBN 9788832028225

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 5179 del 04/08/1998

SOMMARIO

Media opera. “A riveder le stelle” tra scena virtuale e regia televisiva <i>Giulia Carluccio, Stefania Rimini</i>	5
Fonosfera, etnofonia, musica d’arte. il sonoro ne <i>La terra trema</i> di Visconti <i>Graziella Seminara</i>	13
Mangiare sintetico. Una riflessione su arte, cibo e tecnologie intorno all’opera di Marzia Migliora <i>Lo spettro di Malthus</i> <i>Elisabetta Modena</i>	25
VSPO-HALCA o la terra come medium <i>Francesco Giarrusso</i>	33
I nuovi volti di “Domus”. Un progetto grafico tra arte e fotografia <i>Marco Scotti</i>	47
Recitare il politico. Gli attori italiani contemporanei e la biografia della repubblica <i>Mariapaola Pierini, Paola Zeni</i>	59
Divismo e forme filmiche: la sequenza performativa come idea-forma <i>Federico Vitella</i>	69
“An aunt who was a bit of a feminist”. Ford politico e la sceneggiatura di <i>Il massacro di Fort Apache</i> <i>Giaime Alonge</i>	81

RECITARE IL POLITICO. GLI ATTORI ITALIANI CONTEMPORANEI E LA BIOGRAFIA DELLA REPUBBLICA

Mariapaola Pierini, Paola Zeni¹

1. Il controcampo della Prima e della Seconda Repubblica

Il genere biografico è per gli attori una tentazione e una trappola. Incarnare, rievocare, reinventare figure storiche celebri e discusse, con un bagaglio iconografico più o meno ampio, diventa per chi recita un campo di scelte tecnico-stilistiche particolarmente significative e rischiose. E se nel biopic «private behaviors and actions and publics events [...] are formed together and interpreted dramatically»², è evidente che il lavoro di definizione e di resa del personaggio su differenti piani – il pubblico e il privato, ma anche il supposto, il presunto, l'ipotetico – ricade in prima istanza sull'attore. Non è un caso che in tempi recenti il genere abbia avuto particolare fortuna a livello globale in quanto strumento ideale di indagine, analisi, glorificazione non solo delle vite di persone celebri ma anche e soprattutto delle qualità attoriali delle star chiamate a incarnarle. In Italia le cose non stanno così diversamente, dal momento che le biografie audiovisive costituiscono una parte consistente dell'attuale panorama produttivo, con più o meno analoghe ricadute sulla carriera dei nostri interpreti. Come gli Oscar hanno dagli anni 2000 sempre preso in considerazione nelle cinque e premiato, in molti casi, attori e attrici alle prese con personaggi storici reali, così i David di Donatello hanno avuto un andamento simile, soprattutto nella sezione miglior attore³.

Al di là di questa tendenza transnazionale, esiste, nella messe di vite celebri o degne di nota portate sui nostri schermi, un tipo di produzioni che, parafrasando Giacomo Tagliani, contribuiscono a delineare per tappe e attraverso figure della scena pubblica una possibile biografia della nazione. I politici legati alla storia repubblicana hanno avuto infatti una considerevole fortuna cinematografica: le personalità preminenti, controverse, e tragiche della Prima e della Seconda Repubblica – Moro, Andreotti, Craxi e Berlusconi – sono al

1 Il presente contributo è stato ideato, progettato e discusso congiuntamente dalle due autrici. La concreta stesura è stata così suddivisa: i paragrafi 1 e 4 sono di Mariapaola Pierini; i paragrafi 2 e 3 sono di Paola Zeni.

2 D. Bingham, *Whose Lives Are These Anyway?. The Biopics as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2010, p. 10.

3 Nel 2023 il premio va a Fabrizio Gifuni per l'interpretazione di Aldo Moro (*Esterno notte*), nel 2021 a Elio Germano per quella di Antonio Ligabue (*Volevo nascondermi*), nel 2020 a Pierfrancesco Favino per il suo Tommaso Buscetta (*Il traditore*), nel 2019 ad Alessandro Borghi per il ruolo di Stefano Cucchi (*Sulla mia pelle*), nel 2015 a Elio Germano nei panni di Giacomo Leopardi (*Il giovane favoloso*), nel 2009 a Toni Servillo col suo Giulio Andreotti (*Il divo*) e nel 2001 a Luigi Lo Cascio per il ruolo di Peppino Impastato (*I cento passi*). Questione interessante è quella che riguarda i biopic italiani dedicati alle figure femminili, non solo più rari ma anche più problematici rispetto alle scelte di casting e al rapporto tra attrice e personaggio biografato.

centro di un interesse stratificato e reiterato da parte di registi e attori. Interesse che muove inevitabilmente dal loro cruciale ruolo storico-politico e arriva, da un lato, all'elaborazione di una dimensione privata e intima, in accordo con gli stilemi tipici del genere e, dall'altro, trascende le vite narrate mirando a parlarci di noi, a dirci chi siamo attraverso chi siamo stati. Come scrive Tagliani, infatti, il personaggio biografato «diventa l'intercessore verso [...] la comunità, un *corpo attoriale* che si configura come superficie d'iscrizione di processi e tensioni che attraversano il *corpo sociale*»⁴. E, ovviamente, sul corpo attoriale del personaggio politico si esercita a sua volta il corpo dell'attore chiamato a dargli consistenza sullo schermo. *Esterno notte* (M. Bellocchio, 2022) e la personificazione di Aldo Moro di Fabrizio Gifuni sono l'esempio più recente di una storia ventennale, scandita da pratiche recitative diverse impiegate dagli attori che si sono trovati di fronte al compito arduo di dar corpo a *questi corpi*: figure ingombranti e mediaticamente sempre più "consumate", che complicano i rapporti di intertestualità tipici del genere anche in virtù delle precedenti interpretazioni.

Se, come suggerisce Naremore, i biopics «are crucially dependent upon an interaction between mimicry and realistic acting»⁵, nel caso degli attori italiani questa relazione si arricchisce di ulteriori declinazioni. La recitazione del politico mette continuamente in questione il confine tra ricostruzione, apologia e parodia, nel difficile equilibrio tra attesa filologica e creazione artistica. Il caso di Moro e, parallelamente, quelli di Andreotti, Berlusconi e Craxi sono occasioni per un ampliamento dello spettro entro cui un attore deve muoversi per dare corpo al personaggio biografato: questi biopic contemplano non solo la convergenza tra imitazione e personificazione, ma anche tecniche di straniamento, un massiccio uso del trucco protesico, una lettura del personaggio che si fa ambigua nell'oscillazione tra immagine pubblica (spazio della ricostruzione) e condotta privata (spazio dell'invenzione). Ma non basta. Se il biopic «narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality»⁶, l'intento celebrativo – a cui tende tradizionalmente il film biografico – lascia spazio, nel caso del Moro di Gifuni, del Craxi di Favino o del Berlusconi e dell'Andreotti di Servillo, a un carattere «incompiuto e sospeso che disintegra la coerenza e chiusura narrativa»⁷. Si tratta infatti, pur nelle differenze, di esempi spuri, di film che aggirano le convenzioni del genere e guardano alle vite da narrare eludendo la dimensione agiografica, aprendo invece uno spazio dell'interrogazione. D'altronde, come scrive Gianni Canova, il cinema italiano ha un modo peculiare di rappresentare il potere politico:

spietato, feroce, malvagio. Oppure mellifluo, viscido, felpato. [...] Per cui chi lo incarna e lo detiene è raffigurato con una maschera di volta in volta ridicola, dispotica, antipatica o grottesca. E tuttavia, proprio per questo, ogni volta che si trova ad affrontare il potere, o a inseguirne il fantasma, il cinema italiano non può far conto sui consueti canoni "realistici" o

4 G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019, p. 32.

5 J. Naremore, *Film Acting and the Arts of Imitation*, "Film Quarterly", 65 (4), p. 40.

6 D. Bingham, *Whose Lives Are These Anyway?*, cit., p. 10.

7 G. Tagliani, *Biografie della nazione*, cit., p. 32

“naturalistici” che hanno segnato e egemonizzato la sua storia, ed è indotto anzi a forzare i limiti del linguaggio, e a inventare di volta in volta soluzioni linguistiche, formali ed espressive di notevole originalità e spesso anche di sorprendente ed eterodossa novità⁸

Con uno sguardo filologicamente sghembo e quindi non manicheo, le vite narrate attraverso gli attori diventano spazi di ambiguità che possono mettere in crisi la concezione del personaggio a tutto tondo, psicologicamente determinato, drammaturgicamente organico; e, attraverso una dialettica forte con la regia, il lavoro dell’attore nel “biopolipics” italiano⁹ diventa un campo di tensioni “politiche”: tra politica dell’autore e quella dell’attore, tra storia fattuale e suoi possibili controcampi.

Il saggio indaga dunque come la rilettura del passato politico mediata dagli attori italiani – che implica il loro apporto in termini di tecnica, stile ma anche presenza corporea e *persona* divistica – aggiorni, non senza ambiguità, la percezione delle figure più significative della storia italiana recente.

2. *Le maschere del potere. Andreotti e Berlusconi secondo Toni Servillo*

Il divo (P. Sorrentino, 2008) è il primo film che pone la questione del rapporto “politico” tra attore e personaggio – con la complicità e la mediazione di uno stile di regia virtuosistico e «flamboyant»¹⁰. È anche il primo film a presentare una personificazione che mette in crisi le categorie comunemente associate al lavoro dell’attore nel film biografico, inibendo la possibilità di descrivere la recitazione di Servillo entro i parametri della mimesi. Per quanto infatti la riconoscibilità di Andreotti sia immediata e sottolineata dalle scelte di regia e fotografia, è altrettanto immediata l’impressione che “il divo” sia una creazione d’attore in cui confluiscono, per ammissione dello stesso Servillo, non tanto sollecitazioni dirette, quanto elaborazioni di secondo grado: «Per evitare le insidie di un’interpretazione mimetica, inevitabile per certi aspetti ma necessaria per altri, perché il personaggio lo conoscevano tutti, ho studiato della letteratura piuttosto che documenti audiovisivi». Sono quindi due i gradi di separazione tra l’attore e il personaggio reale. E la creazione/invenzione di Andreotti è possibile in questi termini perché se è vero che i politici dell’Italia repubblicana hanno scelto di «“disincarnarsi” per non somigliare a Mussolini», scommettendo che «l’avvento di compiute istituzioni rappresentative avrebbe affrancato gli italiani da quella malattia infantile della politica che si ritiene essere il bisogno di corpi speciali»¹¹, Andreotti è un

8 G. Canova, *Potere*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume II*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 432-433.

9 Cfr. G. Tagliani, *Biografie della nazione*, cit.

10 M. Marcus, *The Ironist and the Auteur: post-realism in Paolo Sorrentino’s “Il divo”*, “The Italianist”, 30, 2010, p. 248.

11 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, in U. Lucas (a cura di), *Storia d’Italia. Annali 20. L’immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 2004, p. 533.

corpo speciale. Lo è in virtù di una serie di tratti fisici che lo hanno reso così facilmente riconoscibile (e caricaturalizzabile): la forma delle orecchie, la testa incassata nel busto, le braccia incollate al corpo con le mani sporgenti e, ovviamente, la schiena incurvata, rendono subito identificabile un personaggio pubblico che forse avrebbe preferito non essere percepito nella sua corporeità. Servillo parte dunque dai tratti fisici peculiari, restituiti attraverso il trucco, il costume e la postura del corpo, dando vita a una performance che si dipana «sotto il segno dell'artificio, della distanza dal reale, della maschera-statua»¹². Se tanto si è parlato di grottesco, rispetto a questa performance, è anche perché Servillo sembra restituire un corpo andreottiano, più che aderire al corpo di Andreotti (rifacendosi casomai al pupazzo di “Gommapiuma”, programma televisivo di Canale 5 del 1992, e non a quello reale, inaspettatamente alto e dalle mani affusolate), inaugurando una nuova incarnazione di riferimento, di cui gli Andreotti successivi – in particolare quello di Fabrizio Contri in *Esterno notte* –, sembrano conservare memoria.

A ben vedere, il corpo di Andreotti – e le sue molteplici caricature, imitazioni, parodizzazioni – è un corpo diviso in due: la parte bassa è un piedistallo che sorregge il mezzo busto, *luogo* in cui sono contenuti i tratti distintivi della sua figura fisica. Regista e attore lavorano su questo corpo scomposto, e ulteriormente lo scompongono, facendo emergere da zone scure dell'inquadratura i tratti peculiari del personaggio. Nelle poche scene in cui Toni Servillo è ripreso a figura intera si apre uno spazio di ulteriore creazione d'attore, che lavora sottilmente sul bacino spostato in avanti riuscendo a rendere incisivo il movimento di questo “corpo speciale”. Il piedistallo si muove con piccoli passi, ha un rapporto sospettoso e refrattario con lo spazio (che si tratti dei paraggi di Montecitorio o degli ampi saloni dei palazzi) quasi volesse proteggersi da ciò che lo circonda¹³. Servillo si muove ispirandosi a quella «atmosfera ferale, tra il curiale e il vedovile» di cui scriveva Giorgio Manganelli sul “Corriere della Sera” a proposito di un congresso della DC:

[...] Io mi sono mosso come un vedovo e come un curato a seconda delle circostanze e dei personaggi che dovevo incontrare. Prima delle riprese, durante le sedute di prova del trucco, ho sviluppato il comportamento, la camminata, l'atteggiamento fisico, la voce, che è stata per me la parte più angosciante perché è la cosa più personale di un attore, è l'intonazione del suo strumento. Con il personaggio di Andreotti ho dovuto recitare con una voce che non è la mia¹⁴.

La voce dell'Andreotti di Servillo sembra in effetti scaturire direttamente dalla costruzione fisica del personaggio: monocorde e impassibile al pari di tutta la postura, e al tempo stesso scollata dal corpo, indipendente, nel suo andamento sonoro, dalle circostanze in cui il corpo si muove e dalle situazioni in cui è coinvolto – tanto che le parole sembrano non

12 E. Morreale, *Tra stasi e caos. Il divo*, in R. De Gaetano, B. Roberti (a cura di), *Toni Servillo. Oltre l'attore*, Donzelli, Roma 2015, p. 177.

13 Nota Cristina Jandelli che «nel finale questa andatura innaturale accelera nell'esplosione della nevrosi». C. Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2013, p. 120.

14 T. Servillo, *Il talento e la disciplina. Conversazione con Toni Servillo*, in E. Magrelli (a cura di), *Toni Servillo. L'attore in più*, Salento Books, Nardò 2011, p. 30.

provenire dalle labbra dell'attore, rigide assieme al resto del volto. Il frequente ricorso al voice over *scolpisce* la voce di Servillo su alcune scene del film: una voce che conserva la nasalità di Andreotti, la monotonia un po' annoiata del suo eloquio ma tralascia l'inflessione romanesca, enfatizzando una distanza, facendola risuonare come un ricordo – tranne che nel crescendo del monologo in cui la voce si fa sempre più rapida, incalzante, nervosa¹⁵. Quando il film venne girato Andreotti era ancora vivo, eppure è proprio la voce a trasmettere la permanenza della sua figura nel tempo, come fosse una sorta di colonna sonora dei momenti cruciali della storia della Prima Repubblica.

Se l'Andreotti di Servillo è il primo tentativo di istituire, anche sul piano estetico, un dialogo tra l'immagine "reale" del leader e la sua personificazione, il caso di Berlusconi si inserisce ovviamente in un regime di intertestualità ben più articolato, non solo per il suo potere eminentemente mediatico ma anche per il modo in cui egli ha orchestrato la propria immagine nei media. La figura di Berlusconi è stata oggetto di una disseminazione estrema, declinata sia in termini celebrativi o, più spesso, esplicitamente oppositivi, satirici, d'inchiesta o di denuncia. In questa ridda di immagini e contro-immagini, la sua presenza in quanto personaggio cinematografico risale a quando è ancora nel pieno della sua attività politica. Innanzitutto *Il caimano* (N. Moretti, 2006), che fronteggia il problema della raffigurabilità di Berlusconi attraverso la rifrazione della sua immagine. Berlusconi nel film è uno e trino, eppure mai davvero in scena – De Capitani è Berlusconi in un film ancora da farsi, Placido è l'attore indolente che dovrebbe impersonarlo, Moretti è la sua incarnazione più concreta eppure provocatoriamente distante dal modello.

A qualche anno di distanza, tocca di nuovo a Servillo il compito di confrontarsi con le fattezze del leader e con il suo corpo che da ordinario, "standard"¹⁶, è andato facendosi sempre più speciale in virtù dell'uso disinvolto della chirurgia estetica¹⁷. In *Loro* (P. Sorrentino, 2018), Servillo lavora su questo "tipo", mostrando come la lotta contro il tempo ne abbia trasfigurato i tratti: il sorriso – epitome della sua immagine, centro del suo messaggio politico, è ora impresso su un volto in cui tutto appare posticcio. Se De Capitani, pur nella brevità del frammento, si era trovato alle prese con la personificazione del Berlusconi rampante, eccessivo ma dinamicamente inserito nello spazio e nelle relazioni prossemiche, Servillo è invece alle prese con un uomo anziano, irrigidito, trasfigurato nel suo attaccamento, patetico, a quello che è stato – ai suoi capelli, alla sua abbronzatura, al suo sorriso. Silvio, mai mostrato direttamente nell'esercizio del potere istituzionale, è pura exteriorità e, se così è, l'attore lavora proprio su questa superficie ormai priva di brillantezza, eludendo volutamente un approccio di tipo introspettivo. Questa pratica mimetica di superficie, entro

15 A proposito di questo monologo Michele Guerra scrive che si tratta di «una delle migliori e più emblematiche scene del cinema italiano contemporaneo» per la quale Sorrentino avrebbe detto di essersi ispirato al monologo teatrale di *Rasoi*, e in cui Servillo «[...] non rinuncia alla sua recitazione passiva, ma riesce a mostrare perfettamente il crescendo delle emozioni e dell'eccitazione del suo freddo personaggio attraverso il controllo accurato di una micro-gestualità e di una micro-mimica che solo al cinema può funzionare». M. Guerra, *DirActor's cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, "Arabeschi", 1, 2013, p. 96.

16 Cfr. S. Gundle, *Il sorriso di Berlusconi*, "Altrochimestre", 3, 1995, pp. 14-17.

17 Cfr. M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Guanda, Parma 2009.

cui rientra anche l'imitazione – al limite della caricatura – dell'accento milanese, è l'unica possibile per cogliere la fase discendente della parabola politica e personale di Berlusconi. Ecco perché la «capacità salamandresca di immobilizzarsi, in veri e propri fermi immagine»¹⁸ che Servillo aveva già impiegato nel *Divo* diventa qui particolarmente adatta a significare l'assenza di profondità, la maniacale attenzione all'apparenza e la costante tentazione di pensarsi come immagine.

3. *Il mascherone del potere: Craxi secondo Pierfrancesco Favino*

Per quanto riguarda il lavoro dell'attore nel *Divo* e in *Loro* si può rilevare che, pur nell'immediata riconoscibilità dei due leader, Toni Servillo, evitando le insidie della mimesi totale, è sempre visibile, e i tratti della sua performance sono riconoscibili e ricorsivi¹⁹. Dalla sua presenza traspare un certo straniamento idiosincratico e il trucco non è mai davvero teso a nascondere il suo volto. Il Bettino Craxi di Pierfrancesco Favino in *Hammamet* (G. Amelio, 2020), invece, è l'esito di un percorso d'attore e di un rapporto con la parte radicalmente diversi. C'è ben più che la rievocazione di una figura mediale o di una “divinità” ferale del mondo della politica (caimano o divo che sia), ma una vera e propria immagine realistica, una corrispondenza ottenuta grazie a una prova di sopportazione, da parte dell'attore, di sessioni di trucco capaci di «nascondere completamente i tratti del performer in quelli del personaggio»²⁰. Regista e attore perseguono infatti «un'estrema somiglianza»²¹, al punto che l'interpretazione di Favino assorbe l'attenzione dello spettatore per la perizia estrema con cui riproduce il corpo, i gesti, l'espressione, la voce e le pause del leader socialista. Fin dalla prima sequenza, infatti, ambientata al congresso del PSI del 1989, il film ci ricorda il corpo di *questo* capo e quanto la memoria della sua figura carismatica sia riattivabile perché ampiamente fissata e amplificata dai media – dal momento che con «Craxi, la fisicità del politico ritornò a contare sul teatro del potere»²². Il film di Gianni Amelio, però, dopo averci mostrato il Craxi che conosciamo, immagina e mette in scena ciò che non ci è stato concesso di vedere, ovvero il declino fisico del leader esiliato.

Hammamet inizia infatti sotto la cifra di ricostruzione dei fatti storici tipica del biopic, ma dopo i titoli di testa il film vira verso una dimensione di invenzione narrativa – Craxi non è mai nominato se non come Presidente, i nomi dei famigliari non corrispondono a quelli reali, e molti episodi e personaggi sono chiaramente frutto di fantasia. Favino deve dunque creare un personaggio che sta a metà tra la personificazione (concentrandosi sui

18 E. Morreale, *Tra stasi e caos. Il divo*, cit., p. 177.

19 Cfr. C. Bioni, “Non faccio questo mestiere mettendomi sul mercato come una merce”. *Note sull'attore cinematografico italiano e il suo contributo al cinema d'interesse culturale*, “Comunicazioni sociali”, 3, 2016, p. 435.

20 A. Scandola, *Un antidivo pop. Italianità, maschilità e performance di Pierfrancesco Favino*, “L'Avventura”, 2, 2020, p. 319.

21 P. Favino, *Si scrive recitare, si legge raccontare. Conversazione con Pierfrancesco Favino*, in F. Ferzetti, F. Pommier Vincelli (a cura di), *Pierfrancesco Favino. Collezionista di anime*, Cosmo Iannone, Isernia 2020, p. 131.

22 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, cit., p. 546.

dettagli minuti di somiglianza) e la proiezione di questa personificazione in una dimensione ipotetica, possibile, probabile. L'attore sembra però rimanere sul terreno del già noto, e il suo Craxi è corpo malato su cui sono traslati gli elementi che ne hanno precedentemente affermato il potere. D'altronde, la malattia di Craxi, ovvero l'«oggettiva perdita di potenza», era stata raccontata dai media attraverso «la rappresentazione sistematica di un leader potente, che riafferma in tutti i modi la sua identità forte»²³; analogamente, Favino è incline a conservare i tratti carismatici forti più che a mostrare i segni di quello che con buona probabilità è stato un graduale e inesorabile infragilimento. Il suo Presidente è così filologicamente ricostruito sul Craxi mediatico – colui che aveva scommesso su «un'accentuata personalizzazione della lotta politica italiana»²⁴ – da non riuscire a diventare davvero un Craxi offuscato, appannato, ormai fuori campo – disimpegnato rispetto a un lavoro al quale è ormai, lo scrive lui stesso, «forzatamente estraneo»²⁵. Favino ribadisce la personalità carismatica fin nei minimi dettagli, sfruttando il suo «orecchio assoluto» – ovvero lo studio sempre molto accurato della lingua dei personaggi che gli permette di andare al di là della pura imitazione – e la sua «abnegazione nel concedersi a protesi faticosissime»²⁶. Se è vero che Favino è l'interprete italiano più incline al trasformismo, a uno stile di recitazione in cui l'attenzione all'esteriorità va di pari passo con l'indagine introspettiva, nel caso di *Hammamet* il meccanismo in parte si inceppa: questa prassi così meticolosa genera un effetto di ridondanza, di gigantografia, che impedisce all'attore di aprire veri spazi di invenzione.

4. Il controcampo della tragedia: Aldo Moro

Aldo Moro, almeno fino al momento del suo rapimento, è una figura mediaticamente debole, caratterizzata da una certa ritrosia fisica, da quel tentativo di “disincarnarsi” tipico delle nuove istituzioni repubblicane. Nell'*Affaire Moro*, Sciascia ne aveva precisamente descritto la presenza *mediata*:

A vederlo sullo schermo della televisione Moro sembrava preda della più antica stanchezza, della più profonda noia. Soltanto a tratti, tra occhi e labbra, si intravedeva un lampeggiare di ironia o di disprezzo; ma subito appannato da quella stanchezza, da quella noia. Ma si aveva il senso che conoscesse “qualcosa d'altro”: il segreto italiano e cattolico di disperdere il nuovo nel vecchio, di usare ogni nuovo strumento per servire regole antiche e, principalmente, di una conoscenza tutta in negativo, in negatività della natura umana²⁷.

23 E. Pozzi, *Il corpo malato del leader. Di una breve malattia dell'on. Bettino Craxi*, “Sociologia e ricerca sociale”, n. 36, 1991, p. 86. Pozzi scrive queste parole in riferimento al breve ricovero di Craxi avvenuto nel 1990, analizzando gli elementi narrativi ricorsivi nella produzione giornalistica che ha ricoperto tale circostanza.

24 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, cit., p. 546.

25 B. Craxi, *Io parlo, e continuerò a parlare. Note e appunti sull'Italia vista da Hammamet*, a cura di A. Spiri, Mondadori, Milano 2014, p. 47.

26 M. T. Giordana, *L'orecchio assoluto*, in F. Ferzetti, F. Pommier Vincelli (a cura di), *Pierfrancesco Favino*, cit., p. 99.

27 L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Adelphi, Milano 1994, p. 39.

Una presenza dunque ambigua, appannata, inafferrabile, da cui forse prende avvio la lunga storia di incarnazioni sullo schermo. Innanzitutto, Gian Maria Volonté ed Elio Petri che in *Todo Modo* (1976) sfidano l'imperturbabilità del potere democristiano abbattendo il tabù di portarlo sullo schermo e sfruttando «quale acuminatissima punta di freccia le straordinarie (e qui addirittura “spericolate”) qualità mimetico-giocose»²⁸ dell'attore. Dopo il rapimento e la morte però la questione della rappresentabilità e della consistenza dell'immagine di Moro si pongono in maniera ben diversa. Non solo per la complessità e tragicità della vicenda ma anche perché, come scrive Luzzatto:

Appartiene forse agli accidenti della storia il fatto che Aldo Moro, tanto noto agli italiani per la sua fama di politico nebuloso e addirittura persona sfuggente, abbia riscattata la sua fama – nella sua ultima epifania da vivo – con la forza di uno sguardo: quello della seconda fotografia diffusa dai brigatisti, uno sguardo straordinariamente diritto nel mirino fotografico dei carnefici, con cui il sovrano detronizzato sembrò riconquistare, se non lo scettro di una regalità perduta, almeno il segno di un'incoercibile dignità²⁹.

È solo con la morte che la consistenza corporea del leader ritorna con urgenza sulla scena, e assume, anche soltanto a partire da quello sguardo, delle nuove potenzialità in termini di rappresentazione. Il Moro “vivo” è una figura misteriosa: alcuni caratteri peculiari del leader li aveva colti ed estremizzati Volonté in *Todo Modo* in chiave allegorica e straniata, ma questi, nel tanto cinema prodotto dopo la sua morte, a partire da *Il caso Moro* (G. Ferrara, 1986), assumono *ex post* i tratti di una predestinazione tragica. Se, come afferma lo stesso Volonté, nel primo film

era come se io tirassi dall'esterno i fili di quel personaggio che era come un burattino. In *Il caso Moro*, invece ho dovuto e voluto cercare percorsi interni [...]. Per quanto mi riguarda, il solo fatto di rivivere la tragedia attraverso le immagini documentarie, che ho rivisto nella cineteca della RAI durante la preparazione del film, ha suscitato in me emozioni fortissime³⁰.

La circostanza tragica della morte ha condotto a una necessaria rimediazione della figura di Moro, che non è più soltanto il politico democristiano (il suo corpo, la sua voce, la sua flemma), ma tante cose possibili, tutte o quasi espresse attraverso la messa in scena della frontalità delle foto della prigionia: la «lucida intenzionalità enunciativa»³¹ di queste foto svincola l'attore dalle insidie della mimesi, e libera la forza della presenza, dello sguardo e della voce. Emblematici in questo sono i Moro di Roberto Herlitzka in *Buongiorno, notte* (M. Bellocchio, 2003) e di Paolo Graziosi nel *Divo*. Il primo beneficia di una vaga somiglianza

28 F. Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Bulzoni, Roma 1997, p. 246.

29 S. Luzzatto, *Il corpo politico*, cit., p. 539.

30 G. Volonté in A. Balducci, G. Ferrara, R. Katz, *Il caso Moro*, Pironti, Napoli 1987, pp. 19-20.

31 C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia negli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 207.

za, o quanto meno di una plausibile scelta di cast, grazie alla quale Moro sopravvive – anzi rivive, sviluppandosi sul piano recitativo nel corso della lavorazione³² – nei modi compassati e nella voce pastosa dell’attore, che lo richiama filologicamente mediante la sola ciocca bianca dei capelli; il secondo può ormai fare tesoro della ridefinizione dell’immagine del presidente della DC attraverso chi lo ha recitato prima di lui. È un’immagine mentale, un fantasma, in cui sono convocati il Moro reale come le sue incarnazioni sullo schermo: una figura muta che guarda in macchina, la cui voce, che pronuncia soltanto le parole scritte durante la prigionia, è ormai sganciata dal corpo.

Quando Fabrizio Gifuni si trova di fronte al compito di incarnare Moro in *Esterno notte* la rete di riferimenti e rimandi è così fitta, stratificata e per certi versi banalizzata³³ da rendere il ruolo una vera prova d’attore. La grandezza del personaggio è ormai tale da esigerne altrettanta sul piano della recitazione, e la stratificazione non ha chiarito bensì complicato il compito di chi si trova a incarnarlo. Inoltre, regista e attore (Bellocchio e Gifuni) hanno entrambi già affrontato Moro sullo schermo. E, ancora, mediante il personaggio di Moro si è scritto un pezzo di storia della recitazione italiana, in un passaggio di testimone tra attori (in particolare Volonté, Herlitzka e Gifuni) che hanno condiviso percorsi vicini, formandosi all’Accademia d’Arte Drammatica Silvio d’Amico sotto la guida dello stesso maestro, Orazio Costa. Un filo che lega queste interpretazioni che, pur nelle loro evidenti differenze, attingono alla medesima concezione dell’arte dell’attore, ovvero l’arte di «essere uomo [...] ma con una coscienza particolarmente esacerbata di ciò che ci fa uomini, di ciò che ci fa metri della natura»³⁴.

È da questo garbuglio, da questa dimensione intertestuale estremamente densa, che prende le mosse un lavoro che, dal punto di vista del “biopolipic” italiano, appare come una sintesi originale e per certi versi imprevista del percorso che abbiamo tracciato. *Esterno notte* è un *biopic d’attore* in un’accezione più ampia. Gifuni delinea infatti un personaggio capace di rappresentare, in una sorta di procedimento allegorico, la tragedia politica attraverso la propria presenza umana, fragile e drammaticamente concreta. La crucialità di questa performance di Gifuni, attore certamente capace di notevoli avvicinamenti ai personaggi reali (pensiamo, per esempio, a Franco Basaglia, Alcide De Gasperi, Paolo VI, Pippo Fava) non poggia soltanto sulle sue eccellenti doti di mimesi³⁵ ma anche e soprattutto sulla sintesi che opera rispetto alla figura con cui si confronta e al modo in cui rielabora l’eredità dal

32 Roberto Herlitzka sottolinea come nel progetto iniziale del film, il personaggio di Moro «[...] non voglio dire fosse una voce fuori campo ma, insomma, si trattava di una sorta di ombra [...] sono stato io che mi sono sentito responsabilizzato nei confronti del personaggio. [...] Non è che io facessi cose in più rispetto a quello che lui mi chiedeva. Era Bellocchio che indugiava maggiormente su di me. Ovviamente questo mi portava a ricercare». R. Herlitzka, *Intervista a Roberto Herlitzka*, a cura di C. Di Minno, V. Sclaverani, “Mondo Niovo”, a. XLVI, novembre 2011, p. 11.

33 Moro “appare” come protagonista anche in due film per la televisione: in *Aldo Moro, il Professore* (F. Micciché, 2018) è Sergio Castellitto a interpretare il leader democristiano, mentre nella miniserie *Aldo Moro. Il presidente* (G.M. Tavarelli, 2008) il ruolo è ricoperto da Michele Placido.

34 O. Costa, *Quaderno 7*, 16 maggio 1959, in L. Piazza, *L’acrobata dello spirito. Quaderni inediti di Orazio Costa*, Titivillus, Corazzano 2018, p. 66.

35 La somiglianza, per Gifuni «è l’effetto più visibile del lavoro dell’attore», ma «la somiglianza con Moro è venuta fuori attraverso questo lavoro nelle zone più profonde che poi si è trasformato anche in un cambiamento

punto di vista della recitazione³⁶. Gifuni è capace di *immaginare* un Moro privato ma è soprattutto capace di *spiegarci*, oggi, il Moro politico. La sua performance è una riflessione sulla forza e sulla complessità di quel personaggio e della sua memoria, in cui i segni di superficie – i gesti delle mani congiunte o contratte a sfiorare il volto, il modo in cui maneggia gli occhiali, i movimenti nervosi delle palpebre, lo sguardo che si abbassa dolente, la ferma pacatezza del suo eloquio, la leggera inflessione dialettale, l'incedere curvo – si uniscono a un processo di scavo e, potremmo dire, di trasfigurazione. Quella possibile grazie a un lungo lavoro di studio e alla profonda conoscenza della vicenda e del personaggio. Gifuni, infatti, non solo l'aveva già interpretato in *Romanzo di una strage* (M.T. Giordana, 2012), ma con *Con il vostro irridente silenzio. Studio sulle lettere dalla prigionia e sul Memoriale di Aldo Moro*, l'attore si confronta, in un «*esperimento scientifico*»³⁷, con le parole di Moro: le fa uscire dal silenzio agendole e riattivandole con il corpo e con la voce di fronte e insieme al pubblico. Nel procedimento di sintesi operato in *Esterno notte*, la dimensione umana è convocata attraverso il passaggio dal pubblico all'intimo:

Ho sempre cercato di lavorare sulle mie fragilità, sui miei punti d'inciampo, sulle debolezze, soprattutto quando lavoravo a personaggi che poi sono diventati eroi dopo morti, santificati per una sorta di senso di colpa collettivo. Ho la necessità di riportarli a una dimensione umana, che contenga sempre gli errori, gli sbagli, le piccole cose che ognuno di noi si porta dentro. Penso sia il miglior servizio che gli si possa rendere³⁸.

La recitazione di Gifuni si pone dunque come campo di esercizio riflessivo, quasi saggistico, che prosegue idealmente il percorso iniziato in teatro con i due spettacoli da Pasolini e da Gadda, riuniti sotto il titolo di *Antibiografia di una nazione*³⁹. Una performance che non è solo interpretazione di un personaggio, ma è interpretazione *tout court*, un esperimento di riattivazione critica di un momento cruciale della nostra storia.

di pelle». F. Gifuni, *Gifuni: "Nella mia anima la misteriosa orchestra degli esseri umani"*, intervista di O. Giustetti, "La Repubblica", 1° ottobre 2022, p. 11.

36 Come afferma infatti Marco Bellocchio: «L'attore a cui Fabrizio stesso, pur distinguendosi totalmente, fa riferimento e di cui parla con la più grande ammirazione è Gian Maria Volonté. Rispetto all'Aldo Moro interpretato da Volonté, sia con Elio Petri che con Giuseppe Ferrara, quella di Fabrizio è del tutto originale, né più grande né minore, segue un altro disegno. Anche se quel tipo di studio, di preparazione, di precisione nei dettagli, soprattutto se storico, ricorda Volonté». R. Riveccio, *Tra Moro e Volonté. Intervista a Marco Bellocchio*, in *Fabrizio Gifuni. L'attore maratoneta*, a cura di F. Pommier Vincelli e B. Sollazzo, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2022, pp.139-140.

37 F. Gifuni, *Con il vostro irridente silenzio. Le Lettere e il Memoriale: voci dalla prigionia di Aldo Moro*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 13. Gifuni a questo proposito scrive: «L'esperimento che propongo a teatro consiste [...] in questo: avvicinare queste carte ai nostri corpi e ai nostri recettori sensoriali, come se fossimo in presenza di un meteorite piovuto sul nostro presente da un altro tempo e da un altro spazio per verificare appunto, sera dopo sera, se questo corpo è ancora in grado di produrre una temperatura e un campo magnetico significativo o se al contrario dovremmo concludere di trovarci in presenza di un corpo freddo e perduto nel tempo», ivi, p. 14.

38 F. Gifuni in *Fabrizio Gifuni. L'attore maratoneta*, cit., p. 173.

39 I testi degli spettacoli *'Na specie de cadavere lunghissimo* (2004) e *L'ingegner Gadda va alla guerra o della tragica storia di Amleto Pirobutirro* (2010) sono pubblicati assieme in F. Gifuni, G. Bertolucci, *Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione*, Minimum Fax, Roma 2012.

ABSTRACTS

MEDIA OPERA. 'A RIVEDER LE STELLE' BETWEEN VIRTUAL SCENE AND TELEVISION DIRECTION *Giulia Carluccio e Stefania Rimini*

If the need for a media approach to the history of opera is now acknowledged, the urgent question today does not exclusively concern the forms of re-proposing the opera scene through other media, but rather the reinvention of that same scene in function of new media devices, as well as new dramaturgical and production requirements. The consolidated tendency towards explicit multimedia grafts, useful to 'expand' the boundaries of the represented space and reformulate the relationship between environments and expressive codes, has undergone a strong acceleration as a result of the pandemic crisis, leading to the recovery of formats such as the film-opera (think of Martone's double investment with *Il Barbiere di Siviglia* and *La Traviata* for the Teatro d'Opera in Rome) and the reconfiguration of the modules of television direction.

Among the various experiments in the reconfiguration of the opera *A riveder le stelle* by Davide Livermore (conducted by Riccardo Chailly) acts on a double level and probably represents the most peculiar case in terms of spatial dimension. In fact, the first axis on which the architecture of the performance rests concerns the balance between the lost physicality of the Piermarini (the stage, the stalls inhabited by the orchestra, the boxes, the foyer, etc.) and the digital sets of D-Wok, capable of supporting – thanks to calibrated effects – the weight of the dramaturgy; the second level sublimates the wound of the empty theatre through the joints of the television direction, which thus becomes the medium of an innovative diegetic transition and in fact a unique place of spectacular composition and fruition. The proposal presented here intends to explore the impact of multimedia codes on the re-functionalisation of the stage space in *A riveder le stelle*, with specific references to the interactions between bodies and media practices.

THE PHONOSPHERE, ETHNOPHONY, AND ART MUSIC IN VISCONTI'S *LA TERRA TREMA* *Graziella Seminara*

The aim of this article is to read Visconti's film *La terra trema* from a sound perspective and to rethink from this musical point of view the relationship between the original literary text (the Giovanni Verga's novel *I Malavoglia*) and its cinematic adaptation. On the one hand, the centrality of the soundscape of Acitrezza (an ancient Sicilian fishing village) in the diegetic space of the film will be highlighted and particular attention will be paid to all those acoustic events that present a significant documentary value for the ethnomusicological research in Sicily, from the popular songs to instrumental folk music. On the other hand, the few extradiegetic musics, composed by Visconti and Willi Ferrero, convey the director's stance

toward the filmic story and share the same narrative function as the comments entrusted to the ‘voice over’. The sound perspective finally sheds new light on the relationship between the film and Verga’s novel: it will be discovered that – despite different ideological approach of the two authors – the influence of the Sicilian writer on Visconti’s film adaptation goes far beyond the narrative path and affects the director’s vision of the world.

SYNTHETIC EATING. A REFLECTION ON ART, FOOD, AND TECHNOLOGIES SURROUNDING MARZIA MIGLIORA’S WORK *LO SPETTRO DI MALTHUS* (*THE SPECTRE OF MALTHUS*)

Elisabetta Modena

Marzia Migliora’s artwork *The Spectre of Malthus*, exhibited in 2020 at Museum MAGA in Gallarate as part of the eponymous exhibition, delves into themes the Italian artist has explored for years: peasant labor, agricultural history, the transformation of food from sustenance to commodity in today’s virtualized economy, exploitation of natural resources, and the historical role of women in these contexts. Motivated by personal and familial experiences, Migliora has pursued these investigations over the years through installations that use humble, natural materials.

Given this background, it might seem surprising that *The Spectre of Malthus* is realized through virtual reality (VR), a sophisticated technology creating a 360° digital environment that immerses users in an alternative space. This raises questions: Why employ virtual reality to evoke awareness of nature and its cycles? Why mediate the relationship between humans and nature through a digital environment, rather than opting for more un-mediated, and less artificial means?

Building on Migliora’s work, the article addresses this issue by examining case studies of artists since the 1980s who have similarly used technology to explore such topics.

VSOP-HALCA AND THE EARTH AS A MEDIUM

Francesco Giarrusso

In this article, I examine the impact of space-based Very Long Baseline Interferometry (VLBI) as implemented in the VSOP-HALCA project (1997), which not only enabled the detection of extragalactic worlds but also transformed Earth into an astronomical detection medium. This transformation, part of what is termed the ‘Second Age Air’, transcends mere spatial observation, redefining Earth as a cybernetic-informatic ecosystem. This metamorphosis is not confined to mere physical ‘terraforming’ but extends its implications into the cognitive domain, altering Earth’s geography within a context of global interaction among technology, environment, and human perception. The paper delves into how VSOP-HALCA, through these innovations, has reconfigured our relationship with space, ushering in a new era of synergistic interaction between humanity, technology, and the planet.

THE NEW FACES OF “DOMUS”. A GRAPHIC PROJECT BETWEEN PHOTOGRAPHY AND VISUAL ARTS
Marco Scotti

The editorship of the architectural magazine “Domus” was entrusted in July 1979 to Alessandro Mendini, after the death of its founder Gio Ponti.

Looking at the first initiatives of the new director – an architect, designer and theorist – it’s possible to notice the desire to take the periodical towards new areas, collateral to architecture, while opening up to different cultures and giving more and more visibility to new formal research. This masterplan included a strong connection with the identity of “Domus”, deeply rooted into Italian design culture, while eliminating hierarchies between different disciplines, such as product design, visual arts and fashion.

To communicate this radical change, Mendini chooses an historic collaborator of “Domus”, Ettore Sottsass jr., asking him to imagine a new graphic design project for the magazine. Sottsass, back from a period of profound rethinking around his practice, reconnected with Mendini, with whom he had shared experiences through avant-gardes, media, languages and disciplines, such as the exhibition Italy: the new domestic landscape at the MoMA, New York, and the experience of Studio Alchimia.

Among the collaborators Occhiomagico – an alias of Giancarlo Maiocchi – stands out: during those years he experimented in the multimedia arr, starting from a rethinking of the photographic language, contaminating it with surrealist, metaphysical and psychedelic influences.

Studying the archives of Ettore Sottsass, and in particular the almost totally unpublished funds preserved at the Giorgio Cini Foundation in Venezia, this article aims to investigate the graphic design projects and to reconstruct and recontextualize a fundamental event in the history of relationships and exchanges between disciplines and languages in twentieth-century Italian culture.

PERFORMING THE POLITICAL BODY. CONTEMPORARY ITALIAN ACTORS AND THE BIOGRAPHY OF THE REPUBLIC

Mariapaola Pierni, Paola Zeni

The biopics – which have experienced great success in recent years, both in Italian and international cinema – are faced by actors and actresses as a peculiar, potentially risky, and certainly challenging testing ground. This scenario gets even more complex when it comes to biopics dedicated to well-known personalities of political history that can pose a further threat: that of embodying a figure that already exists (or has existed) mediatically. The essay investigates the acting contributions of actors who, over the last twenty years, have embodied political personalities from the recent or distant past of Italian republican history on the big screen. Moving from specific case studies – Toni Servillo’s ‘versions’ of Andreotti and Berlusconi, Pierfrancesco Favino’s Craxi and Fabrizio Gifuni’s Moro –, the

essay considers not only their contribution in terms of acting, but the overall sense that technique, style, physical presence, and star personality of these actors brought to the films, and how this sense possibly contributed to rethink, or at least reconsider, these ‘biographed’ political figures.

STARDOM AND FILM-FORM: THE PERFORMATIVE SCENE AS IDEA-FORM

Federico Vitella

An Italian producer had every interest in hiring a famous actress: Loren, Pampanini, Mangano, Lollobrigida, etc. The presence of a *diva* increased the production value of any project, and with this not only its downstream commercial potential (with spectators), but also its upstream bankability (with distributors). On the other hand, the services of such an actress were expensive, and once the investment had been made, the diva had been contracted, it was essential to safeguard it, the investment, and maximize the hypothetical income. The star status of an actress translated, for the producer, into a symbolic capital to be administered and the films bore indelible traces of this administration. The scene in which the famous actress was engaged in singing/dancing numbers was, in my opinion, particularly important from a rhetorical point of view. It was strategic for its ability to happily combine expressiveness (entertainment value), narrative delivery (characterization and progression of the plot) and indeed star-building: filmic valorization of the female body.

“AN AUNT WHO WAS A BIT OF A FEMINIST”. THE POLITICS OF JOHN FORD AND THE SCRIPT OF *FORT APACHE*

Giaime Alonge

John Ford has often been seen, sometimes liquidated, as a ‘patriarchal’ author: an Irish-American filmmaker deeply connected to his Catholic heritage specialized in ‘masculine’ genres such as westerns and war films; an enthusiastic Navy officer, during and after Second World War; the director who launched John Wayne, one of the most openly reactionary Hollywood stars. It is not only now, in times of woke culture, that the figure of Ford is problematic from a political point of view. Even when he was alive, John Ford was often referred to as a conservative, if not a racist. This kind of reading, inevitably, does not hold up to careful analysis, even for the simple fact that the Fordian corpus consists of about 150 titles. Many of Ford’s movies offer stories and characters full of interesting ideological nuances.

After a general presentation of the political dimension of Ford’s filmography, the essay focuses on a specific case study, *Fort Apache* (1948), working in particular on materials from the John Ford Papers (story line, character biographies, screenplay), examining which the progressive and even feminist nature of the film, already evident on screen, becomes even clearer and more disorienting.