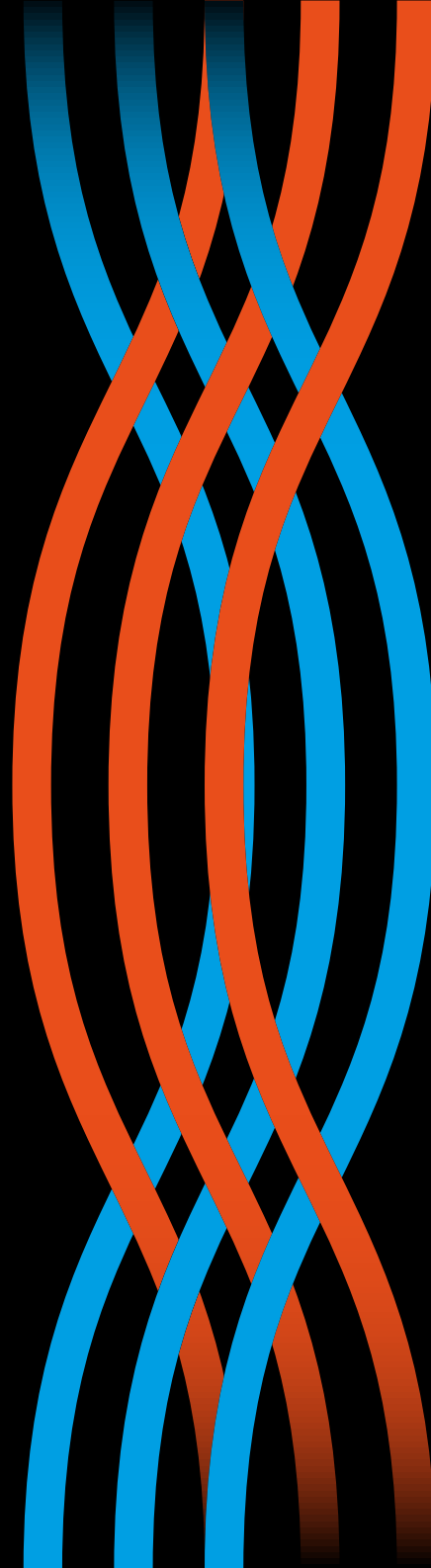


42°
PREMIO
SERGIO
AMIDEI

CATALOGO 2023



A

42° PREMIO SERGIO AMIDEI

Premio internazionale alla migliore sceneggiatura
20 – 26 luglio 2023

Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Kinemax Gorizia,
Mediateca.GO "Ugo Casiraghi", Piazza della Vittoria,
Casa Krainer – Via Rastello

Organizzato e ideato da:

Associazione culturale "Sergio Amidei"
Associazione Palazzo del Cinema/Hiša Filma
DAMS - Università degli Studi di Udine

Co-organizzato con:

Comune di Gorizia
Camera di Commercio Venezia Giulia Trieste
Gorizia

Con il contributo di:

Ministero della Cultura
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Comune di Gorizia
Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia
Cassa Rurale ed Artigiana del Friuli Venezia
Giulia

Con il patrocinio di:

FICE - Federazione Italiana Cinema d'Essai
Agis Tre Venezie
Associazione 100autori
ANAC - Associazione Nazionale Autori Cinematografici

Partner ufficiali:

Transmedia S.r.l.
Azienda Agricola Livio Felluga
Vigne Museum
Consorzio Tutela Vini Collio
Azienda Agricola BorgosanDaniele
Azienda Agricola Roncùs
Primosis Wines

Azienda vinicola Amandum
Torrefazione Goriziana Caffè
Marzoli & Nanut
Autofrance Gorizia

In collaborazione con:

Far East Film Festival
Alpe Adria Cinema - Trieste Film Festival
Giornate della Luce
Associazione Kinoateljje
France Odeon
Cinemazero
studiofaganel

Presidente Associazione Culturale "Sergio Amidei":

Francesco Donolato

Direttore:

Giuseppe Longo

Comitato scientifico:

Mariapia Comand, Sara Martin, Roy Menarini, Martina
Pizzamiglio, Steven Stergar, Simone Venturini

Giuria Premio "Sergio Amidei":

Francesco Bruni, Silvia d'Amico Bendicò, Massimo
Gaudio, Doriana Leoneff, Francesco Munzi, Marco
Pettenello, Giovanna Ralli, Marco Risi

Segreteria alla direzione:

Martina Pizzamiglio

Coordinatori del programma:

Simone Venturini, Martina Pizzamiglio

Le sezioni sono state ideate e realizzate da:

Laura Casella, Silvio Celli, Mariapia Comand, Marco
Devetak, Sara Martin, Roy Menarini, Paolo Mereghetti,
Federico Millevoi, Matteo Oleotto, Martina Pizzamiglio,
Dario Rizzo, Tomás Sheridan, Steven Stergar, Simone
Venturini

Responsabili pubblicazioni:

Mattia Filigoj, Silvia Mascia, Sara Malni

Segreteria logistica:

Marco Treu

Segreteria organizzativa:

Marco Clemente, Eleonora De Majo

Staff tecnico:

Sandro Zanirato, Ivo Mauri, Miguel Ernesto Graniero,
L'Image S.r.l.

Ufficio stampa:

Federica Marchesich

email: federica.marchesich@gmail.com

T. 3280114295

Graphic Design:

Graphic Opera

Leonardo Lenchig Andres / Ettore Concetti

Art Direction:

Leonardo Lenchig Andres

Printing:

Grafiche Filacorda

Web agency:

tmedia

Spot ideato e realizzato da:

Marko Devetak

Info Point / Account di sala/ Responsabili accrediti/

Social Media Team:

Lorenzo Bonanni, Rebecca Codarin, Marco Rogelja,
Riccardo Russo, Veronica Saccon, Franco Samez, Andrea
Siragusa, Giovanni Paolo Togni, Leonardo Tornesello

Sottotitoli e traduzioni:

Evelyn Dewald, Monica Nastasi

Media Partner:

Mediacritica.it

Mostra Adriatico di Riccardo Fregosto a cura di:

studiofaganel

Le retrospettive sono state realizzate in collaborazione con:

Archivio Storico LUCE - Cinecittà, Centro Sperimentale
di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Fondazione
Cineteca di Bologna, Park Circus, Surf Film, Movie Time,
Mediaset, La Camera Ottica Film and Video Restoration,
Mediateca.GO "Ugo Casiraghi", Digital Storytelling
Lab, DAMS Uni Ud, Polifilm, Mediateca di Pordenone
"Cinemazero", Mediateca di Trieste "La Cappella
Underground", Kavac Film, Cristaldi Film, Rai Cinema,
Rai Teche, WildSide, Minerva Film, Far East Film Festival,
Transmedia produzioni, Alpe Adria Cinema - Trieste Film
Festival, Magnetfilm, Kurzfilm Agentur Hamburg e.V.,
Titanus

Un ringraziamento particolare:

Sartoria Sociale "La collina Coop. Soc."
Bag Design

Si ringraziano:

Ludoteca comunale di Gorizia - Assessorato al Welfare
Associazione culturale Crisalide
Agenzia Spada Viaggi
Dijaški dom
ASD AŠZ Olympia Gorizia
ArtistiAssociati Centro di produzione teatrale

Francesca Ansuini, Francesca Arcidiacono, Sabrina
Baracetti, Giulia Barini, Serena Bellotti, Thomas Bertacche,
Diego Bressan, Patrizia Cacciani, Francesca Maria
Cadin, Luigi Camallo, Chiara Canesin, Rossella Carastro,
Marco Catenacci, Gloria Catto, Luigina Centonze,

Damijan Češčut, Carla Consalvi, Camilla Criscuolo,
Davide Del Degan, Federica Di Biagio, Elena D'Incà,
Marta Donzelli, Simone Dotto, Camillo Esposito, Lorenzo
Fabri, Ludovica Fales, Cristina Feresin, Marco Fortunato,
Alessio Giannotta, Francesca Giglione, Monica Goti,
Georg Gruber, Anne Jagemann, Frauke Knappke, Benny
Kosič, Annamaria Licciardello, Domenico Monetti, Enrico
Magrelli, Kristina Markova, Alessandro Mezzena Lona,
Fabrizio Micarelli, Daniel Paone, Petra Pavšič, Leonardo
Pintar, Gian Paolo Polesini, Mattia Provedel, Nicoletta
Romeo, Renato Russo, Marco Serra, Tomás Sheridan,
Caterina Stera, Daniele Terzoli, Francesca Visintin, Cristina
Visintini, Santo Vizzini

Catalogo a cura di:

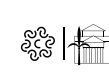
Mattia Filigoj, Silvia Mascia, Sara Malni

Testi di:

Mario Anzil, Serena Bellotti, Mattia Caruso, Laura Casella,
Michael Castronuovo, Gianmaria Cataldo, Rossella
Catanese, Silvio Celli, Laura Cesaro, Matteo Citrini, Mary
Comin, Gloria Dagnino, Marco Devetak, Emanuele Di
Nicola, Francesco Donolato, Simone Dotto, Alexander
Edwards, Marco Faganel, Ludovica Fales, Mattia Filigoj,
Cristina Formenti, Enrico Gheller, Francesca Giglione,
Clément Lafite, Stefano Lalla, Nicola Manuppelli, Andrea
Mariani, Sara Martin, Silvia Mascia, Roy Menarini, Federico
Millevoi, Maria Eleonora C. Mollard, Margherita Moro,
Andrea Moschioni Fioretti, Sara Occhipinti, Pasquale
Panella, Martina Pizzamiglio, Francesco Ranieri Martinotti,
Emanuele Rauco, Dario Rizzo, Valentino Saccà, Juri
Saitta, Tomás Sheridan, Nadina Štefančič, Steven Stergar,
Sara Tongiani, Paola Valentini, Andrea Vassalle, Simone
Venturini, Paolo Villa, Martina Zanco, Rodolfo Ziberna,
Silvia Zoppis, Mateja Zorn

ISBN 978-88-946273-3-6

© Associazione Palazzo del Cinema/Hiša Filma
(2023)



Premio internazionale alla migliore sceneggiatura
Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Kinemax Gorizia,
Mediateca.GO "Ugo Casiraghi", Piazza della Vittoria,
Casa Krainer — Via Rastello

Gorizia, 20 — 26 Luglio 2023

Catalogo 2023



INDIRIZZO DI SALUTO DELL'ASSESSORE REGIONALE ALLA CULTURA E ALLO SPORT FVG MARIO ANZIL

*in occasione della 42a edizione del
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA
MIGLIORE SCENEGGIATURA "SERGIO AMIDEI"
Gorizia, 20 - 26 Luglio 2023*

Il Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei" è una importante vetrina culturale per tutto il mondo della sceneggiatura italiana e straniera che ormai da quarantadue anni si incontra e si confronta, facendosi ispirare nella splendida cornice offerta dalla città di Gorizia.

Il livello qualitativo e l'importanza della manifestazione sono sicuramente da attribuire all'Associazione Culturale "Sergio Amidei" e a tutti i suoi collaboratori che, anno dopo anno, ripropongono ai professionisti partecipanti, ma anche agli appassionati, una manifestazione di altissimo profilo internazionale e in grado di innovare il modo di scrivere per il cinema. Va, altresì, ricordato come tali appuntamenti culturali siano un'occasione di promozione e valorizzazione del nostro territorio.

Come Vicepresidente e Assessore alla Cultura e allo Sport della Regione Friuli Venezia Giulia, quindi, volentieri invio agli organizzatori, agli artisti in gara e a coloro che parteciperanno come ospiti o come pubblico, i miei saluti e auguri affinché anche la 42a edizione possa regalare a tutti straordinarie soddisfazioni.

VICEPRESIDENTE E ASSESSORE
ALLA CULTURA E SPORT FVG
Avv. Mario Anzil

INDIRIZZO DI SALUTO DEL SINDACO DI GORIZIA RODOLFO ZIBERNA

*in occasione della 42a edizione del
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA
MIGLIORE SCENEGGIATURA "SERGIO AMIDEI"
Gorizia, 20 - 26 Luglio 2023*

Mi ha particolarmente colpito il significato racchiuso nell'immagine scelta per identificare questa edizione del Premio "Sergio Amidei": essa vuole, infatti, rappresentare "l'intreccio degli eventi di una sceneggiatura che susseguendosi formano la storia, ma anche due culture, due paesi, due città che si uniscono in un percorso condiviso, condividendo punti di incontro".

In questi segni, dalle movenze semplici, quasi elementari, ma tutt'altro che scontate e superficiali, è pertanto custodita una parte estremamente rilevante della storia di Gorizia.

C'è il legame della città con il Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei": un cammino iniziato assieme ben 42 edizioni fa, che oggi si proietta, audace e ambizioso, verso il futuro, portando con sé sempre novità di elevato spessore, ospiti di indubbio prestigio (anche a livello internazionale) ed emozioni di profonda genuinità.

C'è la sfida di GO! 2025: un evento che, con le sue meravigliose peculiarità e le sue innumerevoli potenzialità, è riuscito a entusiasmare tutta la città (e non solo), coinvolgendo enti e persone in un vortice di energia positiva, iniziative e progetti, e che trasformerà questo territorio di confine in una suggestiva vetrina a testimonianza dei

proficui rapporti di collaborazione e di amicizia, intessuti in questi anni tra istituzioni e tra realtà transfrontaliere.

E c'è il "movimento", continuo, anche se a volte impercettibile (quasi a voler ricordare lo scorrere del fiume Isonzo, divenuto oggi forte e silenzioso simbolo di unione) di una comunità che, consapevole della sua storia travagliata, ha sempre guardato avanti con speranza, cercando di trarre insegnamenti e moniti dagli eventi passati.

Tutto questo è Gorizia, tutto questo è il Premio "Sergio Amidei": inevitabilmente intrecciati e indispensabili l'una all'altro.

Provare per credere, dunque: la città e l'Associazione di Cultura Cinematografica "Sergio Amidei" ci aspettano a "braccia aperte" per portarci nel loro mondo e condividere le tante e speciali bellezze di cui sono depositarie.

IL SINDACO
Rodolfo Ziberna

INDIRIZZO DI SALUTO DEL PRESIDENTE DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE "SERGIO AMIDEI"

V

La quarantaduesima edizione del Premio Amidei si svolgerà anche quest'anno nella cornice di Piazza della Vittoria, occupando strategicamente il centro cittadino allo scopo di far partecipare tutta la città al nostro progetto. Per questo, dunque, le proiezioni serali si svolgeranno ancora una volta nell'arena allestita al centro della piazza.

Attorno al nucleo principale dei film in concorso, indicati dalla nostra storica giuria cui si è aggiunto Marco Pettenello, si svilupperà il tema di quest'anno: l'indipendente. In questa espressione intendendosi, in ambito cinematografico, la produzione che per le sue procedure realizzative, le modalità produttive e gli spazi distributivi, si sviluppa fuori, e quasi sempre in alternativa, alla dialettica del mercato cinematografico strutturato e delle grandi società di produzione.

In quest'ottica si muoverà la sezione "Sguardi indipendenti" che indagherà la produzione di Walter Fasano, artista poliedrico che, accanto a un'attività di montaggio per la quale è stato anche premiato con il Ciak d'oro nel 2018 per il film *Call me by your name*, ha collaborato a sceneggiature, realizzato documentari e musicato il film *Bota Café* (2014).

Le occasioni d'incontro e di confronto tra gli artisti, le possibilità di approfondimento e di arricchimento che conseguono a uno scambio di esperienze costituiscono il tratto caratteristico della nostra attività e dunque anche quest'anno, dopo il positivo riscontro di quello passato, proseguirà la condivisione di conoscenze tra cineasti italiani e sloveni. In

questa edizione condivideranno con il pubblico il loro pensiero Hleb Papou e Erik Valenčič nell'ambito della sezione "Agorà".

La ricerca di una produzione indipendente e auspicabilmente libera da condizionamenti ha sempre trovato spazio tra gli interpreti. La sezione "Indipendenti, alternativi, dissidenti: le cooperative", esplora questo spazio. Già a partire dal secondo dopoguerra, quando un vento di libertà aveva iniziato a percorrere il nostro Paese dopo il lungo viaggio attraverso il fascismo, richiamando il titolo della grande opera di Ruggero Zangrandi, e fino agli anni Novanta, alcuni importanti artisti, per tutti Carlo Lizzani e Fabio Carpi, avevano cercato strumenti di produzione indipendente per le loro opere. Nell'ambito della sezione verranno proiettati film diversi tra loro per contenuti e generi ma unificati nella ricerca di autonomia espressiva libera dalle pressioni della produzione "industriale" e sottoposta solo al giudizio degli spettatori.

Novità di quest'anno è la sezione "Visti e rivisti" curata da Paolo Mereghetti che si prefigge di scandagliare un classico delle opere cinematografiche: il remake; con il suo occhio attento e sagace, il critico ci accompagnerà in un percorso che partendo dal periodo antecedente il secondo conflitto mondiale perviene ai nostri giorni.

Il Premio all'opera d'autore è stato quest'anno assegnato dalla nostra Associazione a Marco Bellocchio, un artista che a partire dal lontano esordio (*I pugni in tasca*, 1965) ha attraversato gli ultimi decenni

dello scorso millennio e i primi di questo, offrendoci nelle sue opere (tra le altre senza pretese di esaustività e solo per ricordarne alcune: *Nel nome del padre*, *Diavolo in corpo*, *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte*, *Vincere*, *Bella addormentata*, *Esterno notte* fino al contemporaneo *Rapito*) l'opportunità di scavare nei temi della famiglia, dell'educazione e delle difficoltà psichiche con una cifra assolutamente personale. Accanto alla regia cinematografica, Marco Bellocchio ha affiancato quella teatrale e dona la sua esperienza alle giovani generazioni attraverso la fondazione "Fare cinema" che promuove corsi di alta formazione artistica.

Il Premio alla cultura cinematografica vede protagonista Gianni Canova, critico cinematografico e rettore della Libera università di lingue e comunicazioni – IULM per la sua incessante opera di divulgazione e promozione del cinema anche sulle nuove piattaforme.

La nostra Associazione cerca da sempre di coniugare insieme alla visione dell'opera cinematografica anche lo studio su di essa nei suoi diversi profili, cui dedichiamo la ormai pluriennale sezione "Pagine di cinema" che vedrà protagonisti Nicola Manuppelli, il quale presenterà la sua ultima fatica *Due donne* scritto a quattro mani con Pasquale Panella e Roy Menarini con il suo studio critico *Hitchcock. La donna che visse due volte* dedicato al capolavoro del "maestro del brivido".

Nella sezione "Dialoghi sulla sceneggiatura" saranno gli stessi sceneggiatori a parlare della scrittura cinematografica.

Il programma è poi completato dalle

sezioni consolidate: "Amidei Kids" dedicata ai giovani spettatori, "Racconti privati, memorie pubbliche" che consentirà agli spettatori di portare il loro sguardo indietro nel tempo e rivivere momenti di "piccola" storia importanti per una lettura del nostro presente, e ancora "Damsiana" che porterà all'attenzione del pubblico i lavori dei giovani studenti del DAMS dell'Università degli Studi di Udine e le immancabili Masterclass.

Insomma, anche oltre il filo conduttore che caratterizza la presente edizione, ogni appassionato potrà trovare nel palinsesto una ragione per partecipare alla nostra manifestazione.

Buon cinema!

PRESIDENTE ASSOCIAZIONE
CULTURALE "SERGIO AMIDEI"
Francesco Donolato

INDICE DELLE SEZIONI DEL PREMIO

SEZIONE **(A)** ↓
PREMIO INTERNAZIONALE ALLA MIGLIORE SCENEGGIATURA **P_08**

SEZIONE **(B)** ↓
PREMIO ALL'OPERA D'AUTORE: MARCO BELLOCCHIO **P_24**

SEZIONE **(C)** ↓
PREMIO ALLA CULTURA CINEMATOGRAFICA: GIANNI CANOVA **P_56**

SEZIONE **(D)** ↓
INDIPENDENTI, ALTERNATIVI, DISSIDENTI: LE COOPERATIVE **P_66**

SEZIONE **(E)** ↓
SGUARDI INDIPENDENTI: WALTER FASANO **P_80**

SEZIONE **(F)** ↓
AGORÀ: HLEB PAPOU E ERIK VALENČIČ **P_86**

SEZIONE **(G)** ↓
SCRITTURE SERIALI **P_96**

SEZIONE **(H)** ↓
RACCONTI PRIVATI, MEMORIE PUBBLICHE **P_100**

SEZIONE **(I)** ↓
DAMSIANA **P_110**

SEZIONE **(J)** ↓
VISTI E RIVISTI **P_118**

SEZIONE **(K)** ↓
ANNI CINQUANTA MODA E DESIGN. NASCITA DI UNO STILE **P_128**

SEZIONE **(L)** ↓
AMIDEI KIDS **P_136**

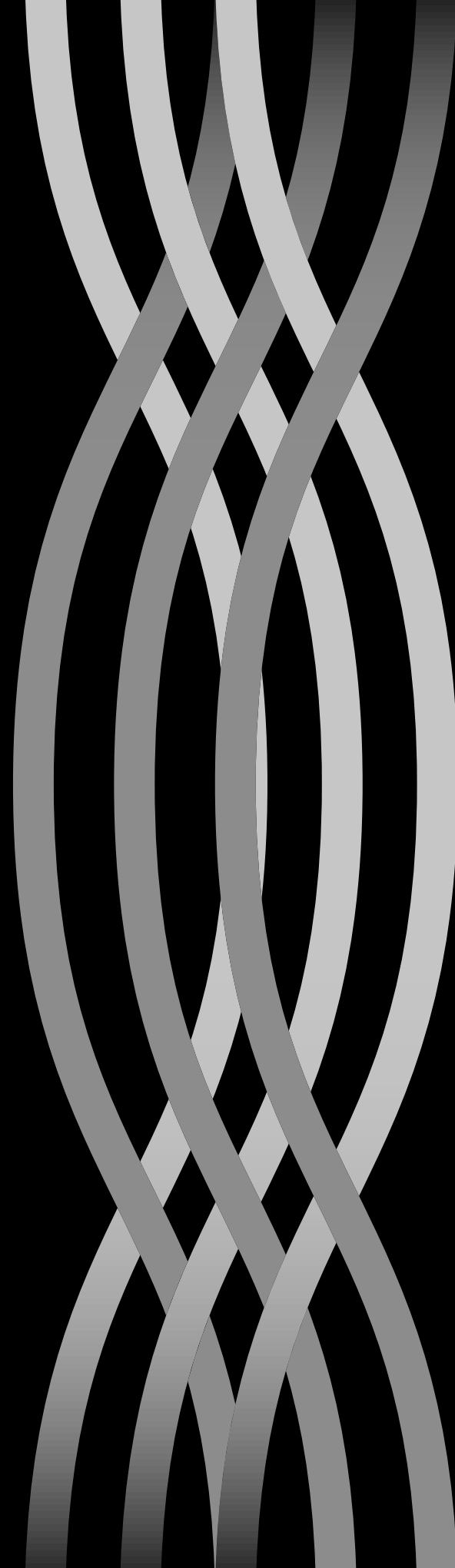
SEZIONE **(M)** ↓
DIALOGHI SULLA SCENEGGIATURA **P_142**

SEZIONE **(N)** ↓
PAGINE DI CINEMA **P_146**

SEZIONE **(O)** ↓
EVENTI SPECIALI **P_150**

SEZIONE **A** ↓

PREMIO INTERNAZIONALE
ALLA MIGLIORE SCENEGGIATURA



AS BESTAS: LA TERRA DELLA DISCORDIA

AS BESTAS

SCHEDE FILM

Regia: Rodrigo Sorogoyen
Soggetto e sceneggiatura: Isabel Peña, Rodrigo Sorogoyen
Fotografia: Alejandro de Pablo
Montaggio: Alberto del Campo
Costumi: Paola Torres
Musiche: Oliver Arson
Produzione: Arcadia Motion Pictures, Caballo Films, Cronos Entertainment
Distribuzione: Movies Inspired
Origine: Francia, Spagna 2022
Durata: 137'

Premi: *Tokyo International Film Festival* (2022): Grand Prix, Miglior Regista (Rodrigo Sorogoyen), Migliore Attore (Denis Ménochet); *Premio César* (2023): Miglior Film Straniero; *Premio Goya* (2023): Miglior Film, Miglior Regista (Rodrigo Sorogoyen), Miglior Attore Protagonista (Denis Ménochet), Miglior Attore non Protagonista (Luis Zahera), Miglior Sceneggiatura (Isabel Peña e Rodrigo Sorogoyen), Miglior Fotografia (Álex de Pablo), Miglior Montaggio (Alberto del Campo), Miglior Colonna Sonora (Olivier Arson), Miglior Sonoro (Aitor Berenguer, Fabiola Ordoño e Yasmina Praderas); *Premio Lumière* (2023): Migliore Co-Produzione Internazionale

Interpreti: Denis Ménochet (Antoine Denis), Marina Foïs (Olga Denis), Luis Zahera (Xan Anta), Diego Anido (Lorenzo Anta), Marie Colomb (Marie Denis), José Manuel Fernández y Blanco (Pepiño)



TRAMA

I coniugi Olga e Antoine decidono di lasciare la Francia e la grande città per ricominciare da zero nella campagna galiziana, vivendo in stretto rapporto con la natura e con i suoi prodotti. I rapporti già non del tutto idilliaci con i compaesani, *in primis* i due fratelli Anta nonché loro vicini di casa, iniziano a corrompersi a causa della richiesta di un'azienda, negata dai francesi, di installare delle pale eoliche sul territorio. La tensione si trasforma presto in minacce e violenza.

NON SENTIRTI A CASA, STRANIERO

La *rapa das bestas* è una tradizione galiziana che consiste nel bloccare i cavalli selvaggi con la forza bruta e nel rasare le loro criniere. È proprio questo evento ad accogliere lo spettatore che, se ignora l'esistenza di questo costume e il suo scopo, si sente sopraffatto dalla violenza silente e ingiusta di questo "assalto". Se all'inizio si rimane confusi da questa scena e non si riesce a creare un nesso con la storia principale, alla fine della visione tutto diventa più chiaro, come chiara è la consapevolezza che quei tre minuti riassumono l'intero film. Rodrigo Sorogoyen, infatti, ritorna al cinema con un lungometraggio colmo di tensione, ingiustizia, violenza e xenofobia, sentimenti difficili da gestire sia dal punto di vista registico e narrativo, sia da quello spettatoriale, soprattutto se a ispirare il tutto è una storia vera. Il regista spagnolo però, testimone i nove Premi Goya vinti, ha saputo creare un crescendo mantenendo sempre elevati i livelli della tensione, anche quando non c'è azione. Ha nuovamente dimostrato di saper adattare al suo scopo la regia e il montaggio: il montaggio frenetico del film *Il regno* (2018) e le riprese solitarie di *Madre* (2019) lasciano il posto questa volta a un montaggio lento e a delle riprese ampie che vogliono mostrare oggettivamente e in modo neutrale tutti i punti di vista, compreso quello quasi insensibile della natura. Questa scelta rende questo *thriller* molto vicino ai *western* classici, chi guardando la scena che precede lo scontro tra Antoine e i fratelli Anta non ha pensato al celeberrimo triello de *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966)?

Uomo-natura, autoctono-straniero, maschile-femminile, climax violento-climax emotivo, reagire-non reagire, approvare-non approvare, scappare-restare. Tutto ciò che *As bestas* presenta può essere riassunto con un solo termine: dualità. Ogni aspetto,

infatti, è affiancato o contrastato da un proprio contraltare. Nonostante Antoine e Olga si siano adattati alla vita di campagna e parlino pure lo spagnolo, non potranno mai sentirsi a casa e non diventeranno mai davvero "del posto", ma saranno sempre i forestieri, i francesi, odiati nel profondo in virtù di questioni che vanno al di là della loro personalità o della loro stessa esistenza, perché Napoleone aveva conquistato quelle terre considerando gli autoctoni "degli idioti di merda", come afferma Xan Anta. È proprio la xenofobia a caricare la tensione e l'aggressività che si palesa in tutto il film, specchio della società odierna che sebbene ritenga di vivere nel mondo e di essere figlia della globalizzazione mostra ancora il timore dell'invasione e la diffidenza per l'estraneo. Questa tensione però, Sorogoyen ha scelto di gestirla e adattarla al personaggio di riferimento: la prima parte del film, infatti, vede Antoine come protagonista ed è quindi maschile, mentre la seconda è femminile seguendo le azioni di Olga; in una, la risposta alla situazione è la violenza, tant'è che il climax di quella sezione è un'aggressione, nell'altra, a dominare è la ragione e il sentimento, non a caso il climax è emotivo ed esplose con la lite tra Olga e Marie.

As bestas, dunque, ci dimostra come sia difficile entrare a far parte di una comunità chiusa e di come, invece, sia facile perdere il controllo e arrivare a un punto di non ritorno.

Mary Comin

FOREVER YOUNG – LES AMANDIERS

LES AMANDIERS

SCHEDE FILM

Regia: Valeria Bruni Tedeschi
Soggetto e sceneggiatura: Valeria Bruni Tedeschi, Noémie Lvovsky, Agnès de Sacy
Fotografia: Julien Poupard
Montaggio: Anne Weil
Scenografia: Emmanuelle Duplay
Costumi: Caroline De Vivaise
Musiche: François Waledisch
Produzione: Ad Vitam, Agat Films & Cie
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Francia 2022
Durata: 126'

Premi: *Premio César* (2023): Migliore Promessa Femminile (Nadia Tereszkievicz); *Premio Lumière* (2023): Rivelazione Femminile (Nadia Tereszkievicz); *Nastri d'Argento* (2023): Nastro d'Argento Europeo (Valeria Bruni Tedeschi)

Interpreti: Nadia Tereszkievicz (Stella), Sofiane Bennacer (Étienne), Louis Garrel (Patrice Chéreau), Micha Lescot (Pierre Romans), Clara Bretheau (Adèle), Oscar Lesage (Stéphane), Alexia Chardard (Camille), Sarah Henochsberg (Laurence), Noham Edje (Franck), Liv Henneguier (Juliette)



TRAMA

Stella fa un provino per entrare nella scuola di recitazione del Théâtre des Amandiers, il cui direttore artistico è Patrice Chéreau. Riesce a essere ammessa e inizia a conoscere i suoi nuovi compagni, instaurando un legame profondo con loro e una relazione d'amore tormentata con Étienne, ragazzo problematico e incline all'autodistruzione. Sono gli anni Ottanta e gli spettri della droga e dell'AIDS compromettono il cammino artistico dei giovani aspiranti attori senza però scalfirli del tutto.

ESPERIENZE

Con *Forever Young*, Valeria Bruni Tedeschi realizza un lavoro sincero e sentito: un racconto autobiografico, senza citare apertamente nomi e cognomi (se non quello di Chéreau), spinta dalla voglia di immortalare un periodo della sua vita fondamentale e pienamente formativo. Già nei suoi precedenti lavori, su tutti *Un castello in Italia* (2013) e *I villeggianti* (2018), la componente autobiografica era parte fondante, ma in questo caso, decidendo di raccontare i primi anni in cui frequentò la scuola di recitazione del Théâtre des Amandiers, emerge un'opera ancora più autentica, con uno sguardo quasi documentaristico che riesce a trasmettere un senso di affetto e nostalgia.

Siamo accompagnati in una storia che sottolinea come ci sia sempre più bisogno di ricordare che essere giovani è una battaglia e diventare adulti fa dimenticare quanto eravamo "belli e coraggiosi" un tempo. La regia, attenta a non edulcorare ambienti e dialoghi inutilmente, si lascia abbandonare ai ricordi con musiche d'epoca e una fotografia particolarmente "sporca" che non cerca di abbellire i personaggi. Non si risparmia o addolcisce la pillola allo spettatore: ci sono la libertà e la spensieratezza dei giovani – consapevoli di avere una grande occasione con la scuola di recitazione – che non stanno salvando il mondo, ma loro stessi, o almeno ci provano, anche attraverso la voglia di sperimentare esperienze estreme, compreso sesso e droga.

Solo Étienne è caratterizzato negativamente: nonostante la vita gli abbia dato grandi opportunità, spreca tutto e i demoni con cui convive lo trascinano nel baratro dei suoi peggiori incubi. Un personaggio tipico del racconto di formazione e della gioventù che si ritrova sovente, sia in campo cinematografico che letterario. Fin dal nome scelto per il suo

alter ego, Stella, interpretata dall'intensa Nadia Tereszkievicz, Bruni Tedeschi metaforizza il tutto ispirandosi a quel *Un tram che si chiama desiderio* (1951) scritto da Tennessee Williams in cui Étienne diventa un ipotetico Stanley: lei è debole ma combattiva e volitiva, lui è passivo e stanco ma violento; lei è il centro della storia, lui la fine; lei soffre e poi rinasce, lui sprofonda senza capire il perché.

Teatro nel teatro e nel cinema, dove le passioni incontrollate diventano la norma e ci ricordano l'impudenza di un'età dove spesso, inconsci del nostro potenziale e della nostra bellezza, tendiamo ad amplificare le emozioni, complicandoci da soli l'esistenza. Tutti i personaggi, oltre al fatto di essere stati scelti dalla scuola, sono comunque dei privilegiati soprattutto a livello economico e questo diventa anche una critica a un mondo ovattato e fuori dalla realtà, suggerendo che chi ha meno, forse lotta in modo diverso.

Forever Young è la storia di un percorso personale, e giusto o sbagliato che sia, riesce alla fine a commuovere e far capire che la formazione di un individuo passa obbligatoriamente per le esperienze di vita. Un film di una cineasta che ha imparato molto, sia a livello professionale che umano, e che con sincerità restituisce tutto ciò al pubblico.

Andrea Moschioni Fioretti

SCHEMA FILM

Regia: Louis Garrel
 Soggetto e sceneggiatura: Louis Garrel, Tanguy Viel, Naïla Guiguet
 Fotografia: Julien Poupard
 Montaggio: Pierre Deschamps
 Scenografia: Jean Rabasse
 Costumi: Corinne Bruand
 Musiche: Grégoire Hetzel
 Produzione: Les Films des Tournelles, Arte France Cinéma, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma
 Distribuzione: Movies Inspired, BIM Distribuzione
 Origine: Francia 2022
 Durata: 99'

Premi: *Premio César* (2023): Miglior Sceneggiatura Originale (Louis Garrel, Tanguy Viel, Naïla Guiguet), Miglior Attrice non Protagonista (Noémie Merlant)

Interpreti: Louis Garrel (Abel Lefranc), Anouk Grinberg (Sylvie Lefranc), Roschdy Zem (Michel Ferrand), Noémie Merlant (Clémence Genièvre), Jean-Claude Pautot (Jean-Paul), Yanisse Kebbab (camionista)



TRAMA

Abel Lefranc, trentenne di Lione alle prese con un grave lutto, non prende bene il matrimonio della madre Sylvie con Michel, ex detenuto che la donna ha conosciuto durante un laboratorio teatrale in carcere. Sospettoso, Abel scopre che il patrigno sta preparando un colpo milionario. Michel propone allora al figliastro di partecipare all'impresa. Insieme alla sua migliore amica Clémence, il ragazzo si trova ben presto in una situazione più grande di lui...

ABEL, C'EST MOI

Come nei suoi precedenti film (*Due amici* 2015, *L'uomo fedele* 2018, *La crociata* 2021), anche in *L'innocente*, il protagonista, interpretato da Garrel stesso, si chiama Abel – un nome perfettamente consono al titolo – incarnando l'innocente biblico per antonomasia. La ricorrenza di questo dettaglio, insieme ad altri indizi, fa sorgere il sospetto che Garrel stia costruendo una traiettoria precisa attraverso il proprio lavoro da cineasta, o che almeno investa sempre i propri film di una forte dose di rispecchiamento e autoriflessione. Abel come Antoine Doinel, *alter ego* del regista che, anche attore, non ha neppure bisogno di un intermediario per incarnarlo e incarnarsi sullo schermo.

C'è effettivamente una matrice biografica in gioco: la madre di Garrel, l'attrice Brigitte Sy, ha sposato in seconde nozze un detenuto conosciuto in un laboratorio teatrale. Ma non sono le radici personali a rendere interessante il film, quanto la capacità e l'esperienza che Garrel ormai dimostra nell'interpretare e interpolare in maniera originale generi e toni cinematografici.

Il punto di svolta fondamentale di *L'innocente* coincide con la scelta di Abel – convinto da Clémence – di partecipare al colpo organizzato dal patrigno. Ecco che il film vira verso *l'heist movie*, il film di rapina, mantenendo sempre un tono generale da commedia brillante, e attingendo a piene mani sia dai *polar* francesi che dai polizotteschi italiani degli anni Settanta. Se è anzitutto merito della sceneggiatura equilibrare sapientemente situazioni e toni che afferiscono a generi diversi, anche visivamente, grazie alla fotografia di Julien Poupard, il film ha un'allure da anni Settanta. Nei colori, nella grana delle immagini, nella Lione notturna (bellissimo il pedinamento di Abel durante la celebre Fête des Lumières) si

avverte l'aria di quella stagione cinematografica e di quelle tipologie di film così peculiari sia del cinema francese che di quello italiano.

Nell'interpretare un Abel nevrotico, ansioso, di matrice alieniana, Garrel è sostenuto da un cast perfettamente in parte, che dà concretezza ai diversi toni del film: se Roschdy Zem incarna un personaggio pienamente in linea con il registro dell'*heist movie*, Noémie Merlant (premiata con il César) rivela una verve brillante tale da rubare la scena ai suoi partner. Il suo personaggio sopra le righe, degno di una Katharine Hepburn da commedia "svitata" degli anni Trenta, rivela lentamente la propria interiorità, spingendo anche Abel ad aprirsi a sé stesso e allo spettatore.

Attore prima che regista, Garrel sviluppa nel film una riflessione sull'arte della recitazione, sulla differenza tra mentire e recitare (due cose diversissime), in ideale continuità con il ruolo di Patrice Chéreau interpretato in *Forever Young – Les Amandiers* (2022) di Valeria Bruni Tedeschi. In questo senso, la scena alla tavola calda in cui Abel e Clémence fingono di essere una coppia che litiga e finiscono così per rivelare i veri sentimenti che provano l'uno per l'altra non è solo un magnifico *tour de force* recitativo tra Garrel e Mérlant, ma anche una splendida messa in scena di cosa significhi recitare: proprio il contrario di fingere o mentire, poiché interpretando un personaggio si scoprono e si disvelano delle verità su sé stessi e sugli altri. Forse è per questo che Louis Garrel ha creato il suo Abel cinematografico, e continua a interpretarlo e interrogarlo film dopo film.

Paolo Villa

SCHEMA FILM

Regia: Felix Van Groeningen, Charlotte Vandermeersch
 Soggetto: dal romanzo *Le otto montagne* di Paolo Cognetti
 Sceneggiatura: Felix Van Groeningen, Charlotte Vandermeersch
 Fotografia: Ruben Impens
 Montaggio: Nico Leunen
 Scenografia: Massimiliano Nocente
 Costumi: Francesca Brunori
 Musiche: Daniel Norgren
 Produzione: Wildside, Rufus, Menuetto Film, Pyramide Productions
 Distribuzione: Vision Distribution
 Origine: Italia, Francia, Belgio 2022
 Durata: 147'

Premi: *Festival di Cannes* (2022): Premio della Giuria; *Nastri d'Argento* (2023): Miglior Attore Protagonista (Luca Marinelli, Alessandro Borghi), Miglior Sonoro in Presa Diretta (Alessandro Palmerini); *David di Donatello* (2023): Miglior Film, Miglior Sceneggiatura non Originale (Felix Van Groeningen, Charlotte Vandermeersch), Miglior Fotografia (Ruben Impens), Miglior Sonoro (Alessandro Palmerini)

Interpreti: Luca Marinelli (Pietro Guasti), Alessandro Borghi (Bruno Guglielmini), Filippo Timi (Giovanni Guasti), Elena Lietti (Francesca Guasti), Elisabetta Mazzullo (Lara), Lupo Barbiero (Pietro da piccolo), Cristiano Sassella (Bruno da piccolo), Andrea Palma (Pietro da adolescente), Francesco Palombelli (Bruno da adolescente), Surakshya Panta (Asmi)



TRAMA

1984. Pietro, ragazzino torinese, passa le vacanze estive con i genitori amanti della montagna in un piccolo paese ai piedi delle montagne valdostane. Qui incontra Bruno, coetaneo che vive con gli zii malgari. I due presto stringono un'amicizia fondata sulla comune passione della montagna. Da adolescente, Pietro si ribella al padre e si allontana dalla famiglia e dalle montagne. Un evento segnante per le vite dei due amici li riunisce, ormai adulti, permettendogli di riprendere il loro rapporto.

DUE VITE. DUE VIE. DUE RISPOSTE.

Fedele adattamento dell'omonimo romanzo bestseller di Paolo Cognetti, vincitore del Premio Strega 2017, *Le otto montagne* è un film in cui, ai molteplici temi esplorati, corrisponde in realtà una singola chiave di lettura, che ne interpreta il significato e ne rivela le reciproche connessioni: la montagna. Il rapporto di amicizia fraterno che unisce Pietro e Bruno, la loro relazione con la figura paterna, i quesiti esistenziali che i due protagonisti si pongono in questo racconto pluridecennale trovano nella montagna non solo un elemento di raccordo, ma anche uno spazio simbolico di scoperta di sé stessi e del proprio posto nel mondo.

Le otto montagne è innanzitutto un racconto minuzioso sull'amicizia, profonda e silenziosa, tra due uomini che condividono fin da bambini un amore particolare per la montagna. Un sentimento, questo, vissuto in maniera diversa dai due protagonisti: se, nel caso di Pietro, si tratta di un amore riflessivo e spirituale, che lo porta a viaggiare verso altre montagne (quelle dell'Himalaya) e fare ritorno ciclicamente, in quello di Bruno il legame è certamente più viscerale e radicato, votato a un'eterna fedeltà a quelle montagne così tanto amate. Nonostante le due differenti relazioni con la montagna, che li portano lungo la loro vita a incontrarsi e separarsi più volte, nel tentativo di affrontare le proprie lotte interiori e scoprire un luogo dove poter essere sé stessi, l'amicizia fraterna coltivata negli anni rimane salda in virtù proprio di quel riferimento irriducibile che essa rappresenta, comune maestra di vita e insostituibile luogo dell'anima.

Parallelamente al tema dell'amicizia tra i due protagonisti, si accompagna anche quello della loro relazione con i padri. In entrambi i casi la figura paterna rappresenta una componente conflittuale, sebbene nel caso

specifico di Pietro il padre è, al tempo stesso, motivo di divisione e di unione. Il padre di Bruno, muratore emigrato all'estero, strappa il figlio adolescente dalla sua vita montana portandolo a lavorare con sé. Giovanni, il padre di Pietro, è un ingegnere torinese amante dell'alpinismo, il quale, accompagnato nelle sue escursioni da entrambi i ragazzi, crea un rapporto speciale con Bruno, più dotato nelle arrampicate del figlio. La tensione divisiva nel rapporto con i rispettivi padri si sviluppa, anche in questo caso, dentro e intorno allo spazio della montagna, che si conferma come l'elemento catalizzatore degli eventi formativi nella vita di Pietro e Bruno. Ma anche i motivi di unione rappresentati da Giovanni rispondono a questa logica. La sua eredità, una baita diroccata che i due amici ristruttureranno e divideranno, lo riabilita agli occhi del figlio, in quanto con essa si crea l'occasione per riallacciare quel rapporto di amicizia da tempo accantonato, seguendo modi e tempi della montagna.

In definitiva, *Le otto montagne* si può considerare come una storia di amicizia, come il racconto esistenziale di due percorsi di vita contrastanti e al contempo convergenti. Come un film sulla ricerca della propria strada nel mondo, accompagnati sempre da una domanda, derivante da un'antica visione induista e buddhista del mondo, di cui Pietro viene a conoscenza durante i suoi viaggi in Nepal, la cui risposta lo distingue da Bruno: al centro del mondo c'è la montagna più alta, il Monte Sumeru, circondato dal mare e da altre otto montagne. Ma chi ha imparato di più: chi ha scalato tutte le otto montagne o chi ha scalato il Monte Sumeru?

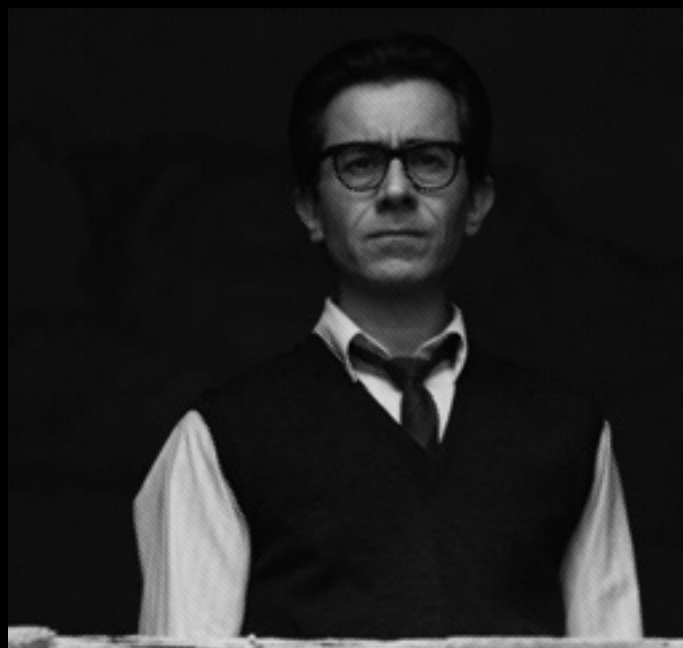
Michael Castronuovo

SCHEMA FILM

Regia: Gianni Amelio
Soggetto e sceneggiatura: Gianni Amelio, Edoardo Petti, Federico Fava
Fotografia: Luan Amelio Ujkaj
Montaggio: Simona Paggi
Scenografia: Marta Maffucci
Costumi: Valentina Monticelli
Musiche: Nicola Piovani
Produzione: Kavac, IBC Movie, Tenderstories
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia 2022
Durata: 130'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2022)*: Premio Brian (Gianni Amelio), NUOVO IMAIE Talent Award (Leonardo Maltese), RB Casting Award (Leonardo Maltese), Pellicola d'Oro Miglior Production Manager (Barbara Busso), Pellicola d'Oro Camera Operator (Cesare Pascarella); *Nastri d'Argento (2023)*: Premio Biraghi (Leonardo Maltese)

Interpreti: Luigi Lo Cascio (Aldo Braibanti), Elio Germano (Ennio Scribani), Leonardo Maltese (Ettore Tagliaferri), Sara Serraiocco (Graziella), Anna Caterina Antonacci (Maddalena), Rita Bosello (Susanna), Davide Vecchi (Riccardo), Maria Caleffi (Carla), Roberto Infurna (Manrico)



TRAMA

Italia, fine anni Cinquanta. Aldo Braibanti, poeta, drammaturgo e mirmecologo, si innamora del giovane Ettore. Ma i due vengono presto separati: il ragazzo viene portato in un ospedale psichiatrico e Braibanti in tribunale con l'accusa di plagio. Ripercorrendo fatti di cronaca realmente accaduti, il film racconta una storia politica e morale, tra accuse e indifferenze, portate sullo schermo attraverso gli occhi di Ennio, giornalista libertario de L'Unità.

TUTTO QUESTO SEMBRAVA UNA FAVOLA, E LA FAVOLA SEMBRAVA FINITA

Aldo Braibanti ed Ettore Tagliaferri vengono presentati attraverso lo sguardo esterno di un giornalista. Seduti uno di fronte all'altro, si scambiano versi d'amore in una rilassata sera d'estate. Questa rappresentazione di un amore potente e libero non verrà più riproposta, sostituita invece da una tensione repressiva dell'atto amoroso, mai apertamente mostrato e mai nominato. "Acqua ovunque e neanche un goccio per bere" è una citazione dal volume che Braibanti porge a Ettore più avanti nel film.

La storia di Aldo ed Ettore viene raccontata da Amelio come un mosaico che si forma davanti ai nostri occhi: in maniera sconnessa e non cronologica ma tenuta assieme dal rigore formale e composto delle inquadrature e dai dialoghi, come un magma di ricordi che ricompono una memoria. Il film inizia infatti dalla fine, dal momento in cui i due amanti vengono scoperti e separati, ed Ettore è ricoverato e sottoposto a elettroshock. Torna poi indietro al momento del loro primo incontro: Ettore entra nella villa di Braibanti e dalle sue spalle ne ammiriamo la grandezza, a simboleggiare la personalità dell'intellettuale forte e creativo, ma al tempo stesso arrogante e narcisista, che crea attorno a sé una cerchia di discepoli da formare. Ed è proprio la dinamica tra il maestro e l'allievo uno dei temi maggiormente esplorati nella prima parte del film, contrapposto all'assenza quasi completa della figura paterna e condensato nel discorso nietzschiano che Aldo rivolge a Ettore: "Il maestro che uno si sceglie è il primo atto di libertà di un artista, e comunque un allievo a un certo punto può sempre ucciderlo un maestro".

Ennio, il giornalista dell'incipit, rientra in scena solo nella seconda parte del film, quando la narrazione si sposta a Roma nel 1965 all'inizio del processo per plagio contro Braibanti. Lo

sguardo di Ennio guida lo spettatore lungo le varie fasi del processo e svolge una funzione di raccordo tra la dimensione intimistica e quella pubblica e politica. Da un iniziale apparente distacco, il coinvolgimento forzato nella vicenda giudiziaria porterà Ennio a sviluppare un rapporto di empatia con lo stesso Braibanti, svelandosi man mano fino a rivelare un rispecchiamento intimo e profondo.

Amelio assume un punto di vista politico e morale molto specifico sulla vicenda, sottolineato ogni volta dalle scelte registiche che impiegano spesso il fuori campo come dimensione simbolica. Il culmine del film è raggiunto nel momento dell'interrogatorio a Ettore, ormai consumato dal tempo trascorso in ospedale. La scena fa emergere le doti attoriali di Leonardo Maltese, al suo primo ruolo da protagonista, in un lungo piano sequenza dove le domande vengono rivolte da una voce che rimane sempre fuori campo, mentre lo sguardo di Amelio resta concentrato sul volto di Ettore e sulla verità che traspare dai suoi occhi.

Dopo il processo, Aldo ed Ettore si incontreranno di nuovo solo qualche tempo dopo. "E tu in cella riesci a scrivere?", chiede Ettore ad Aldo. "Qualcosa scrivo ancora", risponde Aldo. "Le solite cose difficili?", "Quelle che non capisce nessuno tranne te". Con queste parole viene sigillato un amore presente e vivo, ma consumato da una realtà sociale e politica ancora incredibilmente attuale.

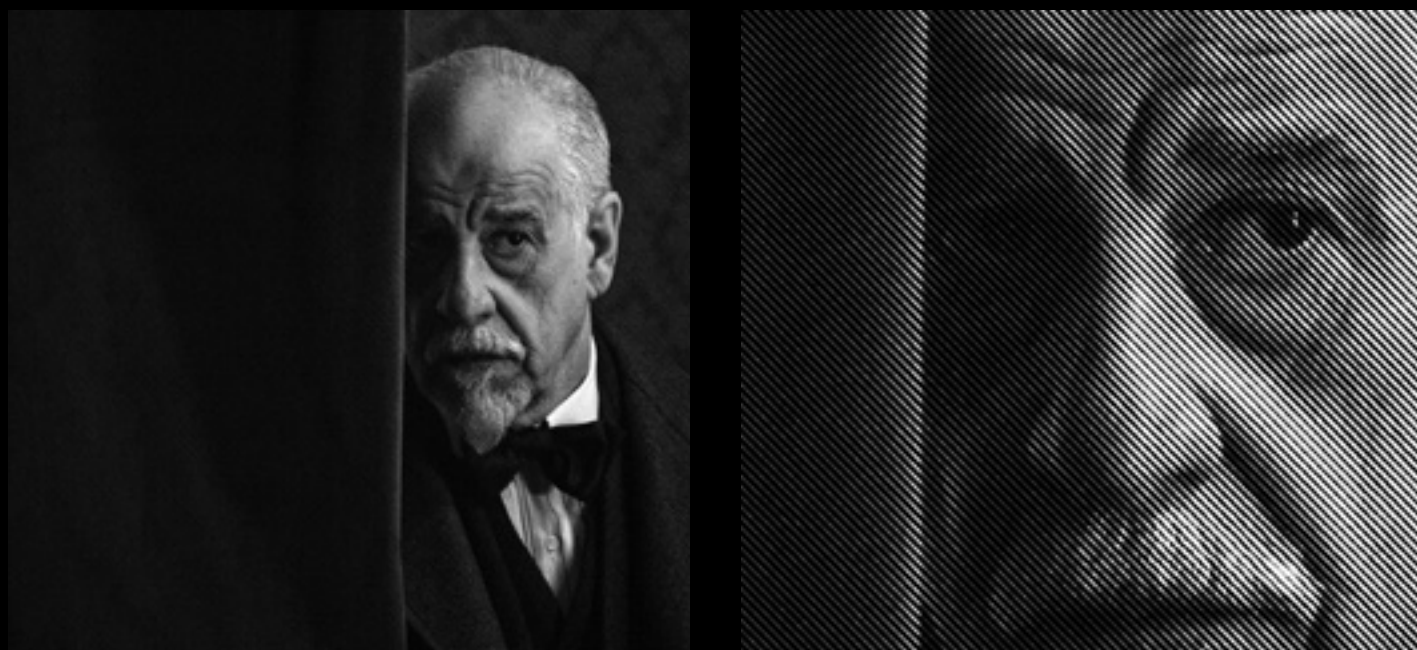
Silvia Zoppis

SCHEDE FILM

Regia: Roberto Andò
 Soggetto: Roberto Andò
 Sceneggiatura: Roberto Andò, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso
 Fotografia: Maurizio Calvesi
 Montaggio: Esmeralda Calabria
 Scenografia: Giada Calabria
 Costumi: Maria Rita Barbera
 Musiche: Michele Braga, Emanuele Bossi
 Produzione: BiBi Film, Tramp Ltd., Medusa Film, Rai Cinema
 Distribuzione: Medusa Film
 Origine: Italia 2022
 Durata: 103'

Premi: *David di Donatello* (2023): Migliore Sceneggiatura Originale (Roberto Andò, Ugo Chiti, Massimo Gaudioso), Miglior Costumista (Maria Rita Barbera), Miglior Produttore (Angelo Barbagallo, Medusa Film, Tramp Ltd., Rai Cinema, BiBi Film, Attilio De Razza), Miglior Scenografo (Giada Calabria, Loredana Raffi); *Nastri d'Argento* (2023): Film dell'Anno

Interpreti: Toni Servillo (Luigi Pirandello), Salvatore Ficarra (Sebastiano Vella), Valentino Picone (Onofrio Principato), Giulia Andò (Santina Vella), Rosario Lisma (Mimmo Casà), Donatella Finocchiaro (Maria Antonietta), Aurora Quattrocchi (Maria Stella), Galatea Ranzi (madre), Fausto Russo Alesi (padre), Renato Carpentieri (Giovanni Verga), Luigi Lo Cascio (capocomico)



TRAMA

Sicilia 1920. Luigi Pirandello torna sull'isola per il compleanno di Giovanni Verga. Qui scopre che la vecchia balia Maria Stella è appena scomparsa e decide di organizzare il funerale nella natia Girgenti, affidandosi a due impresari di pompe funebri del luogo, Sebastiano e Onofrio, che non lo conoscono. L'incontro sarà la genesi di *Sei personaggi in cerca d'autore*.

UN AUTORE IN CERCA DEI PERSONAGGI

Come nasce un'opera letteraria? Quando scatta la scintilla? Qual è il momento in cui la realtà deraglia nell'immaginazione? Uno dei registi più preziosi del nostro cinema, Roberto Andò, figlio del teatro, si pone queste domande applicandole al classico più ostico e vertiginoso di Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*.

È un Pirandello già maturo quello interpretato da Toni Servillo, sono lontani i successi e gli onori de *Il fu Mattia Pascal*, e lo scrittore siciliano si trova ora in crisi d'ispirazione. È assediato dagli spettri: i suoi stessi personaggi, usciti dalla pagina sotto forma di visioni che cercano l'autore; lui concede udienza e vi dialoga ogni giorno. Ma il fantasma più spaventoso resta la pagina bianca. Tornato in Sicilia, alla terra madre, il romanziere arriverà a sbloccarsi solo dopo l'incontro, scontro e confronto con le figure che trova sul territorio. Qui sta il primo punto forte de *La stranezza*, che non è il *biopic* di Luigi Pirandello, ma sceglie una prospettiva inedita e peculiare, quella di due personaggi inventati, che non risultano nelle cronache, in grado di sabotare la consueta struttura del film sull'artista. Sono Bastiano e Nofrio, rispettivamente incarnati da Salvatore Ficarra e Valentino Picone, che sorprendono con la loro interpretazione stratificata uscendo dalle regole della comicità del duo. La coppia di becchini affronta le rispettive situazioni familiari, tra eredità e tradimenti, ma soprattutto le rielabora in forma narrativa allestendo uno spettacolo nel piccolo teatro di paese. Pirandello, non riconosciuto, osserva. Notando che realtà e finzione sono intimamente intrecciate, anzi dall'una deriva l'altra, tutto si mescola, perché la storia migliore è la deformazione della vita vera. Quando il soggiorno finisce, il maestro sembra eclissarsi; da quell'esperienza però ha assorbito la materia

necessaria per costruire la prossima opera.

Roberto Andò mette in scena un congegno tanto semplice quanto efficace: il confronto tra l'autore immortale e due piccoli teatranti, modesti attori di paese, che proprio sulla non conoscenza dell'altro costruiscono il meccanismo comico, a tratti esilarante. L'ambizione non è indifferente, ricostruire la nascita di un capolavoro innovativo e di rottura, un testo che mescola realtà e finzione, oggi diremmo "metaletterario". Ma, ecco l'altra freccia del film, non lo fa attraverso un ostico cinema d'autore, bensì con un racconto popolare, rivolto a tutti, che impasta mirabilmente complessità e ironia tenendole insieme fino alla fine. Merito anche della sceneggiatura, firmata dal regista con Ugo Chiti e Massimo Gaudioso, che mantiene alto il livello dei dialoghi e resta in equilibrio sul filo sottile tra verità e narrativa.

Quando si arriva al noto debutto dello spettacolo, il 9 maggio 1921 al Teatro Valle di Roma, la cronaca fa irruzione e Pirandello viene ferocemente contestato da una parte del pubblico per la spiazzante proposta di "teatro nel teatro". Nel 1934 vincerà il Nobel per la Letteratura.

La stranezza riversa sullo schermo questa storia, offrendo uno sguardo nuovo sullo scrittore, un taglio obliquo e angolare, come il percorso delle ceneri inscenato da Paolo Taviani in *Leonora addio* (2022). L'ingresso di Andò nell'universo pirandelliano si risolve con un esito felice, premiato dallo straordinario successo di pubblico, che con oltre 5,5 milioni di euro lo rende il maggiore incasso italiano del 2022.

Emanuele Di Nicola

SCHEMA FILM

Regia: Andrea Di Stefano
Soggetto e sceneggiatura: Andrea Di Stefano
Fotografia: Guido Michelotti
Montaggio: Giogio Franchini
Scenografia: Carmine Guarino
Costumi: Olivia Bellini
Musiche: Santi Pulvirenti
Produzione: Vision Distribution, Indiana Production, MeMo Films, Adler Entertainment
Distribuzione: Vision Distribution
Origine: Italia 2023
Durata: 124'

Interpreti: Pierfrancesco Favino (Franco Amore), Linda Caridi (Viviana), Antonio Gerardi (Cosimo Forcella), Francesco Di Leva (Dino Ruggeri), Matilde Vigna (Nureyev), Camilla Semino Favro (Maresciallo Daria Criscito), Martin Francisco Montero Baez (Ernesto), Carlo Gallo (Tito Russo), Mauro Negri (medico legale), Fabrizio Rocchi (Lupo), Katia Mironova (Rodica), Chandra Vivian Perkins (Sharon), Noemi Bertoldi (Anna)



TRAMA

Franco Amore, tenente di polizia, viene chiamato a indagare su una scena del crimine la notte prima del suo pensionamento. Il suo migliore amico e collega di lunga data, Dino, è stato ucciso sulla Tangenziale Est di Milano insieme a due carabinieri e due cinesi. Tuttavia, nulla è come sembra e Franco deve scoprire la verità. Per farlo, si trova costretto a compiere azioni di cui mai avrebbe pensato di essere capace.

L'ACTION HERO ITALIANO

Nel paesaggio cinematografico italiano, Pierfrancesco Favino, nei panni di Franco Amore, si erge come un pioniere, ribaltando l'immagine tradizionale dell'*Action Hero*. In *L'ultima notte di Amore*, Favino dà vita a un personaggio complesso, un eroe d'azione autentico e sfaccettato, il primo nel cinema italiano a completare un arco narrativo così esauriente e avvincente.

Amore si presenta inizialmente come un personaggio di indole pacifica e avverso alla violenza, guadagnandosi l'insolita definizione di poliziotto che "non ha mai sparato un colpo". Tuttavia, la trama intricata e i pericoli imminenti lo costringono a evolvere, trasformandosi in un eroe deciso, disposto ad affrontare la violenza per salvaguardare sé stesso e la sua famiglia. Questa metamorfosi straordinaria da cittadino ordinario a *Action Hero* ineludibile porta lo spettatore in un viaggio intenso ed emozionante.

In un'epoca in cui i film di supereroi monopolizzano i botteghini mondiali, Favino, con il suo personaggio, si distingue tra gli eroi privi di superpoteri, un punto di riferimento paragonabile a Bruce Willis in *Die Hard* (1988) o Dustin Hoffman in *Cane di paglia* (1971). L'abilità della sceneggiatura sta nel guidare magistralmente il protagonista lungo un percorso tortuoso di decisioni difficili, senza mai compromettere la coerenza del personaggio, né la credibilità del suo processo di trasformazione.

L'ascesa delle sfide è resa palpabile a ogni atto, a ogni scena, con l'introduzione di nuovi elementi di tensione che mettono costantemente alla prova Amore, sua moglie e il figlio del suo migliore amico. In questo ciclo tumultuoso, Franco si vede costretto a mettere in discussione i suoi valori fondamentali, quelle qualità di pacifismo e generosità che avevano

caratterizzato la sua intera carriera di poliziotto. Di fronte all'inasprimento delle circostanze, Amore è obbligato ad abbracciare una natura più bellicosa e aggressiva, sfociando nel culmine dell'azione del film.

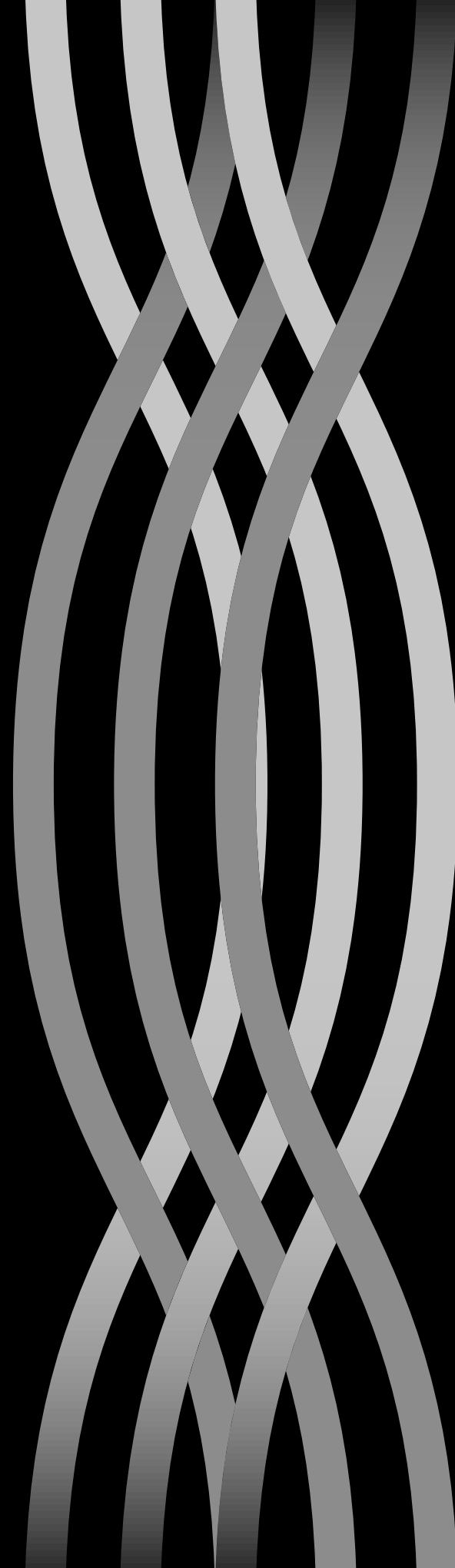
La natura pacifica e benevola di Franco si rivela un ostacolo all'interno del corso tumultuoso della trama, divenendo un punto di vulnerabilità acutamente sfruttato dai suoi nemici senza scrupoli. Il grado di pericolo cresce vertiginosamente, al punto che la prospettiva di una sconfitta si dissolve, diventando un'inevitabile conseguenza. Le vite di coloro che gli sono più cari, sua moglie e il figlio del suo migliore amico, sono appese a un filo sottile e ogni singolo passo mal calcolato di Franco potrebbe condurre a una catastrofe insostenibile.

Con l'escalation di tensioni, la narrazione si arricchisce, trasformando *L'ultima notte di Amore* in un'esplorazione ancora più profonda del coraggio umano e della resilienza di fronte alle avversità. Questo scenario accentua non solo l'aspetto avventuroso del film, ma anche il suo lato più umano e intimista, gettando luce sulle tensioni morali e sulle contraddizioni esistenziali che caratterizzano l'animo umano. Rende visibile la lotta interiore di un uomo in balia delle circostanze, costretto a confrontarsi con i propri valori, a sacrificare la propria integrità per la sopravvivenza, mettendo in luce la complessità delle scelte difficili che la vita può a volte imporre. È un viaggio all'interno del cuore umano, in tutte le sue sfaccettature, nel suo coraggio e nelle sue fragilità.

Alexander Edwards

SEZIONE **B** ↓

PREMIO ALL'OPERA D'AUTORE:
MARCO BELLOCCHIO



Per una lettura intertestuale del cinema di Marco Bellocchio

La più interessante riflessione su Marco Bellocchio la fece Pasolini, identificando una sorta di "impronta" neorealista in *I pugni in tasca* con un qualche sapore polemico nei confronti dello sbandierato superamento del passato da parte del cineasta esordiente e della distruzione dei nobili padri. Nell'idea pasoliniana esiste tuttavia qualcosa di più: l'idea che comunque sia, pur dentro un ritratto malato e ai limiti della follia, il realismo e la tradizione del realismo cinematografico italiano continuo assai più che non la messa in crisi del passato ideologico (e di qui cinematografico) italiano.

Se ci spostiamo al cinema di Bellocchio dagli anni Novanta in poi, invece, si fanno strada modelli più sorprendenti ma come disambientati, lasciati vagare, interpolati, pensiamo a Buñuel e Lynch per *L'ora di religione* e l'antimodello del cinema politico per *Buongiorno, notte ed Esterno notte*. I film di Bellocchio sembrano sempre più accentuare l'abbandono del paradigma realista, semmai offuscato dalla psicanalisi degli anni Ottanta (certo mai estinto), in nome di una cifra sospesa, tra il razionale e l'onirico, il vero e il sogno, il credibile e l'immaginato.

Alcuni critici hanno parlato di "un solo film" di Bellocchio travestito da molti differenti testi. In fondo è vero, purché ne comprendiamo la dinamica tutta particolare, ben diversa da quella di altri autori di cui possiamo dire la stessa cosa. E qui torniamo alla vecchia storia di *I pugni in tasca* come testo/modello, figura "paterna" che — per ingratitudine del destino — viene ricordato *ad nauseam* al regista (sia pure assai

meno negli ultimi vent'anni). Tuttavia, non si può negare che sia stato Bellocchio stesso a cercare con testardaggine una coerenza interna alla sua opera piena di figure che ritornano, temi portanti, ossessioni riconoscibili, elementi ricorrenti: famiglia, potere, religione, psicanalisi, Storia. E quindi ciò ci porta a credere che tutto il suo cinema altro non sia che una lotta infinita con la figura paterna, nel suo caso identificabile con il suo primo film.

Ci sono film platealmente girati "contro" *I pugni in tasca* — penso a *Sbatti il mostro in prima pagina* o *Il gabbiano*, tentativi di uscire da sé —, film che ne proseguono il discorso in altre vesti — *Nel nome del padre*, *Marcia trionfale*, *Salto nel vuoto* —, film che sembrano rielaborazioni di un trauma filmico — *Diavolo in corpo*, *La condanna* — e infine film esplicitamente dedicati al rapporto intertestuale con la pellicola d'esordio — *Gli occhi la bocca*, *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte*.

Dunque, la stessa poetica bellocchiana, quella dell'irriverenza verso i modelli e i sepolcri, della distruzione dei codici e dei loro templari, e quella di una rielaborazione conflittuale (anche stilistica) degli strappi psicanalitici verso le figure del padre, ha finito con il concretizzarsi nella sua stessa filmografia. Irritato quando si è adombrata una sua conversione religiosa, Bellocchio ne ha messo in scena una piccola nemesi, in *Rapito* (che inizialmente si doveva intitolare proprio *La conversione*), dove a essere "riprogrammato" è un bambino ebreo che poi, pervaso dal cattolicesimo imposto, tenterà di convertire a

forza la madre in punto di morte.

Ne esce un disprezzo confermato e palpabile per le mondanizzazioni della fede (e delle figure vicarie), e quindi del sacro terrestre, in nome di uno sbilanciamento verso padri persino più mistici. Proprio la retorica della *mistica*, nella sua accezione più esatta e filosofica, potrebbe diventare un interessante strumento conoscitivo dell'ultimo Bellocchio. In fondo, non era proprio questo "allucinante realismo", questa sospensione incredula tra società e trasfigurazione psichica, questa immissione di germi velenosi nel corpo del realismo cinematografico italiano a costituire la forza, ancora oggi misteriosa e implacabile, del primo film?

Si sa che Bellocchio ama fare le cose in maniera originale. E Marx può aspettare, se prima c'è da fare del cinema.

Roy Menarini

LA COLPA E LA PENA

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio
 Fotografia: Cesare Fontana
 Produzione: Centro Sperimentale di Cinematografia
 Origine: Italia 1961
 Durata: 12'

Interpreti: Alberto Maravalle (la vittima), Stefano Satta Flores (il capo),
 Maria Pia Vaccarezza (Giulia)

GINEPRO FATTO UOMO

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio
 Fotografia: Ettore Detomasi
 Produzione: Centro Sperimentale di Cinematografia
 Origine: Italia 1962
 Durata: 45'

Interpreti: Paolo Graziosi (Bandini), Stefano Satta Flores (Ginepro Pozzi),
 Kerstin Wartel (Maddalena), Ettore Toscano (Igor)

DISCUTIAMO, DISCUTIAMO

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio, Elda Tattoli
 Fotografia: Aiace Parolin
 Montaggio: Roberto Perpignani [non accreditato]
 Scenografia: Mimmo Scavia
 Costumi: Sergio Ballo
 Musiche: Giovanni Fusco
 Produzione: Castoro Film, Anouchka Film
 Distribuzione: Ital Noleggio Cinematografico, Istituto Luce
 Origine: Italia, Francia 1969
 Durata: 24'

Interpreti: Marco Bellocchio (il professore), Sergio Elia (uno studente e il
 preside con barba bianca), Roberto Marigliano (studente "riformista"), Dino
 Audino, Ivo Micheli, Daniele Marfori, Michele Santoro, Patrizia Cavalli, Ilda
 Bartoloni (contestatori), Enzo Tarquini (poliziotto)

TRAME

In *La colpa e la pena* assistiamo alla punizione di uno sgarbo patito dal leader di un gruppo di adolescenti: ruote della macchina smontate e una presunta seduzione della ragazza di questo sono il motore di sentimenti contrastanti, rivalsa, invidia e frustazione. A rimetterci, un gatto randagio. In *Ginepro fatto uomo* Bandini, cineamatore, tampina con la sua macchina da presa l'amico Ginepro, giovane e carismatico segretario di sindacato, riprendendolo sia in situazioni pubbliche sia in situazioni private. La visione del girato mina il carisma di Ginepro e la sua incapacità di frenare gesti e fragilità. *Discutiamo, discutiamo* è un episodio del film collettivo *Amore e rabbia*. In un'aula universitaria, durante una lezione, il professore scrive alla lavagna una frase di Benedetto Croce che provoca la reazione di alcuni studenti maoisti. La discussione avvia una contestazione tra studenti di destra e di sinistra.

UNO SGUARDO ALL'AVVIO

C'è stato il tempo di un lavoro artigianale, di un lavoro d'insieme, con amici e compagni del CSC, di un lavoro oltre le logiche di mercato. Ma nel sentirsi solo, abbandonato; con la paura di scomparire, nel disordine. Questo il primo cinema del regista piacentino, fatto per lo più di protagonisti impegnati in vicoli ciechi, false piste, tentativi di cambiamento che consolidano convinzione, ma ancora si arrestano sulle macerie di ciò che deve essere superato; in attesa della successiva, a tratti spiazzante, lezione bellocchiana.

Di quegli anni permarrà l'errare nei bagliori inquieti, mai pacificati, in cui si affaccia l'esigenza di un cambiamento, la necessità di un trasformare e un trasformarsi – nella fugace adesione al marxismo-leninismo della fine degli anni Sessanta per riemergere nell'esperienza della psicoanalisi – che non rinvii a oltranza l'approdo, il tutto permeato da un'insofferenza nell'agire e nel pensare.

“Sono un giovane. E la situazione italiana è quella che è”, concetto che abbozza in immagini nel primo esercizio di scrittura tra le mura del Centro Sperimentale, *La colpa e la pena*. Nonostante un montaggio ruvido e una recitazione forse troppo teatrale, già è presente l'intricato filo rosso del doppio: buono/cattivo, sottomesso/violento, timido/intraprendente. E lo mette in scena nella concitata rappresentazione della punizione inflitta a un subalterno, colpevole di uno sguardo di troppo verso il capo di un gruppo di studenti: il primo debole e passivo, il secondo sicuro e arrogante che, in un gioco dei ruoli all'insegna della sottomissione, porterà a un'inversione delle parti. Tema che ritroviamo approfondito e analizzato – più che in altri – nei primi lungometraggi quali *I pugni in tasca* (1965), ponendo in antitesi Ale con Augusto e in *Gli occhi, la bocca* (1982) nello sviluppo dei due gemelli Pallidissimi interpretati da Lou Castel. Un

esercizio a cui Bellocchio si sottopone per più di sessant'anni trovando – forse – il suo culmine massimo nel lavoro di introspezione biografica *Marx può aspettare* (2021), un percorso a ritroso nella filmografia del regista, e nel rapporto con il gemello suicida a cui è legato nel costante essere l'opposto.

Dopo l'esercizio del '61, il *topos* del doppio viene posto in luce presto non solo sul piano narrativo, ma altresì attraverso espedienti tecnici. Ci si riferisce in particolare al lavoro condotto nel secondo anno di corso al CSC, considerato dalla critica già un film “d'autore”, di narrazione pulita. Protagonista indiscusso di *Ginepro fatto uomo* è l'occhio meccanico della cinepresa usato sia come ricerca della verità dal cineamatore Bandini, che lo usa come strumento contro il sindacalista per scovarne i difetti, le debolezze e quindi perseguire la verità; ma anche strumento di controllo da parte di Ginepro che riusa quelle immagini per raccontare l'impegno a un miglioramento, a una maturità, a un “farsi uomo”. Da una verità parziale e un sapere apparente, Bellocchio spinge verso il desiderio di un sapere reale che si rileva al termine della ricerca e per mezzo della rivoluzione. Il trattamento del personaggio quale luogo di emersione di un mutamento radicale se lo cuce addosso da *Discutiamo, discutiamo*: “non sono un arrabbiato” afferma infatti più volte nel corso di interviste, ma va fatta la rivoluzione in ambienti di sperimentazione. Professori reazionari e politici revisionisti vengono di volta in volta smascherati e poi cacciati dall'aula con infamia. La conoscenza è, dunque, di chi lotta dal basso, “partecipandovi [perché] soltanto la pratica diretta permette [...] di capire”. Fare altrimenti “significa finire nella spazzatura della Storia”.

Laura Cesaro

SCHEDE FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio
Fotografia: Alberto Marrama
Montaggio: Aurelio Mangiarotti [Silvano Agosti]
Scenografia: Gisella Longo
Costumi: Rosa Sala
Musiche: Ennio Morricone
Produzione: Doria Cinematografica
Distribuzione: International Film Company
Origine: Italia 1965
Durata: 107'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (1965): Premio Città di Imola (Marco Bellocchio); *Nastri d'Argento* (1968): Miglior Soggetto; *Festival del Cinema di Locarno* (1968): Vela d'Argento Miglior Regia (Marco Bellocchio)

Interpreti: Lou Castel (Alessandro), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masè (Augusto), Pierluigi Troglio (Leone), Lilliana Gerace (la madre), Jeannie Mac Neil (Lucia), Mauro Martini (bambino), Gianni Schicchi (Tonino), Alfredo Filippazzi (dottore), Gianfranco Cella (ragazzo alla festa)



TRAMA

In una cittadina della provincia piacentina vive una famiglia medio-borghese composta da una madre non vedente e dai suoi figli Augusto, Leone, Giulia e Alessandro. Il primo ha una buona occupazione e una fidanzata, il secondo soffre di un ritardo mentale, mentre gli altri due conducono una vita vuota e senza scopo per noia e mancanza di stimoli. Alessandro, epilettico e nevrotico, pianifica di uccidere la famiglia.

DA HOLLYWOOD AL SESSANTOTTO

Nel commentare *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio, i critici del tempo hanno subito riconosciuto l'originalità del film trovando al tempo stesso possibili associazioni e influenze nel Rossellini di *Germania anno zero* (1948) per l'omicidio familiare, in Buñuel per il lato grottesco e antiborghese e persino in autori hollywoodiani come Kazan, Brooks e Penn per la forza della sceneggiatura, come affermò Goffredo Fofi su *Positif*. Il raffronto con i registi americani menzionati crea un collegamento anche con il melodramma familiare, sottogenere hollywoodiano che tali autori hanno affrontato con titoli come *La valle dell'Eden* (1955), *La gatta sul tetto che scotta* (1958) e, in qualche modo, *Anna dei miracoli* (1962). Pur appartenendo a contesti produttivi e socioculturali molto differenti (i grandi studios di Hollywood da un lato, un esordio autoprodotta nell'Italia di metà anni Sessanta dall'altro), i mélo citati e il film di Bellocchio hanno in realtà diversi elementi in comune; a cominciare da storie incentrate su famiglie problematiche composte da personaggi frustrati e impulsivi e il ritratto di una provincia gretta, bigotta e soffocante, specchio degli aspetti peggiori della società. Punti tematici e narrativi che sia i mélo hollywoodiani sia l'esordio di Bellocchio mettono in scena con un uso articolato e volutamente claustrofobico degli interni, che diventano delle prigioni più o meno dorate nelle quali covano dispiaceri e avvengono scontri anche violenti.

Le analogie sembrano però fermarsi qui, perché Bellocchio firma comunque un'opera molto più feroce e radicale, priva del lato sentimentale e del barocchismo visivo del mélo, e con un personaggio, quello di Alessandro, la cui rabbia non sembra avere delle cause chiare e immediatamente identificabili; come accade invece ai protagonisti dei film di Kazan e Brooks, cui problemi

psicologici derivano spesso da rapporti anaffettivi con i genitori, omosessualità latente, senso d'inferiorità, eccetera. Ne *I pugni in tasca*, la frustrazione di Alessandro è sì probabilmente causata dalla noia e dall'epilessia, ma questo non basta a rendere pienamente comprensibile la sua nevrosi e la sua volontà omicida. Qui i sentimenti e le azioni del protagonista hanno piuttosto una natura nichilista che intende eliminare non solo chiunque ritiene essergli di ostacolo, ma anche tutto ciò che c'era prima di lui (significativa la scena del falò) e che gli sta intorno, sfociando così anche nell'autodistruzione e nella pazzia.

Non è un caso che Bellocchio ponga uno sguardo sempre distaccato nei confronti del protagonista e stia attento a non far empatizzare il pubblico con lui. Questo perché l'autore sembra interessato a mettere in scena – in modo volutamente eccessivo, grottesco e a tratti disturbante – una rabbia sconfinata e astratta, simbolo tanto dell'inquietudine tipica della giovinezza, quanto di una generazione, quella del Sessantotto, che pochi anni dopo contesterà il sistema borghese e capitalista. Sistema qui rappresentato dalla madre ultracattolica e dal fratello Augusto, figura meschina interessata solo al profitto e al tornaconto personale, in quella che è una raffigurazione cupa dell'italiano medio al tempo della società dei consumi. Tutto ciò in un'opera che, usando in modo personale riferimenti cinematografici anche molto distanti tra loro, ha saputo cogliere gli umori più o meno sotterranei del periodo.

Juri Saitta

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto: Marco Bellocchio
 Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Elda Tattoli
 Fotografia: Tonino Delli Colli
 Montaggio: Roberto Perpignani
 Scenografia: Mimmo Scavia
 Musiche: Ennio Morricone diretto da Bruno Nicolai
 Produzione: Vides Cinematografica
 Distribuzione: Columbia CEIAD
 Origine: Italia 1967
 Durata: 108'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (1967): Premio Speciale della Giuria, Premio FIPRESCI; *Globo d'Oro* (1968): Miglior Attore Esordiente (Paolo Graziosi); *Nastri d'Argento* (1968): Miglior Soggetto Originale (Marco Bellocchio), Miglior Fotografia in bianco e nero (Tonino Delli Colli)

Interpreti: Glauco Mauri (Vittorio), Elda Tattoli (Elena), Paolo Graziosi (Carlo), Daniela Surina (Giovanna), Pierluigi Aprà (Camillo), Alessandro Haber (Rospo), Claudio Trionfi (Giacomo), Claudio Cassinelli (Furio)



TRAMA

Vittorio, un professore di famiglia benestante, tenta di fare carriera in politica senza preoccuparsi di cambiare opinioni e ideali in base alle opportunità per lui più convenienti. Vittorio deve però fare i conti con i membri della sua famiglia: una sorella maggiore dal carattere risoluto, concentrata a difendersi in ogni modo dall'opportunismo delle persone che la circondano, e un fratello minore che deluso dalle scelte politiche del fratello cercherà di boicottare la sua campagna elettorale.

SOGNO O SON DESTO?

Vittorio, Elena, Carlo, Giovanna e Camillo sono al centro di questa frizzante commedia che Marco Bellocchio trasforma in una chiara critica alla società contemporanea. Glauco Mauri, nelle vesti di un professore benestante, cerca di fare carriera politica con il Partito Socialista Unificato assicurandosi il posto nelle liste elettorali che il ragioniere Carlo sperava di ottenere dopo anni di attivismo politico. Ad accompagnare la campagna elettorale di Vittorio vi sono innumerevoli imprevisti che sembrano metterlo a dura prova, a cominciare dal giovane fratello Camillo, legato a ideali maoisti, che deluso dalle scelte del fratello cercherà in ogni modo di manifestare il suo disappunto fino a quando, nelle battute finali del film, riuscirà a rovinare il comizio più importante per la carriera politica del fratello. Vi è poi la sorella Elena che, ossessionata all'idea di vedersi sottratto il patrimonio da personalità mosse da opportunismo, proverà ad abortire nel momento in cui verrà a conoscenza di aspettare un figlio proprio dal ragioniere Carlo, impegnato ad affiancare Vittorio per "aiutarlo" nella sua campagna elettorale. Infine, Giovanna, una giovane socialista, fidanzata di Carlo e segretaria di Vittorio che scoperta la relazione tra il ragioniere e la sorella maggiore Elena decide di vendicarsi lanciandosi in una relazione proprio con Vittorio. Carlo è deciso a sposare Elena e, mosso da chiari interessi economici, la persuade a non abortire. È proprio a quel punto che decide insieme a Giovanna di attuare il piano che porterà l'ex fidanzata a restare incinta di Carlo, facendo però credere a Vittorio che il figlio è suo, così da permettere alla giovane segretaria di sistemarsi grazie a un conveniente

matrimonio.

La Cina è vicina racchiude tutto il fervore che in quegli anni imperversava tra gli attivisti politici di sinistra per la figura di Mao Zedong, nella quale sogni e speranze sembravano concretizzarsi come mai prima di allora. *La Cina è vicina*, seppur obbligato a fare i conti con *I pugni in tasca* (1965), entra nel campo del film politico, ma la lungimiranza del regista risiede nella sua capacità di inserirsi in tale filone «non come un autore militante, ma come un giovane cineasta che, ancora alla ricerca della direzione da far prendere al proprio cinema, sperimenta e lavora prima di tutto su sé stesso e sulle proprie capacità affabulatorie»¹.

Tutti i personaggi del film, in modalità e circostanze differenti, compiono, chi con più consapevolezza e chi con meno, un processo di integrazione sociale che è ciò che il regista considera, evitando di scadere in eccessivi moralismi, una sorta di rinuncia². La rinuncia etica e morale operata dai personaggi porterà le loro sorti verso quel finale che hanno in tutti i modi cercato di evitare: Vittorio fa intendere che convolerà a nozze con la giovane Giovanna, mentre Elena metterà da parte tutte le sue paranoie per sposare Carlo che, dopo tutto, le vuole bene. Le immagini finali del film mostrano le due donne impegnate in una serie di esercizi di ginnastica e l'inquadratura sul libro *Sarò madre. La donna dall'adolescenza alla maternità* rende ben esplicito che, per rassegnazione o per convenienza, le due protagoniste accetteranno il destino che le attende.

Margherita Moro

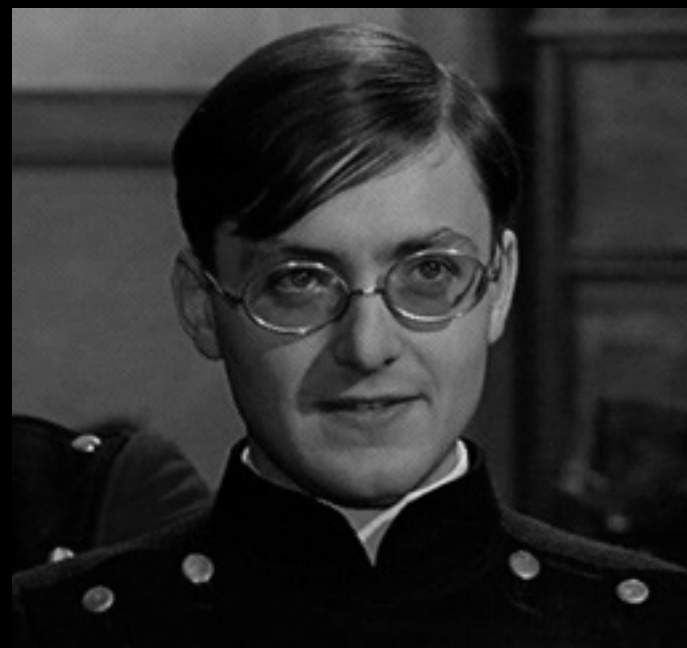
¹Giovanni Spagnoletti, "La Cina è vicina", in Adriano Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2005, p. 142.

²Tommaso Chiaretti, "Allegretto pessimista", in Id. (a cura di), *La Cina è vicina di Marco Bellocchio*, Cappelli editore, Bologna 1967, p. 15.

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio
Fotografia: Franco Di Giacomo
Montaggio: Franco Arcalli
Scenografia: Amedeo Fago
Costumi: Enrico Job
Musiche: Nicola Piovani
Produzione: Vides Cinematografica
Distribuzione: INC
Origine: Italia, Francia 1972
Durata: 109'

Interpreti: Yves Beneyton (Angelo Transeunti), Renato Scarpa (Padre Corazza, vice rettore), Laura Betti (madre di Franco), Lou Castel (inserviente Salvatore), Piero Vida (Bestias), Aldo Sassi (Franco), Marco Romizi (Camma), Gérard Boucaron (Bocciofilli), Edoardo Grotto (Padre Matematicus), Livio Galassi (Marsilio)



TRAMA

Angelo Transeunti è un ragazzo intelligente e violento. Tra una lezione e una predica, la vita nel collegio accentua la sua personalità carismatica, la sua attitudine al comando rivoluzionaria e autoritaria. In occasione di una rappresentazione teatrale, egli mette in scena coi compagni uno spettacolo grottesco il cui scopo è deridere i maestri e lasciare un'impressione indelebile nell'animo degli spettatori.

...DEL FIGLIO, E DELLO SPIRITO SANTO

Il terzo film diretto da Marco Bellocchio si apre con una serie di inquadrature degli interni di un edificio abbandonato, cadente, sporco. Panoramiche e carrellate ondegianti ci mostrano i corridoi fatiscenti e i graffiti sui muri dell'antico collegio religioso mentre un tema corale accompagna i titoli di testa in rosso acceso. Poi si torna indietro fino all'anno scolastico 1958-1959.

Nel nome del padre è il racconto di un luogo di cui conosciamo già la storia, della fine di un'epoca la cui eco entra nel mondo chiuso del collegio tramite la notizia della morte di Papa Pio XII, significativa per le polemiche che ne segnarono il pontificato. Ma non solo, la cornice storica, presente a macchie, è infatti presto affiancata dall'elemento umano nella figura del giovane Transeunti: violento, esuberante, insofferente, determinato a distruggere quanto di buono e rassicurante c'è nella società borghese, a cominciare dal padre che prende sfacciatamente a calci e schiaffoni. Marco Bellocchio non si è mai trattenuto quando si è trattato di mostrare il conflitto: che fosse generazionale, politico o religioso, è sempre stato messo in scena nella sua realtà materiale, esternato, urlato, arricchito di tinte grottesche fin nelle declinazioni più isteriche. *Se i pugni in tasca* (1965) aveva raccontato il decadimento in stato avanzato di una borghesia nevrotica e *La Cina è vicina* (1967) si concentrava sulle bassezze della politica nella sua realtà più mondana e provinciale, con *Nel nome del padre* Bellocchio chiude un'ideale "resa dei conti" ponendo lo sguardo sull'educazione cattolica dei borghesi, che ai giovani nati a cavallo della Seconda guerra mondiale appariva concepita per forgiare degli uomini inadeguati. Repressi, ignoranti, instabili, facilmente coercibili: l'autore non dimostra alcuna simpatia nei confronti degli studenti e non chiede allo spettatore di

provarne alcuna e in effetti con lo scorrere della pellicola diventa progressivamente più difficile distinguere chi sia il carceriere e chi il carcerato. Dopo che i protagonisti mettono in scena uno spettacolo teatrale blasfemo per smuovere gli animi degli studenti più giovani, infatti, manca una risposta decisa da parte dei maestri e i rapporti di potere nel collegio si deteriorano con magica rapidità. Emerge la vena surreale del film, un fantasma con la maschera di cane si aggira per i corridoi portando lo scompiglio nel collegio; non ha rispetto nemmeno per i morti. Lo insegue padre Corazza, il vice rettore, un maestro tutto sommato compassionevole e paziente. L'aspirazione eversiva e autoritaria di Transeunti sembra avere radici non soltanto nella coercizione che subisce nella vita di tutti i giorni – gli studenti sono ancora chiusi a chiave nelle loro stanze di notte – ma piuttosto nell'indole profonda e nei riferimenti culturali (da Nietzsche a Mao Zedong).

La follia, la violenza, la rivoluzione fallimentare, lo spettro della deriva autoritaria; è impossibile non intendere il film come un commento disilluso al Sessantotto, qui irrazionale rivoluzione degli studenti che non può conciliarsi con le più modeste rivendicazioni sindacali dei dipendenti del collegio. Uno scavare nel passato del regista, insomma, che assume significati più moderni e perfino senza tempo; sarà forse per questo motivo che nel 2011, in occasione della ricezione del Leone d'oro alla carriera, il film è stato rimontato da Marco Bellocchio in una versione *director's cut*, più breve di una quindicina di minuti.

Stefano Lalla

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto: Sergio Donati
Sceneggiatura: Sergio Donati, Marco Bellocchio, Goffredo Fofi
Fotografia: Erico Menczer, Luigi Kuveiller
Montaggio: Ruggero Mastroianni
Scenografia: Dante Ferretti
Costumi: Franco Carretti
Musiche: Nicola Piovani
Produzione: Jupiter Generale Cinematografica, UTI Produzioni Associate
Distribuzione: Euro International Films
Origine: Italia, Francia 1972
Durata: 93'

Interpreti: Gian Maria Volonté (Giancarlo Bizanti), Fabio Garriba (Roveda), Jacques Herlin (Lauri), Fabio Garriba (Roveda), John Steiner (ingegner Montelli), Laura Betti (Rita Zigai), Corrado Solari (Mario Boni), Carla Tatò (moglie di Bizanti)



TRAMA

Milano, 1972. Nella periferia di una città lacerata dal conflitto politico, la polizia rinviene il cadavere della quindicenne Maria Grazia Martini. Per sfruttare l'omicidio a fini elettorali, il caporedattore de *Il Giornale* Giancarlo Bizanti non esita a far ricadere i sospetti su Mario Boni, giovane militante della sinistra extraparlamentare. Incaricato di seguire le indagini, il giornalista Roveda si rende rapidamente conto di non essere che una pedina nelle mani di Bizanti.

PSICOPATOLOGIA DEL QUARTO POTERE

Reduce dal controverso esito di *Nel nome del padre* (1972) e desideroso di scrollarsi di dosso la scomoda etichetta di *enfant prodige* del cinema italiano, Marco Bellocchio mette alla prova la propria versatilità affrontando tematiche politicamente più stringenti e accettando di portare a termine un film scritto e già iniziato da Sergio Donati. Per affrontare adeguatamente un soggetto distante dalle proprie corde, il regista fa appello a Goffredo Fofi, il cui intervento accentua le istanze militanti di una sceneggiatura aderente agli schemi formali e narrativi tipici del giallo politico. Con evidenti riferimenti al recente *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), ma ispirandosi anche al Fritz Lang del periodo americano, Bellocchio e Fofi modificano l'impianto da poliziesco metropolitano trasformando il film in una sorta di *pamphlet* sul «funzionamento del potere dentro i mass media a partire da un caso di manipolazione politica che era ricalcato su quello di Valpreda»¹.

Con *Sbatti il mostro in prima pagina*, Bellocchio attua un primo distacco dagli interessi della fase giovanile e dalla ricerca linguistico-formale che caratterizza le prime opere, tentando di affrontare più direttamente la tematica politica e adottando (paradossalmente) un registro espressivo più aderente ai codici del cinema commerciale. Se il film riflette con toni spesso brutali un contesto sociale rovente, sarebbe però ingiusto derubricarlo a semplice esempio del cosiddetto cinema politico all'italiana, né tantomeno bollarlo come anodino lavoro alimentare.

In effetti, benché si tratti di un'opera su commissione – certo iscritta in evidenti schemi di genere – è possibile rinvenire traccia di temi bellocchiani in motivi e personaggi

che sono già (o diverranno) tipici della poetica dell'autore. Significativi sono, a tal proposito, i caustici riferimenti al cattolicesimo e ai suoi rituali, rappresentati come emanazione oppressiva di un potere marcescente, che permettono di collocare il film nel più ampio discorso di critica alle istituzioni portato avanti dal regista. Soprattutto, Bellocchio conferma la propria abilità nel coniugare l'interesse per le più scottanti questioni politiche con l'analisi delle psicopatologie della vita sociale, descritte all'interno di un'ampia gamma che comprende le varie forme di nevrosi del potere assieme alle manifestazioni più estreme della malattia mentale. Emblematico, in tal senso, il personaggio di Rita Zigai, antesignano di personaggi femminili vittime del potere maschile che connoteranno il cinema di Bellocchio anche in anni recenti.

Tra i punti di forza dell'opera, va inoltre sottolineata l'interpretazione di Gian Maria Volonté che, nel solco delle esperienze fatte con Petri, aggiunge un tassello memorabile alla sua galleria di personaggi, proseguendo un lavoro di caratterizzazione che fa leva su registri caricaturali. Nei titoli di testa, si segnala anche un Nicola Piovani agli esordi, che partendo dalla lezione morriconiana offre un commento musicale dall'andamento sincopato, utile a esaltare il clima nevrotico e conflittuale in cui si svolge la vicenda.

Enrico Gheller

¹Goffredo Fofi, Franca Faldini, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano 1984, p. 90.

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto: Marco Bellocchio
Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Piero Natoli, Vincenzo Cerami
Fotografia: Giuseppe Lanci
Montaggio: Roberto Perpignani, Brigitte Sousselier
Scenografia: Andrea Crisanti, Amedeo Fago
Costumi: Lia Francesca Morandini
Musiche: Nicola Piovani
Produzione: Clesi Cinematografica
Distribuzione: Cineriz
Origine: Italia, Francia 1980
Durata: 120'

Premi: *Festival di Cannes* (1980): Migliore Attrice (Anouk Aimée), Miglior Attore (Michel Piccoli); *David di Donatello* (1980): Migliore Regia (Marco Bellocchio)

Interpreti: Anouk Aimée (Marta Ponticelli), Michele Placido (Giovanni Sciabola), Michel Piccoli (Mauro Ponticelli), Gisella Burinato (Anna), Antonio Piovani (Quasimodo), Anna Orso (Marilena), Adrianna Picorelli (Sonia), Giampaolo Saccarola (fratello Pazzo)



TRAMA

Salto nel vuoto esplora complesse dinamiche familiari. Il magistrato Mauro Ponticelli sembra preoccupato per sua sorella Marta, che si è presa cura di lui da quando era un ragazzo, ma che è ora afflitta da problemi psichici e fantasie suicide. La presenta a Giovanni, un attore sul limite della legalità. Mauro, però, diventa inconsciamente geloso della loro relazione e cerca di far arrestare Giovanni...

IL TEMA NEL PROTAGONISTA

A ventinove minuti dall'inizio del film, il protagonista, il magistrato Mauro Ponticelli, pronuncia le parole che costituiscono l'asse tematica del film: "Bisogna agire. Ecco, determinare il proprio destino." Si tratta di un'idea che sembra essere ciò che l'autore, Marco Bellocchio, con audacia ed eloquenza cinematografica, vuole comunicare al suo pubblico: l'importanza di prendere le redini del proprio destino, mostrando con crudezza le conseguenze atroci e devastanti del non fare, del non agire.

Nel dialogo, emerge l'incapacità di agire di Mauro, il suo *fatal flaw*, che lo rende un personaggio tragicamente umano e profondamente inabile ad affrontare le situazioni in maniera diretta. Questa nozione viene splendidamente catturata nell'immagine d'apertura, un simbolo visuale di tale impotenza: Mauro, affacciato a una finestra aperta, è inquadrato non centralmente, come ci si aspetterebbe, ma nella porzione sinistra, a sottolineare il vuoto emotivo e fisico che lo pervade, con uno sguardo inclinato che cerca la migliore traiettoria per osservare il lenzuolo sporco di sangue che copre il cadavere della donna. Il protagonista agisce in questa maniera a causa del proprio *flaw*, ossia a causa della sua incapacità di vedere e affrontare le situazioni in maniera piana e diretta.

La ragnatela di personaggi complessi e straordinariamente scolpiti comprende tre figure principali: Mauro stesso, Marta Ponticelli, sua sorella che per lungo tempo è stata una figura materna per lui e che, a causa dell'avanzare dell'età, ha iniziato a manifestare notevoli scompensi psichici, e Giovanni Sciabola, un giovane attore pervasivo con un passato penale, figura scottante e provocatoria che ha causato indirettamente il suicidio della donna dell'immagine d'apertura.

Ognuno di questi personaggi porta con sé i propri desideri, che inevitabilmente entrano in diretto contrasto con quelli degli altri. Mauro anela a liberarsi della presenza di Marta, ma la sua incapacità lo intrappola in un *loop* di inazione. Si rivolge a Giovanni, sperando che possa ripetere le azioni che ha compiuto nella *backstory* del film. Ma anche nel chiedere aiuto, non è in grado di farlo direttamente.

Solamente dopo oltre un'ora e un quarto di film, Mauro inizia ad agire in maniera attiva, o almeno ci prova. Innanzitutto, attiva l'allarme della loro casa, ma poco dopo, si siede su una poltrona e rimane immobile. Poi, agisce di nuovo, ma questa volta contro un bambino innocente, bucadogli il pallone. Ancora una volta, lancia sassi contro Giovanni e i suoi amici, ma da lontano, protetto dal fiume Tevere che li separa.

Marta, da parte sua, si lascia conquistare da Giovanni, al punto da considerare l'idea di abbandonare il fratello per seguirlo. In questa rete di relazioni instabili, l'unico a uscirne vincitore sembra essere Giovanni, il quale sfrutta la situazione a suo vantaggio e, grazie alla sua personalità esuberante e istrionica, raggiunge i suoi obiettivi sfruttando le debolezze degli altri due mettendoli l'uno contro l'altro. L'ultima azione attiva di Mauro Ponticelli avviene negli ultimi minuti del film. Dopo che i suoi desideri si sono dissolti a causa della sua incapacità, compie un atto estremo che riflette l'immagine iniziale del film: la donna coperta da un lenzuolo bianco macchiato di sangue.

Alexander Edwards

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto: Marco Bellocchio, Enrico Palandri, dal romanzo *Il diavolo in corpo* di Raymond Radiguet [non accreditato]
Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Ennio De Concini
Fotografia: Giuseppe Lanci
Montaggio: Mirco Garrone
Scenografia: Andrea Crisanti
Costumi: Lina Nerli Taviani
Musiche: Carlo Crivelli
Produzione: L.P. Film
Distribuzione: Istituto Luce
Origine: Italia, Francia 1986
Durata: 114'

Premi: *Ciak d'Oro* (1987): Miglior Fotografia (Giuseppe Lanci)

Interpreti: Maruschka Detmers (Giulia Dozza), Federico Pitzalis (Andrea Raimondi), Anita Laurenzi (signora Pulcini), Alberto Di Stasio (professor Raimondi), Riccardo De Torrebruna (Giacomo Pulcini), Catherine Diamant (signora Raimondi), Anna Orso (signora Dozza), Claudio Botosso (Don Pisacane)



TRAMA

Roma, 1986. Una donna cammina su un tetto minacciando di saltare giù. Da una finestra del vicino liceo, uno studente osserva la scena fino a quando il suo sguardo non viene catturato dalla presenza di un'altra donna. Tra Andrea e Giulia, sarà amore a prima vista e l'inizio di una passione travolgente.

PSICANALISI DI UNA NAZIONE

Diavolo in corpo comincia con un'immagine ricorrente nel cinema di Marco Bellocchio per negarla e andare oltre. Come se quel "salto nel vuoto" mancato spianasse inevitabilmente la strada a una nuova fase, a un nuovo cambio di prospettiva e paradigma. Del resto, erano il Paese e la società stessa, in quegli anni, ad attraversare un momento di profondo mutamento. Un cambiamento epocale che non poteva non essere intercettato da uno degli autori che meglio avevano saputo raccontare, per vie traverse, il proprio tempo. In questo, il film è perfettamente coerente con la poetica del regista pur rappresentando uno scarto sostanziale, l'ennesimo tentativo di scrollarsi di dosso l'esordio de *I pugni in tasca* (1965) contrapponendogli un'opera altrettanto "scandalosa", sebbene più fredda e ragionata. Primo di quel gruppo di film che caratterizzeranno la cosiddetta "svolta psicanalitica", quelli cioè in cui l'influenza dello psichiatra e psicoterapeuta Massimo Fagioli (cui il film è dedicato) è più evidente; è infatti come se *Diavolo in corpo* volesse far ordine nell'universo tematico del suo autore dando vita a una storia esemplare, ai limiti del trattato di psichiatria.

Molto liberamente ispirata al romanzo omonimo di Raymond Radiguet, è così che la storia d'amore al centro della vicenda si lega qui indissolubilmente a un nuovo contesto storico. Nell'Italia del post-terrorismo, tra crisi delle ideologie, spaesamento etico e brigatisti pentiti, prende vita il dramma di Giulia, figlia di una vittima degli anni di piombo e promessa sposa proprio a un ex terrorista. Una vita vissuta dalla donna come una prigioniera fatta di imposizioni e ruoli ben definiti, cui tenta di fuggire abbandonandosi alla sua nevrosi e all'amore disperato per Andrea. È proprio attraverso questa passione irriducibile che si può vedere

il riflesso dei profondi mutamenti in atto nel Paese, il rifiuto, da parte dei due amanti, di un intero mondo (quel Sistema che il pentito Pulcini vorrebbe abbracciare e che il padre di Andrea difende) ma anche delle armi con cui fino a quel momento vi si era opposti (la violenza contro gli altri o contro sé stessi).

Sono forze inedite, del resto, quelle che entrano qui prepotentemente in gioco: le forze dell'inconscio e dell'eros, del desiderio e della passione. È in quest'ottica che il ritratto di una generazione "disimpegnata" come quella di Andrea acquista una sua specificità, rendendo persino meno gratuita di quel che sembri la celeberrima sequenza di sesso orale non simulato tra i due interpreti. Simbolo di una passione capace di andare oltre il pregiudizio e la morale comune, più forte di qualsiasi fede o ideologia. E se il tutto tradisce una programmaticità di fondo evidente, poco importa. *Diavolo in corpo* non è, come invece è stato spesso liquidato, un passo falso nella carriera del regista. Al netto di uno svolgimento discontinuo e di qualche interpretazione poco convincente (Pitzalis), il film dimostra una carica emozionale capace, attraverso squarci di un'energia inquietante, di andare oltre la sua struttura a tesi, riproponendo temi e ossessioni ricorrenti (il conflitto con le figure genitoriali, il disturbo mentale usato come grimaldello per scardinare le convenzioni borghesi) da una prospettiva inedita, fino a tracciare, quasi incidentalmente, l'affresco unico e perturbante di una società in piena ridefinizione.

Mattia Caruso

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto: dal dramma *Il principe di Homburg* di Heinrich von Kleist
Sceneggiatura: Marco Bellocchio
Fotografia: Giuseppe Lanci
Montaggio: Francesca Calvelli
Scenografia: Giantito Burchiellaro
Costumi: Francesca Sartori
Musiche: Carlo Crivelli
Produzione: Filmalbatros, Istituto Luce, RAI
Distribuzione: Istituto Luce
Origine: Italia 1997
Durata: 85'

Premi: *Globo d'Oro* (1997): Miglior Film; *Ciak d'Oro* (1998): Miglior Scenografia (Giantito Burchiellaro), Migliori Costumi (Francesca Sartori)

Interpreti: Andrea Di Stefano (principe Friedrich Arthur von Homburg), Barbora Bobulova (Natalia), Toni Bertorelli (Elettore), Anita Laurenzi (Elettrice), Italo Dall'Orto (Dorfling), Diego Ribon (Trucchs), Bruno Corazzari (ufficiale Kottwitz), Pierfrancesco Favino (Sparren), Fabio Camilli (Hohenzollern), Federico Scribani (Stranz)



TRAMA

Il principe di Homburg si distingue sul campo di battaglia ignorando gli ordini ricevuti e precipitandosi contro le forze svedesi in rotta. L'onore per la vittoria è tuttavia eclissato dalla colpa per aver trasgredito ai comandi. L'Elettore non può far altro che sancirne la messa a morte. Solo dopo lunghi turbamenti, il principe riconosce l'importanza della legge e accetta la sentenza. Ad attenderlo però non c'è il plotone d'esecuzione ma l'intera corte, pronta finalmente a tributarne gli onori.

ANCHE I SOGNI RISPONDONO ALLA LEGGE

Non c'è orizzonte nel film di Marco Bellocchio, fedele trasposizione del più celebre tra i drammi del poeta tedesco Heinrich von Kleist. Una sensazione claustrofobica permea gli spazi angusti in cui prendono piede le vicende del giovane principe prussiano, tragicamente teso tra l'esaltazione eroica come fulgido campione della potenza prussiana e l'accusa pendente di trasgressione agli ordini. Gli spazi sono angusti, le pareti si stringono sui personaggi togliendo loro aria; l'atmosfera è calda, il respiro affannoso e i volti sudati.

Ancor più stringente è la vegetazione che riempie soprattutto la prima parte del film. Il giardino in cui tutto ha inizio e fine e i boschi della battaglia sono segnati da una flora rigogliosa, in cui l'aria sembra filtrare a stento. Il principe appare figura sonnambula, inebetita nel giudizio e offuscata nei sensi. Una forte tensione onirica accompagna tutto il film, installando negli spettatori il dubbio sull'effettiva realtà di quanto stanno vedendo.

L'assurdità del conflitto morale che prende corpo nel dramma di von Kleist trova nelle scelte registiche e scenografiche di Bellocchio una precisa sottolineatura. La scena iniziale, in particolare, è segnata da un continuo cambio di prospettiva, da raccordi arditi e da un uso marcato del fuori fuoco che isola dal mondo circostante il volto del principe, il cui sguardo appare vacuo e smarrito. La soggettiva assume qui una connotazione perturbante e crea un cortocircuito tra l'interiorità del protagonista e la presunta realtà diegetica, in cui si consuma il processo di condanna all'eroe.

Vi è una complessità di fondo nell'opera di von Kleist che Bellocchio coglie e mantiene: dietro all'apparente absurdità degli eventi che estremizzano il dissidio tra iniziativa e ordine, tra gloria personale e senso del dovere, si cela il rituale iniziatico del principe, da giovane

“spaccamondo” a degno comandante. Questo passaggio si coglie in maniera sensibile proprio a partire dalla circolarità che caratterizza il film, il cui inizio e fine appaiono coincidenti ma celano in sé una profonda distinzione. Laddove nel principio l'incoronazione a eroe prussiano e il ricongiungimento con l'amata Natalia assumono immediatamente i toni dell'incubo per il principe, le cui intenzioni vengono fraintese e le speranze disattese; nel finale lo spirito del principe, giunto alla maturità richiesta dalla società in cui vive, non riceve l'atteso colpo mortale, ma quanto non osava più sperare: gloria e amore.

È in questa sovversione delle aspettative che si cela la complessità tanto dell'opera originale quanto di quella di Bellocchio. Nel riconoscere le contraddizioni di uno spirito che sembra teso alla libertà romantica e individualistica, ma che si rimette all'onestà di giudizio della figura legiferante e paterna dell'Elettore. La legge risulta così la vincitrice ultima, la bussola morale che condiziona le scelte di ogni singolo individuo fino a penetrarne l'intimità notturna.

Il continuo gioco tra sogno e realtà su cui si muove tutto il film è però indice di uno spaesamento che sembra suggerire come una simile prospettiva non fornisca che un lieto fine solo apparente. Una contraddizione irrisolta che adombra di inquietudine il finale. Se, storicamente, l'opera è stata spesso presa come celebrazione dell'ordine sociale, la trasposizione di Bellocchio ne restituisce invece la complessità e l'incertezza che si ritrovano, d'altronde, ben presenti nella vita stessa di von Kleist, morto suicida poco dopo la stesura del dramma.

Matteo Citrini

L'ORA DI RELIGIONE - IL SORRISO DI MIA MADRE

SCHEDA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio
Fotografia: Pasquale Mari
Montaggio: Francesca Calvelli
Scenografia: Marco Dentici
Costumi: Sergio Ballo
Musiche: Riccardo Giagni
Produzione: Film Albatros, Rai Cinema
Distribuzione: Istituto Luce
Origine: Italia 2002
Durata: 102'

Premi: *Nastri d'Argento* (2002): Miglior Regia (Marco Bellocchio), Miglior Attore (Sergio Castellitto), Miglior Soggetto (Marco Bellocchio); *David di Donatello* (2003): Miglior Attrice non Protagonista (Piera Degli Espositi); *European Film Awards* (2003): Miglior Attore (Sergio Castellitto)

Interpreti: Sergio Castellitto (Ernesto Picciafuoco), Piera Degli Espositi (zia Maria), Jacqueline Lustig (Irene), Gigio Alberti (Ettore Picciafuoco), Gianfelice Imparato (Erminio Picciafuoco), Chiara Conti (Diana), Toni Bertorelli (Bulla), Donato Placido (Egidio Picciafuoco), Maurizio Donadoni (cardinal Plumini), Alberto Mondini (Leonardo Picciafuoco)



TRAMA

Ernesto Picciafuocco, artista e pittore orgogliosamente ateo, deve fronteggiare, nel giro di pochi giorni, la nascente inquietudine religiosa del figlio Leonardo e la sconvolgente notizia del processo di beatificazione della madre. All'oscuro dei lunghi e complessi maneggi predisposti e orditi dalla famiglia per ottenere tale riconoscimento per la madre, assassinata da uno dei figli, Ernesto intraprende alcuni serrati confronti con i fratelli, la zia, l'ex moglie e il sacerdote fautore della causa.

IL FRAGOROSO SILENZIO DI DIO

Progettato e realizzato durante il fervido periodo del Giubileo, *L'ora di religione - Il sorriso di mia madre* di Marco Bellocchio contrappone alle immagini celebrative della Chiesa, della sua santità e dei suoi protagonisti una serie di figure e ritratti brutali e cristallini, che restituiscono concretamente non soltanto la fragilità dell'individuo, bensì i sistemi di forza sottesi alla via spirituale di conoscenza del divino. La ricerca del potere, la ribellione all'ordine costituito e una galleria di padri, madri e famiglie ritornano anche in questo caso nell'intreccio di un discorso filmico enfatizzato dalle atmosfere tese e oniriche, cadenzate dalla sospensione del tempo e dalla contaminazione fra il visibile e l'invisibile, fra quel che si manifesta e quello che si immagina e sogna.

Lontano dal mero e sterile intento polemico, Bellocchio rilegge l'antichissima tenzone fra guelfi e ghibellini, raccontando la reazione di un figlio ateo alla notizia del processo di beatificazione della madre.

La salda e monotona quotidianità di Ernesto (Sergio Castellitto), protagonista del film e riuscito emblema dell'artista libero, senza padroni né dio, viene letteralmente scardinata da questo annuncio inaspettato e tremendo, pronunciato da un sacerdote rassicurante. Nello studio dell'uomo, fra i suoi lavori e fra le immagini che modifica e abita, se ne staglia una terribile e inedita, suggerita dal messo pontificio e dal racconto dell'imminente epifania di una santa. La notizia di quella possibile beatificazione rivela da un lato la potenza delle immagini, sgretolando dall'altro rapporti e consuetudini familiari. Oppresso proprio dalla congiura ordita dai fratelli, Ernesto appare quasi annichilito dalla necessità di confrontarsi con il fantasma della madre, con quell'immagine che campeggia su un poster nel salotto della zia Maria e che sembra sorreggere un piano preciso, scandito

ancora una volta da un racconto, quello della "vita di una santa che non c'è", uccisa, o forse meglio *martirizzata*, dal figlio malato di mente. Per la famiglia di Ernesto santificare quel sacrificio non significa dare senso a quella fine, bensì conquistare e assicurarsi protezione e potere.

Dai margini della vita, emblematicamente raddoppiati dalla sua arte che prende corpo sul limitare di luoghi e immagini, Ernesto è dunque costretto a spostarsi per vagare intorno e incontro a personaggi che popolano una sorta di claustrofobico girone dantesco in cui si consumano feste grottesche, dispute sul potere temporale della Chiesa, duelli e miracoli. Durante queste peregrinazioni, Ernesto si confronta con la propria identità: con il sé uomo, figlio e padre. Se da un lato, dolorosamente il figlio riconosce su di sé il segno della madre, quel sorriso che campeggia sui santini e che emblematicamente amalgama visibile e invisibile, dall'altro, l'adulto e padre concilia il proprio ateismo con l'esigenza del piccolo Leonardo (Alberto Mondini) di comprendere la natura del divino e soprattutto di interpretare correttamente quella presunta onnipresenza, goffamente discussa durante l'ora di religione svolta a scuola.

Ernesto non cede all'epilogo trionfale, a quell'udienza papale che schiude all'agognato abbraccio della Chiesa e a un prestigio perduto, e dopo essersi riconosciuto nell'abbraccio con il fratello matricida, scandito dall'eco di una bestemmia e di una follia dolorosa, sceglie di tornare su quei margini abbandonati in precedenza per accompagnare il figlio Leonardo sino all'ingresso della scuola, diventando per lui presenza visibile, salda e certa.

Sara Tongiani

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto: liberamente ispirato al libro *Il prigioniero* di Anna Laura Braghetti e Paola Tavella
 Sceneggiatura: Marco Bellocchio
 Fotografia: Pasquale Mari
 Montaggio: Francesca Calvelli
 Scenografia: Marco Dentici
 Costumi: Sergio Ballo
 Musiche: Riccardo Giagni
 Produzione: Filmabatros, Rai Cinema
 Distribuzione: 01 Distribution
 Origine: Italia 2003
 Durata: 106'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2003): Piccolo Leone d'Oro (Marco Bellocchio), Golden Osella per la Miglior Sceneggiatura (Marco Bellocchio), Premio CinemAvvenire per il Miglior Film (Marco Bellocchio), Premio Pasinetti Miglior Attore (Roberto Herlitzka) e Miglior Attrice (Maya Sansa); *David di Donatello* (2004): Miglior Attore non Protagonista (Roberto Herlitzka); *Nastri d'Argento* (2004): Migliore Attore Protagonista (Roberto Herlitzka); *Globo d'Oro* (2004): Miglior Attrice (Maya Sansa); *European Film Awards* (2003): Premio FIPRESCI (Marco Bellocchio)

Interpreti: Maya Sansa (Chiara), Luigi Lo Cascio (Mariano), Roberto Herlitzka (Aldo Moro), Paolo Briguglia (Enzo), Pier Giorgio Bellocchio (Ernesto), Giovanni Calcagno (Primo), Giulio Stefano Bosetti (Papa Paolo VI)



TRAMA

Il film racconta la detenzione di Aldo Moro nel covo delle Brigate Rosse, avvenuta dal 16 marzo al 9 maggio 1978. Lo fa adottando il punto di vista di Chiara, una dei terroristi incaricati della prigionia del presidente della DC. Nel corso della detenzione, Chiara sviluppa degli scrupoli rispetto alla condanna a morte del prigioniero. Il film mescola ricostruzione storica, anche attraverso documenti televisivi dell'epoca, narrazione romanzesca e proiezioni oniriche.

L'UMANITÀ DEI SOGNI

Il piano sequenza iniziale di *Buongiorno, notte* si apre nel buio di un appartamento disabitato. Per un lungo minuto lo schermo resta immerso in un'oscurità trafitta solo dai fasci di luce che penetrano dalle serrande abbassate. Mentre la macchina da presa si muove tra quegli spazi appena intuibili, sullo schermo si alternano i titoli di testa, scritti in bianco ad eccezione del titolo, che spicca in un rosso intenso. L'effetto è inquietante e lo sarebbe ancora di più se non fosse per la voce fuori campo che, intenta a illustrare con tono professionale le caratteristiche dell'immobile – luminoso, spazioso, tranquillo –, riporta la scena su un piano di rassicurante quotidianità. Poi la porta di ingresso si apre e scopriamo che la voce appartiene a un agente immobiliare che sta accompagnando quella che pare una giovane coppia di sposi a visitare la loro futura casa. Mentre la donna e l'agente ispezionano il giardino, il marito si aggira circospetto per le stanze, misurando a passi rapidi quella che diventerà la cella dove sarà imprigionato per 55 giorni Aldo Moro, prima di essere ucciso e trasportato in via Caetani.

Il diciassettesimo lungometraggio di Marco Bellocchio si sviluppa intorno a una serie di binomi: dentro e fuori, buio e luce, ideologia e umanità, realtà e sogno. Nell'appartamento-prigione si intrecciano le vite di quattro brigatisti: Chiara e il fidanzato Primo, Ernesto e Mariano, il capo e responsabile dei contatti con i vertici delle Brigate Rosse, di cui però il film non mostra tracce. La vita nell'appartamento oscilla tra un'apparente normalità domestica e un crescente senso di claustrofobia. Col passare dei giorni, infatti, mentre Moro sembra dimostrare una composta e dolente rassegnazione, gli stessi brigatisti si fanno sempre più insofferenti. Ernesto fugge dal covo per qualche ora per andare a trovare

la fidanzata. Primo si occupa ossessivamente di due uccellini in gabbia, che alla fine riusciranno a fuggire. Mariano, il più acriticamente obbediente agli ordini dell'organizzazione, rigetta i tentativi di Chiara di mettere in dubbio l'efficacia strategica dell'uccisione di Moro. Chiara, il cui sguardo dà forma alla narrazione, incarna il conflitto tra ideologia collettiva e coscienza individuale, uno dei temi forti della cinematografia di Bellocchio. Unica donna del gruppo, all'interno dell'appartamento Chiara si occupa dei lavori di cura dei compagni e del prigioniero, verso il quale nutre una curiosità che la porta a osservarlo dallo spioncino.

Chiara è l'unico personaggio di cui vediamo la vita fuori dal covo: il suo lavoro di bibliotecaria, un pranzo familiare in campagna, l'amicizia con un collega, autore di una sceneggiatura intitolata *Buongiorno, notte* (da un verso di Emily Dickinson), che sembra scorgere un lato nascosto di lei. Più la storia avanza, più marcato si fa il divario tra la dimensione calda, umana dei personaggi – di Aldo Moro con le sue lettere affettuose ai familiari e di Chiara che legge le *Lettere di condannati a morte della Resistenza* – e la dimensione fredda, ideologica delle Brigate Rosse, ma anche della Democrazia Cristiana, chiusa nel rifiuto di negoziare e persino di riconoscere nelle lettere dalla prigionia il lucido pensiero del Segretario. A questo divario corrisponde un progressivo scivolamento del film verso un piano onirico, che culmina nella scena finale in cui un Aldo Moro finalmente libero cammina per le strade di una Roma deserta.

Gloria Dagnino

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto: Marco Bellocchio
 Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Daniela Ceselli
 Fotografia: Daniele Cipri
 Montaggio: Francesca Calvelli
 Scenografia: Marco Dentici
 Costumi: Sergio Ballo
 Musiche: Carlo Crivelli
 Produzione: Rai Cinema, OffSide, Celluloid Dreams
 Distribuzione: 01 Distribution
 Origine: Italia, Francia 2009
 Durata: 128'

Premi: *Globo d'Oro* (2009): Migliore Attrice (Giovanna Mezzogiorno), Miglior Fotografia (Daniele Cipri), Gran Premio della Stampa Estera (Marco Bellocchio); *Nastri d'Argento* (2009): Miglior Attrice Protagonista (Giovanna Mezzogiorno), Miglior Fotografia (Daniele Cipri), Miglior Montaggio (Francesca Calvelli), Miglior Scenografia (Marco Dentici); *David di Donatello* (2010): Miglior Regista (Marco Bellocchio), Migliore Fotografia (Daniele Cipri), Migliore Scenografia (Marco Dentici), Migliori Costumi (Sergio Ballo), Miglior Trucco (Franco Corridoni), Migliori Acconciature (Alberta Giuliani), Miglior Montaggio (Francesca Calvelli), Migliori Effetti Speciali Visivi (Paola Trisoglio e Stefano Marinoni)

Interpreti: Giovanna Mezzogiorno (Ida Dalser), Filippo Timi (Benito Mussolini, Benito Albino Mussolini da adulto), Fausto Russo Alesi (Riccardo Paicher), Michela Cescon (Rachele Guidi), Pier Giorgio Bellocchio (Pietro Fedele), Corrado Invernizzi (Dottor Cappelletti), Paolo Pierobon (Giulio Bernardi)



TRAMA

La tormentata relazione tra Benito Mussolini e Ida Dalser, madre del primogenito illegittimo del futuro duce, in un film che con esplicita audacia narrativa e stilistica esplora la manipolazione del potere, il controllo della storia e l'oppressione delle voci dissidenti. Bellocchio descrive Dalser come annichilita da un amore disperato che la condurrà a perdere ogni cosa e venir soppressa e cancellata dalla storia ufficiale, vittima della politica di negazione e silenziamento perpetrata dal regime fascista.

IL CORPO DEL DUCE

Vincere è a tutti gli effetti un melodramma storico: vi troviamo infatti un'eroina pronta a sacrificarsi in nome dell'amore per un uomo da cui è sedotta e abbandonata, eventi storici che influenzano e si mescolano alla tormentata vicenda amorosa, un finale tragico e catartico in pieno sapore divistico. Nonostante Ida Dalser sia la protagonista principale del film, ritratta come le dive del cinema italiano degli anni Dieci, vittime o carnefici del "fuoco" dannunziano, il personaggio di Mussolini svolge un ruolo cruciale: Bellocchio ne esplora la parabola politica dal periodo della Grande Guerra fino alla caduta del fascismo nel 1943.

L'immagine mediatica di Mussolini ha svolto un ruolo significativo nella sua ascesa al potere e nel mantenimento del consenso popolare. Con la propaganda attraverso la radio, i cinegiornali e i manifesti, il regime fascista ha cercato di presentare Mussolini come un leader carismatico, potente e infallibile. Questa immagine idealizzata del duce è stata veicolata in continuità con la tradizione della rappresentazione dei regnanti in epoche precedenti, che nell'immaginario assumevano la dignità del diritto divino e dell'onnipotenza; Mussolini definì il cinema come "l'arma più forte", consapevole del potere delle immagini diffuse attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Le immagini del duce erano esibite come l'espressione personificata della volontà di una nazione che si incarnava necessariamente nel suo corpo e nella sua gestualità. Se già nei primi del Novecento si assisteva all'emergere della *Körperkultur* in vari contesti europei, è con Mussolini che si impone una fisicità fino ad allora sconosciuta alla politica: gli attacchi violenti e distruttivi contro gli avversari, le lotte crudeli e armate, gli agguati e gli omicidi diventano strumenti di lotta politica. L'interpretazione di

Filippo Timi cerca di enfatizzare l'eccentricità della sua figura complessa e carismatica, delineando un ritratto del duce in costante contrasto tra l'immagine storica di Mussolini, consolidata dai media del suo tempo, e il suo tentativo di descrivere un'intimità nelle relazioni personali, che rivelano sotto la maschera di forza un personaggio senza scrupoli affamato di potere.

Il personaggio di Ida Dalser, nella recitazione espressiva di Giovanna Mezzogiorno, mette in luce anche il potere del patriarcato: il regime fascista promuoveva un'ideologia conservatrice che attribuiva alle donne un ruolo tradizionale e subordinato nella società, con il compito di perpetuare la razza e di sostenere il ruolo maschile dominante. Il racconto del sostegno finanziario di Dalser a Mussolini rivela però l'inganno della costruzione patriarcale e ribalta la configurazione tradizionale del potere. La questione di genere sollecita riflessioni che hanno letto nell'operazione di Bellocchio la volontà di costruire un parallelismo tra la figura di Mussolini, che prima di essere un politico era giornalista, e quella di Silvio Berlusconi, magnate della comunicazione in Italia prima di diventare leader politico.

Una delle caratteristiche distintive della regia di Bellocchio è la sua abilità nel mescolare elementi realistici e simbolici nella messa in scena. Il film usa sapientemente il *found footage*, integrando immagini d'archivio che offrono uno sguardo autentico sulla storia e contribuiscono a creare un senso di autenticità nella narrazione.

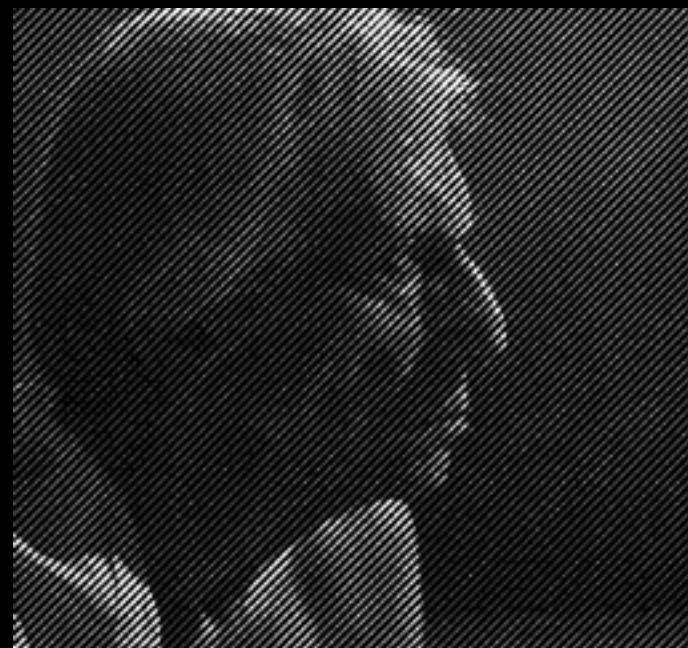
Rossella Catanese

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto: Marco Bellocchio
Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Veronica Raimo, Stefano Rulli
Fotografia: Daniele Cipri
Montaggio: Francesca Calvelli
Scenografia: Marco Dentici
Costumi: Sergio Ballo
Musiche: Carlo Crivelli
Produzione: Cattleya, Babe Films
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia 2012
Durata: 115'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (2012): Premio Marcello Mastroianni (Fabrizio Falco), Premio Brian (Marco Bellocchio); *Bif&st* (2013): Premio Mario Monicelli per il regista del miglior film (Marco Bellocchio), Premio Ennio Morricone per il miglior compositore delle musiche (Carlo Crivelli), Premio Roberto Perpignani per il miglior montatore (Francesca Calvelli); *David di Donatello* (2013): Miglior Attrice non Protagonista (Maya Sansa); *Nastri d'Argento* (2013): Nastro Speciale (Toni Servillo)

Interpreti: Toni Servillo (Uliano Beffardi), Isabelle Huppert (Divina Madre), Alba Rohrwacher (Maria), Michele Riondino (Roberto), Maya Sansa (Rossa), Pier Giorgio Bellocchio (Pallido), Fabrizio Falco (Pipino), Gianmarco Tognazzi (Marito della Divina Madre), Roberto Herlitzka (psichiatra)



TRAMA

Febbraio 2009. Eluana Englaro è trasportata in una struttura clinica di Udine in cui operano medici disposti a interrompere il trattamento. L'Italia si divide: c'è chi vuole impedire a ogni costo che ciò avvenga e chi invece ritiene che sia l'attuazione di un diritto civile. Il caso presto si fa eco per lasciare spazio all'intrecciarsi di personaggi connessi emozionalmente alla vicenda.

LO SGUARDO CIECO DI UNA MADRE

Un film che incita al risveglio. Di fronte a questa pellicola del 2012 è inevitabile il rinvio ai precedenti e ai successivi tentativi bellocchiani di aprire le menti su fatti di cronaca della storia italiana. Il finale ci riconduce ai fatti reali, ma fino a quel momento, *Bella addormentata* si presta a essere un sofisticato puzzle sulle posizioni di pensiero rispetto al tema del fine vita, senza rinunciare a qualche sconfinamento, tradotto in sprazzi di "teatralità".

I gesti rivelatori della tossicodipendente Rossa, aspirante suicida, personificazione di una volontà di ribellione (ricordano Ida Dalser di *Vincere*, 2009) per fuggire da una gabbia per lei ormai troppo stretta: l'esistere.

La finzione del deputato Uliano Beffardi, portavoce della crisi politica in atto, chiamato a Roma per votare la proposta di impedimento della sospensione dell'idratazione e dell'alimentazione a non autosufficienti: da un lato assecondare il partito, dall'altro abbandonarsi ai fantasmi che agitano la coscienza, e il passato, contro il volere dei "compagni".

I toni espressivi della Divina Madre, una contemporanea Lady Macbeth che qui leggiamo come un doppio del sentire dell'intera penisola italiana rispetto al caso Englaro.

Un'attrice di fama internazionale che, per accudire la figlia in coma vegetativo, abbandona la carriera. Anche lei, come la tossicodipendente quanto il politico, è un corpo addormentato e, conseguentemente, costretto: l'intera esistenza si traduce in una fissazione, l'attesa di un miracolo che riporti in vita la figlia. Perché questo avvenga attinge alla propria arte. La villetta in cui vive diviene lo spazio scenico: se nella stanza in cui si trova il corpo esanime della giovane – e in cui non a caso prevale il bianco – la donna va in scena, il restante spazio della penombra si fa proscenio,

cornice a rituali programmati e reiterati, per lo più devozionali alla Vergine.

Lo dichiara, di fingere; consapevole dell'assenza di fede. Un dialogo della Divina Madre con un prelado segnala l'impossibilità per lei di staccarsi dall'interpretazione della "parte", e persino la Messa, celebrata in nome del risveglio della figlia, è presentata come una cerimonia scenica. Sua protesi Federico, il secondogenito, desideroso di divenire attore, che tenta di recitare alla madre, il giorno prima di un esame all'Accademia, *Il pianto della Madonna* di Jacopone da Todi. Verrà privato, a differenza della sorella, dell'attenzione di questa, del tutto assente, accecata. Sebbene sia in atto un continuo oscuramento visivo, ancestrale l'unico momento in cui la Divina Madre attiva uno sguardo introspettivo – non a caso in un momento di dormiveglia – sussurra "Sporche! Via! Via! Via! Ancora una macchia. Queste mani non saranno mai pulite". Il rimando scespiriano scardina nello spettatore la finzione del diurno per lasciare spazio al desiderio che il respiro non si arresti e al contempo alla colpa di sacrificare entrambi i suoi figli a un'eterna durata. Mani sporche quelle della Madre. Mani sporche quelle della Nazione. Entrambe a condividere una passione contrapposta.

Laura Cesaro

SCHEDE FILM

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto: Marco Bellocchio
 Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Ludovica Rampoldi, Valia Santella, Francesco Piccolo
 Fotografia: Vladan Radovic
 Montaggio: Francesca Calvelli
 Scenografia: Andrea Castorina
 Costumi: Daria Calvelli
 Musiche: Nicola Piovani
 Produzione: IBC Movie, Kavac Film, Rai Cinema, Match Factory Productions, Gullane
 Distribuzione: O1 Distribution
 Origine: Italia, Francia, Germania, Brasile 2019
 Durata: 148'

Premi: *Globo d'Oro* (2019): Miglior film, Miglior musica (Nicola Piovani); *Italian Movie Award* (2019): Miglior attore (Pierfrancesco Favino); *Nastro d'Argento* (2019): Miglior Film, Miglior Regia (Marco Bellocchio), Migliore Sceneggiatura (Marco Bellocchio, Ludovica Rampoldi, Valia Santella, Francesco Piccolo, Francesco La Licata), Miglior Attore Protagonista (Pierfrancesco Favino), Miglior Attore non Protagonista (Luigi Lo Cascio, Fabrizio Ferracane), Miglior Montaggio (Francesca Calvelli), Miglior Colonna Sonora (Nicola Piovani); *Ciak d'Oro* (2020): Migliore Fotografia (Vladan Radovic), Miglior Montaggio (Francesca Calvelli); *David di Donatello* (2020): Miglior Film, Miglior Regia (Marco Bellocchio), Migliore Sceneggiatura Originale (Marco Bellocchio, Ludovica Rampoldi, Valia Santella, Francesco Piccolo), Miglior Attore Protagonista (Pierfrancesco Favino), Miglior Attore non Protagonista (Luigi Lo Cascio), Miglior Montatore (Francesca Calvelli)

Interpreti: Pierfrancesco Favino (Tommaso Buscetta), Luigi Lo Cascio (Totuccio Contorno), Fabrizio Ferracane (Pippo Calò), Fausto Russo Alesi (Giovanni Falcone), Maria Fernanda Cândido (Cristina Guimarães), Nicola Calì (Totò Riina)



TRAMA

La storia di Tommaso Buscetta, Cosa nostra e lo Stato; una biografia e una radiografia di uno dei capitoli più sanguinosi del nostro Paese. Marco Bellocchio ripercorre la vita del “boss dei due mondi”, primo grande pentito della storia italiana.

«DECIDIAMO NOI CHI È EBREO» (JOSEPH GOEBBELS)

Se c'è un cantore della storia contemporanea italiana quello è Marco Bellocchio. *Il traditore*, presentato al Festival di Cannes 2019, rientra tra quelle opere vischiose: ti rimane addosso con un senso d'inquietudine e di irreparabilità imminente.

Tommaso Buscetta, uno dei primi pentiti della storia italiana, è riuscito – inizialmente contro la sua volontà – ad aiutare il giudice Falcone portando davanti al tribunale, anche della Storia, Cosa nostra e aprendo, così, la stagione di caccia della magistratura italiana. Buscetta, uomo carismatico e *viveur* non molto acculturato, criminale tra le file semplici della mafia, riesce a cogliere la corruzione dello spirito del tempo dell'organizzazione di cui fa parte, dove la gloria, l'onore e una certa etichetta lasciavano spazio al sadismo di Totò Riina e del clan dei Corleonesi.

Bellocchio tratteggia un eroe e un antieroe che provano a smontare un sistema perché tanto “si muore sempre”, e se bisogna morire almeno sia per una causa, giusta come per Falcone, o meno, per una questione personale, come per Buscetta.

Abbiamo la biografia e il racconto storico, ma anche la solitudine infinita di Buscetta, condannato come l'Olandese Volante a spostarsi in eterno, a vivere sotto la protezione testimone dell'FBI, mentre la mafia, e non solo, continuerà a tormentarlo fino all'ultimo respiro.

La ricostruzione che fa Bellocchio del maxiprocesso è teatro puro: una serie di personaggi secondari e primari, assassini e criminali, increduli del loro destino, mentre il pool antimafia aggiungeva un nuovo capitolo alla guerra civile della mafia e dava la possibilità a Buscetta di vendicarsi o, forse, di farsi giustizia. “Ho più paura dello Stato che della Mafia”, e qui Buscetta diventa come l'Aldo Moro tanto caro al regista, impossibilitato anche solo ad

avvicinarsi al Castello kafkiano rappresentato qui, e non solo, dalla figura di Andreotti, l'unico in grado di arginare il maremoto politico scatenato dal giudice Falcone e da Buscetta stesso. Quando il ministro della propaganda Goebbels chiamò in un colloquio Fritz Lang per usarlo come regista del partito nazista, nonostante le origini ebraiche di Lang e le perplessità del regista, Goebbels rispose: “Decidiamo noi chi è ebreo”. D'altronde è sempre stata una farsa tenuta su con dei fili trasparenti da un branco di criminali; così Bellocchio dipinge amaramente, senza patetismo, il disfacimento completo del ruolo dello Stato nella coscienza di una società allo sbando. Anche lo Stato decide chi è mafioso. Uno Stato che modella pensieri e corpi tra l'ottusità della magistratura, l'ideale cieco dei nostalgici di Cosa nostra e il sangue di vittime senza nome. Buscetta è un assassino, per quanto possiamo creare un legame emotivo con la via crucis del pentito, per quanto sia un personaggio tragico, a tratti inaccessibile, il regista di *Esterno Notte* (2022), ci ricorda, come un *memento mori*, quale spietato omicida fosse realmente (non ammetterà mai una serie di delitti compiuti in Italia e in Brasile). Il fascino di Tommaso Buscetta risiede nell'essere una Cassandra contemporanea, un morto che cammina, e come tutti i morti – consapevoli di esserlo – totalmente capace di vedere, a differenza degli altri, un tragico orizzonte degli eventi nel destino dell'Italia intera.

Maria Eleonora C. Mollard

SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto: liberamente ispirato a *Il caso Mortara* di Daniele Scalise
 Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Susanna Nicchiarelli
 Fotografia: Francesco Di Giacomo
 Montaggio: Francesca Calvelli, Stefano Mariotti
 Scenografia: Andrea Castorina
 Costumi: Sergio Ballo, Daria Calvelli
 Musiche: Fabio Massimo Capogrosso
 Produzione: IBC Movie, Kavac Film, Rai Cinema
 Distribuzione: 01 Distribution
 Origine: Italia, Francia, Germania 2023
 Durata: 134'

Premi: *Nastro d'Argento* (2023): Miglior Film, Miglior Regia (Marco Bellocchio), Migliore Attrice Protagonista (Barbara Ronchi), Migliore Attore non Protagonista (Paolo Pierobon), Migliore Sceneggiatura (Marco Bellocchio e Susanna Nicchiarelli), Miglior Montaggio (Francesca Calvelli e Stefano Mariotti)

Interpreti: Barbara Ronchi (Marianna Padovani), Fabrizio Gifuni (Pier Gaetano Feletti), Filippo Timi (Cardinal Giacomo Antonelli), Fausto Russo Alesi (Momolo Mortara), Paolo Pierobon (Pio IX), Leonardo Maltese (Edgardo Mortara da ragazzo), Enea Sala (Edgardo Mortara da bambino), Paolo Calabresi (Sabatino Scazzocchio)



TRAMA

Bologna, 1858. Sfruttando un cavillo burocratico, la Chiesa cattolica preleva il piccolo Edgardo Mortara, sesto di otto fratelli, per portarlo a Roma ed educarlo alla religione cattolica tradendo la fede ebraica che la famiglia Mortara professa. Comincia così un caso giudiziario che scuoterà l'Italia e il mondo e che si sovrapporrà coi moti che porteranno alla conquista di Roma da parte del regno sabauda.

NON POSSUMUS O IL PRINCIPIO DELL'IMPOTENZA

Nel corso di una carriera più che cinquantenaria, in cui i film dell'ultimo ventennio si sono rivelati in gran parte tra i più vitali, maturi ed elettrizzanti, Marco Bellocchio ha da sempre avuto un occhio avvelenato contro i sistemi di potere, specie quelli che aderiscono alla triade Dio-Patria-Famiglia, dando vita a mostri istituzionali come l'esercito, il sistema dell'informazione e via elencando, come se tutti i gangli della nostra società fossero figli di quel trittico.

Nel suo film più recente, *Rapito*, i tre cardini di una certa ideologia politica passata all'anagrafe, ma ancora viva nel cuore di molti, si fondono in un racconto che fa della polemica, messa in scena secondo un percorso da film processuale, il veicolo per raccontare lo spaesamento di un bambino, poi ragazzo, dei suoi parenti e di un'intera comunità di fronte all'arbitrarietà del potere e soprattutto di fronte al dato che quell'arbitrarietà sembri sia quasi l'essenza stessa del potere. Il piccolo Edgardo viene sottratto alla famiglia ebraica sfruttando un cavillo della legge italiana, all'epoca calcata sulla legge della Chiesa: siccome una cameriera lo aveva battezzato quando era piccolo, credendolo in fin di vita, il Vaticano lo porta via per crescerlo da cattolico. Basta quel gesto per distruggere una famiglia – ebraica, quindi indegna di avere gli stessi diritti di un cattolico, stando all'epoca – e cambiare il corso di una vita con l'arroganza di chi crede che l'esercizio del potere sia anche l'espressione di ciò che è giusto nel mondo.

Nelle prime fasi di lavorazione, si pensò di intitolare il film *La conversione*, concentrandosi sul percorso che Edgardo fa nel collegio cattolico al fianco di papa Pio IX. Successivamente venne dato il titolo provvisorio di *Non possumus*, la locuzione che nel XIX secolo la Chiesa opponeva a tutti coloro

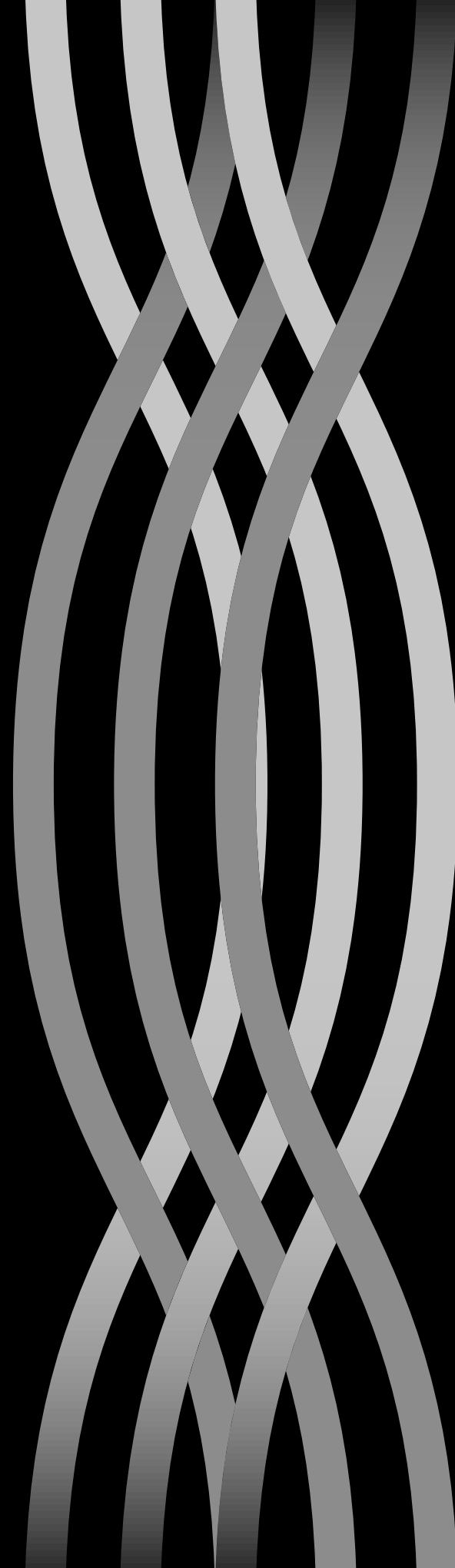
che cercavano di trattare con lei riguardo a posizioni tanto politiche quanto teologiche, ovvero le parole che indicano l'arroccamento di una forma di potere dietro i bastioni del suo credo. Il titolo definitivo, *Rapito*, è quello più immediato dal punto di vista drammatico, ma, con una sola parola, rende meglio l'intreccio delle linee narrative che rendono il film così ricco e complesso, in cui il percorso di una famiglia dentro la propria impotenza e quello di uno Stato che manifesta il proprio dominio sul singolo individuo per sfogare la perdita di forza sul terreno della Storia e della politica.

Assieme a Susanna Nicchiarelli, per la prima volta collaboratrice di Bellocchio, il regista compone un affresco stratificato, dal passo narrativo ampio e dal respiro cinematografico robusto, in cui la denuncia e le eredità del cinema civile si incastonano in quella ricerca della confusione spirituale e identitaria che spesso è al centro dei film dell'autore e che si apre coi minuti anche alla necessità del romanzo storico che è tra le vene più fertili del cinema recente del cineasta di Bobbio. Un film fosco e tumultuoso, come un romanzo ottocentesco, in cui la fotografia dagli accenti caravaggeschi di Francesco Di Giacomo e il lavoro degli attori sul non detto e sull'implosione emotiva (magistrale Barbara Ronchi, mamma Mortara) portano lo spettatore in una zona difficilmente definibile, ma densa di tensione, di commozione trattenuta, di rabbia sospesa che continua ad accarezzare il cinema, sempre grande, di un magnifico ottantenne.

Emanuele Rauco

SEZIONE © ↓

PREMIO ALLA CULTURA CINEMATOGRAFICA:
GIANNI CANOVA



PREMIO ALLA CULTURA CINEMATOGRAFICA: GIANNI CANOVA

59

L'azione di cura e promozione della cultura cinematografica è stata portata avanti con energia e lucidità da Gianni Canova in ogni direzione possibile: critico militante per la carta stampata, appassionato docente universitario, innovatore creativo e acuto dei format televisivi sulla cultura cinematografica, attento osservatore delle trasformazioni del cinema e delle sue relazioni multimediali e interdisciplinari.

È stato fondatore e direttore di riviste specializzate diventate negli anni punto di riferimento per la cinefilia italiana; direttore artistico di festival; ha ricoperto incarichi pubblici grazie ai quali ha potuto incidere sulle politiche nazionali di indirizzo nel campo del cinema e dell'audiovisivo; ha assunto nel corso della carriera prestigiosi incarichi istituzionali, tra questi va ricordata almeno la presidenza dell'associazione di categoria dei docenti di cinema italiani; come studioso di cinema ha dedicato molteplici volumi al cinema contemporaneo con particolare attenzione al cinema italiano, ai suoi autori e generi. Per queste ragioni il Premio "Sergio Amidei" gli assegna il Premio alla cultura cinematografica 2023.

SCHEMA FILM

Regia: Valerio Zurlini
 Soggetto: Valerio Zurlini
 Sceneggiatura: Valerio Zurlini, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi
 Fotografia: Tino Santoni
 Montaggio: Mario Serandrei
 Scenografia: Dario Cecchi, Massimiliano Capriccioli
 Costumi: Dario Cecchi
 Musiche: Mario Nascimbene
 Produzione: Titanus
 Distribuzione: Titanus
 Origine: Italia, Francia 1959
 Durata: 98'

Premi: *Nastri d'Argento* (1960): Miglior Attrice Protagonista (Eleonora Rossi Drago), Migliore Musica (Mario Nascimbene); *Festival Mar del Plata* (1960): Miglior Attrice (Eleonora Rossi Drago)

Interpreti: Eleonora Rossi Drago (Roberta Parmesan), Jean-Louis Trintignant (Carlo Caremoli), Jacqueline Sassard (Rossana), Lilla Brignone (madre di Roberta), Raf Mattioli (Giorgio), Federica Ranchi (Maddalena), Cathia Caro (Serena), Enrico Maria Salerno (Ettore Caremoli)



TRAMA

Nell'estate del 1943, a Riccione, Carlo, figlio di un gerarca fascista, sta passando l'estate con gli amici quando conosce Roberta, vedova di guerra con una figlia a carico. Tra i due nasce un rapporto sentimentale tormentato che dovrà confrontarsi con i loro rispettivi passati familiari e con il presente di una guerra che sta per cambiare il volto dell'Italia.

LA GUERRA È BELLA ANCHE SE FA MALE

Valerio Zurlini, pur avendo vinto nella sua carriera un Leone d'oro, due Nastri d'argento e un David di Donatello, è stato per anni sottovalutato dalla critica e dimenticato dagli studiosi della storia del cinema italiano, per poi tornare in auge all'inizio degli anni 2000. Cambio di rotta fortunato, perché l'opera del regista bolognese è uno scrigno pieno di piccoli e grandi tesori: *Estate violenta* è uno di questi.

A cinque anni dall'esordio con *Le ragazze di San Frediano* (1955), Zurlini torna con un soggetto originale legato ai propri ricordi dell'ultima estate che visse prima di andare in guerra. Lo fa con la prospettiva di un adulto, di un trentatreenne che, a dieci anni dalla fine di quel conflitto, fa i conti con le scorie emotive e affettive che la guerra lascia, prima ancora di quelle fisiche. Lo fa con un tipo di racconto che poi scopriremo essere congeniale alla sua specificità d'autore, ovvero il ritratto umano come prisma per leggere la storia, senza giudicarla. La prospettiva da cui il regista legge il passaggio dalla guerra fascista alla guerra civile italiana, tra il luglio e il settembre del 1943, è originalissima, perché racconta la vita quotidiana di un gruppo di ragazzi dentro l'anormalità della situazione storica, assumendo il punto di vista di chi continua a vivere come sempre, nonostante le bombe. Il finale li farà ricredere, soprattutto Carlo.

In un'epoca dominata dall'ideologia, la presa di posizione di Zurlini non era facile: porre una distanza politica tra sé e gli avvenimenti che lo circondavano, vedendo i partigiani e la loro rivincita sul regime e i suoi adepti come li avrebbero visti dei personaggi vicini al potere, quali sono la vedova di un soldato e il figlio di un gerarca; ossia non capendo la battaglia degli oppositori. Una scelta che fece storcere più di un naso, tra cui quello di Guido Aristarco, che nella sua recensione su *Cinema* non fu

affatto tenero con il film. Questa distanza però è riempita da Zurlini con ciò che ha sempre saputo fare, cioè curare i personaggi, i caratteri che agiscono nel racconto e sullo schermo, dando concretezza alle loro relazioni e tessendo attorno a esse un'atmosfera che potesse renderle sincere e comunicative verso il pubblico: la scelta dei luoghi, delle spiagge e delle case è fondamentale, unita alla fotografia, per rendere l'aria del tempo; soprattutto il filtro che la gioventù impone a quell'aria, che sembra anticipare per certi versi di tre anni il conflitto con l'età adulta raccontato da Salce in *La voglia matta* (1962), fatto anch'esso di case, canzoni, mare e desideri sopiti o da mettere a tacere.

Oltre a questa sensibilità psicologica però, che è anche la caratteristica più evidente e celebrata dello stile di Zurlini, ci preme notare il gusto e la delicatezza spettacolare del regista, che si incastona proprio nel quadro emotivo del film: l'aereo tedesco in spiaggia, il circo notturno con fiammiferi e sirene, il ballo sotto i fuochi della guerra e lo spettacolare finale del bombardamento alla ferrovia, sono momenti di grande cinema che contribuiscono all'edificazione dei personaggi e del loro sguardo. Ed è forse il dato più bello del film e del cinema di questo regista.

Emanuele Rauco

SCHEDE FILM

Regia: Mauro Bolognini
 Soggetto: dal racconto *Dentro la cerchia delle mura* di Mario Tobino
 Sceneggiatura: Raffaele Andreassi, Mario Arosio, Sinko Solleville Marie, Tullio Pinelli, Bernardino Zapponi
 Fotografia: Ennio Guarnieri
 Montaggio: Nino Baragli
 Scenografia: Piero Tosi
 Costumi: Piero Tosi
 Musiche: Ennio Morricone
 Produzione: Italian International Film, Les Productions Fox Europa
 Distribuzione: Twentieth Century Fox
 Origine: Italia, Francia 1975
 Durata: 115'

Premi: *Nastri d'Argento* (1975): Migliore Attrice non Protagonista (Maria Teresa Albani); *Globo d'Oro* (1976): Miglior Attore (Marcello Mastroianni); *Festival di Locarno* (1975): Premio Speciale della Giuria (Mauro Bolognini)

Interpreti: Marcello Mastroianni (professor Bonaccorsi), Barbara Bouchet (Carla), Françoise Fabian (Anna Bersani), Silvano Tranquilli (professor Rospigliosi), Marthe Keller (Bianca), Lucia Bosè (Francesca), Pierre Blaise (Tonio), Adriana Asti (Gianna)



TRAMA

Nell'Italia fascista del 1930, il professor Bonaccorsi, rinomato psichiatra, svolge attività di ricerca sulla follia, nel manicomio dove lavora. In realtà, il dottore è ossessionato dall'idea di essere pazzo, sia per il molto tempo passato a contatto con i malati, sia per una "predisposizione" di famiglia: suo padre è morto suicida e la sorella è ricoverata nello stesso manicomio. Quando crede di aver dimostrato l'esistenza del gene della pazzia, la prova contraria gli viene sbattuta in faccia da Anna, una giovane dottoressa.

L'ORIGINE DELLA FOLLIA

I film di ambientazione manicomiale, all'interno del cinema italiano, hanno tracciato un solco abbastanza forte, specialmente verso la metà degli anni Settanta. Dopo l'apripista *La casa delle mele mature* (1971) di Pino Tosini, si è proseguito sia sul fronte dell'autorialità *tout court* con opere come *Matti da slegare* (1975) di Marco Bellocchio e Silvano Agosti, che sul versante più popolare, anche se con il tocco di maestri come Alberto Lattuada (*Oh, Serafina!*, 1976). Mauro Bolognini contribuisce al filone in maniera del tutto personale e nel 1975 esce *Per le antiche scale*, un dramma psicologico ambientato all'interno di una casa manicomiale, liberamente ispirato al racconto *Dentro la cerchia delle mura* di Mario Tobino e appartenente alla raccolta che dà il titolo al film.

Bolognini è già entrato nella sua fase più dichiaratamente erotica ed esteticamente raffinata, che ha fatto alzare il sopracciglio a gran parte della critica, accusandolo spesso di calligrafismo. L'eleganza formale che il cineasta raggiunge in questo film (grazie alla fotografia giallognola di Ennio Guarnieri e alle scenografie e i costumi di Piero Tosi), non appare inamidata e frigidamente scultorea (come avverrà nel successivo e mediocre *La venexiana*, 1986), ma trattiene quel senso di profonda ambiguità ontologica che esprimono i personaggi messi in scena. L'autore evita di utilizzare i nudi e l'eros femminile per titillare i bassi istinti dello spettatore medio, pur disponendo di un cast femminile che va da Barbara Bouchet ad Adriana Asti. La moda del voyeurismo gratuito viene evitata in favore di una dimensione morbosa che sfocia nella pura tragedia umana.

Bolognini intesse un intrigante discorso sulle origini della pazzia, attraverso le maniacali ricerche del professor Bonaccorsi, ossessionato dalla paura di essere contaminato da un ipotetico gene della malattia mentale.

Il personaggio di Mastroianni si intrattiene sessualmente con diverse pazienti per studiarne a fondo i raptus erotici, senza ammettere a sé stesso che in realtà sta fuggendo da una propria dimensione psicotica. Il film si apre con una festa di carnevale organizzata all'interno del manicomio e il professor Bonaccorsi funge da capocomico della serata in maschera. Tale sequenza anticipa i disturbi psichici che corrodono il personaggio di Mastroianni, il quale dietro l'apparenza formale e severa nasconde una natura satiresca, un po' come il Gassman schizofrenico di *Anima persa* (1977).

Quella del professore è una tara ereditaria che non ha risparmiato nemmeno la sorella, che egli tiene segregata per nascondere il proprio lato oscuro; un po' come Dorian Gray appariva sempre giovane mentre la propria immagine si corrompeva sul dipinto occultato da un telo. Bolognini inserisce questo tragico racconto psicologico all'interno di una dimensione onirica che sfiora il *coté gotico*, dilatando così a dismisura le ossessioni e le paure del protagonista (la cella segreta con la sorella pazza, non può non ricordare la stanza in cui giace la folle moglie di Rochester in *Jane Eyre*), il quale dovrà fuggire dalla clinica vinto dai propri fantasmi e rassegnarsi che fuori dalle mura manicomiali lo aspetta un nuovo incubo in ascesa: quello del fascismo.

Valentino Saccà

SECONDO AMORE

ALL THAT HEAVEN ALLOWS

SCHEDE FILM

Regia: Douglas Sirk
Soggetto: dal romanzo *All That Heaven Allows* di Edna L. Lee, Harry Lee
Sceneggiatura: Peg Fenwick
Fotografia: Russell Metty
Montaggio: Frank Gross
Scenografia: Russell A. Gausman, Julia Heron
Costumi: Bill Thomas
Musiche: Frank Skinner
Produzione: Universal International Pictures
Distribuzione: Universal Pictures
Origine: USA 1955
Durata: 89'

Interpreti: Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virginia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbott (Kay Scott), William Reynolds (Ned Scott), Charles Drake (Mick Anderson), Hayden Rorke (Dr. Hennessy), Jacqueline deWit (Mona Plash)



TRAMA

Cary Scott, vedova benestante e madre di due figli ormai grandi, si innamora di Ron Kirby, il figlio del suo giardiniere. Nasce ben presto una passione che porta i protagonisti a vivere il sogno di un amore libero, svincolandosi dallo sguardo degli altri. Tuttavia, il loro amore si scontra con le schiaccianti norme sociali della piccola borghesia da cui Cary proviene: Ron non può far parte del suo mondo. Cary dovrà scegliere tra la sua passione e la conformità alla società di appartenenza.

IL PARADISO, SONO GLI ALTRI

«Per quanto mi riguarda, il paradiso è taccagno»¹, con queste parole il regista Douglas Sirk condensa tutta l'ironia del titolo originale del film (ovvero "Tutto ciò che il paradiso permette"). Il paradiso in *Secondo amore* non è l'aldilà cristiano, fonte inesauribile di ispirazione del cinema hollywoodiano, ma la piccola borghesia americana dalla quale Cary Scott tenta disperatamente di svincolarsi. Il peso dei discorsi dei suoi amici, in superficie pettegolezzi innocenti e mondani, lascia leggere tra le righe un giudizio morale senza pietà nei confronti di Cary che vuole cogliere la nuova opportunità che le offre la vita godendosi liberamente e ingenuamente la sua storia d'amore con Ron, il figlio del suo giardiniere.

Siamo nell'America del 1956 in cui il conformismo sociale schiaccia la vedova di mezza età, destinata a un futuro di solitudine, dopo aver visto i suoi figli crescere e abbandonare il nido o, peggio ancora, un futuro in cui si trova costretta a sposare un ricco benestante che le assicurerebbe una rendita e che apparterrebbe alla sua stessa classe sociale. Innamorarsi di qualcuno proveniente da una classe inferiore le viene espressamente impedito dai suoi pari e, soprattutto, dalla sua famiglia.

Secondo amore è un melodramma agrodolce. La semplicità efficace del suo soggetto è superbamente magnificata dall'uso del Technicolor. I luoghi e le luci, palesemente finti come le fantasiose vetrate della camera di Kay, la figlia di Cary, o l'improbabile design della capanna di Ron, raffigurano un ambiente quasi favolistico. Ma il racconto è amaro e la crudeltà della *good society* richiama sempre Cary alla realtà, fino a farla diventare essa stessa spettatrice della sua triste vita, mentre osserva il

suo riflesso attraverso un televisore che le è stato regalato, segnando il *non plus ultra* per il suo destino da casalinga.

Dopo il successo in sala del suo precedente film *Magnifica ossessione* (1954), la Universal chiede a Sirk di portare nuovamente sullo schermo la coppia Jane Wyman e Rock Hudson². Se da un lato Douglas Sirk rispetta le regole e le convenzioni imposte dallo studio, dal classicismo nella messa in scena al lieto fine di circostanza, dall'altro il regista fa uso di ironia per incupire il quadro della vicenda e superare il canone del melodramma. La differenza di età tra Ron e Cary, al centro delle controversie, rimane quasi impercettibile nel film (solo due anni separano in realtà i due attori) evidenziando così la futilità delle condanne morali emesse nei loro confronti. Con lo scorrere del tempo filmico, l'intreccio va riletto a fronte di alcune problematiche sociali, che lasciano sottilmente trasparire alcuni elementi: la prospettiva della narrazione è quella della protagonista; viene infatti dato risalto alla sfera femminile attraverso i desideri e i timori di Cary. Inoltre, il personaggio di Ron, sognatore solitario ai margini della buona società, si allontana dal canone hollywoodiano della virilità che incarnava Rock Hudson in buona parte dei suoi ruoli, richiamando la vita dell'attore, tragicamente scomparso nel 1985 dopo aver contratto l'AIDS, e che ha dovuto adeguarsi alla norma dello *star system* nascondendo per decenni la propria omosessualità.

Gemma del melodramma americano, *Secondo amore* affronta con intelligenza e poesia il peso delle norme sociali sugli individui.

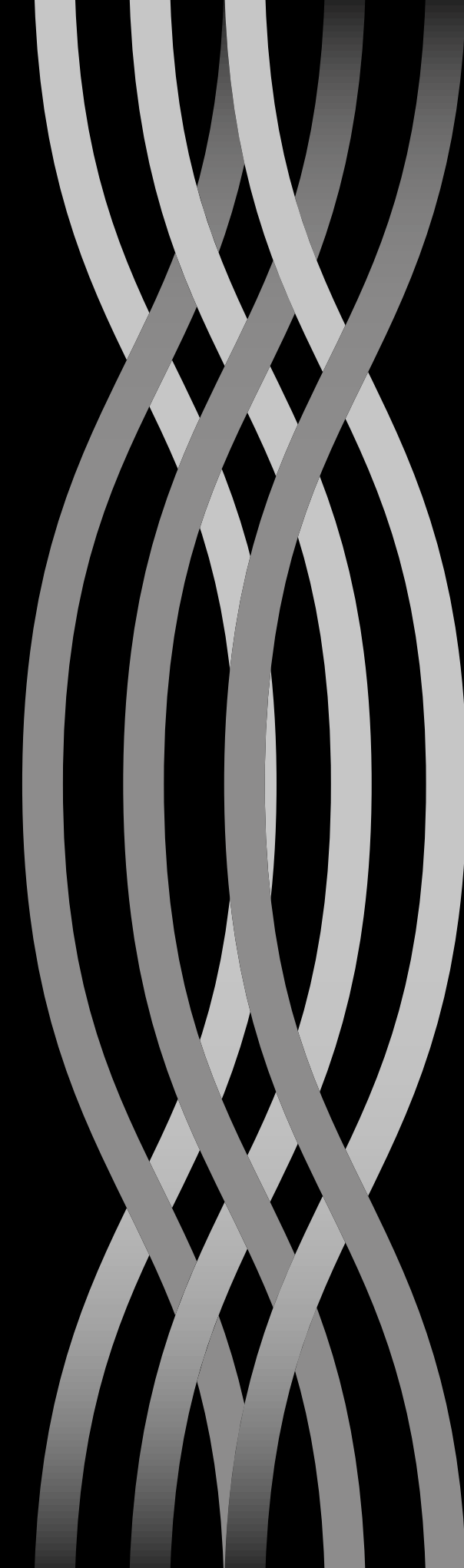
Clément Lafite

¹Douglas Sirk in Jon Halliday, *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday*, Faber & Faber, Londra 1997, p. 140

²Laura Mulvey, "All That Heaven Allows: An Articulate Screen", *criterion.com*, <https://www.criterion.com/current/posts/96-all-that-heaven-allows> (ultima consultazione: 10 luglio 2023)

SEZIONE **D** ↓

INDIPENDENTI, ALTERNATIVI, DISSIDENTI:
LE COOPERATIVE



La presente retrospettiva si inserisce nel quadro delineato dal progetto di ricerca sui modi, le memorie e le culture della produzione cinematografica italiana (PRIN MMC '49-'76, PI: Mariapia Comand), ponendo l'accento su alcuni titoli rappresentativi di quelle forme di "cooperazione" alternative ai modelli tradizionali ad oggi ancora poco esplorate nell'ambito degli studi dedicati alla *production culture*. Nell'immediato secondo dopoguerra italiano, queste forme di impresa indipendenti partecipano ai processi di rinnovamento industriale, politico e culturale del paese, esercitando un ruolo ugualmente rilevante nel settore cinematografico. A titolo esemplificativo si considerino le produzioni dei film *Il sole sorge ancora* (1946) e *Caccia tragica* (1947), rispettivamente commissionati dall'Anpi ai registi Aldo Vergano e Giuseppe De Santis, forse tra i primi considerevoli casi di opere cinematografiche prodotte a quel tempo in cooperazione.

La svolta significativa avviene però pochi anni più tardi a Genova. Il capoluogo ligure ospita all'inizio degli anni Cinquanta un cospicuo numero di animatori culturali e di cinefili, tra i quali spiccano Giuliani G. De Negri, ex comandante partigiano, e Giuseppe Virgilio Dagnino. Sono proprio loro, nel 1951, a persuadere Carlo Lizzani a dirigere su impulso dell'Anpi un film sulla Resistenza prodotto direttamente dagli spettatori. Da quell'esperienza nascono al contempo *Achtung! Banditi!* (1951) e la "Cooperativa spettatori produttori cinematografici" (CSPC, d'ora in poi), fondata a Genova nello stesso anno. Se il film segna l'esordio al lungometraggio del regista romano, già sceneggiatore dei succitati titoli degli anni Quaranta, l'avvento

della CSPC segna piuttosto un punto di non ritorno nel coevo scenario cinematografico nazionale. Lizzani stesso dichiara su *l'Unità* di voler in questo modo inaugurare un nuovo ciclo nella storia della produzione cinematografica italiana¹, mettendo alla prova il pubblico in ciò che oggi potremmo definire essere un concreto processo di fidelizzazione degli spettatori e delle spettatrici. L'ambizioso programma si rivela da subito innovativo nella misura in cui cerca «il sostegno culturale e materiale del film da fare tra il suo stesso potenziale pubblico, attraverso una campagna fatta di riunioni, dibattiti, incontri» che danno il via al cosiddetto «finanziamento popolare»². In tal senso, lo statuto della CSPC recentemente emerso dagli archivi evidenzia questa «necessità dell'intervento diretto delle masse popolari nella produzione cinematografica» al fine di salvaguardare «la nuova cinematografia italiana scaturita dalla lotta di Liberazione e dall'insurrezione popolare»³. Guidati da questi valori comuni, nel 1954 una delegazione della cooperativa rappresentata da De Negri e Lizzani chiede invano al segretario del Pci, Palmiro Togliatti, un sostegno economico per le future produzioni. Secondo Ermanno Taviani, le ragioni che spingono Togliatti a rifiutare la richiesta sarebbero coerenti con l'immagine di sé che il partito intendeva trasmettere a quell'epoca, e dunque non come uno schieramento di contro cultura dissidente, bensì come «la parte migliore della società italiana»⁴. Ciò implicava il mantenimento di un profilo statale che procedesse attraverso i canali istituzionali preposti, comprendendovi quelli dedicati anche al settore cinematografico. Nonostante il rifiuto, la cooperativa

produce nello stesso anno il suo secondo lungometraggio, *Cronache di poveri amanti* (1954), ancora di Lizzani. Il film, come riportato sempre da *l'Unità*, si avvale di pochi mezzi e molto entusiasmo, e si distingue per la rinuncia di tutti i membri della troupe ai loro compensi immediati, a favore di una compartecipazione agli utili dell'opera⁵. Se la vittoria al Festival di Cannes sancisce un chiaro trionfo critico per l'esperimento cooperativo, le contemporanee resistenze istituzionali interne al paese ne accelerano il declino, portando in breve tempo all'esaurimento del suo slancio produttivo.

Quello di Genova non è però un caso isolato per l'epoca. A partire dagli anni Sessanta, infatti, simili iniziative *ad experimentum* consentono ad altri soggetti di operare in maniera analoga al di fuori degli schemi istituzionali predefiniti. È il caso, per esempio, del debutto a sei mani di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani con *Un uomo da bruciare* (1962) e con il successivo *I fuorilegge del matrimonio* (1963), entrambi prodotti dallo stesso De Negri. Ad agevolare la proliferazione di questi titoli sarebbe nondimeno la nuova legge in materia di cinema proposta dal ministro Achille Corona il 4 novembre 1965 (n. 1213). Istituito un fondo «per la concessione di finanziamenti a film ispirati a finalità artistiche e culturali realizzati con una formula

produttiva che prevedeva la partecipazione ai costi di produzione di autori, registi, attori e lavoratori», la norma pare favorire idealmente un incentivo per la vita delle cooperative. Il moltiplicarsi di queste forme di cooperazione attira in particolare l'attenzione delle alte cariche politiche della Chiesa, preoccupate per la presunta infiltrazione ideologica del Pci nelle produzioni cinematografiche italiane. In quello stesso periodo, infatti, Mons. Francesco Angelicchio, direttore del Centro Cattolico Cinematografico, denuncia oltre alla rinomata esperienza genovese le produzioni di cooperative affini situate principalmente in Emilia-Romagna, come la "Cooperativa Arte e Spettacolo di Bondeno" (FE) e altre non precisate vicine sempre all'Anpi e ai movimenti di sinistra. Nonostante queste e altre frizioni, il dilagante entusiasmo e gli incentivi della legge Corona facilitano l'esordio al lungometraggio di numerosi registi, compresi i qui selezionati Fabio Carpi, Peter Del Monte e Maurizio Ponzi, che con coraggio arricchiscono i palinsesti cinematografici dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta con opere ancora oggi in attesa di ulteriori approfondimenti.

Steven Stergar

¹ Carlo Lizzani, "Achtung! Banditi!", *l'Unità*, 7 gennaio 1951, p. 3.

² Antonio Medici, "Gli anni della censura: il caso Lizzani", in Ermanno Taviani (a cura di), *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod): Annale 11, Roma 2008.

³ Eligio Imarisio (a cura di), *Come uccidere un'idea. In memoria della "Cooperativa spettatori produttori cinematografici" 1950-1961*, Le Mani, Recco (GE) 2011.

⁴ Ermanno Taviani, "Il cinema di propaganda: il caso del Pci", in id. (a cura di), *Propaganda, cinema e politica 1945-1975*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico (Aamod): Annale 11, Roma 2008.

⁵ Franco Giraldi, "Lizzani, Pratolini e la Bosè ci parlano dei 'poveri amanti'", *l'Unità*, 28 giugno 1953, p. 3.

SCHEMA FILM

Regia: Carlo Lizzani
Soggetto e sceneggiatura: Rodolfo Sonego, Ugo Pirro, Giuliani G. De Negri, Giuseppe Dagnino, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Enrico Ribulsi, Mario Socrate
Fotografia: Gianni Di Venanzo
Montaggio: Enzo Alfonsi
Scenografia: Carlo Egidi
Musiche: Mario Zafred
Produzione: Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici
Distribuzione: P.D.C.
Origine: Italia 1951
Durata: 100'

Premi: *Festival del cinema di Karlovy Vary* (1952): Miglior Regia (Carlo Lizzani)

Interpreti: Gina Lollobrigida (Anna), Andrea Checchi (l'ingegnere), Lamberto Maggiorani (Marco), Vittorio Duse (Domenico), Giuseppe Taffarel ("Vento"), Giuliano Montaldo (Commissario Lorenzo), Bruno Berellini ("Biondo"), Franco Bologna ("Gatto"), Maria Laura Rocca (amante del diplomatico), Pietro Tordi (il diplomatico), Pietro Ferro (un partigiano)



TRAMA

Inverno 1944. Un gruppo di partigiani abbandona il proprio nascondiglio tra le montagne per intraprendere una nuova missione: raggiungere una fabbrica a Genova e recuperare un carico d'armi occultato nello stabilimento. Il percorso si rivelerà ricco d'insidie e condurrà i "banditi" a influire sulle sorti della stessa officina, in via di smantellamento per ordine dei tedeschi, e degli operai che lavorano al suo interno.

UNA QUESTIONE DI COLLABORAZIONE

Volendo trovare un *leitmotiv* del film diretto da Carlo Lizzani, sembra lecito avanzare l'idea che *Achtung! Banditi!* ruoti tutto attorno al tema della "collaborazione". La pellicola viene realizzata attraverso la messa a punto di una formula produttiva originale, che prevede il concorso di gente del cinema e spettatori. A partire da un progetto suggerito da un operaio e sostenuto, tra le varie personalità note, da Luchino Visconti, a finanziare in parte il film è una sottoscrizione popolare: una prassi apparentemente fortunata in quanto a successive imitazioni¹ e che, soprattutto, porterà Lizzani a raggiungere una quotazione di 228.000.000 lire nella *Borsa Valori dei registi* stilata nel 1954 da Alessandro Ferrau².

Un'atmosfera analogamente "collaborativa" si direbbe, dunque, caratterizzare anche il lavoro di tecnici, maestranze e attori alle prese con la "prova" lizzaniana, regista al suo primo lungometraggio. Interpreti come Gina Lollobrigida e Andrea Checchi, entreranno persino a far parte della Cooperativa e lavoreranno in regime di compartecipazione³.

In quanto invece alla storia, in gioco vi è una sorta di basilare *pamphlet*, raccontato senza preamboli, in modo scarno e per riflettere qualsiasi dettame commerciale. Imperniato su un episodio della Resistenza, "esperienza collettiva di milioni di uomini e donne" per antonomasia e argomento ritenuto, tra l'altro, da molti fuori moda nel periodo, *Achtung! Banditi!* prevede uno sviluppo narrativo rapido, frammentario (emblematica di ciò è la separazione dei destini della banda partigiana divisa tra la dimora del diplomatico e la fabbrica)

e che assume, a tratti, toni leggermente differenti: melodrammatico durante le vicissitudini riguardanti Anna, comico nelle sequenze ambientate nella villa o western nei combattimenti finali.

Lo sguardo riservato ai personaggi non presuppone, comunque, alcun affondo particolare ("Nessuno di questi uomini si sente un eroe") per produrre una sorta di «documentazione umana»⁴ a bassa dose di retorica. Il campo, spesso medio o lungo (si veda la venuta delle donne all'ingresso della fabbrica), e la *mise en scène* ciononostante popolosa incentivano ulteriormente l'afflato corale della pellicola nonché il senso unitario di ribellione contro l'aggressore.

Colpisce conseguentemente quanto sostiene in una lettera pubblicata su *Cinema Abele Saba*. Nonostante l'identificazione "del vecchio spirito" che legava i combattenti durante la guerra, il giornalista non riconosce nella pellicola di Lizzani i veri "nemici", caratterizzati da una «umanità che allora, quando ci fucilavano o ci impiccavano o distruggevano interi paesi certamente non avevano»⁵. Lo spessore di *Achtung! Banditi!* è d'altra parte riconoscibile nell'impianto complessivo: dimostrazione pressoché assiomatica di come le dinamiche industriali del cinema possano esercitare sostanziali influenze sull'output creativo.

Martina Zanco

¹"Si farà a Biella *È difficile vivere*", in *Araldo dello spettacolo*, 7 maggio 1952, p. 1.

²Alessandro Ferrau, "Borsa valori dei registi", in *Cinespettacolo*, n. 38-39, 1954, p. 9.

³"Oggi parla Carlo Lizzani", in *Araldo dello spettacolo*, 2 agosto 1951, p. 1.

⁴Abele Saba, "Equilibrio morale in *Achtung! Banditi!*", in *Cinema*, n. 80, 1952, p. 67.

⁵Ivi, p. 68.

I FUORILEGGE DEL MATRIMONIO

SCHEMA FILM

Regia: Valentino Orsini, Paolo Taviani, Vittorio Taviani
Soggetto: ispirato alla proposta di legge sul "piccolo divorzio" e al libro *Fuorilegge del matrimonio: testimonianze* del senatore Renato Luigi Sansone
Sceneggiatura: Lucio Battistrada, Giuliani G. De Negri, Renato Niccolai, Valentino Orsini, Paolo Taviani, Vittorio Taviani
Fotografia: Erico Menczer
Montaggio: Lionello Massobrio
Scenografia: Lina Nerli Taviani
Costumi: Lina Nerli Taviani
Musiche: Giovanni Fusco
Produzione: Ager Film, Film Coop, D'Errico Film
Distribuzione: C.I.D.I.F. - Consorzio Italiano Distributori Indipendenti Film
Origine: Italia 1963
Durata: 100'

Premi: *Festival del Cinema Neorealista di Avellino* (1964): Laceno d'Oro per Migliore Attrice (Scilla Gabel)

Interpreti: Isa Crescenzi (Giulia), Scilla Gabel (Wilma), Gabriella Giorgelli (Livia), Annie Girardot (Margherita), Marina Malfatti (Rosanna), Renato Niccolai (sé stesso), Didi Perego (Caterina Rinaldi), Romolo Valli (Francesco), Ugo Tognazzi (Vasco Timballo), Lionello Zanchi (sé stesso)



TRAMA

Rosanna riceve la visita di un marito che non riconosce; Caterina prega che la Sacra Rota annulli il matrimonio che la lega a un uomo già risposatosi; Wilma, viene sorpresa con l'amante e sequestrata dal cognato; Giulio e Margherita, entrambi con una relazione alle spalle, sono costretti alla clandestinità; Giulia viene perseguitata dal marito che aveva tentato di ucciderla; Vasco, promesso a nuova sposa, scopre di non essere mai stato vedovo. Cinque casi-limite a perorare la causa del "piccolo divorzio".

DI DIVORZIATI E CONSORZIATI: UN'IPOTESI DI CINEMA CIVILE

La Cooperativa Spettatori e Produttori è già storia vecchia di quasi dieci anni quando il produttore Gaetano "Giuliani" De Negri, ideologo del cooperativismo con il nome di battaglia partigiano, incrocia la strada di Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani, giovani registi che sbarcano il lunario a forza di caroselli e documentari industriali. Nel periodo fra il secondo dopoguerra e il compimento del miracolo economico l'idea di una cinematografia "collettiva", figlia legittima della resistenza, che aveva ispirato *Achtung! Banditi!* (1951) e *Cronache di poveri amanti* (1954) di Lizzani, sembra aver ceduto il passo a un sistema più ordinato e meno guerrigliero, dove finanche la palestra di cineasti esordienti e filomarxisti deve passare dalla committenza di uno sponsor. Tanto non basta però a spegnere l'afflato collettivista di De Negri: istituita insieme allo stesso Lizzani e a Cesare Zavattini già nel 1956 per un soggetto sui fratelli Cervi mai realizzato, la sua Ager Film aveva già fatto in tempo ad apporre il marchio su *Loro di Roma* (1961) di Lizzani e su *Un uomo da bruciare* (1962) di Orsini e i Taviani. Se il primo è, per l'ambientazione, in sostanziale continuità con i titoli antifascisti di dieci anni prima, l'esordio del trio registico sposta l'attenzione sulle vicende dell'Italia repubblicana, ponendo al centro il ritorno e la lotta per la terra di Salvatore Carnevale, sindacalista-bracciante ucciso dalla mafia siciliana.

Prodotto insieme alla FilmCoop e la società di Corrado d'Errico *I fuorilegge del matrimonio* prosegue sullo stesso solco, sbilanciandosi ancor più verso le problematiche contemporanee. A prestare il canovaccio qui non è la storia recente, ma la cronaca — rosa, nera e persino parlamentare. Il prologo e i cinque episodi che compongono il film attingono infatti al disegno di legge sul "piccolo divorzio" presentato dal Partito Socialista nel 1960: mai

approvata, la proposta del deputato Sansone aveva però raccolto un folto epistolario da parte di quei cittadini riconosciuti nei casi per i quali il testo avrebbe concesso lo scioglimento dallo sposalizio. Coniugi di detenuti, di malati mentali o di persone scomparse, separati di fatto o vittime di tentati omicidi costituiscono il drammatico "materiale umano" dal quale Orsini e i Taviani partono per formulare un'ipotesi di cinema civile che tenga ferma la presa sull'attualità rivendicando però uno spazio di ricerca formale. La frizione fra i doveri di cronaca e quelli che gli autori chiamano i "diritti della fantasia" è la vera cifra narrativo-stilistica del film.

Le vicende sono quasi sempre presentate dalla prospettiva dei protagonisti, dando così corpo alle manie di persecuzione di Rosanna (la malata psichiatrica protagonista del prologo), alle speranze di Caterina (che da fervente cattolica confida in un diritto canonico che la liberi dall'essere moglie di un uomo già sposato), ai deliri africani di Vasco (Tognazzi nei panni di un ex prigioniero delle guerre coloniali che chiede di essere arrestato per sfuggire la sua condizione di bigamo inconsapevole). Rifugiatisi al buio per vergogna o esposti al pubblico ludibrio in pieno sole (la fedifraga Wilma, costretta nuda sulle torri di Siena come in una novella boccaccesca), in realtà questi "fuorilegge" la legge la chiamano, a gran voce. Vagano disperatamente per i corridoi di chiese, carceri, ospedali e manicomi mendicando un poco di comprensione istituzionale, nell'attesa che un potere, sacro o secolare, che si manifesti li assolva da un "sacro vincolo" divenuto eterna condanna.

Simone Dotto

SCHEDE FILM

Regia: Maurizio Ponzi
 Soggetto: Maurizio Ponzi
 Sceneggiatura: Eduardo De Gregorio, Maurizio Ponzi
 Fotografia: Angelo Barcella
 Montaggio: Mirella Mencio
 Scenografia: Isabella Genoese
 Costumi: Lina Nerli Taviani
 Musiche: Gustav Mahler
 Produzione: 21 Marzo Cinematografica
 Origine: Italia 1969
 Durata: 89'

Premi: XXI Festival Internazionale di Locarno (1968): Gran premio Pardo d'oro

Interpreti: Adriana Asti (Adriana), Jean-Marc Bory (Carlo), Luigi Diberti (Roberto/Anselm), Pierluigi Aprà (Thomas), Laura De Marchi (Regina), Olimpia Carlisi (Maria), Fabienne Fabre (Milena), Filippo Degara (Josef), Lydia Biondi (Metres), Antonio Iaia (Stader)



TRAMA

Le prove per la messa in scena dell'omonima pièce teatrale di Robert Musil (*I fanatici*, nella prima edizione italiana Einaudi del 1997) sono l'occasione per un intenso scambio tra arte e vita che vede al centro il regista Carlo, la sua compagna Adriana e il primo attore Roberto. Il triangolo anche amoroso tra i tre verrà infine infranto dalla amoralità del giovane ma proietterà – sulla scorta dell'opera musiliana – una più ampia presa di coscienza della fragilità e vacuità delle relazioni umane.

VISIONI DEL '68: CINEMA COME VITA, FILM COME ARTE

Film escluso dalla distribuzione regolare e – fino al restauro della pellicola nel 2022 – sostanzialmente invisibile, *I visionari* è innanzitutto una storia produttiva del 1968, come la neonata società 21 Marzo Cinematografica, fondata per favorire l'esordio di giovani autori e in prima linea nel boicottaggio della coeva Mostra veneziana «per un cinema di impegno culturale e per il rinnovamento radicale delle strutture economiche e giuridiche della cinematografia»¹. Premiato a Locarno dalla giuria dei giovani, dopo il ritiro di quella ufficiale per cause politiche, stupisce per la vittoria di un film meno attivamente impegnato di altri presenti nel clima caldo della kermesse, ma che, in quella data spartiacque per una manifestazione che si va orientando verso lo studio critico, le opere prime e il cinema terzomondista, ostenta la sua matrice indipendente.

L'esordio cinematografico di Maurizio Ponzi, giovane critico della neonata fronda cinematografica *Cinema & Film* erede dei *Cahiers du cinéma*, nel proporre un cinema che svecchiasse le formule italiane dell'impegno, viene premiato dalla critica proprio per la sua consapevolezza critica fattasi metacinema. La circolarità tra arte e vita pervade profondamente il film che si offre quale laboratorio d'idee ancora da ricomporre con chiarezza: il sostegno di Pier Paolo Pasolini che lo annovererà tra i film degli altri meritori di menzione, l'appartamento di Vincenzo Cerami che fa da set per la casa di Carlo e Adriana, le fotografie di scena della pasoliniana Adriana Asti utilizzate nel film ad opera dello sperimentatore Mario Cresci, le scenografie stellate di Mario Schifano nella recita finale, la traduzione estemporanea d'eccellenza da Musil del giovane

germanista Aloisio Rendi o lo scritto pseudo musiliano del poeta Renzo Paris. Come scrive in una lettera all'amata il regista Carlo, «Gli oggetti della stanza nella quale vivo appaiono opachi alla mia vista» mostrando una circolarità tra finzione e arte che esce dal piano prettamente narrativo per mettere di fronte lo spettatore a un ricorrente senso di estraneità e di eccentricità di temi e motivi, di sguardi che sfiorano spesso quello in macchina, di dialoghi e sentenze e appunto di oggetti di scena stessa che escono dalla finzione dialogando con lui.

«Sarà un prodotto diverso. Anche se il film sarà girato in modo rosselliniano. [...] Cercherò di creare un conflitto con il montaggio che sarà freddo, staccato»² affermava Ponzi durante le riprese del film. La storia si dissolve in antinomie e scarti formali sorprendenti, che oppongono suono e silenzio, voci sincrone e musiche mahleriane di commento, interni da camera ed esterni in presa diretta, luce e oscurità, stasi e mobilità della macchina da presa.

«Per l'estremo rigore della riflessione cinematografica sull'ambiguità del rapporto finzione-realtà»³ recita la motivazione al Pardo d'oro; salvo forse dimostrare ormai, sul finire degli anni Sessanta, l'incapacità dell'arte, del teatro e del cinema, di farsi microcosmo in grado di gettare maggiore luce sulle dinamiche del mondo "reale". E infatti proprio sulla diffusione e il contatto con il pubblico il film paga il suo scotto, svelando una dimensione underground che nel mercato italiano la sola televisione sembrerà al momento in grado "disinteressatamente" di accogliere, producendo i telefilm del giovane regista⁴.

Paola Valentini

¹ "Dichiarazione della Cooperativa 21 Marzo Cinematografica", ora in Adriano Aprà (a cura di), Dossier "68 e dintorni", in *Bianco e nero*, LIX, n. 2-3, aprile-settembre 1998, pp. 167-168.

² M. ac., "Ponzi gira il suo primo film: I visionari", *L'Unità*, 01 maggio 1968, p. 17.

³ Giovanni Zaro, "A Locarno il cinema ai giovani", in *Bianco e nero*, XXIX, n.11-12, novembre-dicembre 1968, pp. 73-84.

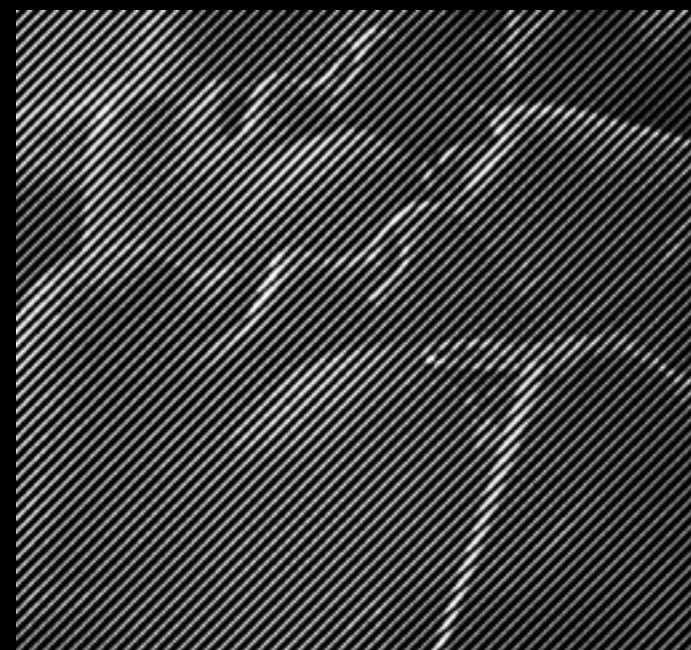
⁴ Giancarlo Santalmassi, "Underground per milioni", in *Radiocorriere TV*, XLVII, 36, 6-12 settembre 1970, p. 20.

SCHEMA FILM

Regia: Fabio Carpi
 Soggetto: Fabio Carpi
 Sceneggiatura: Fabio Carpi, Luigi Malerba
 Fotografia: Vittorio Storaro
 Montaggio: Paolo Boccio
 Scenografia: Nato Frascà
 Costumi: Nato Frascà
 Musiche: Mostazo Moileda, Enrico Oliva
 Produzione: RTR, Capricorno Film, Julia Film
 Distribuzione: Euro
 Origine: Italia 1972
 Durata: 102'

Premi: *Grolla d'Oro* (1972): Migliore Regista Esordiente (Fabio Carpi)

Interpreti: Mimsy Farmer (la donna), François Simon (Giacomo padre), Giovanni Rosselli (Giacomo figlio), Lino Capolicchio (il giovane straniero)



TRAMA

Padre e figlio si concedono una vacanza estiva per conoscersi meglio. A irrompere nella loro quotidianità, una donna senza passato che si esprime in una lingua sconosciuta. La sua bellezza li scuote dal torpore iniziale, rendendoli rivali e complici d'amore. Quando però appare un giovane aitante che parla la stessa lingua della donna, i due vedono disillusa ogni speranza. Ne nasce una macabra intesa per sbarazzarsi dell'inatteso rivale.

L'INGANNO DELLA PAROLA, IL TURBAMENTO DEL CORPO

Come l'entomologo che isola panotticamente la farfalla per studiarne indisturbato i comportamenti, così Fabio Carpi, al suo esordio da regista, circoscrive l'azione individuando un micro-cast di soli quattro personaggi su cui puntare la cinepresa/lente d'ingrandimento per scrutarne i più reconditi meandri dell'anima. Ne esce un'anamnesi che individua nell'incomunicabilità la condizione ultima dell'uomo. Un vuoto di senso che si articola sull'opposizione tra la parola, che si rivela solo vacuo rumore, e il corpo nudo, la presenza fisica sconcertante e sovversiva della bellezza.

Nell'articolare questo conflitto, il film segue una ciclicità sinusoidale che vede i due protagonisti, Giacomo padre e Giacomo figlio, confrontarsi inizialmente l'uno con l'altro. L'omonimia è qui indice di una specularità schizofrenica tra due opposti inadeguati: la figura paterna, vecchia e irrigidita dietro la fredda logica scientifica, e quella acerba e confusa del figlio. La proposta del padre di isolarsi dal resto del mondo per conoscersi meglio si rivela però ben presto controproducente: la comunicazione è stentata, i discorsi cadono nel silenzio o nella banalità. Su di loro sembra gravare l'assenza di una figura muliebre.

A scuoterli è il ritrovamento di una giovane donna, corpo senza identità e dal linguaggio incomprensibile, il cui candore li irradia con desiderio irrefrenabile. Ne nasce un gioco amoroso che li vede oscillare tra i ruoli di complici e rivali, secondo un equilibrio che è sempre instabile e che nasce da un consapevole senso di inadeguatezza: né il troppo vecchio, né il troppo giovane sono degni della sua bellezza.

La comparsa del quarto personaggio, l'adone che parla la stessa lingua della donna, costituisce il punto più alto della sinusoide, il momento in cui lo spazio si restringe e la scena

diventa affollata. Padre e figlio si vedono ora relegati a un voyeurismo intollerabile, occhi reiatti di fronte al compimento di un'unità amorosa perfetta: la bellezza del corpo allineata a quella del dialogo. L'insofferenza è per i due Giacomo un'altra miccia da cui nasce un'intesa crudele ed efferata per sbarazzarsi dell'ultimo arrivato, sublimazione delle loro frustrazioni per un corpo maschile avvenente e giovane.

Con il compimento del piano, il film si chiude riportando la curva narrativa a quel precario equilibrio triadico in cui i due opposti, consapevoli delle reciproche mancanze, si propongono alla donna come figura "una e bina". Una soluzione che loro stessi sembrano cogliere come convincente solo nella parola, ma effimera nella realtà. Ne nascono progetti fantasiosi e speranze amare, vuote parole che tentano di stemperare l'angoscia interiore.

Le immagini del film sono intrise di questo svuotamento di senso, che trova nell'accuratezza formale la sua identità visiva. A partire dalla fotografia di Vittorio Storaro che riveste i corpi dei personaggi di una luce mai erogena, ma non per questo asessuata: vi è una tensione amorosa nei loro fisici asciutti che si allinea a un paesaggio idillico, di acque trasparenti e di un sole mai afoso. Ed è proprio nell'accuratezza visiva di questo luogo bucolico che si percepisce ancor più acuita l'insensatezza dei due Giacomo. Lo sbarazzarsi di un corpo ostile non è che la firma insanguinata che padre e figlio pongono tra loro per un'intesa giustificata da false parole, ma che cela un crudo interesse per il corpo della giovane, per la forma femminile come catalisi della loro inquietudine familiare.

Matteo Citrini

SCHEMA FILM

Regia: Peter Del Monte
 Soggetto: Peter Del Monte
 Sceneggiatura: Gianni Menon, Peter Del Monte
 Fotografia: Tonino Nardi
 Montaggio: Alfredo Muschietti, Paola Muzzi
 Scenografia: Stefano Provinciali
 Costumi: Lina Taviani
 Musiche: Paolo Renosto
 Produzione: Soc. Cooperativa Artea a.r.l.
 Distribuzione: Italnoleggio Cinematografico
 Origine: Italia 1975
 Durata: 101'

Premi: *Globo d'Oro* (1976): Premio per la Miglior Attrice Rivelazione (Olimpia Carlisi)

Interpreti: Alain Cuny (Guido Boeri), Olimpia Carlisi (Emilia), Sibilla Sedat (Alma), Vania Vilers (Silvano), Francesco Carnerluti (Nino), Carlo Hintermann (Paolo), Laura De Marchi (Anna), Riccardo Mangano (presidente della Corte d'Appello), Dieter Kopp (Heinrich), Maria Michi (Maria, sorella di Irene), Paola Barbara (la signora della clinica)



TRAMA

La vita del giudice sessantenne Guido Boeri è travolta dall'inatteso biglietto d'addio della moglie. L'equilibrio tra rispettabile vita pubblica e certezza degli affetti privati viene messo profondamente in crisi dal vuoto e dalla mancanza di senso che assume la sua intera esistenza. Guido riprende le forze in una quieta villa sul lago, lascia il lavoro e, accettata la volontà di Irene di non essere seguita, si mette tuttavia in viaggio per cercare di capire se non la moglie almeno sé stesso.

VIAGGIO NELLA VITA PRIVATA DI UN UOMO PUBBLICO

Primo lungometraggio cinematografico di Peter Del Monte, accolto con ambivalenza alla Mostra veneziana del 1975, tanto da farne emblema della frattura tra cinema italiano e pubblico¹, il film si impone subito per la dimensione cinefila della complessa figura del protagonista maschile: anima che ha rinunciato alla vita attiva e tenta un ritorno alla realtà, in maniera non dissimile dal professor Borg (Victor Sjöström) di *Il posto delle fragole* (1957), che qui assume il volto altrettanto significativo di Alain Cuny, anticipo di quella «capacità di portare sul volto una sorta di trepidazione che li accompagna in ogni momento della vita»² che il regista attribuirà a tutti i suoi personaggi.

«Contemplando lo smantellamento di quelle 'convenzioni di realtà' in cui ha sempre finto di riconoscersi, e in base alle quali egli ha fondato il suo comportamento pubblico e privato», Guido conduce un vero e proprio «viaggio attraverso il 'reale'»³, percorso che non approda di fatto ad alcuna nuova consapevolezza e che nega lo sviluppo attraverso una linea narrativa improntata al ritorno. La circolarità si impone infatti sul racconto: come l'incontro del protagonista con le due giovani donne disilluse dalla vita di coppia, prima Alma alla clinica e poi la nuora Emilia, compassionevole compagna al tempo stesso dell'infelicità di Irene e della mancanza di senso di Guido e che si fa *voice over* delle loro epistole. E la ciclicità ritorna anche visivamente nelle tappe in luoghi nuovi (Firenze, il lago Maggiore, Cividale, Roma) sempre semideserti e brumosi, che la fotografia quasi monocromatica di Tonino Nardi appiattisce e rende omogenei fino a

farne spazio impossibile da abitare, mentre la macchina da presa li indaga da prospettive inedite (da un tram in corsa o da un traghetto) mai davvero possedute da uno sguardo.

Non solo «storie materiali che si smaterializzano strada facendo», come Del Monte ha definito la sua cinematografia, che sfocerà presto nel fantastico e nell'onirico, ma l'immagine stessa si fa ora materiale ora spettrale, per l'irruzione spiazzante di un rumore o per un inaspettato *leitmotiv* musicale che punteggia solo un vuoto, per una sfocatura inattesa o per una profondità di campo straniante, per nessi e raccordi che generano sorpresa, portando lo spettatore stesso a dubitare della concretezza e del senso della sua visione: «A Guido il film richiederà di interrogarsi su tutta la sua vita, di scoprire il vuoto del suo presente. Allo spettatore di inventare il suo futuro».

Il profondo dualismo che attraversa il film oltrepassa infine anche l'ambito finzionale e investe l'immagine, il film esordio di un non esordiente alla sua quarta prova, il cinema ma anche l'impronta televisiva di alcune immagini ravvisata dalla critica, e non da ultimo l'attenzione estetica e formale così come l'impegno d'autore e il rilievo di contenuti e dialoghi: visione di immagini evanescenti e al tempo stesso «testimonianza su una frangia della borghesia ormai incapace di vivere nel miglior modo borghese possibile», come dichiarato durante la lavorazione dallo sceneggiatore Menon.

Paola Valentini

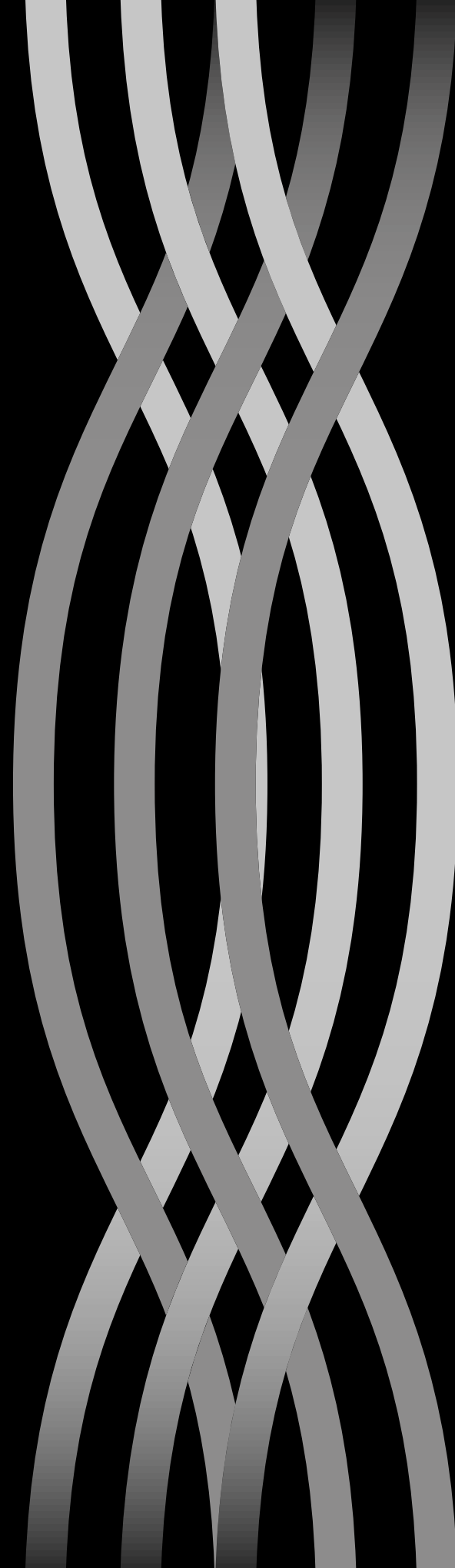
¹Sauro Borelli, «Cineasti e pubblico: dialogo tra sordi?», *L'Unità*, 29 agosto 1975, p.15.

²Dichiarazione di Peter Del Monte in Virgilio Fantuzzi, «*Giulia e Giulia* di Peter Del Monte», in *La Civiltà Cattolica*, 138, IV, Quaderno n. 3298, 21 novembre 1987, p. 374.

³Dichiarazioni del regista – come la successiva e come quella di Gianni Menon – raccolte in d.g., «La vita privata di un uomo pubblico. Peter del Monte sta girando *Irene Irene*», *L'Unità*, 12 marzo 1975, p. 7.

SEZIONE **E** ↓

SGUARDI INDIPENDENTI:
WALTER FASANO



SGUARDI INDIPENDENTI: WALTER FASANO

Immagini e polifonia.

Gestualità e armonie nel cinema di Walter Fasano

Negli anni Sessanta, il montatore Franco Arcalli inaugurava una parallela e redditizia parentesi da sceneggiatore partecipando alla stesura di un nutrito numero di capolavori del Novecento, uno su tutti: *Ultimo tango a Parigi* (1972). Il suo esempio ci invita oggi a riflettere su eclettismi simili maturati nel tempo da chi, come lui, ha saputo lavorare simultaneamente dentro e fuori i meandri oscuri della sala di montaggio, rifiutando le rigide categorie imposte dalla filiera produttiva. In anni più recenti, è in particolare Walter Fasano a incarnare, forse meglio di altri, questo eclettismo nel cinema italiano. Montatore di capacità e risonanza indiscusse, Fasano ha dimostrato di sapersi muovere sin dagli esordi con una certa disinvoltura tra i tre principali comparti della filiera, percorrendoli sino a riuscire a plasmare un personale sguardo sul mondo in termini, potremmo dire, autoriali.

Per comprenderne davvero i presunti tratti distintivi e ricorrenti è però necessario setacciare a fondo nel cospicuo elenco di titoli a lui accreditati. La solidità di questo sguardo è oggi evidente negli esiti di quelle opere coltivate in moviola, e talvolta in sceneggiatura, a fianco di registi e registe con le quali sembra condividere una sorta di *io* declinato al plurale. Di pari passo, vi è da tenere ugualmente conto di un significativo corpus di film da lui diretti come regista sull'evidente spinta creativa delle lezioni dei vari Chris Marker, Nicolas Roeg, Alain Resnais e di molti altri ancora. È segnatamente in queste vesti che lo sguardo autoriale di Fasano emerge di fatto con maggior vigore e indipendenza.

Nei primi anni Duemila, ad esempio, dirige con continuità una sequela di corti e mediometraggi di chiara contaminazione sperimentale. Se la travolgente creatività del regista traspare già in ogni fotogramma di queste opere, la loro ridotta circuitazione ai soli contesti festivalieri o, più in generale, al sottobosco dedicato a queste visioni "fuori norma" ne ostacola ancora oggi la ricezione.

Per tali ragioni, la sezione a lui quest'anno intitolata offre al pubblico l'opportunità di fruire in esclusiva su grande schermo due dei suoi primi lavori da regista: *Tre anni* (2000) e *Finale* (2000). Due opere che nelle loro similitudini sembrano riassumere idealmente lo stile narrativo, il ritmo e gli intenti di quelle prime esperienze dietro la macchina da presa. In entrambi i casi, infatti, il pubblico viene catapultato in un corollario di immagini che acquistano forma e senso accostandosi l'una con l'altra a ritmo musicale, in una sorta di polifonica coreografia visuale composta da scatti rubati nella folla, fotogrammi provenienti dall'immaginario cinematografico e frammenti di una memoria privata. Le parole di uno dei brani musicali utilizzati in *Tre anni - The Days of Wine and Roses* di Julie London - parlano proprio di *memories*, quasi commentassero la natura introspettiva di quelle stesse immagini che hanno oggi, a distanza di anni, un potenziale valore di ricordo per Fasano.

Tutt'altra questione riguarda invece il più recente *Pino* (2020), di fatto il suo vero e proprio esordio in autonomia al lungometraggio dopo la precedente esperienza a quattro mani



con Luca Guadagnino nell'omaggio *Bertolucci on Bertolucci* (2013). In egual misura con quanto fatto nei confronti del regista parmense, anche *Pino* può dirsi in apparenza un'ode cinematografica dedicata, questa volta, all'artista pugliese Pino Pascali, figura cardine dell'arte contemporanea italiana dei primi anni Sessanta. Se la storia di Pascali è in tal senso strettamente correlata a quella della scena artistica pre-sessantottina, la storia di *Pino* è tutt'al più quella di un uomo segnato da un'immagine dell'infanzia. A precisarlo in apertura di film, suggerendoci così la chiave di lettura dell'intera opera in un chiaro riferimento a *La jetée* di Chris Marker (1962), è la voce di Suzanne Vega, una delle tre muse fonetiche di questa poesia per immagini pop assieme a Monica Guerritore e Alma Jodorowsky. Adottando l'espedito markeriano, Fasano pare in questo modo voler rappresentare e caricare di significato emotivo e narrativo i ricordi dell'infanzia di Pino. In particolare, è il mare ad assumere più di ogni altro richiamo una rilevanza nella struttura del film, sia come soggetto ricorrente nelle opere dell'artista, sia come elemento ricorrente nelle sue rielaborate memorie rivolte ai luoghi natii dell'infanzia. La nostalgia di un tempo passato che ha nel mare il suo principale referente si fa pertanto "segno" indelebile di un'inquietudine creativa disseminata lungo tutto il corso del testo. Fasano, prefigurando addirittura la tragica scomparsa di Pascali, avvenuta a seguito di un incidente in moto l'11 settembre 1968, ci racconta quindi questa inquietudine in una

dimensione altrove rispetto alla tangibilità di ciò che vediamo e conosciamo, mescolando i piani temporali della storia tra passato, presente e futuro. Parimenti a quanto intravisto sul piano linguistico nei precedenti corti, così in *Pino* si percepisce quell'equilibrata combinazione tra la libera associazione dei contenuti e la ponderata giustapposizione degli stessi. Un gesto distintivo, in termini espressivi, che denota squisitamente la leggiadra capacità di Fasano regista, montatore, sceneggiatore e (persino) musicista nel reinventare – come Pino – la materia attorno a lui, dando a questa ulteriori forme, armonie e significati.

Steven Stergar



SEZIONE **F** ↓

AGORÀ:
HLEB PAPOU E ERIK VALENČIČ

AGORÀ: HLEB PAPOU E ERIK VALENČIČ

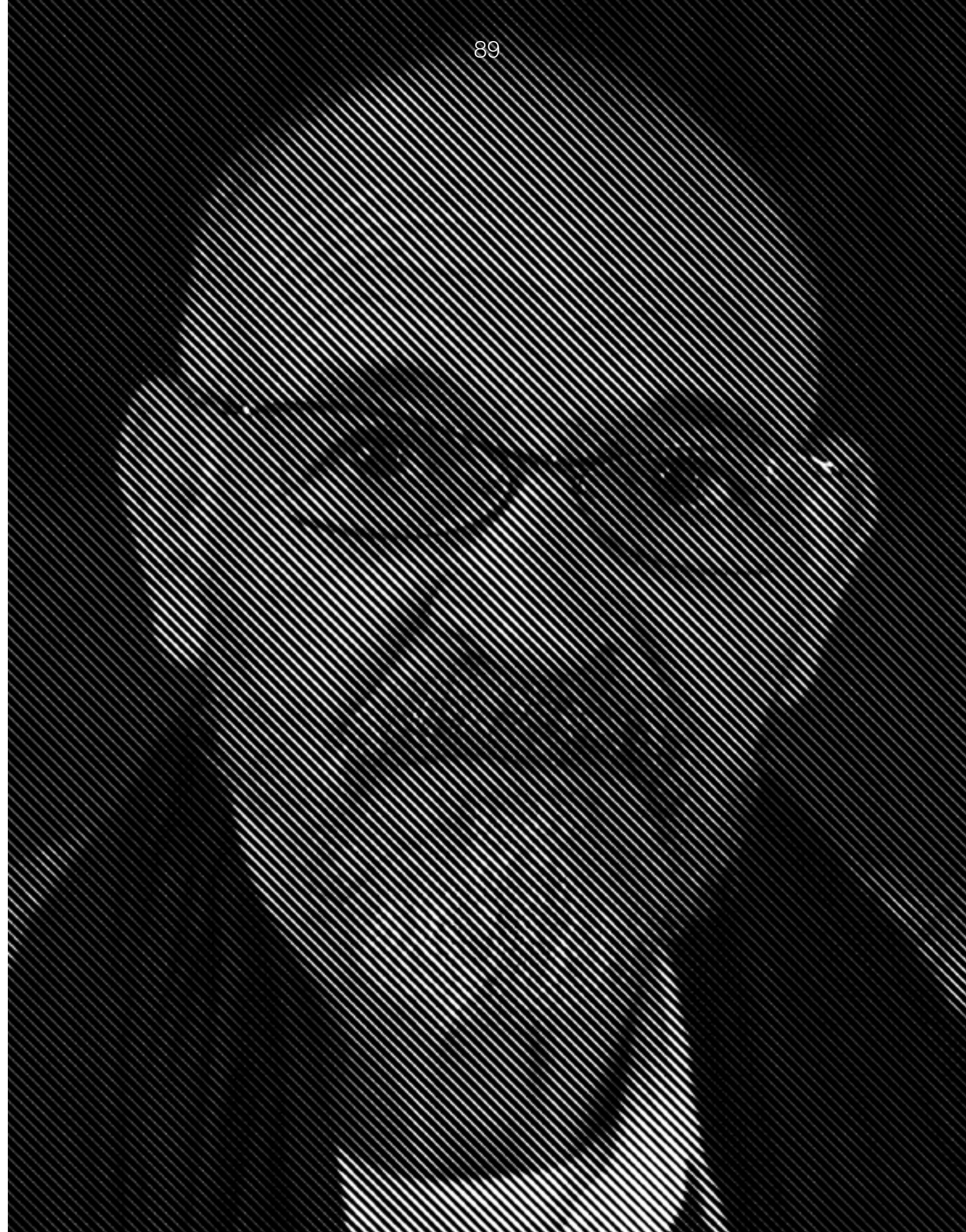
Visioni parallele. Il concetto di autodeterminazione nel cinema di Hleb Papou e di Erik Valenčič

Immaginate un individuo conteso tra due sistemi contrapposti. Immaginate un popolo sospeso tra un passato di orrori e un futuro ad oggi solamente sognato. Da un lato, Daniel, italiano di seconda generazione entrato nei reparti mobili della Polizia di Stato e costretto, un giorno, a sgomberare il palazzo dove vivono abusivamente la madre e il fratello. Dall'altro, la nazione etnoculturale dei Saharawi, figli e figlie emancipate dal colonialismo spagnolo ma oggi obbligate dal vicino Marocco a vivere da rifugiati in un campo profughi. È quanto ritroviamo, rispettivamente, nei film *Il legionario* (2021), del regista italiano Hleb Papou, e *To See El Aaiún* (2020), diretto dal collega sloveno Erik Valenčič, ospiti in questa seconda edizione di Agorà nell'ambito della rinnovata collaborazione tra i festival Premio Sergio Amidei e Poklon viziji/Omaggio a una visione. I due titoli selezionati, malgrado le evidenti differenze di contenuto e di linguaggio, si contraddistinguono per la loro comune capacità nel raccontare i processi di "autodeterminazione" dei protagonisti fittizi e reali coinvolti nelle rispettive vicende.

Il film di Papou, all'esordio nel lungometraggio, tratta questo processo imbastendo la propria struttura drammaturgica sul precario equilibrio emotivo del suo protagonista, Daniel, costantemente in bilico tra i doveri imposti dalla famiglia acquisita della polizia e quelli connaturati, invece, dal legame sanguineo con la famiglia d'origine. Se l'adesione al nucleo celerino lo induce di fatto a obbedire senza riserve a quanto impartitogli dal superiore,

Aquila, complice un senso di accettazione nei suoi confronti da chi, a differenza sua, è italiano di prima generazione, l'affetto per la seconda, e in particolare per la madre, lo spinge al contempo a resistere e a interrogarsi sul proprio *io*. La suspense che ne consegue fa de *Il legionario* l'equivalente di un ordigno nascosto sotto a un tavolo, la cui presenza è nota al pubblico fin dall'inizio. Le tappe di questo processo di autodeterminazione ci sono quindi raccontate dal regista alternando, abilmente, il punto di vista soggettivo di Daniel con quello oggettivo della macchina da presa, posta sempre in prossimità di un luogo e di un tempo ben preciso: l'Italia dei giorni nostri. In tal senso, il conflitto tra le due famiglie diviene il riflesso di una gargantuesca lotta sociale tra individui che coesistono, ed egualmente costituiscono, l'odierno tessuto culturale di un paese radiografato da Papou nei suoi più comuni pregiudizi ideologici. Il giovane regista rinuncia però a facili retoriche e a spontanee pietas narrative, preferendovi gli stilemi suggeriti da un cinema di genere, di chiara vicinanza ai contemporanei José Padilha, Ladj Ly, Stefano Sollima, che gli consentano piuttosto di architettare un racconto nel quale l'azione in superficie mascheri altrettante tensioni nel sottosuolo.

Su un binario parallelo, il regista Valenčič sposa invece la causa della comunità Saharawi per raccontarne, a sua volta, i diversi processi di autodeterminazione individuale e collettiva di una comunità di 174.000 esseri



umani oggi confinati nel campo di Bojador. *To See El Aaiún* è a questo riguardo un'opera costruita sovrapponendo almeno due piani enunciativi. Da un lato, le testimonianze degli uomini e delle donne protagoniste negli anni dell'ancora attuale resistenza Saharawi, e in quanto tali soggetti portatori di memorie fortemente segnate dai conflitti. Dall'altro, le documentazioni degli osservatori occidentali, i fotografi Katia Bidovec e Arne Hodalič, giunti a Bojador per comprenderne le vicissitudini storiche, politiche e culturali. Un piano interno, il primo, parimenti vissuto e filtrato a seconda della generazione di appartenenza di questi soggetti, e un piano esterno, il secondo, documentato e per questo affidato alle proprietà dell'immagine. Ce ne sarebbe poi un terzo, non meno importante, rappresentato dai media. Il tessuto narrativo del film ne è infatti pervaso al punto tale da riconoscere nella musica, nella letteratura, nell'arte figurativa e, più in generale, nei dispositivi medialità un altrettanto ruolo da protagonisti e un comune valore politico e culturale nel loro narrare, altresì, la causa dei Saharawi. È al centro di questo campo a tre che si colloca infine il ruolo del regista. Congegnando un dialogo tra i tre diversi piani, Valenčič ne rimedia i contenuti e i punti di vista emersi nel tentativo di raccontare le emozioni più recondite del popolo esiliato. In questo senso, oltre a contenere una chiara presa di posizione del suo autore, il film partecipa all'autodeterminazione di una comunità non solo dandone finalmente voce, piuttosto rappresentandola nel contemporaneo ecosistema istituzionale che non ne riconoscerebbe altrimenti la presenza.

Se in chiave di cinema di genere Papou trascende quindi gli stereotipi sociali e culturali dell'odierna Italia consegnandoci un'opera prima, e di fatto inedita, densa di elementi sui quali riflettere, le proprietà linguistiche del documentario consentono invece a Valenčič di illuminare un oblio storico-culturale, portando alla nostra attenzione la memoria collettiva di un'intera nazione. Due distinti modi di raccontare

e fare cinema accomunati, tuttavia, da una sottesa volontà di stimolare nel pubblico una riflessione su contenuti che si trovano aldilà dell'immediatezza dell'immagine.

Steven Stergar



AGORÀ: HLEB PAPOU E ERIK VALENČIČ

93

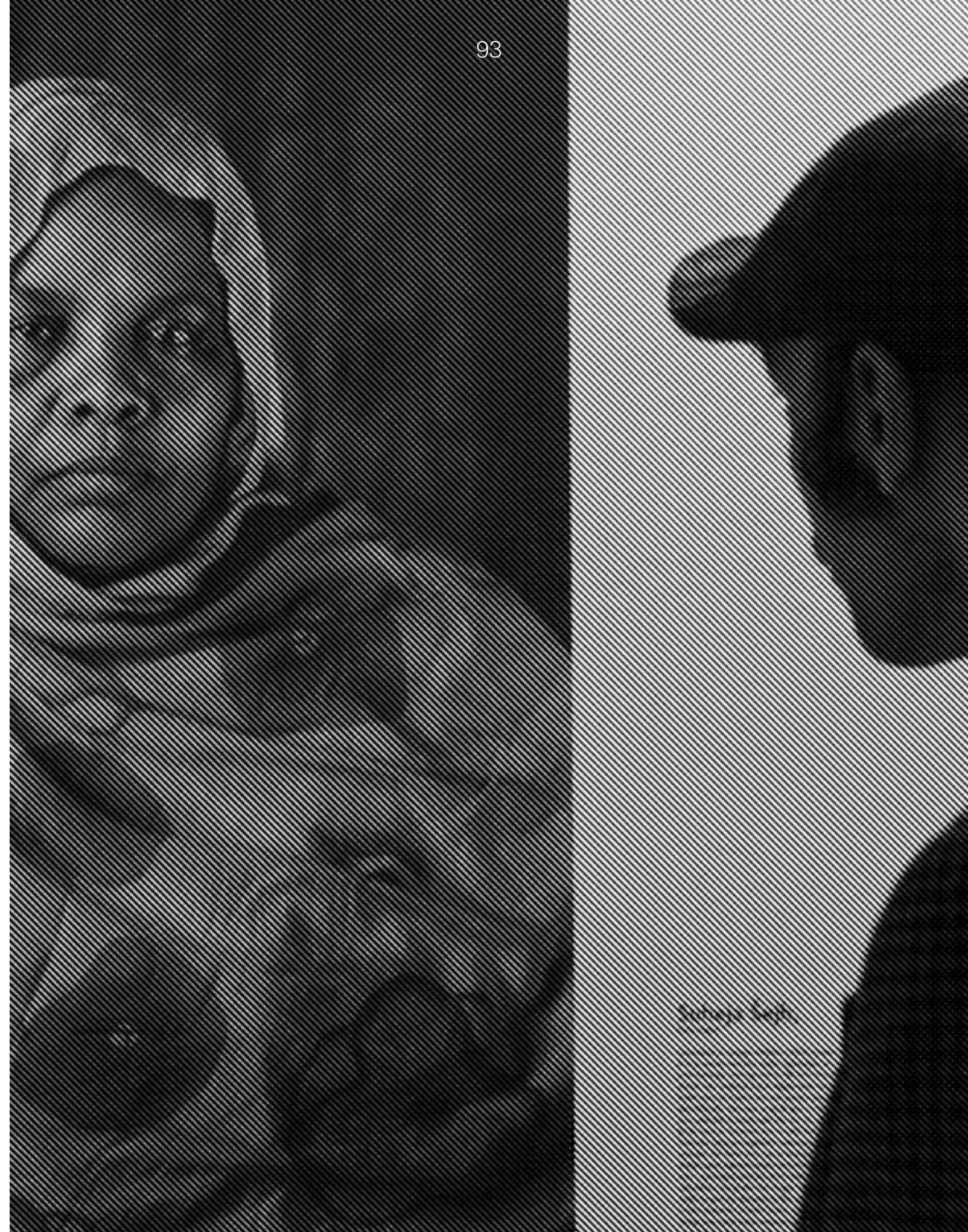
Vzporedne Vizije. Samoopredeljevanje V Filmih Hleba Papouja in Erika Valenčiča

Predstavljajte si posameznika, ki je razpet med dva nasprotujoča si sistema. Predstavljajte si ljudstvo, ki je razpeto med preteklostjo grozot, in prihodnostjo, o kateri je doslej samo sanjalo. Na eni strani je Daniel, Italijan druge generacije, ki se pridruži mobilnim enotam italijanske državne policije, in je nekega dne prisiljen deložirati ljudi iz nezakonito naseljene stavbe, v kateri živita tudi njegova mama in brat. Na drugi strani je etnokulturno ljudstvo Sahravijcev (Zahodnosaharcev), to so sinovi in hčere tistih, ki so se osvobodili španskega kolonializma, zdaj pa jih je sosednji Maroko prisilil, da živijo kot begunci. To so elementi, ki jih najdemo v filmih *Il legionario* (*Legionar*, 2021) italijanskega režiserja Hleba Papouja in *Videti El Aaiún* (2020) slovenskega kolega Erika Valenčiča, ki gostujeta v tokratni drugi ediciji Agorà v okviru vnovičnega sodelovanja med festivaloma *Nagrada Sergio Amidei* in *Poklon viziji / Omaggio a una visione*. Filma kljub očitnim razlikam v vsebini in jeziku izstopata po sorodni zmožnosti prikaza procesov samoopredeljevanja izmišljenih in resničnih protagonistov, vpletenih v njuni zgodbi.

Papoujev debitantski celovečerni film gradi svojo dramsko strukturo okrog nestabilnega čustvenega ravnovesja svojega protagonista Daniela. Nenehno je razpet med dolžnostmi, ki mu jih nalaga posvojena policijska družina, in tistimi, ki so del njegovih krvnih vezi s prvotno družino. Napetost med tem dvojim prelevi film *Il legionario* v nekakšno pod mizo skrito eksplozivno napravo, katere navzočnost je občinstvu znana že od začetka. Medtem ko

Daniel zaradi svoje pripadnosti policijski enoti brezpogojno uboga ukaze svojega nadrejenega Aquile, deloma tudi zaradi občutka sprejetosti s strani tistih, ki so v nasprotju z njim Italijani prve generacije, pa ga njegova naklonjenost biološki družini, še posebej mami, obenem žene k uporabi in dvomu o lastni identiteti. Režiser spretno posreduje faze tega procesa samoopredeljevanja, tako da preigrava Danielov subjektivni pogled in objektivno perspektivo kamere, ki je vedno postavljena blizu točno določenega kraja in časa: današnje Italije. Napetost med družinama v tem smislu odraža orjaški družbeni boj med posamezniki, ki sobivajo in enakovredno oblikujejo kulturno strukturo države. Papou to državo prikazuje skozi njene najpogostejše ideološke predsodke. A vendar se mladi režiser ogiba lahkotni retoriki in spontani pripovedni usmiljenosti ter se raje odloči za slogovne elemente, ki jih ponuja žanrski film. Ti seveda nekoliko spominjajo na sodobne filmske ustvarjalce, kot so José Padilha, Ladj Ly in Stefano Sollima. Takšen pristop mu omogoča, da oblikuje pripoved, skozi katero dejanja na površinski ravni prikrivajo napetosti, ki ležijo pod njimi.

Režiser Valenčič pa na vzporedni ravni zaobjame boj skupnosti Sahravijcev in Sahravijk, da bi povedal zgodbo o njihovih individualnih in kolektivnih procesih samoopredeljevanja kot ljudstva, sestavljenega iz 174.000 oseb, ki je trenutno zaprto v begunskem naselju Bojador. *Videti El Aaiún* je umetniško delo, zgrajeno tako, da prekriva vsaj dve izjavni ravni. Na eni strani so pričevanja moških in žensk, protagonistk



in protagonistov odpora v Zahodni Sahari – posameznikov, ki nosijo spomine, globoko zaznamovane z bojem. Na drugi strani pa so dokumentiranja opazovalcev z Zahoda, fotografov Katje Bidovec in Arneja Hodaliča, ki sta prispela v Bojador, da bi bolje razumela zgodovinske, politične in kulturne viharje. Tako obstaja prva, notranja dimenzija, doživeta in reflektirana glede na generacijsko pripadnost teh subjektov, in druga, zunanja dimenzija, ki je dokumentirana in zato prepuščena lastnostim podobe. Obstaja tudi tretja, nič manj pomembna, ki jo predstavljajo mediji. Pripovedno tkanino filma prešivajo tudi glasba, literatura, figurativna umetnost in medijske naprave, ki postanejo protagonistke filma in sooblikujejo politično in kulturno vrednost v pripovedi o boju Sahravijcev in Sahravijk. V središče vsega naštetega je umeščena vloga režiserja. Valenčič z manevriranjem med tremi različnimi zornimi koti zajame vsebine in perspektive, ki privrejo na plan ob poskusu prikaza najglobljih čustev izgnanih ljudi. Film v tem smislu ne le izraža jasnega stališča svojega avtorja, ampak tudi prispeva k samoodločbi skupnosti, saj ji naposled daje glas in jo predstavlja v sodobnem institucionalnem ekosistemu, ki sicer ne bi priznal njihove prisotnosti.

Papou skozi optiko žanrskega filma preseže družbene in kulturne stereotipe sodobne Italije ter predstavi debitantsko delo, ki je pravzaprav brez primere in je bogato s priložnostmi za razmislek, Valenčič pa po drugi strani koristi dokumentaristični pristop, ki osvetljuje zgodovinsko in kulturno pozabo, ter usmerja pogled v kolektivni spomin celotnega ljudstva. Filma kljub svojevrstnima pristopoma k pripovedovanju zgodb in filmskemu ustvarjanju povezuje cilj, da pri občinstvu spodbudita razmišljanje o temah, ki presegajo neposrednost podobe.

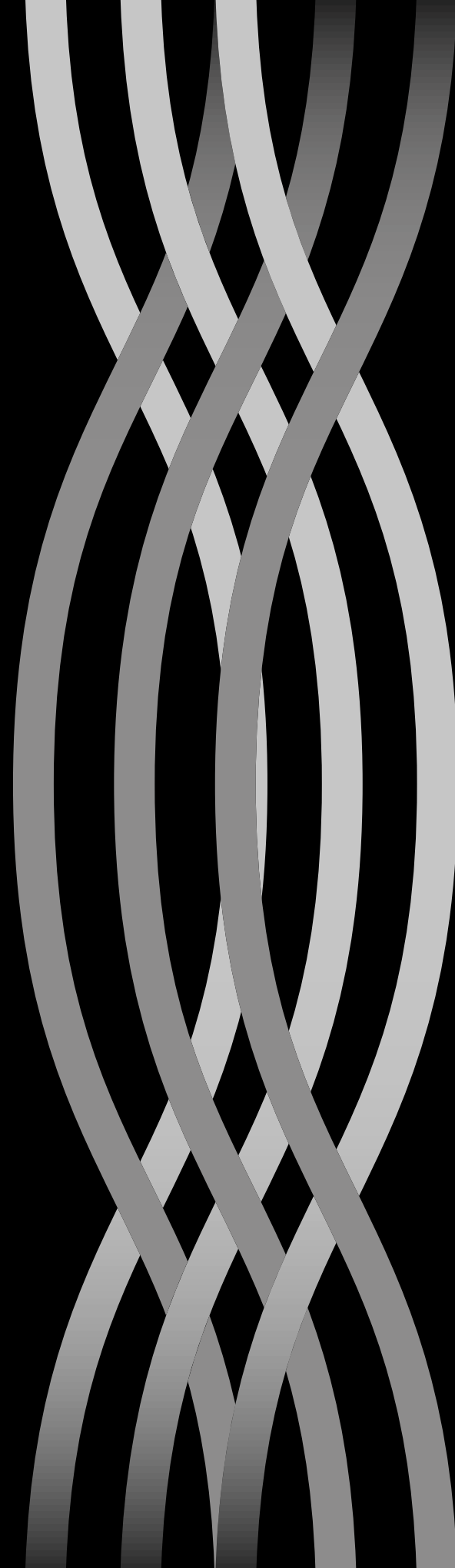
Steven Stergar

(traduzione slovena: Mateja Zorn e Nadina Štefančič)



SEZIONE  ↓

SCRITTURE SERIALI

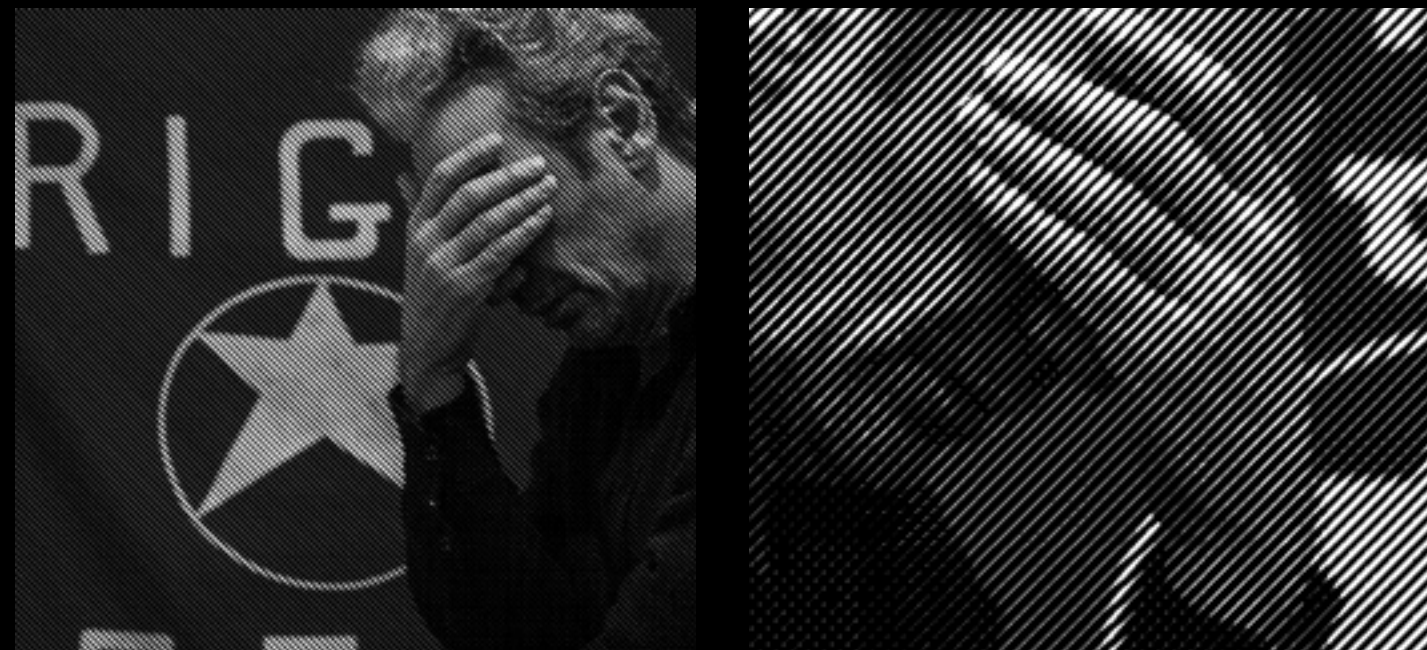


SCHEMA FILM

Regia: Marco Bellocchio
 Soggetto: Marco Bellocchio, Stefano Bises, Giovanni Bianconi
 Sceneggiatura: Marco Bellocchio, Stefano Bises, Ludovica Rampoldi, Davide Serino
 Fotografia: Francesco Di Giacomo
 Montaggio: Francesca Calvelli
 Scenografia: Andrea Castorina
 Costumi: Daria Calvelli
 Musiche: Fabio Massimo Capogrosso
 Produzione: The Apartment, Kavac Film
 Distribuzione: Lucky Red
 Origine: Italia, Francia 2022
 Durata: 344'

Premi: *David di Donatello* (2023): Miglior Regista (Marco Bellocchio), Miglior Attore Protagonista (Fabrizio Gifuni), Miglior Truccatore (Enrico Iacoponi), Miglior Montatore (Francesca Calvelli); *Nastri d'Argento Grandi Serie* (2023): Migliore Serie, Migliore Attore Protagonista (Fabrizio Gifuni), Migliore Attrice Protagonista (Margherita Buy)

Interpreti: Fabrizio Gifuni (Aldo Moro), Margherita Buy (Eleonora Chiavarelli), Toni Servillo (Papa Pio VI), Fausto Russo Alesi (Francesco Cossiga), Daniela Marra (Adriana Faranda), Gabriel Montesi (Valerio Morucci), Davide Mancini (Mario Moretti), Paolo Pierobon (Cesare Curioni), Fabrizio Contri (Giulio Andreotti), Gigio Alberti (Benito Zaccagnini)



TRAMA

Il film racconta il rapimento, la detenzione e l'uccisione del Segretario della DC Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse nella primavera del 1978. La prima parte del film si concentra sulle figure di Moro, dell'allora Presidente del Consiglio Francesco Cossiga e di Papa Pio VI. La seconda parte verte sul gruppo di brigatisti responsabili della prigionia di Moro, su Eleonora Chiavarelli, moglie di Moro, e sugli ultimi giorni concitati prima del ritrovamento del corpo.

UN RITORNO CORALE

A quasi vent'anni di distanza da *Buongiorno, notte* (2003), Marco Bellocchio torna a raccontare il rapimento Moro. Per *Esterno Notte*, però, il regista sceglie un formato diverso: un film-serie o una serie cinematografica, della durata complessiva di cinque ore e mezza. Presentato in anteprima a Cannes Premières, a maggio 2022 *Esterno Notte* è stato distribuito in sala diviso in due parti, uscite a venti giorni di distanza l'una dall'altra. Allo stesso tempo, in Italia il film è stato trasmesso su Rai 1 e reso disponibile sulle piattaforme Rai Play e Netflix nella forma di un racconto seriale diviso in sei capitoli, ognuno dei quali incentrato su un particolare personaggio, o gruppo di personaggi, coinvolti nella vicenda.

Da un punto di vista narrativo, *Esterno Notte* si apre in ideale continuità con il finale del film del 2003, di cui recupera l'elemento fantastico. L'Aldo Moro interpretato da Roberto Herlitzka che in *Buongiorno, notte* camminava verso la salvezza, nella scena iniziale di *Esterno Notte* ha le fattezze di Fabrizio Gifuni e giace in un letto di ospedale, provato ma risoluto mentre comunica le proprie dimissioni dalla DC ai colleghi di partito. Da qui, il racconto si dipana seguendo l'ordine degli avvenimenti storici. Bellocchio sfrutta pienamente le opportunità offerte dal formato seriale e costruisce un racconto polifonico e multiprospettico, che gli consente di esplorare in profondità gli aspetti del caso Moro che rimandano al cuore della sua cinematografia. Tra questi, il tema religioso, che emerge dai coniugi Moro, profondamente cattolici e legati a Papa Pio VI, intorno al quale verte il capitolo 3. La stessa notizia del rapimento raggiunge Eleonora Moro mentre è in chiesa, all'uscita della quale, in compagnia di un prete, scoprirà una città sconvolta.

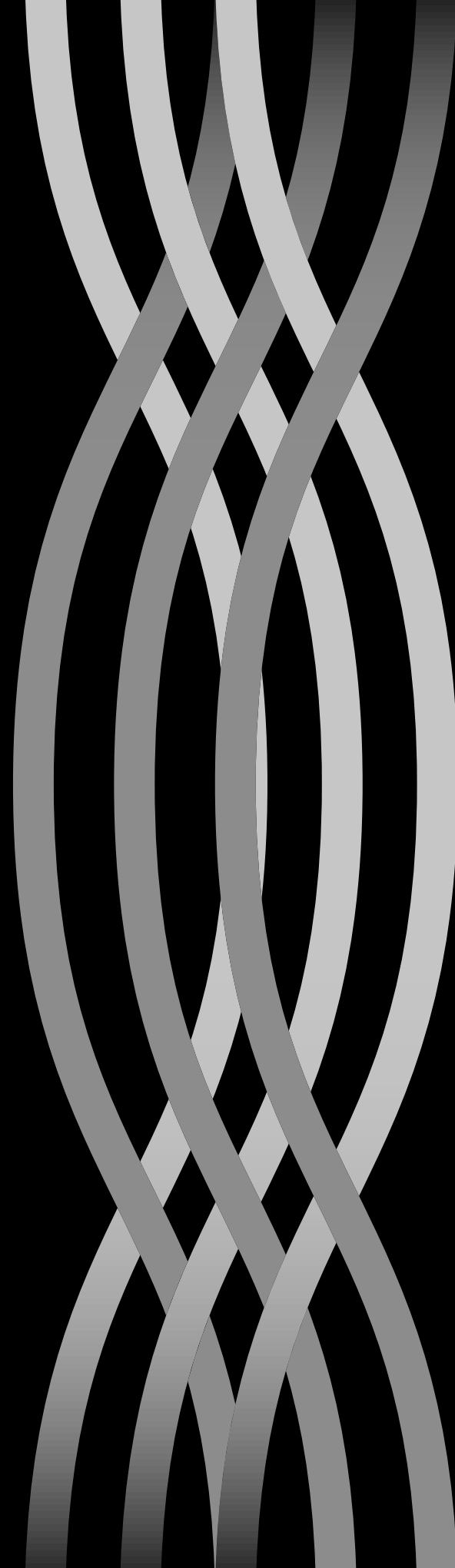
Un altro tema caro alla cinematografia di Bellocchio è quello del conflitto tra individuo

e ideologia, tra valori privati e ragione pubblica, che il regista scandaglia in particolare attraverso i personaggi della terrorista Adriana Faranda e del Ministro dell'Interno Francesco Cossiga. Faranda è scissa tra la devozione alla causa brigatista e il suo ruolo di madre, a cui rinuncerà non senza rimorsi e recriminazioni. Cossiga a sua volta è preso tra la volontà di salvare a tutti i costi il suo maestro e il torpore del proprio agire (egli è spesso ritratto con gli occhi socchiusi nella penombra del suo ufficio), che riflette la posizione ambigua del suo partito: tale contrasto cresce nel corso del racconto fino a sfociare in veri e propri atteggiamenti paranoico-ossessivi. Il conflitto tra fede religiosa e ideologia, istituzioni e individui trova il suo culmine nella figura di Eleonora Moro: il capitolo 5 ne mette in scena la progressiva, drammatica, benché sempre composta, evoluzione verso la definitiva rottura con i vertici della DC. Rottura che porterà la famiglia a optare per un funerale privato, negando il feretro alle esequie di Stato, sulle cui immagini d'archivio si chiude, come già nel 2003, il secondo racconto di Bellocchio del caso Moro.

Gloria Dagnino

SEZIONE **H** ↓

RACCONTI PRIVATI, MEMORIE PUBBLICHE



I FILM DEL FONDO GIOVANNI VEZIL E LA “DIPLOMAZIA DELLE VOCI”

La rivisitazione delle relazioni costruite negli anni dall'Associazione Corale Goriziana “C.A. Seghizzi” con l'Est Europa è oggi favorita dall'acquisizione, dal recupero e dalla digitalizzazione, da parte dell'Associazione Palazzo del Cinema/Hiša Filma, di un fondo di 11 film in 8mm raccolti da Giovanni Vezil nel corso delle trasferte della Corale nei Paesi dell'Est Europa, fra il 1967 e il 1980 circa.

Giovanni Vezil (1923-2010) fu non solo un eminente politico del dopoguerra, ma ricoprì per ben diciassette anni la carica di Presidente dell'Associazione Corale “C.A. Seghizzi”. Egli si fece promotore di importanti *tournées* della Corale, oggi documentate nei filmati girati in Cecoslovacchia, Romania, Polonia, Jugoslavia, Bulgaria, Ungheria, Urss.

Principale obiettivo del progetto, frutto della collaborazione fra l'Associazione Palazzo del Cinema/Hiša Filma e la Corale Goriziana “C.A. Seghizzi” è fare emergere la costante opera di tessitura di relazioni fra i popoli che la Corale promosse attivamente nel secondo dopoguerra, con una durevole azione di incontri e scambi musicali e culturali con associazioni e organismi statali dei Paesi socialisti del blocco orientale.

In anni di forti tensioni internazionali, l'area goriziana seppe così dimostrarsi una frontiera permeabile, grazie al dialogo “dal basso” e al coinvolgimento attivo di cittadini e gruppi che non rinunciarono a forme di confronto e interazione con i paesi dell'Europa dell'Est.

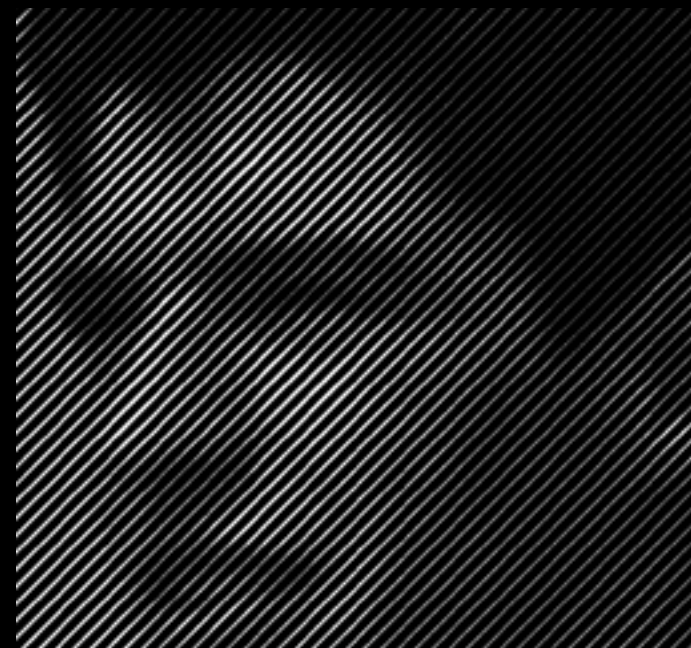
Silvio Celli



L'ESTATE È FINITA. APPUNTI SU FURIO

SCHEMA FILM

Regia: Laura Samani
Soggetto: Laura Samani, con la partecipazione di Chiara Dainese
Sceneggiatura: Laura Samani, Marco Borromei
Montaggio: Chiara Dainese
Musiche: Sergio Bachelet
Suono: Carlo Purpura
Produzione: Associazione Palazzo del Cinema /Hiša filma, Centro per le Arti Visive, Cinemazero, La Cappella Underground
Origine: Italia 2023
Durata: 15'



TRAMA

Una ragazza intraprende un viaggio a ritroso tra i ricordi delle sue estati passate, cercando di capire i motivi che hanno portato alla fine della sua relazione con Furio.

Una relazione amorosa finita, un viaggio nei ricordi di una ragazza che cerca di capirne i motivi, del perché con Furio non ha funzionato. Il ragazzo è stato una presenza costante nella sua vita fin dall'infanzia, quando i due erano solo vicini di ombrellone. Da questa prossimità accidentale si è creato un destino: Furio diventa prima suo compagno di scorribande, poi inconsapevole iniziatore della vita amorosa della ragazza, infine partner. Ora ogni ricordo sembra esistere solo con e intorno a lui: dall'avvento delle mestruazioni ai primi tumulti interiori, dalla prima sigaretta condivisa al primo bacio, dalla conquista di una relazione tanto agognata alla realizzazione che è finita. Ora che tutto è perduto, è tempo di ripensarsi. Scoprire che può bastare a sé stessa, come quando ha imparato a galleggiare da sola.

Il film è il racconto di un amore estivo immaginario tramite l'utilizzo di pellicole amatoriali. È il risultato di un lavoro collettivo di donazione, raccolta, digitalizzazione, riscoperta e attualizzazione della memoria visiva, sociale, storica, emotiva del secolo scorso, interno al progetto *Memorie animate di una regione. Raccolta, digitalizzazione e riuso di film amatoriali in Friuli Venezia Giulia*, curato da Mediateca.GO "Ugo Casiraghi" di Gorizia, Cinemazero di Pordenone, Mediateca "Mario Quargnolo" di Udine e La Cappella Underground di Trieste, grazie al sostegno della Regione Friuli Venezia Giulia.

Giunto alla quarta annualità, il progetto ha reso possibile l'avvio di un grande archivio multimediale, capace di creare una memoria collettiva attraverso la piattaforma www.memorieanimatefvg.it.

Sono 32 i fondi filmici raccolti nei primi tre anni di attività, oltre 13mila i metri di pellicola in formato ridotto restaurati, digitalizzati e catalogati, molte le scuole della

regione coinvolte in più progetti didattici di *visual storytelling* sui filmati di famiglia. Per valorizzare al meglio il materiale raccolto, sono state coinvolte nel progetto istituzioni di rilievo quali il Laboratorio La Camera Ottica Film and Video Restoration – Università degli Studi di Udine, La Cineteca del Friuli, la Soprintendenza dei beni archivistici del FVG, l'AVI, Associazione Videoteche e Mediateche Italiane.

Il valore storico, etnografico e sociologico dei filmati di famiglia che andranno ad aggiungersi alla collezione attraverso la nuova campagna di raccolta 2022/23, consentirà di dare continuità al lavoro di recupero e documentazione di una quotidianità familiare intima e autentica, denominatore comune delle diversità presenti nel Friuli Venezia Giulia.

Tratto dal pressbook del film

Memorie comuni

Il progetto regionale *Memorie comuni. Valore e valorizzazione del patrimonio etnoantropologico, linguistico, audiovisivo della Regione*, cui collabora un gruppo di ricerca interdisciplinare dei Dipartimenti di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società (DILL) e Studi umanistici e del patrimonio culturale (DIUM), si propone di contribuire alla valorizzazione delle memorie e delle culture storiche, antropologiche e linguistiche delle minoranze regionali e di riflettere sulle potenzialità conservative, evocative e pedagogiche degli strumenti mediatici e digitali e dell'antropologia visuale, attraverso più azioni specifiche. Tra queste, sotto la responsabilità di Laura Casella e Simone Venturini, vi è lo studio e la valorizzazione di materiali cinematografici amatoriali e familiari di specifico interesse storico ed etnografico-linguistico per la Regione FVG. Questa sezione del progetto si intreccia positivamente e fa tesoro del programma di raccolta, digitalizzazione e riuso di film amatoriali avviato in Friuli Venezia Giulia intitolato *Memorie animate di una regione*. Promosso dalle Mediateche Regionali in partnership con più enti del territorio, tra cui l'Università degli Studi di Udine con il Laboratorio La Camera Ottica, La Cineteca del Friuli e la Soprintendenza archivistica del Friuli Venezia Giulia, esso, a sua volta, si fonda sulla più che ventennale opera di riscoperta delle memorie cinematografiche private del territorio condotta da più enti che hanno alimentato il progetto stesso.

L'azione specifica di studio e valorizzazione delle memorie private si deve quindi a questo retroterra comune e a una moltitudine di impulsi

archivistici, accademici, culturali e creativi. In particolare, rispetto al patrimonio recuperato dalle Mediateche del FVG, il progetto ha utilizzato ai fini di un laboratorio didattico alcuni fondi di particolare interesse conservati dalla Mediateca di Trieste e dalla Mediateca di Pordenone (i fondi Pagnossin, Lapaine e Rossetti) accomunati dal tema del femminile. Studentesse e studenti della Laurea magistrale in Scienze del patrimonio audiovisivo e dell'educazione ai media e della Laurea triennale in Discipline dell'audiovisivo, dei media e dello spettacolo sono stati quindi coinvolti per studiare delle inedite forme di riuso storiografico-scientifico, sperimentale-creativo e curatoriale-divulgativo.

A tale scopo, il gruppo di lavoro ha coinvolto il ricercatore e filmmaker Dario Rizzo, già al centro di progetti e ricerche di recupero del patrimonio audiovisivo delle Valli del Torre e del Natisone. Assieme, il gruppo ha alimentato il seminario creativo *Culture del riuso: il cinema di famiglia e amatoriale e la sua valorizzazione creativa*, con protagonisti gli studenti del DAMS e della Laurea magistrale IMACS. Il seminario ha compreso una serie di proiezioni (tenutesi al Kinemax di Gorizia) di capolavori della storia del *found footage cinema*, lo studio condiviso in aula dei fondi più sopra citati e infine la loro valorizzazione creativa da parte di singoli o gruppi di studenti. I risultati, descritti più sotto in dettaglio, sono i più disparati e sorprendenti, creativi, critici, spiazzanti, per nulla scontati, pur considerando il poco tempo di elaborazione progettuale e lo stato di prima realizzazione. Nelle loro forme e tensioni, dimostrano ancora una volta come la ricerca d'archivio, lo studio storico e analitico e le pratiche creative offrano continuamente reinterpretazioni originali del patrimonio regionale audiovisivo, specie

per merito di nuove e differenti sensibilità che iniziano ad abitare, prendere parola e trasformare l'ecosistema culturale e territoriale.

Ha mostrato anche come le fonti storiche e documentarie non rappresentino simulacri ma diventino elementi parlanti della conoscenza del passato del territorio proprio attraverso l'interpretazione critica e il riuso creativo.

Culture del riuso: il cinema di famiglia e amatoriale e la sua valorizzazione creativa

La maggioranza dei lavori collettivi e individuali qui presentati sono il frutto del seminario "Culture del riuso" in cui sono state analizzate e affrontate alcune metodologie e pratiche di riuso creativo di materiali cinematografici, sia rimanendo nell'ambito cinematografico sia migrando in quello dei nuovi media. Infatti, se ci è sembrato naturale iniziare il nostro percorso introducendo il *found footage film* come pratica maestra di riuso del cinema per il cinema, non abbiamo potuto ignorare le più recenti forme di riuso del patrimonio cinematografico per il web, i social media, le attività museali. Questo ha portato a risultati per un certo verso sorprendenti, dal momento che gli output arrivati dai e dalle partecipanti sono stati ancora più diversificati rispetto agli input ricevuti; pensiamo, ad esempio, a coloro che hanno realizzato e-book e progetti di festival, possibilità non contemplate inizialmente durante gli incontri preliminari e che vanno ad arricchire ulteriormente il panorama di forme di riuso possibili a partire da filmati amatoriali girati decenni prima.

Se poi ci rivolgiamo ai film di famiglia (Roger Odin li definiva film realizzati «da un membro della famiglia a proposito dei personaggi, degli eventi o degli oggetti legati in un modo o nell'altro alla storia di questa famiglia e ad uso privilegiato di questa»), va da sé che nessun componente di una famiglia avrebbe mai immaginato che, quaranta, cinquant'anni dopo quello spensierato pomeriggio in cui lo zio o il cugino avevano partecipato al picnic di famiglia con quella strana cinepresa, si sarebbe ritrovato proiettato nella sala di un cinema digitale, in alcuni casi in forma rielaborata e ricontestualizzata.

Il programma — un incontro di presentazione dei progetti aperto al pubblico — inizia così con il piede sull'acceleratore, consapevole della forza primigenia della sperimentazione che è alla base del riuso con la sezione dedicata allo *sperimentale* e alle riflessioni che sottende. È lecito conservare, pubblicare e manipolare filmati all'origine privati? Fino a che limite? Qual è il loro senso in un dominio (il digitale) segnato dall'imperativo a-critico del riuso ma anche dall'ideologia (digitale) dell'illimitatezza? Per essere ancora più radicali, il loro riuso sperimentale può farci intravedere i limiti e le perversioni delle più generali pratiche culturali e creative contemporanee di pubblicazione e divulgazione? Noi pensiamo che tali domande e pratiche, tra *abusi* e *riproducibilità illimitate*, siano legittime, anche se tale convinzione deriva da una consapevolezza e da una serie di riflessioni che hanno accompagnato il nostro percorso.

Segue la sezione dedicata agli *atlanti*, intesi come raccolte di determinati luoghi, espressioni, momenti: i luoghi urbani di *Cities*, colti come

¹Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale", in id. (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Parigi 1995, p. 27.

prisma visuale e inneschi per la progettazione di un'installazione museale; i momenti del rito più diffuso in Italia (il matrimonio religioso al centro di *Scene da un [M/P]atrimonio*) messi a confronto tra loro in un dispositivo riflessivo che va alla ricerca di luoghi comuni, ripetizioni, eccezioni di un genere rituale e cinematografico; infine uno studio *in progress*, un progetto di film di *found footage* dedicato alle emozioni umane in cui l'emotivo, il mobile e il vedere si fondono assieme fin dal titolo del progetto.

Dagli atlanti si prosegue passando alle narrazioni e quindi al *genere*, ai *generi* e ai *dispositivi* come elementi che ne determinano, ne modificano, ne ri-orientano il senso. In direzione non solo del "vero" storico, ma anche della complessità del reale, intriso di falso e di finto che, come Ginzburg ha ben mostrato, possono entrare anche nel racconto storico.

L'analisi dei materiali documentari e il loro riuso creativo sono così alla base della *Storia immaginaria di una cineamatrice* (curato da un gruppo di studentesse e studenti della Laurea magistrale). Il progetto si prefigge di raccontare la figura femminile e il suo rapporto col mondo del lavoro negli anni Sessanta e Settanta attraverso la costruzione di una biografia immaginaria e paradigmatica, narrata in prima persona, che raccoglie in sé le vite che molte cineamatrici hanno trasmesso tramite le loro immagini e loro parole, usando la cinepresa come strumento di espressione e autodeterminazione in una società in continuo cambiamento: altre fonti orali e dirette, quali le interviste ai donatori dei fondi, entreranno come testimonianze dell'esperienza di queste figure e guideranno la lettura delle immagini girate da queste donne. Il cortometraggio sarà così

anche l'occasione per attivare una riflessione sul processo di ricerca, sull'operazione stessa di trattare, lavorare e riutilizzare i fondi femminili, sia per il loro valore estetico – a lungo ignorato – sia per il loro valore storico, altrettanto trascurato. L'integrazione di nuove riprese renderà esplicito il meccanismo della costruzione narrativa: narrazione della Storia e di "una" storia in particolare, che a sua volta sarà rappresentazione esemplare di una molteplicità di esperienze, uguali ma diverse, singolari ma di tante, intime e collettive, reali ed esemplari al tempo stesso, che parlano delle donne del Friuli dell'epoca.

Vero, finto e falso si intrecciano ancora in *La scomparsa di Cara*, un e-book digitale, degno esemplare di libro immaginario, qui principalmente a base fotografica, un *mockumentary* e un racconto di *true crime* su una ragazza scomparsa la cui storia fittizia è fondata per paradosso su evidenze provenienti dai fondi cinematografici regionali. Ancora, la creazione di un dispositivo festivaliero in cui i "rifiuti" mediali tornano "vivi" immagina un luogo in cui più storie ed esperienze possono disegnare nuove traiettorie di incontro tra il pubblico contemporaneo e il patrimonio audiovisivo privato.

Con l'ultima sezione, dedicata al *lutto* e alla *nostalgia*, si chiude il cerchio, si torna al *found footage film* e all'editing creativo e concettuale, per fare insorgere dai fondi cinematografici regionali dei sentimenti (il lutto per un figlio perduto, la nostalgia per un'estate mai vissuta) che normalmente *non* si trovano nei filmati amatoriali di famiglia, quasi sempre antologie di momenti felici e spensierati, ancora inconsapevoli che sarebbero divenute, in un lontano futuro, memorie animate e comuni di una Regione.

Laura Casella, Dario Rizzo, Simone Venturini

IL RIUSO SPERIMENTALE

Abuse - All Your Memories, Violated
(IT 2023, 03')
A cura di Ivan Perissinotto

L'immagine nell'epoca della sua riproducibilità illimitata
(IT 2023, 03')
A cura di Lucas Da Silva Andrade

ATLANTI: LUOGHI, RITI, EMOZIONI

Cities
(progetto per un'installazione museale, 2023)
A cura di Antonio Dagostin

Scene da un [M/P]atrimonio
(IT 2023, 05')
A cura di Giulia Adami, Moselle Baxiu, Davide Beraldo, Francesco Mattia De Luca, Alex Prostamo, Cora Riccio

/e.mu.vwar/
(progetto di *found footage film* dedicato alle emozioni umane, 2023)
A cura di Nicolas Cook, Davide Fichera, Elisa Giordano, Emma Lavarone



GENERE, GENERI, DISPOSITIVI

Storia di una cineamatrice
(progetto per un *found footage film*, 2023)
A cura di Giuseppe Bambagioni, Sara Fabris, Dafni Thomaidou

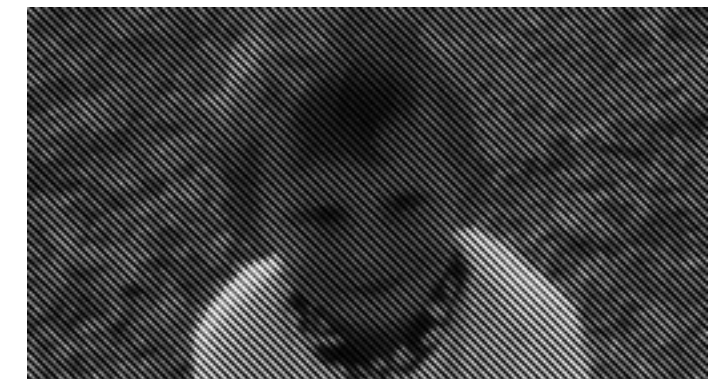
La scomparsa di Cara - Le immagini del caso
(e-book, true crime story, mockumentary, 2023)
A cura di Elena Giroto, Giovanni Manzan

Rifiuti vivi
(progetto di festival, 2023)
A cura di Vanessa D'Alessio, Agnese Picco

IL LUTTO E LA NOSTALGIA

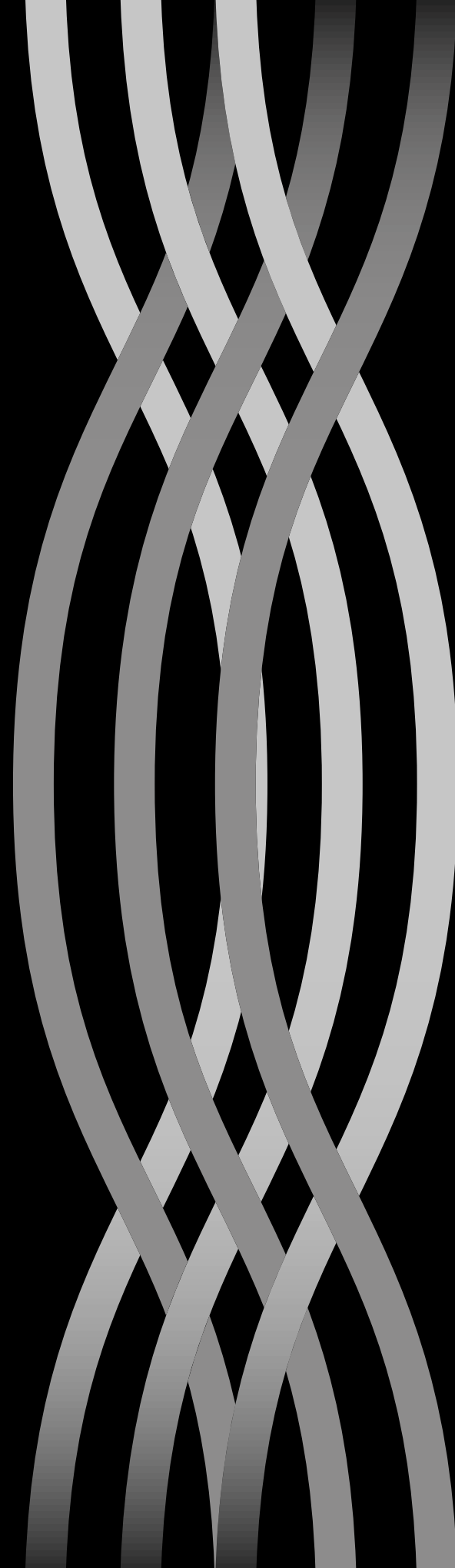
Us
(IT 2023, 05')
A cura di Leonardo Tornesello

Nostalgia di un'estate mai vissuta
(IT 2023, 03')
A cura di Rachele Ferrari



SEZIONE ① ↓

DAMSIANA



Prosegue con il 2023 la sezione dedicata alle produzioni realizzate dagli studenti del Corso di Studi in Discipline dell'audiovisivo, dei media e dello spettacolo (DAMS) dell'Università degli Studi di Udine.

Sin dalla sua istituzione il DAMS ha fatto della professionalizzazione, della sperimentazione, delle esperienze pratiche e laboratoriali e delle relazioni e cooperazioni con gli *stakeholders* dei punti fermi, nella convinzione che le conoscenze culturali e scientifiche, le competenze metodologiche e tecniche, le reti professionali e sociali e lo sviluppo di abilità e intelligenze pratiche siano decisive per integrare i nuovi arrivati nei campi lavorativi di riferimento e per formare culture, metodi e attitudini di lungo periodo.

I recenti confronti con alcuni dei protagonisti del comparto audiovisivo regionale, nazionale, europeo, nonché con gli studi di settore e con lo scenario di trasformazione digitale indotto dal PNRR nel campo industriale cinematografico e audiovisivo, hanno imposto un ripensamento degli obiettivi formativi: il fabbisogno di personale *Above e Below the Line* si va modificando, le competenze digitali stanno mutando repentinamente, le nuove infrastrutture di produzione e post-produzione (si pensi alla *virtual production*) stanno sempre più ridisegnando i confini tra settori tradizionalmente più discretizzati e quindi ridisponendo tecnologie, conoscenze e competenze (dalla scrittura alla ripresa, dalla post-produzione alla circolazione dei contenuti). Le forme cooperative a distanza stanno incidendo sulle modalità creative più radicali e innovative. E così gli scenari geo-politici

stanno ridisegnando culture, luoghi, centri e gruppi di produzione e di scambio tra Nord globale e Sud globale. In più settori delle imprese culturali e creative cambiano le dinamiche transculturali e di genere, i protagonisti delle diaspore artistiche alimentano più segmenti innovativi a partire da luoghi e forme di pensiero ritenuti per lungo tempo decentrati rispetto ad alcuni centri produttivi. L'ingresso delle AI generative, non da ultimo, sta stimolando nuove forme creative e contestualmente mettendo in allarme segmenti e corporazioni professionali.

Il comparto audiovisivo tradizionale, in Regione e altrove in Italia o oltre confine, vive così una fase a due facce, da un lato accoglie più produzioni e progetti, attiva sul locale strumenti ed enti per convogliare finanziamenti di piccola o media entità oppure concentra (come nel PNRR) molte risorse in poche mani alla scopo di coniugare competitività e innovazione, ma dall'altro sembra attardato nel riposizionarsi rispetto agli scenari più avanzati e quindi distante dall'intercettare, tanto nel locale quanto nel globale, i reali flussi economici e occupazionali o a pensarsi a medio-lungo termine. Ne risentono le professionalità, la capacità di formare al futuro piuttosto che di disporre delle difese corporative, la possibilità di accogliere nuovi entranti o dare differente spazio a profili qualificati o da riqualificare. Con la conseguenza di focalizzarsi sul *below-the-line*, sui meri servizi all'industria (l'appoggio in fase di ripresa, qualche servizio standard di post-produzione) o di attingere alla riserva dell'educazione e la formazione, anche per via di fondi dedicati e incentivi fiscali (si pensi

al fiorire di academy, scuole di cinema, iniziative formative diffuse). Senza che il segmento sia nel suo complesso, eccezioni a parte, guidato da una solida e reale cultura di progetto, in termini di creazione di innovative imprese digitali, culturali, creative. Non appare casuale quindi che le imprese culturali e creative, anche in Regione, si stiano ripensando e confrontando con punti di forza e opportunità, con lati deboli e potenziali minacce, anche grazie a specifici progetti europei. Complice la complessiva trasformazione digitale, ulteriori segmenti stanno intercettando professionalità del multimediale prima destinate all'audiovisivo tout court o al più al campo culturale e patrimoniale.

In questo scenario in rapida trasformazione e incerto al contempo, l'università non può quindi che ripensarsi ancora una volta fuori ed entro la didattica e formazione al digitale diffuso. Attraverso i propri gruppi di ricerca e le proprie infrastrutture laboratoriali, produttive e didattiche guarda in chiave progettuale, produttiva, pedagogica e sperimentale in più campi e direzioni (*smart filmmaking, virtual and interactive production, realtà virtuale, aumentata, mista, cultural heritage, exhibition design, intrattenimento live ed educazione ai media, performing arts, intelligenza artificiale generativa, data visualization, visual storytelling*). Ciò è reso possibile da una porosità e convergenza tra ambienti digitali immersivi, ibridi, fino a poco tempo fa più perimetrati e isolati gli uni rispetto agli altri e in virtù di una volontà di rinnovamento continuo. In altre parole, tra tradizione e innovazione, il DAMS è un ambiente che investe e traduce nel territorio e nelle imprese la propria ricerca e la propria didattica.

La tradizione quindi, a fianco dell'innovazione, i media hanno infatti le proprie archeologie, le proprie storie, genealogie e generi. Le forme, i modelli, seppure contaminati, persistono. E la creatività e cultura del futuro sarà di alta qualificazione oppure non sarà, complici i nuovi ambienti mediali, i nuovi applicativi, le intelligenze che si diffonderanno. È quindi necessario che le nuove generazioni assumano innanzitutto conoscenze teoriche, storiche e applicate forti, competenze trasversali e pensiero laterale (le "geniali soluzioni", per citare, come si potrà leggere, il contributo di un nostro docente). Ecco che allora si torna alle forme primigenie del cinema e dell'audiovisivo: il documentario, la finzione, l'animazione.

Per il Premio "Sergio Amidei" di quest'anno abbiamo voluto selezionare i risultati più recenti realizzati dagli studenti all'interno dei corsi orientati alla produzione e postproduzione audiovisiva grazie all'impegno e alla supervisione di docenti e professionisti dotati di passione, rigore e talento (Devetak, Fales, Millevoi, Sheridan).

Ciò che vedremo, ben trentasette opere distribuite lungo tre insegnamenti, è dedicato a un differente luogo, tra tradizione e innovazione, della produzione e della formazione cine-audiovisiva (documentario, finzione, animazione), un panorama damsiano che restituisce nel suo complesso uno scenario creativo notevole, debitore della passione e delle competenze, delle intuizioni e delle soluzioni sviluppate e messe in atto da studenti, tecnici, docenti e professionisti del DAMS.

Simone Venturini

CINEMA D'ANIMAZIONE, FUMETTO E GRAFICA

I cortometraggi presentati in questa sezione sono nella maggior parte dei casi progetti d'esame del corso, assieme ai quali ho il piacere di includere anche delle tesi sperimentali di studenti che si sono laureati presentando un video realizzato in animazione.

L'esame del corso si divide in due parti: la prima prevede la realizzazione di una singola tavola a fumetti da parte di ciascuno studente. Ispirato alle celebri tavole della serie *Little Nemo in Slumberland* di Winsor McCay, il tema della storia a fumetti è "il sogno". Lo studente deve quindi rappresentare una sequenza onirica di propria invenzione (o basata su reali esperienze personali) dove il protagonista, nella vignetta finale della tavola, si sveglia ritornando alla realtà.

La seconda parte dell'esame invece vede lo studente impegnato nella trasposizione della propria tavola a fumetti in un video in

animazione (con libertà di scelta nella tecnica da utilizzare). Essendo, per sua natura, l'animazione un procedimento lungo e laborioso viene lasciata allo studente la possibilità di re-interpretare il proprio fumetto, semplificandone alcuni passaggi o stravolgendo la trama laddove venga ritenuto necessario in modo da raggiungere dei criteri di fattibilità in linea con le nozioni base dell'animazione imparate durante il corso.

L'animazione, sia essa digitale o "analogica" spesso richiede anche una certa disponibilità di mezzi e materiali che non sempre è possibile ottenere, ma questo apparente deficit può diventare fonte di grande creatività: da grandi problemi possono derivare geniali soluzioni.

Marco Devetak

FILMOGRAFIA

Non è stato il Bianconiglio (IT 2022, 12'21")
Tesi sperimentale
Regia e animazione: Arianna Iacobucci

Gente che non capisce (IT 2023, 02'15")
Tesi sperimentale
Regia e animazione: Lamberto Leghissa

Dream (IT 2022, 20")
Regia e animazione: Denisa Cristina Radoi

Wet Dreams (IT 2022, 03'23")
Regia e animazione: Paolo Danelone

What Does It Taste Like? (IT 2022, 54")
Regia e animazione: Stefania Bianco

Just A Dream (IT 2022, 01'21")
Regia e animazione: Paolo Moretti

Orange (IT 2022, 06'33")
Regia e animazione: Vinicius Costa Couto Bellemo

Chi dorme non piglia pesci (IT 2022, 01'12")
Regia e animazione: Sara Vanzani

Fragile (IT 2022, 01'24")
Regia e animazione: Gabriele Favento, Muhammad Hannan Hamza, Vasjan Orgocka

Una storia vera... (IT 2022, 01'02")
Regia e animazione: Mariana Hernandez

c.u.s.è.l.r. (IT 2022, 02'06")
Regia e animazione: Alessandra Nider e Guido Filacorda

Horror (IT 2022, 29")
Regia e animazione: Jacopo Scarton

You Are Not Wrong (IT 2023, 01'15")
Regia e animazione: Andrei Mihai

Il Sogno dell'Amante (IT 2022, 55")
Regia e animazione: Martina Ciasullo

War Nightmares (IT 2022, 01'33")
Regia e animazione: Andrea Testa

Inside - Outside (IT 2022, 02'56")
Regia e animazione: Arianna Iacobucci

Wake up again (IT 2022, 01'09")
Regia e animazione: Alice Marega e Nicole Castellarin

IDEAZIONE E PRODUZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE

Da undici anni il corso di Ideazione e Produzione Audiovisiva e Multimediale si propone di introdurre gli studenti del DAMS all'intero processo creativo, tecnico e logistico della produzione di un documentario.

Oltre a esporre gli studenti a diversi approcci creativi e ad ampliare la loro concezione di quello che può essere un documentario con esempi di cinema storico, contemporaneo e sperimentale, Tomás Sheridan e Ludovica Fales, professionisti e docenti del corso, accompagnano i giovani cineasti in appena due settimane attraverso tutti i passaggi della produzione; dall'idea al pitch e dalle riprese audio e video al montaggio e alla proiezione in sala. Di anno in anno i soggetti trattati sono sempre più ambiziosi e creativi e vengono raccontati esplorando i limiti e i punti di forza del cinema del reale.

FILMOGRAFIA

Voltare pagina (IT 2023, 06')
Realizzazione: Emmanuel Cuccu, Edoardo Ferrara, Aurora Micaglio, Martina Placuzzi, Matteo Randon, Denise Rizzo

Aquí te espero (IT 2023, 04')
Realizzazione: Alex Aprile, Chiara Feltrin, Irene Fontanini, Patrick Inglese, Michele Zanette

Attraverso lo specchio (IT 2023, 05')
Realizzazione: Marisa Milic, Vanessa Mustafà, Francesca Pelosi, Samuele Polvi, Andrea Racanelli, Asia Rizzetto

L'atelier degli scarti (IT 2023, 05')
Realizzazione: Lorenzo Maria Angelin, Alessia Casasola, Rebecca Codarin, Arjan Đurđević, Sara Malni, Lucrezia Pulizzi

Zeytun (IT 2023, 08')
Realizzazione: Leila Akkad, Luca Guidolin, Alessia Rossi, Wendy Villegas Castillo, Giovanni Paolo Togni

G.A.S (IT 2023, 05')
Realizzazione: Tommaso Basso, Noel Capezza, Sofia Filomena Glaneo, Elia Vittorio Lessio, Karen Toniutti

Nina (IT 2023, 10')
Realizzazione: Lorenzo Bonanni, Caterina Teresa Buffolo, Stefano Cimolino, Giulia Piras, Abramo Rizzardo

La selezione di progetti prodotti nella primavera del 2023 offre un assaggio della varietà di idee, toni e tecniche affrontate: dalle sfide di individui che affrontano disturbi alimentari o delusioni nella loro carriera sportiva all'esplorazione di traumi subiti in guerra, e dall'emergenza di storie di famiglia tramandate attraverso le generazioni alla scoperta di cosa crea una comunità, questi corti sono un ottimo esempio di ciò che si può raccontare quando riconosciamo le storie che ci circondano.

Tomás Sheridan, Ludovica Fales

POSTPRODUZIONE E DISTRIBUZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE

I cortometraggi presentati in questa selezione sono progetti d'esame dell'insegnamento di Postproduzione e distribuzione audiovisiva e multimediale. Durante il corso, ho voluto dare ampio spazio alla pratica perché credo sia l'unico modo per poter insegnare quella che è la professione del montatore e più in generale della post-produzione. Dopo un primo modulo dedicato a comprendere il linguaggio e la grammatica del montaggio, abbiamo affrontato uno studio dettagliato di DaVinci Resolve, software che successivamente gli studenti hanno usato per la postproduzione (montaggio e color correction) dei loro corti. Nella seconda parte del corso gli studenti hanno avuto massima libertà nella scelta del materiale per realizzare i progetti (stock o girato *ad hoc*), considerando che il focus principale era sulla post-produzione, nello specifico montaggio, color grading e sound design. Nel complesso posso dire di ritenermi molto

soddisfatto dei risultati presentati, contraddistinti da una grande varietà di contenuti, forme e generi. Credo che il messaggio che volevo trasmettere sia stato ampiamente recepito dagli studenti che ora possono considerare l'arte del montaggio come una seconda regia e non riassumerla con il semplice atto di tagliare quello che c'è di sbagliato nel nostro film.

Federico Millevoi

FILMOGRAFIA

L'uovo (IT 2022, 07'03")

Realizzazione: Andrea Siragusa, Franco Samez, Nicolas Cook, Lorenzo Feltrin

Boredom (IT 2022, 06'33")

Realizzazione: Moselle Baxiu, Alex Prostamo, Cora Riccio

Carne (IT 2022, 07'21")

Realizzazione: Isabella Maria Azzini, Arianna Bruno, Elena Giroto, Emma Lavarone

CAMILclock (IT 2022, 05'11")

Realizzazione: Roberto Di Casola, Jonathan Cadena, Davide Fichera

Civico n5 (IT 2022, 06'14")

Realizzazione: Alessandro Dambrosi, Davide Cleto Altamura, Rachele Ferrari

Tarli d'inchiostro (IT 2022, 07'50")

Realizzazione: Alessandro Nave, Antonio Dagostin, Leonardo Scomazzon

Il cono di luce (IT 2022, 07'56")

Realizzazione: Marco Surza, Giada Catania, Jana Boras

La varietà degli enigmi: l'eterno e l'effimero (IT 2022, 10'55")

Realizzazione: Vanessa D'Alessio, Sabrina Perusco, Agnese Picco, Molly Tiberio

Prima che me ne vada (IT 2022, 07'51")

Realizzazione: Gabriele Dima, Carlotta Di Monaco, Giovanni Manzan, Asia Rizzetto

Riflessioni fatte in casa (IT 2022, 08'40")

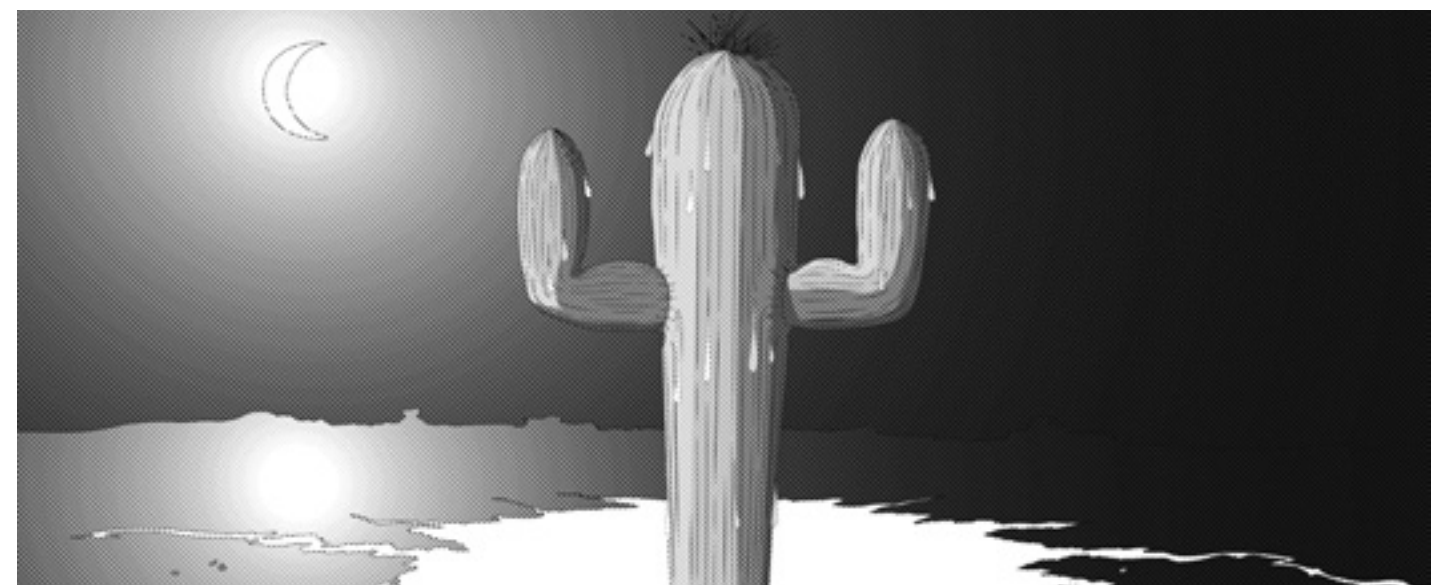
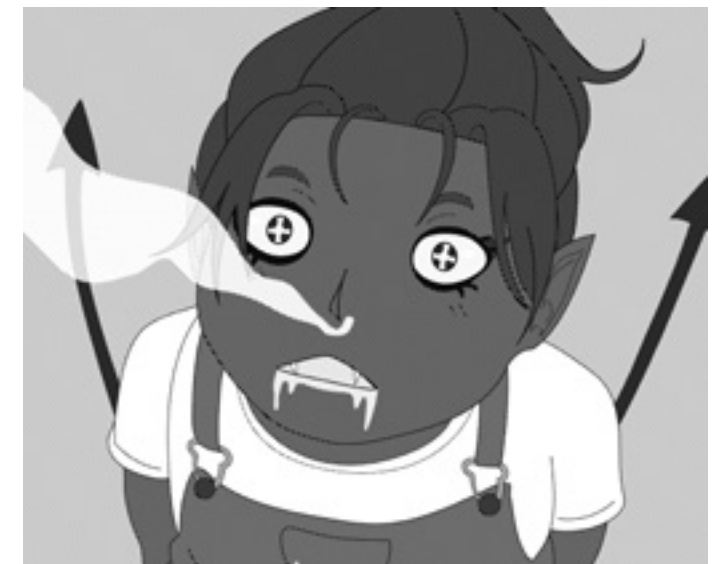
Realizzazione: Viola Bedini, Doris Blašković, Alessia Carraro, Antonella Fuentes, Lucia Giacomazzi

Curled Up (IT 2022, 08'09")

Realizzazione: Ivan Perissinotto, Leonardo Tornesello

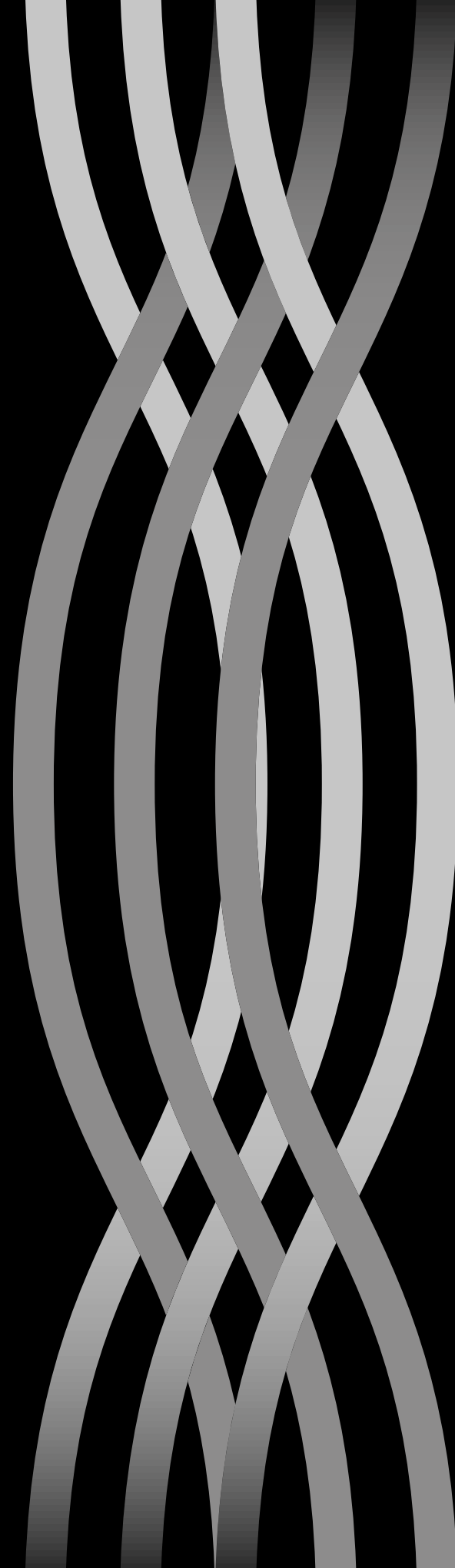
Treviso (IT 2022, 06'30")

Realizzazione: Emily Campagna, Francesca Sovernigo, Sara Tosetti



SEZIONE **J** ↓

VISTI E RIVISTI



LA MOGLIE BUGIARDA

TRUE CONFESION

SCHEDE FILM

Regia: Wesley Ruggles
Soggetto: dalla pièce *Mon Crime* di Louis Verneuil e Georges Berr
Sceneggiatura: Claude Binyon
Fotografia: Ted Tetzlaff
Montaggio: Paul Weatherwax
Scenografia: Hans Dreier, Robert Usher
Costumi: Travis Banton
Musiche: Frederick Hollander
Produzione: Paramount Pictures
Distribuzione: Paramount Pictures
Origine: USA 1937
Durata: 85'

Interpreti: Carole Lombard (Helen Bartlett), Fred MacMurray (Kenneth Bartlett), John Barrymore (Charley Jasper), Una Merkel (Daisy McClure), Porter Hall (Mr. Hartman), Edgar Kennedy (Darsey), Lynne Overman (George), Fritz Feld (maggior-domo), Richard Carle (giudice), John T. Murray (Otto Krayler)



TRAMA

Helen Bartlett è un'aspirante scrittrice e bugiarda patologica. Suo marito, Kenneth, è un onesto avvocato, scrupoloso ma di scarso successo. Quando Helen rimane coinvolta in un caso d'omicidio decide di confessare il crimine pur non avendolo commesso, per poter dare una svolta alla carriera del marito con una brillante difesa.

LA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO

Straordinario prodotto autoctono degli anni Trenta, la *screwball comedy* ha avuto un impatto dirompente nell'irripetibile panorama della commedia hollywoodiana dell'epoca; attingendo dal cinema muto la follia e l'anarchia ritmica della *slapstick*, per combinarla con dialoghi incalzanti e brillanti, figli del neonato sonoro, in una combinazione vorticoso e inafferrabile. Di fianco ai capolavori maggiormente ricordati si possono rintracciare molti altri film che hanno compiuto incursioni nel sottogenere, diretti da registi che oggi sembrano pressoché dimenticati. È il caso di Wesley Ruggles, che dopo aver curato la regia del primo western vincitore dell'Oscar al miglior film, *I pionieri del West* (1931), e aver diretto Mae West nel suo film di maggior successo, *Non sono un angelo* (1933), nel 1937 realizzò *La moglie bugiarda*, una folle commedia tratta da *Mon crime*, pièce scritta da Louis Verneuil e Georges Berr, con protagonisti Carole Lombard e Fred MacMurray, coppia giunta al quarto film in pochi anni e ormai collaudata.

Il ribaltamento che spesso contraddistingue la struttura della commedia classica non riguarda in questo caso solo il ruolo dei sessi o l'ordine sociale, bensì la menzogna e la verità, che nell'arco del film si rincorrono e si intrecciano sino a perdere la linea di demarcazione. Helen mente spudoratamente e oltre a farlo, per tentare di porre rimedio all'insuccesso lavorativo del marito, sembra trarne divertimento e piacere, prendendo come un gioco l'interrogatorio dell'ispettore di polizia e trasferendo la propria fervida immaginazione nella scrittura di romanzi. Ogni volta che inizia a pensare a una nuova bugia, la donna preme con la lingua l'interno della guancia, in un ironico gesto che diventa caratterizzante e che gioca con lo spettatore. Di menzogna in menzogna l'ordine si sovverte in un irresistibile caos, rivelando come

persino la legge e la giustizia siano in balia della finzione. Ecco così che, in una delle sequenze più divertenti, l'aula di tribunale si trasforma in un palcoscenico, dove Kenneth ed Helen mettono in scena la loro rappresentazione di fronte al pubblico. Attraverso i livelli di finzione e il confine tra verità e falsità, *La moglie bugiarda* riflette inevitabilmente sulla natura del teatro e del cinema in una società in cui regna la messinscena e in cui non avviene *Nulla sul serio*, per citare il titolo italiano di un'altra commedia dal tema simile, uscita nello stesso anno e sempre con Carol Lombard come protagonista.

In un crescendo rossiniano di bugie e imprevisti dal ritmo incalzante, *La moglie bugiarda* è impreziosito da comprimari come Una Merkel e soprattutto John Barrymore, che quando appare ruba la scena in siparietti con il barista e con Lombard. Il suo è un personaggio che anticipa in tutto e per tutto quello della Volpe nel *Pinocchio* Disney, in una variante che sembra essere uscita dai romanzi di Lewis Carroll. Accompagnato da un leitmotiv, si presenta come un criminologo scaltro, ingannevole e completamente folle, che si aggira tra bar e tribunali gonfiando e sgonfiando piccoli palloncini come metafora del destino umano. Del resto, Orson Welles, in un testo inedito della fine degli anni Trenta, scrisse proprio che la figura stessa dell'attore – affascinante, romantico, irresponsabile, sporco – è paragonabile al personaggio della Volpe in *Pinocchio* e citò John Barrymore come uno degli ultimi attori di questo tipo. Il suo ruolo in *La moglie bugiarda*, quindi, da un lato si rivela un compendio dell'evoluzione conclusiva della sua carriera e della natura primordiale dell'attore, dall'altra assorbe la follia e la finzione insite nel racconto, riflettendo e ampliando l'aspetto metalinguistico del film.

Andrea Vassalle

MON CRIME - LA COLPEVOLE SONO IO

MON CRIME

SCHEDE FILM

Regia: François Ozon
Soggetto: dalla pièce *Mon Crime* di Louis Verneuil e Georges Berr
Sceneggiatura: François Ozon
Fotografia: Manuel Dacosse
Montaggio: Laure Gardette
Scenografia: Philippe Cord'homme
Costumi: Constance Allain
Musiche: Philippe Rombi
Produzione: Mandarin Cinéma, FOZ
Distribuzione: BIM distribuzione
Origine: Francia 2023
Durata: 102'

Interpreti: Nadia Tereszkiewicz (Madeleine Verdier), Rebecca Marder (Pauline Mauléon), Isabelle Huppert (Odette Chaumette), Fabrice Luchini (Gustave Rabusset), Dany Boon (Palmarède), André Dussollier (M. Bonnard), Édouard Sulpice (André Bonnard), Félix Lefebvre (Gilbert Raton), Daniel Prévost (M. Parvot), Evelyne Buyle (Simone Bernard)



TRAMA

Nella Parigi degli anni Trenta, il produttore teatrale Montferrand viene ucciso in modo sospetto. L'aspirante attrice Madeleine si assume la colpa del crimine con la complicità dell'amica e coinquilina Pauline, nonché avvocato senza clienti che si incarica della sua difesa. Madeleine, grazie alla sua performance in tribunale viene assolta per legittima difesa e le due ragazze iniziano una nuova vita di successo, fino a che la vera colpevole non riappare.

VERITÀ E COLPA NASCOSTE

Mon Crime denuncia temi di grande attualità, che oggi sembrerebbero essere intoccabili anche con ironia. Per farlo, François Ozon usa una storia di circa cento anni fa come espediente per narrare, attraverso equivoci e malintesi, il #metoo, la parità di genere e i diritti delle donne rivendicati in una società fortemente patriarcale. Le due protagoniste si fanno antesignane di una battaglia femminista ai limiti dell'assurdo ma incredibilmente vincente, contro uomini che sono in realtà deboli macchiette, denunciando certe circostanze del mondo dello spettacolo, una società fortemente misogina e l'incompetenza della giustizia, corrotta e decisamente influenzata dalla comunicazione mediatica. Tutti questi elementi diventano espedienti per moltiplicare le occasioni comiche, pur trattando temi spinosi e sempre attuali su cui riflettere.

La storia muove dall'omicidio di un produttore cinematografico che ha tentato di abusare di Madeleine Verdier, una giovane attrice alla quale aveva promesso un ruolo nella commedia da lui finanziata. Poco importa se il produttore è morto in realtà d'infarto; sarà comunque lui a offrirle il suo miglior ruolo, anche se in un'aula di tribunale.

Inizia infatti una grande *pièce*, nella quale Madeleine recita la parte di una donna prima ingenua e poi maliziosa, interpretando il ruolo dell'innocente che si deve difendere non solo dalle accuse mosse dall'ispettore della polizia e dal procuratore, ma anche dai giudizi della gente e della stampa.

Entra in gioco la coinquilina della protagonista, Pauline Mauléon, giovane avvocato senza clienti, che coglie al balzo l'occasione per mettere alla prova le sue abilità oratorie e ribalta l'intera prospettiva. Pauline dirige così un'arringa finale, nella quale dosa ogni parola e gesto di Madeleine, suscitando le giuste emozioni in

chi ascolta e che si fa portavoce di sacrosanti messaggi femministi attraverso i quali riesce a fare assolvere l'imputata per legittima difesa, anche all'interno di un mondo guidato da mariti, padri, fidanzati o datori di lavoro.

Madeleine raggiunge così la fama tanto desiderata, diventando l'idolo di ogni donna di Francia, prima sui giornali e poi a teatro; così, anche la carriera di avvocato di Pauline prende il volo. In questo nuovo mondo idilliaco irrompe però Odette Chaumette, ex diva del cinema muto in ristrettezze economiche, a rivendicare il suo delitto. Per affrontare il nuovo colpo di scena, Ozon mette in gioco un altro tema fortemente attuale. Con uno spirito di sorellanza, le tre donne si aiutano a vicenda per mantenere il nuovo ruolo acquisito o per riprendersi la propria gloria passata.

Giocando sul binomio finzione-realtà, con dialoghi serrati e ironici, Madeleine e Ozon ci mostrano come ogni liberazione da violenza, soprusi e ricatti, possa contenere altrettanti segreti e colpe. Giustizia è fatta, ma la verità è tutt'altra cosa.

Serena Bellotti

SCHEDE FILM

Regia: Charles Ferguson
Soggetto: Charles Ferguson
Sceneggiatura: Charles Ferguson, Chad Beck, Adam Bolt
Fotografia: Svetlana Cvetko, Kalyanee Mam
Montaggio: Chad Beck, Adam Bolt
Scenografia: Mariko Marrs
Musiche: Alex Heffes
Produzione: Sony Pictures Classics, Representational Pictures
Distribuzione: Sony Pictures Italia
Origine: USA 2010
Durata: 108'

Premi: *National Society of Film Critics Award* (2010): Miglior Film di non-fiction; *New York Film Critics Circle Award* (2010): Miglior Film di non-fiction; *Premio Oscar* (2011): Miglior Documentario; *Directors Guild of America Award* (2011): Miglior Regia di un Documentario; *Writers Guild of America Award* (2011): Miglior Sceneggiatura di un Documentario

Interpreti: Matt Damon (voce narrante)



TRAMA

Diviso in cinque capitoli, questo documentario delinea come una bolla speculativa immobiliare abbia portato, nel 2008, alla bancarotta di una delle più grandi banche d'affari di New York, la Lehman Brothers, e alla conseguente crisi finanziaria che ha fatto piombare gli Stati Uniti d'America in una recessione senza precedenti.

UN DOCUMENTARIO POPOLARE SULLO "TSUNAMI" FINANZIARIO DEL 2008

Con questo film, il regista Charles Ferguson voleva offrire una trattazione rigorosa della genesi e degli sviluppi dello "tsunami" finanziario con epicentro a Wall Street che, nel 2008, ha investito l'economia statunitense e non solo. Facendo leva anche su conoscenze maturate durante il proprio percorso accademico, Ferguson ha quindi creato un documentario che interroga la moralità del capitalismo e mette in luce, tra l'altro, la responsabilità non marginale di accademici e intellettuali nella crisi. *Inside Job*, infatti, insiste su come la deregolamentazione finanziaria che ha reso possibile il formarsi della bolla speculativa immobiliare alla radice della crisi del 2008 sia stata incoraggiata proprio da articoli pubblicati da diversi professori di economia di rinomati atenei statunitensi che erano anche a libro paga di grandi banche d'investimento in qualità di consulenti.

Inside Job è un documentario espositivo realizzato con un budget ridotto che tratta un tema specialistico, e pertanto potenzialmente ostico per una fetta significativa del pubblico cinematografico. Tuttavia, Ferguson ambiva a fare di *Inside Job* un documentario "popolare". In altre parole, voleva ottenere un documentario capace di fornire un'illustrazione chiara e comprensibile del proprio soggetto e di coinvolgere lo spettatore, così da rendere il film accessibile anche ai non addetti ai lavori, richiamando nelle sale un pubblico vasto e generalista. A tal fine, da un punto di vista formale, il regista ha combinato sobri grafici animati dal carattere esplicativo e immagini d'archivio con una colonna sonora composta da brani pop dal ritmo incalzante come *Big Time* di Peter Gabriel e inquadrature appositamente realizzate per il film che sono state curate dal

punto di vista estetico. Quest'ultimo è il caso delle diverse riprese aeree di New York girate da un elicottero, avvalendosi di una videocamera Sony CineAlta, che vengono proposte lungo tutto l'arco del documentario. Inoltre, la narrazione degli eventi è affidata in parte a interviste a esperti e persone coinvolte nei fatti, che si caratterizzano per quella che la produttrice del film, Audrey Marrs¹, ha definito un'estetica "elegante"; ovvero, per una messa in scena curata nei dettagli e in parte per una narrazione onnisciente in *voice over* (la cosiddetta Voice-of-God) che non è, però, come di consueto nei documentari, una voce neutra o la voce di un esperto in materia, bensì è quella della star hollywoodiana Matt Damon.

Anche nella scelta di una delle intervistate possiamo, poi, rintracciare la volontà di rendere accattivante agli occhi del grande pubblico questo soggetto altrimenti specialistico. Accanto a economisti e accademici viene, infatti, intervistata anche la *maîtresse* d'alto bordo Kristin Davis che forniva servizi a finanzieri di Wall Street. La donna racconta come costoro andassero a rappresentare in Borsa i risparmi degli investitori dopo aver trascorso notti da milioni di dollari con prostitute, durante le quali veniva fatto anche ampio uso di cocaina. Di per sé questa intervista non sarebbe stata necessaria dato che non fornisce elementi particolarmente utili alla comprensione delle ragioni ed evoluzioni della crisi. Contribuisce, però, appunto a rendere *Inside Job* un documentario popolare poiché introduce un elemento puramente scandalistico di *appeal* per il grande pubblico.

Cristina Formenti

¹Jon Silberg, "Producer Audrey Marrs Inside Job", in *Videography*, vol. 36, n. 3, marzo 2011, p. 46

LA GRANDE SCOMESSA

THE BIG SHORT

SCHEDE FILM

Regia: Adam McKay
Soggetto: dal libro *The Big Short - Il grande scoperto* di Michael Lewis
Sceneggiatura: Adam McKay, Charles Randolph
Fotografia: Barry Ackroyd
Montaggio: Hank Corwin
Scenografia: Clayton Hartley
Costumi: Susan Matheson
Musiche: Nicholas Britell
Produzione: Plan B Entertainment, Regency Enterprises
Distribuzione: Universal Pictures
Origine: USA 2015
Durata: 130'

Premi: *Premio Oscar* (2016): Miglior Sceneggiatura non Originale (Adam McKay, Charles Randolph); *BAFTA* (2016): Miglior Sceneggiatura non Originale (Adam McKay, Charles Randolph)

Interpreti: Christian Bale (Michael Burry), Steve Carell (Mark Baum), Ryan Gosling (Jared Vennett), Brad Pitt (Ben Rickert), Hamish Linklater (Porter Collins), John Magaro (Charlie Geller), Rafe Spall (Danny Moses), Jeremy Strong (Vinny Daniel), Marisa Tomei (Cynthia Baum), Finn Wittrock (Jamie Shipley)



TRAMA

Cinque agenti finanziari sui generis – un eccentrico manager di *hedge fund*, un trader schifato dal sistema, un avido investitore, due giovani broker inesperti – tra il 2005 e il 2006, per abilità, sfrontatezza o fortuna si rendono conto che il mercato immobiliare statunitense è una grande bolla in procinto di scoppiare. E contro il parere (e la sicumera) di banche, agenzie di rating, media e del governo stesso, scommettono milioni di dollari che non si sbagliano. Vincendo.

UN IPERTESTO PER RAPPRESENTARE LA CRISI ECONOMICA

Parlare in ambito cinematografico di una crisi economica globale come quella che nel 2008 è esplosa negli Stati Uniti per diffondersi al mondo intero è in effetti problematico. Si tratta di avere a che fare con grafici dalle luci epilettiche, vagonate di numeri e percentuali, un oceano di acronimi incomprensibili e una serie di parole bizzarre il cui significato è spesso oscuro anche agli addetti ai lavori. Lo esprime bene Gandini, quando scrive che «la questione che affiora [...] riguarda appunto la rappresentazione: il cinema può ben *raccontare* le nuove crisi economiche, ma è obiettivamente in difficoltà quando si tratta di *rappresentarle*»¹. Come si può rappresentare quello che nel migliore dei casi può essere paragonato a un'interminabile pagina di Wikipedia con migliaia di link di approfondimento che ne interrompono costantemente la lettura?

Una soluzione potrebbe essere di narrativizzare un simile ipertesto, che sembra essere quanto sperimentato dal regista e sceneggiatore Adam McKay per *La grande scommessa*, a partire dal saggio *The Big Short - Il grande scoperto* di Michael Lewis. Così, il racconto principale si divide in tre linee narrative costantemente intrecciate tra loro, al fine di parlare di più settori della finanza e offrire una visione quanto più possibile completa, ma queste narrazioni sono costantemente interrotte da brevi, veloci spiegazioni e approfondimenti esposti con un vasto utilizzo di tecniche e linguaggi eterogenei tra loro. Testi in sovraimpressione, *voice over*, rottura brechtiana della quarta parete con i personaggi che interrompono i loro discorsi diegetici per guardare in macchina lo spettatore e spiegargli il significato di determinati acronimi, fino alla

soluzione più bizzarra, ma decisamente funzionale: l'uso di celebrità nella parte di sé stessi, in situazioni del tutto estranee alla narrazione principale, a illustrare con grossolane metafore i concetti finanziari più importanti. Ed ecco tutto a un tratto spuntare Margot Robbie immersa nella schiuma da bagno che spiega il concetto di *subprime*, lo chef Anthony Bourdain nella cucina del suo ristorante che paragona i CDO a del pesce scaduto, Selena Gomez che giocando a Black Jack a Las Vegas dimostra la pericolosità dei CDO sintetici. Una star hollywoodiana, il protagonista di uno show televisivo culinario di grande successo, e una delle maggiori pop star musicali del momento: volti e corpi ben riconoscibili all'"uomo comune", che «non sa come funzionano tutti quei numeretti scritti in piccolo, non gli interessa; non hanno un corpo, finché non hanno quello di Margot Robbie nuda o del cuoco del loro show gastronomico preferito»². Una scelta che, assieme alla struttura di ipertesto alla base, propone una soluzione intelligente al problema della rappresentazione delle crisi economiche nel cinema, e che rende *La grande scommessa* uno dei film più importanti e necessari sul crack del 2008, da vedere assieme al documentario *Inside Job: chi ci ha rubato il futuro* (2010) di Charles Ferguson.

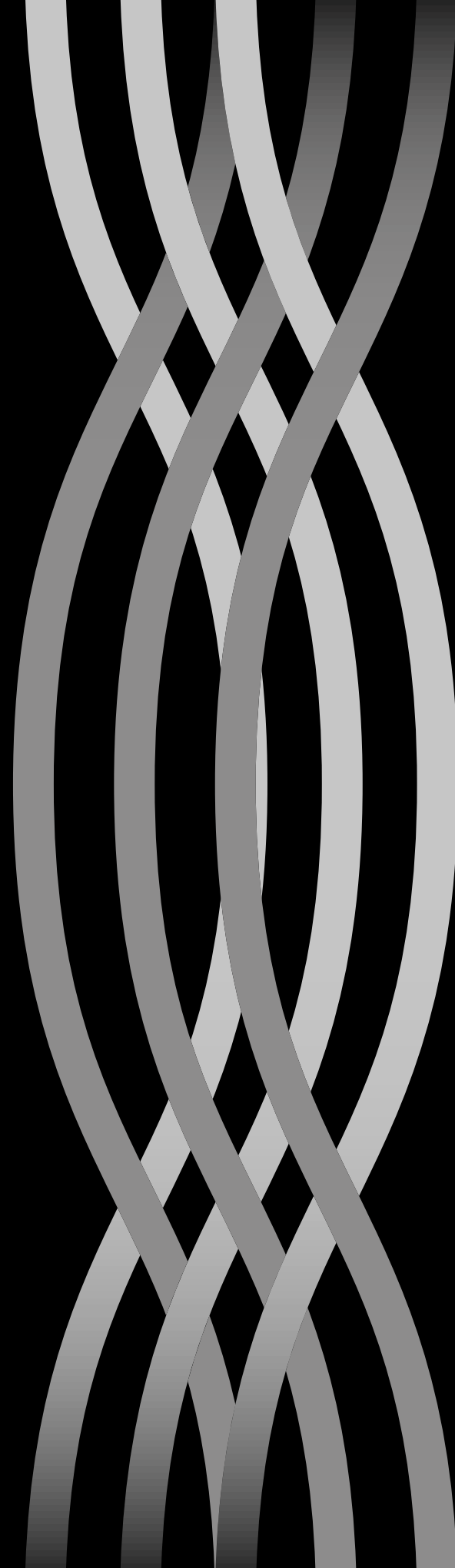
Mattia Filigoi

¹Leonardo Gandini, "Adam McKay. Rappresentazione impossibile della crisi", in *Cineforum*, https://www.cineforum.it/recensione/Rappresentazione_impossibile_della_crisi (ultima consultazione: 10 luglio 2023). I corsivi sono in originale.

²Ilaria Feole, "La grande scommessa", in *Gli spietati*, <https://www.spietati.it/la-grande-scommessa/> (ultima consultazione: 10 luglio 2023)

SEZIONE **K** ↓

ANNI CINQUANTA MODA E DESIGN.
NASCITA DI UNO STILE



ANNI CINQUANTA MODA E DESIGN. NASCITA DI UNO STILE

In collaborazione con *Italia Cinquanta moda e design. Nascita di uno stile*, la mostra curata da Carla Cerutti, Enrico Minio Capucci e Raffaella Sgubin promossa e organizzata da ERPAC FVG – Ente Regionale per il Patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia e visitabile a Palazzo Attems Petzensteim di Gorizia fino al 27 agosto 2023, il Premio "Sergio Amidei" propone ai suoi spettatori due fra i titoli più rappresentativi di quel concetto che chiamiamo Made in Italy e che rappresenta la qualità e la perizia artigiana delle grandi firme della sartoria e del design. I film sono *Vacanze romane* di William Wyler con Gregory Peck e Audrey Hepburn e *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, con Eleonora Rossi Drago, Franco Fabrizi e Valentina Cortese.

La stretta e proficua relazione tra l'industria della moda e del design e quella del cinema trova in Italia il suo vero e proprio consolidamento all'inizio degli anni Cinquanta; la ripresa economica dalla guerra, infatti, consente un incremento della produzione cinematografica senza precedenti. Gli stabilimenti di Cinecittà si guadagnano l'appellativo di "Hollywood sul Tevere" e i nuovi atelier di moda si propongono come il luogo della messa in scena, del rituale della vestizione delle attrici italiane e americane, dando così finalmente inizio a una vera e propria sintesi tra l'industria della moda e del cinema. Fra i tanti protagonisti di questo felice sodalizio, gli stilisti Roberto Capucci ed Emilio Schuberth, "il calzolaio delle stelle" Salvatore Ferragamo, l'atelier delle Sorelle Fontana, si distinguono per una grande capacità di dare

e ricevere bellezza e notorietà al mondo di celluloido. Le Sorelle Fontana attivano fin da subito una strategia imprenditoriale vincente mettendo in atto un processo di identificazione della loro immagine con i modelli di cui si fanno promotrici, costruendo per il pubblico un quadro di riferimento che abbina il nome della sartoria a quello delle molte attrici di passaggio a Roma. Tra le clienti dell'atelier si annoverano i nomi delle stelle più luminose del firmamento hollywoodiano: Mirna Loy, Barbara Stanwyck, Michelle Morgan, Audrey Hepburn (prima del suo storico sodalizio con Givenchy) e, più di tutte, Ava Gardner. Le tre sarte diventano anche "materia del racconto" nella commedia di Luciano Emmer scritta da Sergio Amidei *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) e nella rilettura del racconto *Tre donne sole* di Cesare Pavese, scritta da Antonioni con Suso Cecchi D'Amico e Alba de Céspedes, *Le amiche*. Il film racconta di una giovane donna in carriera che viene inviata dal famoso atelier romano per cui lavora nella fredda Torino per proporre un nuovo modello di donna: socialmente emancipata e portatrice della neonata moda italiana. Quell'atelier è – anche se non lo si dice – la sartoria delle Sorelle Fontana, che firma anche i costumi per le protagoniste della pellicola.

L'*italian style* domina il jet set, s'impadronisce delle copertine delle riviste di tutto il mondo grazie al potere del cinema di costruire sogni e immaginari a cui tutti vogliono accedere. Indossare gli abiti degli stilisti italiani rappresenta uno status symbol, così come

muoversi a bordo di una Vespa Piaggio, la terza protagonista del film *Vacanze romane*, che da quel momento in avanti sarà uno dei più potenti veicoli del Made in Italy nel mondo intero, grazie soprattutto alla caparbia di Enrico Piaggio che – consapevole della visibilità che il cinema poteva offrirgli – convinse i produttori e il regista a utilizzare la sua mitica due-ruote.

Sara Martin

SCHEDE FILM

Regia: William Wyler
 Soggetto: Dalton Trumbo
 Sceneggiatura: Dalton Trumbo, Ian McLellan Hunter, John Dighton, con la collaborazione di Ennio Flaiano e Suso Cecchi d'Amico
 Fotografia: Henri Alekan, Franz Planer
 Montaggio: Robert Swink
 Scenografia: Hal Pereira, Walter H. Tyler
 Costumi: Edith Head
 Musiche: Georges Auric
 Produzione: Paramount Pictures
 Distribuzione: Paramount Pictures
 Origine: USA 1953
 Durata: 118'

Premi: *Premio Oscar* (1954): Migliore Attrice (Audrey Hepburn), Miglior Soggetto (inizialmente assegnato a Ian McLellan Hunter, riassegnato ufficialmente a Dalton Trumbo nel 1993), Migliori Costumi (Edith Head); *Globo d'Oro* (1954): Migliore Attrice (Audrey Hepburn); *BAFTA* (1954): Migliore Attrice Britannica (Audrey Hepburn)

Interpreti: Gregory Peck (Joe Bradley), Audrey Hepburn (Principessa Anna), Eddie Albert (Irving Radovich), Hartley Power (Hennessy), Harcourt Williams (ambasciatore), Margaret Rawlings (contessa Vereberg), Paolo Carlini (Mario Delani), Claudio Ermelli (Giovanni)



TRAMA

La principessa Anna, erede al trono di un reame mai nominato, sta svolgendo un tour delle capitali europee. Annoiata dagli impegni diplomatici, giunta a Roma fugge dall'ambasciata. Sola nella città notturna, incontra Joe Bradley, giornalista americano vessato dal proprio capo. Riconosciutala, Joe spera, con il fotografo Eddie, di fare uno scoop mondiale. Finisce però per innamorarsi (ricambiato) di Anna, che dopo un giorno di libertà tornerà, consapevole del proprio ruolo, ai doveri della corte.

GRETA GARBO DI VANITÀ

Ci sono film che, baciati dagli dèi del cinema, conquistano un enorme successo e – cosa ancor più importante – l'immaginario collettivo. *Vacanze romane*, fin dal trionfale debutto nel 1953, ha catturato il pubblico senza sosta. Commedia dolceamara senza lieto fine ma con i ritmi e le raffinatezze delle *screwball comedies* d'anteguerra, questa Cenerentola al contrario è un racconto di formazione in cui la fanciulla diviene donna attraverso una sfortunata iniziazione sentimentale e la presa di coscienza del proprio ruolo nel mondo. La vera Cenerentola del film è un'altra: Roma (e l'Italia per metonimia) che, povera e magnifica, si riapre a un futuro luminoso in cui le ombre della guerra e le fatiche del primo dopoguerra paiono dissolte.

Sono molti gli elementi che, sapientemente amalgamati nel soggetto di Dalton Trumbo (originariamente non accreditato perché finito sotto la scure del maccartismo), creano la magica alchimia del film. La trama ben congeniata si lega alla scelta sapiente degli interpreti, a partire dalla debuttante Audrey Hepburn, lanciata da questo film, che ne definisce per sempre l'immagine pubblica, poi declinata in continuità con questo primo ruolo (in *Sabrina*, 1954, o *Guerra e pace*, 1956), oppure giocando con contrasti e variazioni (su tutte, la Holly Golightly di *Colazione da Tiffany*, 1961). Come lui stesso ammise, William Wyler la scelse per la silhouette principesca (eredità della formazione da danzatrice classica) e la bellezza anti-mediterranea. Minuta e longilinea, agli antipodi delle dive italiane dell'epoca, Hepburn è perfettamente straniera nella Città Eterna.

Vacanze romane non è il primo, ma è certamente tra i più famosi film americani girati a Roma in quella stagione compresa tra il 1947 e il 1964 e nota come "Hollywood sul Tevere". Ragioni economiche, produttive ed estetiche spingono le majors a dislocare molte produzioni

nei paesi europei appena usciti dal conflitto, generando un fenomeno di scambi e relazioni su scala continentale. Sono centinaia le cosiddette *runaway productions* realizzate principalmente in Gran Bretagna, Francia e Italia. Una delle principali attrattive è la possibilità di girare in location autentiche, magnificando monumenti, paesaggi naturali, luoghi e città attraverso un'ottica pittoresco-turistica. In *Vacanze romane* gli esterni sono tutti girati nel cuore della capitale, e si giustappungono ai lussuosi interni dei più bei palazzi aristocratici o ai più dimessi set ricostruiti a Cinecittà. I monumenti di Roma segnano la vicenda dei due protagonisti: dalla scalinata di Trinità dei Monti al celebre episodio alla Bocca della Verità, dal Pantheon a via Margutta – cuore della comunità anglofona dell'epoca – fanno del film una lunga visita alle bellezze capitoline. Roma e l'Italia si presentano all'America (e al mondo) nella loro veste migliore, inaugurando un gusto e uno stile di vita che diverrà proverbiale, ricercato da divi cinematografici e turisti in vacanza: il cibo, il vino, la mitica Vespa con cui scorrazzare per la città, gli abiti di Hepburn, creati della leggendaria costumista Edith Head e ispirati alle creazioni delle Sorelle Fontana, forgiarono l'idea di uno "stile italiano" destinato a grande successo.

Tra tradizione e nuova modernità, Roma non è semplice sfondo ma, vera diva "col cuore nel fango" come canteranno i Matia Bazar, si prende la scena. Attraverso lo sguardo incantato di Hollywood, *Vacanze romane* è un ulteriore, fondamentale capitolo della secolare costruzione che Roma compie del proprio mito.

Paolo Villa

SCHEDE FILM

Regia: Michelangelo Antonioni
 Soggetto: liberamente tratto dal racconto *Tra donne sole* di Cesare Pavese
 Sceneggiatura: Suso Cecchi d'Amico, Michelangelo Antonioni
 Fotografia: Gianni Di Venanzo
 Montaggio: Eraldo Da Roma
 Scenografia: Gianni Polidori
 Costumi: Atelier Fontana
 Musiche: Giovanni Fusco
 Produzione: Trionfalcine
 Distribuzione: Titanus
 Origine: Italia 1955
 Durata: 104'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (1955): Leone d'Argento; *Nastri d'Argento* (1956): Migliore Attrice non Protagonista (Valentina Cortese), Migliore Regia (Michelangelo Antonioni), Migliore Fotografia (Gianni Di Venanzo)

Interpreti: Eleonora Rossi Drago (Clelia), Gabriele Ferzetti (Lorenzo), Valentina Cortese (Nene), Franco Fabrizi (Architetto Cesare Pedon), Yvonne Fourneaux (Momina De Stefani), Madeleine Fischer (Rosetta Savoni), Ettore Manni (Carlo, assistente dell'architetto), Anna Maria Pancani (Mariella), Luciano Volpato (Tony), Maria Gambarelli (proprietaria della casa di mode)



TRAMA

Clelia arriva a Torino incaricata di seguire l'apertura e la gestione della filiale della casa di mode romana per la quale lavora. Nella stanza adiacente alla sua nell'albergo in cui alloggia, Rosetta tenta il suicidio. Questo evento le darà occasione di conoscere la ragazza e con lei la sua cara amica Momina e Nene, moglie dell'amato di Rosetta.

RIFLESSI DI INTRECCI

La pellicola *Le amiche* diretta da Michelangelo Antonioni è liberamente tratta dal racconto *Tra donne sole* di Cesare Pavese. Già dal cambio del titolo possiamo notare come le donne sole dello scrittore torinese approdino sul grande schermo diventando amiche per il regista ferrarese. Scelta che sposta l'attenzione dalle protagoniste in quanto donne-individui, ai rapporti amicali che vediamo esistere fra di loro.

I legami di amicizia e d'amore delle donne protagoniste della pellicola stanno infatti al centro della narrazione e fanno muovere tutto il suo sviluppo. Il film si apre con il tentato suicidio di Rosetta, atto estremo che fa partire tutta la narrazione, e vicenda che è letteralmente sulla bocca di tutti: ognuno ha la sua opinione a riguardo e si sente libero di esprimerla. È da qui che man mano ci vengono presentate le quattro protagoniste – Clelia, Rosetta, Momina e Nene – e le loro relazioni amicali e amorose. Portando poco alla volta alla luce gli intrecci delle relazioni che girano attorno al loro nucleo.

L'ambiente in cui si svolgono le vicende è quello della Torino del primo dopoguerra, dove la classe borghese trova spazio di conquista e sviluppo permeando i salotti e le piazze cittadine. I personaggi del film frequentano gli ambienti intellettuali un po' snob, patria di artisti e letterati, che vengono messi in contrapposizione agli ambienti frivoli e leggeri del mondo della moda. Portando sullo schermo due anime che convivono nella città sabauda di metà Novecento e che si intrecciano fra di loro trovando a volte difficoltà di dialogo, portando a una tensione sempre più densa di compromessi mancati e interpretazioni errate.

I vestiti della casa di moda Fontana e le pellicce fornite da Navarro invadono le scene e sono anch'essi protagonisti indiscussi del film. Le donne infatti si specchiano spesso per controllare il trucco e l'immagine con la quale

si presentano nel mondo torinese. Gli specchi, infatti, sono spesso presenti nelle inquadrature e ricoprono anche la funzione di mezzo narrativo simbolico di quell'apparenza – per l'appunto riflessa – che caratterizza le relazioni tra le donne protagoniste. È la stessa Momina che, in una scena dice proprio "Si fa finta, si fa sempre finta". Proseguendo poi con "Guarda che belli che siamo" rivolgendosi all'amato mentre guarda la loro immagine riflessa nella grande finestra dell'edificio che funge da specchio verso l'interno grazie al favore della notte esterna.

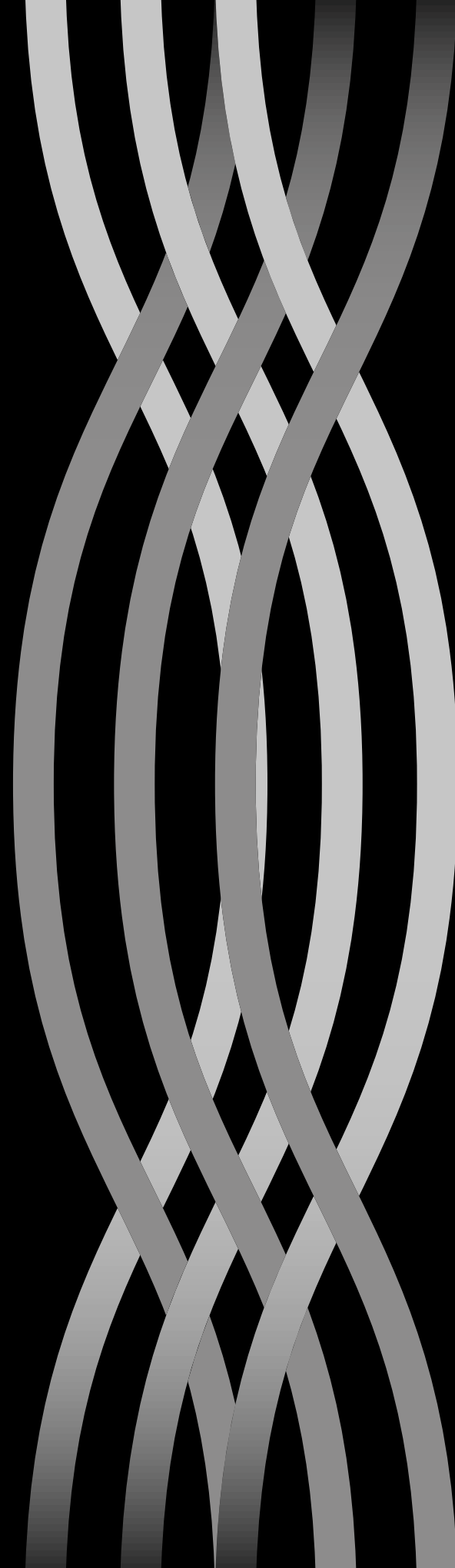
Antonioni mette in scena le dinamiche sociali della borghesia torinese degli anni del boom economico scegliendo di portare sul grande schermo donne che indossano vestiti firmati e che frequentano circoli altolocati votati al lusso, che stanno sempre più prendendo piede in ambienti di alto rango. Le amiche si trovano infatti immerse nel vortice di benessere che caratterizza la ripresa della nazione e il periodo storico in cui vivono.

Nonostante tutto questo benessere la vicenda avrà un primo epilogo drammatico che lascia l'amaro in bocca e che porta gli spettatori a riflettere molto. Seguito poi dallo sviluppo e la risoluzione di tutti gli altri rapporti delle donne protagoniste che ci vengono fatti vedere singolarmente, così da chiudere simbolicamente quanto aperto durante il tempo della narrazione.

Silvia Mascia

SEZIONE **L** ↓

AMIDEI KIDS



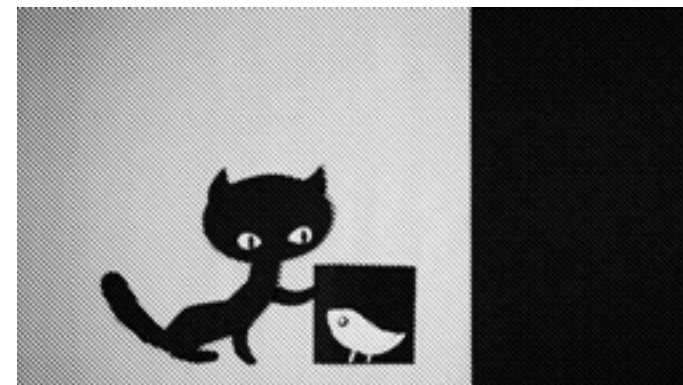
Amidei Kids è la sezione dedicata al pubblico di bambini e ragazzi pensata appositamente per avvicinare alla magia del cinema una generazione di nativi digitali e mostrare loro quanto può essere unica e affascinante una proiezione su grande schermo. Un percorso di educazione al mezzo audiovisivo e di formazione del gusto cinematografico che passa necessariamente dalla condivisione in sala di prodotti di qualità.

Anche per l'edizione 2023 l'associazione Alpe Adria Cinema – Trieste Film Festival collabora con il Premio "Sergio Amidei" arricchendo il palinsesto della sezione Amidei Kids.

Come da tradizione, la proposta si articola nella visione di un film lungometraggio, *Ernest e Celestine – L'avventura delle 7 note* (2022), per la regia di Jean-Christophe Roger e Julien Chheng, che viene preceduto da due cortometraggi scelti dai curatori del Trieste Film Festival dei Piccoli: *Gatto e uccello* (*Saka sy Vorona*, 2021) della regista tedesca Franka Sachse e *Corvo bianco* (*Bijela Vrana*, 2018) del regista croato Miran Miošić.

Tutte e tre le opere sono accomunate dall'alto livello artistico e da un tema comune: l'incontro tra mondi, solo all'apparenza diversi, in cui i valori universali dell'amicizia, della libertà e della crescita personale si intrecciano in storie avventurose.

Martina Pizzamiglio



GATTO E UCCELLO

SAKA SY VORONA

Regia: Franka Sachse
Soggetto e sceneggiatura: Franka Sachse
Animazione: Franka Sachse
Montaggio: Franka Sachse
Musiche: Andreas Kuch
Produzione: Ulrich Seis Mediengestaltung
Origine: Germania 2021
Durata: 7'32"

Franka Sachse è una regista indipendente. Crea i suoi film lavorando a sceneggiatura, storyboard, art direction, animazione e regia. Mette in pratica le sue visioni attraverso animazioni disegnate digitalmente, ma utilizza anche tecniche analogiche per affrontare argomenti come relazioni e sentimenti. In *Gatto e uccello*, suo nono film, un uccello bianco che vive in un mondo nero incontra un gatto nero che vive in un mondo bianco. Nel momento in cui si incontrano, i loro mondi letteralmente collidono.

CORVO BIANCO

BIJELA VRANA

Regia: Miran Miošić
Soggetto e sceneggiatura: Miran Miošić
Animazione: Ana Horvat
Montaggio: Miran Miošić
Musiche: George Gershwin, Talijanska Narodna
Origine: Croazia 2018
Durata: 9'

Montatore, sceneggiatore e regista di film d'animazione e docente presso l'Accademia d'Arte Drammatica di Praga, il croato Miran Miošić ha diretto più di 30 programmi TV ed è stato montatore di oltre 20 film. *Corvo bianco* è la sua seconda regia, e narra della piccola Corvo Bianco, nata in uno stormo di corvi neri e spesso derisa e maltrattata. Tuttavia, da quando l'inquinamento provoca dei cambiamenti turbolenti nel loro ambiente, sarà proprio la piccola Corvo Bianco ad aiutare lo stormo a trovare una casa migliore.

ERNEST E CELESTINE – L'AVVENTURA DELLE 7 NOTE

ERNEST ET CÉLESTINE: LE VOYAGE EN CHARABIË

SCHEMA FILM

Regia: Jean-Christophe Roger, Julien Chheng

Soggetto: basato sugli albi illustrati *Ernest and Celestine* di Gabrielle Vincent

Sceneggiatura: Guillaume Mautalent and Sébastien Oursel

Animazione: Davy Durand

Montaggio: Nazim Meslem

Musiche: Vincent Courtois

Produzione: Folivari, Mélusine Productions, Studio Canal

Distribuzione: I Wonder Pictures

Origine: Francia, Lussemburgo 2022

Durata: 80'

Voci italiane: Claudio Bisio (Ernest), Alice Rohrwacher (Celestine), Paolo Marchese (Naboukov), Stefanella Marrama (Kamelia), Emanuela Ionica (Mila/Mifasol), Luigi Ferraro (Octavius), Roberto Stocchi (capo polizia)



TRAMA

È primavera. La topolina Celestine e l'orso Ernest si svegliano dal letargo pronti per tornare alla loro attività di artisti di strada, ma per sbaglio Celestine rompe il prezioso violino Stradivorso di Ernest e per poterlo riparare i due amici partono per l'Ostrogallia, terra natale di Ernest, alla ricerca del liutaio Octavius, l'unico che possa ripararlo. Ma al loro arrivo scopriranno che la musica è stata bandita. Riusciranno a scoprire il motivo di tale divieto e a riportare l'armonia nella Terra degli orsi?

UNA MELODIA CHE UNISCE

Ernest e Celestine, i personaggi nati dalle tavole animate di Gabrielle Vincent, tornano sul grande schermo dopo dieci anni esatti dall'uscita in sala del primo film (*Ernest e Celestine* 2012) con una storia dai temi sempre attuali. Dopo aver dimostrato che la convivenza tra mondi diversi è possibile, la coppia legata da un'amicizia affettuosa e solidale, si confronta in questo nuovo lungometraggio con due temi molto più complessi: la libertà di espressione e il rapporto tra genitori e figli.

Dopo aver rotto il prezioso violino di Ernest, l'intraprendente Celestine, armata di carta geografica e bussola (non di uno smartphone!), è disposta a partire anche da sola alla volta dell'Ostrogallia per rimediare al suo danno. Ernest non è entusiasta di tornare dopo tanti anni nella sua terra natia, ma decide lo stesso di accompagnare Celestine nel suo viaggio. Arrivati però in Ostrogallia, i due amici scoprono che la musica è stata bandita a eccezione di una sola nota, il do, e che persino agli uccellini è vietato cinguettare. E soprattutto si scopre che Ernest non è affatto orfano come ha sempre detto, anzi ha entrambi i genitori e anche una sorella più giovane, Mila.

Il piano familiare e quello pubblico si intrecciano nel seguito della storia portando lo spettatore a riflettere sulla libertà e sulle vocazioni personali. Il padre di Ernest è giudice e confessa di aver bandito la musica con la legge Ernestoff per lenire il dolore provocato dalla partenza del figlio musicista. Il motto dell'Ostrogallia "Così è e sempre sarà" e soprattutto la legge che impone a tutti i figli maschi lo stesso mestiere dei padri e alle figlie femmine quello delle madri è diventata una trappola anacronistica in cui alla fin fine nessuno si riconosce più. I due amici si uniscono quindi alla Resistenza musicale guidata dal misterioso (o misteriosa?) Mifasol e portano alla luce le contraddizioni di un mondo ripiegato

su stesso che ha solo bisogno di ritrovare la propria vocazione. Ed ecco quindi che la libertà prende la sua strada. Tra le fila dei rappresentanti dell'autorità un giudice confessa di aver sempre voluto fare il meccanico, una figlia può finalmente desiderare di fare il lavoro del padre e Ernest può tornare in possesso del suo violino riparato da un insospettabile artigiano e riprendere la sua vita di musicista.

Sia la musica diegetica che quella di commento, con la sua presenza costante, permeano tutto il film creando un tessuto che sostiene i diversi momenti del viaggio e gli snodi della narrazione. Il mondo della musica con i suoi strumenti musicali e i suoi spartiti è omaggiato in ogni suo aspetto. La sua presenza, quasi come se fosse un personaggio, sottolinea ancora di più come mettere al bando un linguaggio universale significhi togliere voce e libertà.

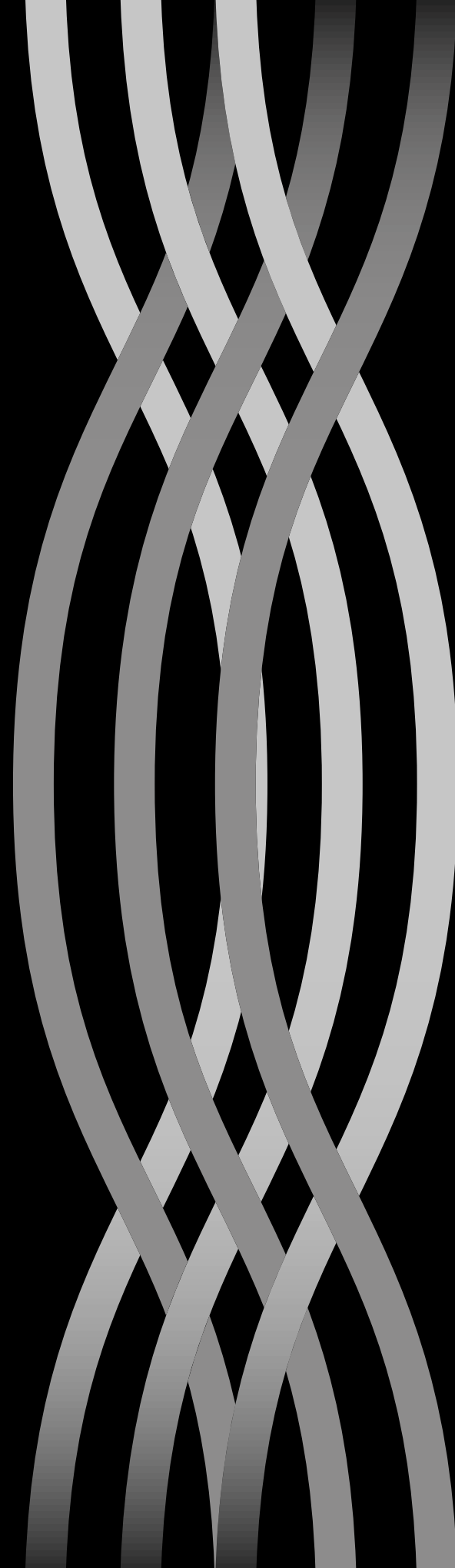
La serietà e la complessità delle situazioni e dei temi proposti nel film è stemperata dall'elegante veste grafica, dai colori tenui e "acquarellati" che già caratterizzavano il primo film e soprattutto da una comicità fisica alla Buster Keaton che fa esplodere il pubblico in una risata liberatoria anche in situazioni di grande tensione drammatica.

Ogni spettatore, che sia bambino, adolescente o adulto, potrà guardare il film e coglierne il messaggio fondamentale: è giusto lottare per seguire la propria vocazione senza farsi condizionare da aspettative e giudizi altrui. Ancora una volta le vicende dei due amici si fanno portatori di un messaggio di fratellanza e unione quanto mai necessario in questi tempi di libertà calpestate.

Martina Pizzamiglio

SEZIONE (M) ↓

DIALOGHI SULLA SCENEGGIATURA



Un film è un'opera d'arte complessa, soprattutto non è un lavoro attribuibile esclusivamente ad un unico soggetto. A differenza di un pittore che immagina, realizza e possiede la sua creazione su tela, il cinema si compone di più tasselli, più professioni che hanno la capacità di unirsi e creare. Spesso si tende a valutare solamente il lavoro finito, ma cosa succede se per una volta iniziassimo a ragionare dal punto di partenza, dall'idea su cui poi si andranno ad appoggiare le immagini in movimento?

Il Premio "Sergio Amidei" offre nuovamente ai suoi spettatori la possibilità di conoscere quali sono i processi creativi che portano uno sceneggiatore a scrivere una storia per il cinema, attraverso tre incontri informali, tre appuntamenti per chiacchierare, discutere e capire vizi e virtù di una forma d'arte, forse nascosta, in realtà fondamentale per la settima arte.

Curata da Matteo Oleotto, la sezione, ospitata negli spazi di Casa Krainer in via Rastello, vedrà la partecipazione degli sceneggiatori Stefano Sardo, Federico Fava e Chiara Laudani. Attraverso la loro esperienza e testimonianza si tenta di svelare la complessa e laboriosa macchina che, passo dopo passo, conduce alla scrittura della sceneggiatura di un film. Soprattutto è la possibilità di entrare ancora più in sintonia con il Premio Amidei stesso, che da molti anni instancabilmente riconosce e omaggia le eccellenze della sceneggiatura italiana ed europea.

STEFANO SARDO

Sceneggiatore e musicista, con la sua prima sceneggiatura importante, insieme ad Alessandro Fabbri e Ludovica Rampoldi, riceve la menzione speciale al Premio Solinas - Storie per il Cinema nel 2007. Dopo la sceneggiatura dei cortometraggi *Mai dove dovremmo essere* (2005) e *Come si deve* di Davide Minnella (2009) realizza la regia del documentario *Slow Food Story* (2013). È autore poi della sceneggiatura di svariati lungometraggi, tra cui: *La doppia ora* (Giuseppe Capotondi, 2009), che ottiene la nomination come miglior esordio agli EFA 2010, *Tatanka* (Giuseppe Gagliardi, 2011), *Workers - Pronti a tutto* (Lorenzo Vignolo, 2012), *Milioniari* (Alessandro Piva, 2014), *Il ragazzo invisibile e Il ragazzo invisibile - Seconda generazione* (Gabriele Salvatores, 2014 e 2018), *Monolith* (Ivan Silvestrini, 2016). Per la televisione ha curato la sceneggiatura delle serie TV *La nuova squadra* (3 episodi, 2009), *In Treatment* (35 episodi, 2013), *1992* (10 episodi, 2015), *Il sistema* (2 episodi, 2016), *1993* (8 episodi, 2017), *1994* (8 episodi, 2018). Ha pubblicato i romanzi *L'America delle Kessler* (ed. Arcana, 2002), *Il ragazzo invisibile e Il ragazzo invisibile - Seconda generazione* (con Fabbri e Rampoldi), insieme a Valentina Gaia ha scritto il romanzo *Una relazione*. Dal 2017 è Presidente dell'Associazione 100autori.

FEDERICO FAVA

Sceneggiatore, ha studiato al CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia ed è stato tra i soggettisti della fortunata soap opera *CentoVetrine* (2001-2016). Soggettista e sceneggiatore per numerosi documentari e cortometraggi, debutta nel lungometraggio con *Mollami* (Matteo Gentiloni, 2019), ed è autore della sceneggiatura de *Il signore delle formiche* (Gianni Amelio, 2022) – in concorso al Premio Amidei – e *Acqua e anice* (Corrado Ceron, 2022).

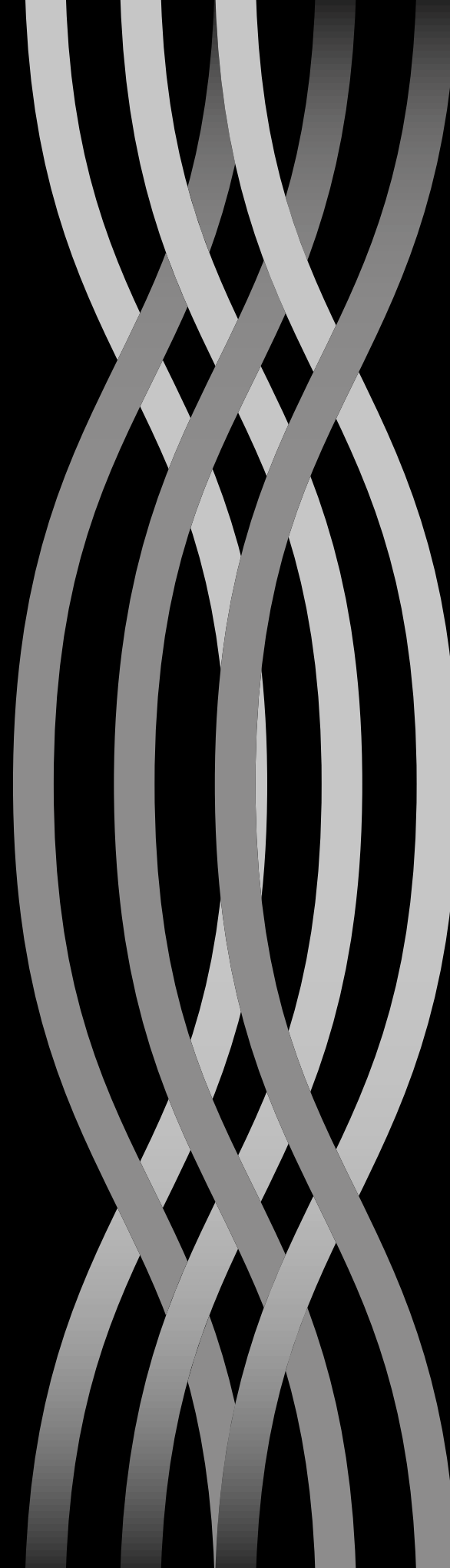
CHIARA LAUDANI

Sceneggiatrice cinematografica e televisiva, diplomata alla Scuola Holden, esordisce nel lungometraggio con *Voci* (Franco Giraldi, 2001), per proseguire con *Hollywood Flies* (Fabio Segatori, 2004), *Il giorno + bello* (Massimo Cappelli, 2006), *Il raddomante* (Fabrizio Cattani, 2007), *Questa notte è ancora nostra* (Paolo Genovese, Luca Miniero, 2008), *Tre giorni dopo* (Daniele Grassetti, 2013), *Dove non ho mai abitato* (Paolo Franchi, 2017), *Carla* (Emanuele Imbucci, 2021). Per la televisione, tra le altre, scrive la miniserie *Come un delfino* (2 episodi, 2011) per Mediaset e *Un mondo nuovo – Altiero Spinelli* (Alberto Negrin, 2014) per RaiFiction, ed è sceneggiatrice delle serie TV *Gente di mare* (4 episodi, 2007), *Nero Wolfe* (2 episodi, 2012), *The Comedians* (10 episodi, 2017), *Tutta colpa di Freud – La serie* (8 episodi, 2021) e *Le indagini di Lolita Lobosco 2* (8 episodi, 2022). È sceneggiatrice anche per i documentari *Giusva* (Francesco Patierno, 2011), *La guerra dei Vulcani* (Francesco Patierno, 2012), *Looking for Kadija* (Francesco Giuseppe Raganato, 2014).

SEZIONE **N** ↓

PAGINE DI CINEMA

42° PREMIO SERGIO AMIDEI



HITCHCOCK: LA DONNA CHE VISSE DUE VOLTE

Roy Menarini (Carocci Editori, 2023)

Considerato per anni un'opera minore nella carriera di Alfred Hitchcock, *La donna che visse due volte* (1958) ha in seguito ottenuto una rivalutazione radicale, fino a essere considerato fra i titoli più importanti dell'intera storia del cinema. Sospeso tra realtà e sogno, thriller e melodramma, prodotto popolare ed esperimento d'autore, il film del maestro della suspense non somiglia a nessun altro e costituisce un unicum per la sua capacità di esaltare ogni dettaglio dello stile cinematografico. Il volume ne ripercorre la genesi e la realizzazione, offre una sintesi delle principali interpretazioni di critici e studiosi, analizza l'influenza sui cineasti di oggi e affronta tutti i motivi per cui è divenuto un oggetto privilegiato di indagine.

DUE DONNE

Nicola Manuppelli e Pasquale Panella (Tempesta Editore, 2023)

Forse Pasquale (Panella) racconterà che l'ho tirato dentro io in questa storia. Ma si potrebbe dire il contrario. Ogni volta che parli con Pasquale (di solito al telefono, quando non ci troviamo in quella famosa trattoria alle porte di Cinecittà), finisci per uscire con idee per dieci libri da scrivere, e altrettanti film da ricavarne. Così, per una volta, abbiamo deciso (Ha deciso? Ho deciso?) di fare un libro insieme.

Il libro, poi, era un vecchio sogno. Scrivere qualcosa su Vittorio De Sica, che è – in assoluto – il mio artista preferito.

Quando chiedono a Bob Dylan chi vorrebbe diventare, lui dice Hank Williams. Io risponderci: Vittorio De Sica (anche se i capelli di Hank Williams, lo ammetto, non mi dispiacciono).

Credo, insomma, che De Sica sia uno di quei nomi famosi che finiscono per essere troppo sottovalutati. Guardate un suo film e poi quello di un altro regista, magari attuale, magari qualche superproduzione. Sembra che ci sia la stessa differenza fra qualcosa girato da una persona e qualcosa girato da una macchina.

Ladri di biciclette, Umberto D., Miracolo a Milano, Sciuscià, e La ciociara.

Ho visto *La ciociara* tardi, nonostante la mia grande ammirazione per Vittorio. I suoi film – come si fa a volte con le cose che ti piacciono enormemente – li ho centellinati nel tempo.

L'ho vista tardi dunque, *La ciociara*, e il periodo era quello del lockdown. E dopo aver visto il film, ho letto il libro di Alberto Moravia da cui era tratto, anche in questo caso con colpevole ritardo (o forse no... perché un ritardo dovrebbe essere colpevole?). E ho avuto l'impressione – con il film e con il libro – che non si trattasse solo di un racconto di guerra e non solo di un racconto realista o neorealista. C'era una finzione che rendeva quella storia universale.

Ho immaginato *La ciociara* come una vicenda picaresca; e al posto dei soliti picari, due donne.

C'erano tutti gli elementi per considerare picaresco il romanzo (e il film); due personaggi in cammino, in cerca di qualcosa, che incontrano altri personaggi e si fermano nelle loro case, e poi gli autori (Moravia e De Sica) che in qualche modo, nella società in cui vivevano, si trovavano ad affrontare molte inquisizioni, un po' come accadeva agli autori spagnoli dei primi romanzi picareschi.

E poi era una storia di donne, quelle nel racconto, e quelle nella vita di Vittorio e Alberto.

A Gorizia, ho conosciuto il regista Raffaele Rago, un ottimo regista e un discreto tennista.

Insieme abbiamo scritto un film su Steno e la nostra idea successiva era (lo è tuttora) di fare un documentario su *La ciociara*.

Dai miei primi appunti per quel progetto è nato il nocciolo del libro.

Ho pensato a una storia che coinvolgesse diversi "protagonisti". Tre in particolare: De Sica e Moravia e Sophia Loren.

Ma anche Zavattini, Ponti, Belmondo, eccetera, eccetera.

Un racconto corale del film che forse chiude il racconto iniziato da De Sica con *I bambini ci guardano*.

E poi c'è anche il 1943, anno fondamentale per la vicenda di Cesira ma anche per quella di coloro che il film hanno contribuito a crearlo.

Dov'erano Alberto, Vittorio e Sophia nel 1943?

Anche con Moravia ho una storia strana.

La prima volta che l'ho letto, era stata la mia fidanzatina delle superiori a regalarmi i *Racconti romani*. E poi, bloccato sulle isole Aran, in Irlanda, trovai un libro di suoi racconti in inglese. In qualche modo, ho conosciuto Moravia prima in un'altra lingua e poi nella nostra.

Tutto questo volevo raccontare.

Quando ho proposto il libro all'editore, ne ho parlato con Pasquale, in una delle nostre solite telefonate dove parliamo di capponi e dobloni d'oro (e spesso dobloni d'oro dentro ai capponi).

Lui ha iniziato a dire qualcosa sul neorealismo, e poi, in un'altra telefonata, qualcosa su Moravia e la sua scrittura. Pezzo per pezzo, a quel punto abbiamo capito (Ha capito? Ho capito?) che questo libro lo dovevamo fare insieme.

E per me, è un grande onore, perché Pasquale è uno dei più grandi artisti viventi nell'arte di usare, smontare, vedere la lingua italiana, le parole e le storie.

Lo convincerò a scrivere altre storie insieme, o lui convincerà me. E poi daremo la colpa a entrambi, come si fa fra picari.

Nicola Manuppelli

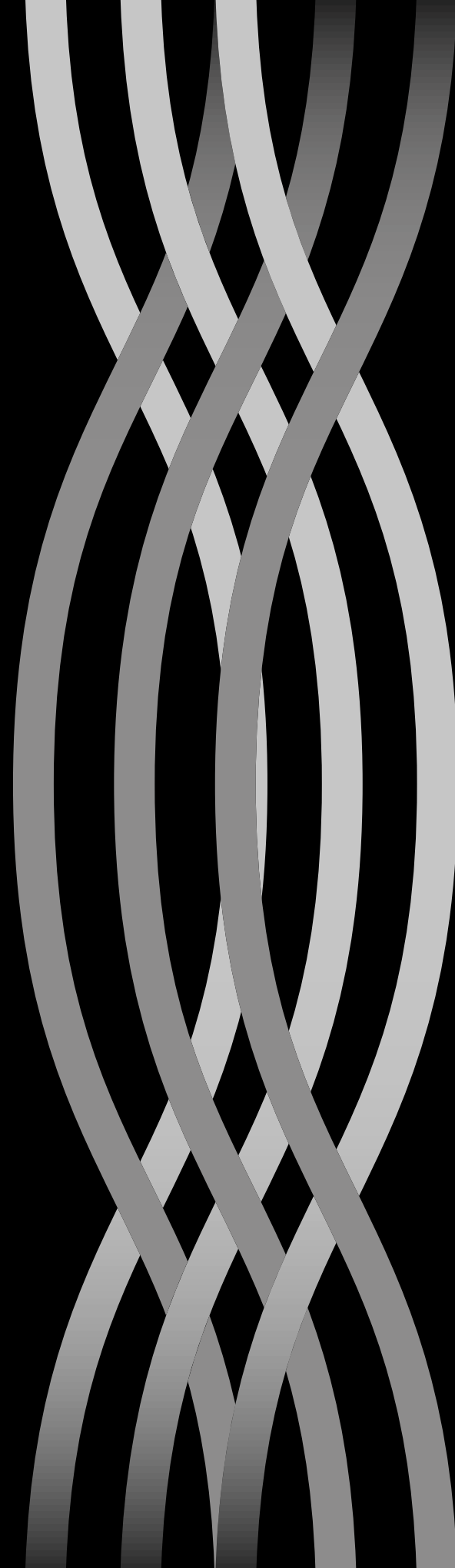
Pasquale aggiunge:

Lasciatemi essere prolisso, verboso, molto esteso, protratto nel tempo: "Non c'è altro da dire".

SEZIONE  ↓

EVENTI SPECIALI

42° PREMIO SERGIO AMIDEI



SCHEDE FILM

Regia: Dominik Mencej
 Sceneggiatura: Dominik Mencej, Boris Grgurovic
 Fotografia: Janez "Zu" Stucin
 Montaggio: Andrej Nagode, Matic Drakulić
 Scenografia: Iva Rodic Novak
 Costumi: Katarina Zaninović
 Musiche: Luca Ciut
 Produzione: Antitalent Produkcija, Novi Film, NuFrame, Sense, Staragara, Transmedia, Viba Film Studio
 Origine: Slovenia 2022
 Durata: 110'

Premi: *Montenegro Film Festival* (2022): Premio Fedora (critici cinematografici); *FSF Portoroz* (2022): Miglior Attore Protagonista (Petja Labovič), Miglior Montaggio (Andrej Nagode, Matic Drakulić), Miglior Suono (Samo Jurca)

Interpreti: Timon Šturbej (Tomaž), Petja Labovič (Anton), Anja Novak (Ana), Nikola Kojo (Peter), Peter Frankl (Brane)



TRAMA

Nella primavera del 1999, due amici nati e cresciuti in un piccolo villaggio sloveno decidono di modificare i loro motorini e partire per un viaggio senza destinazione, alla ricerca di amore e libertà. Tra Slovenia e Croazia, che si sono appena affrancate dalla Jugoslavia, i giovani viaggiano in compagnia di una fuggitiva dal misterioso passato e di un vecchio motociclista che da ragazzo ha intrapreso il loro stesso percorso.

OGNI GENERAZIONE HA I SUOI VIAGGI DA AFFRONTARE

All'inizio di *Riders*, opera prima di Dominik Mencej, Tomaž e Anton, i due ragazzi protagonisti, guardano un film in videocassetta. Il titolo non verrà mai pronunciato né vedremo mai delle immagini. Eppure, in modo tutt'altro che velato ma mai invadente, viene lasciato intuire che si tratti di *Easy Rider*, il capolavoro generazionale, simbolo della New Hollywood, diretto da Dennis Hopper nel 1969. Quel film diventa dunque una presenza fantasma diffusa in ogni aspetto di *Riders*, dalla storia proposta, fino al tema del viaggio come fuga e occasione per trovare sé stessi, senza dimenticare precise inquadrature che richiamano in modo ulteriormente esplicito il film di Hopper.

Ma facciamo un passo indietro. Tomaž e Anton sono due amici in un desolato villaggio della Slovenia. Un luogo troppo piccolo per loro, dove si alternano tra officina e chiesa il primo, e un frustrante lavoro come postino il secondo. Grazie alla visione del film di Hopper, iniziano a sognare una vita diversa da quella che portano stancamente avanti. Rimediati due motorini, ecco allora che incomincia il viaggio, durante il quale incontreranno inaspettati complici e problemi esistenziali con cui fare i conti. *Riders* si muove dunque nei territori del *coming of age* e del *road movie*, proponendo però quest'ultimo in modo tutt'altro che idealizzato.

I due protagonisti, infatti, si spostano a bordo di motorini, non di vere e proprie moto; vanno incontro a numerosi incidenti di percorso, giocano a fare i vagabondi, ma hanno promesso alle famiglie di tornare a casa entro un tot di giorni. Elementi che il regista utilizza per ricordare continuamente allo spettatore di star guardando due ragazzi che provano a fare i grandi, perché a diventarlo non glielo ha mai insegnato nessuno. Se Tomaž vive infatti all'ombra di una madre e di una fede religiosa opprimente, Anton è invece cresciuto senza

una figura paterna. Naturalmente nel corso del loro viaggio si troveranno a doversi scontrare proprio con queste cicatrici, compiendo così quel passaggio verso l'età adulta.

Mencej costruisce un racconto delicato, profondamente concentrato nel fare emergere tutto il mondo emotivo dei personaggi, che nella loro ricerca di calore umano si pongono in aperto contrasto con la desolazione e la solitudine, comunicata dagli spogli paesaggi da loro attraversati. Un utilizzo dell'ambiente circostante che ricorda quello proposto da Terrence Malick nel suo *La rabbia giovane* (1973), altro celebre *road movie* statunitense da cui *Riders* eredita alcuni elementi stilistici.

Come sempre in queste occasioni, l'importante è il viaggio, non la meta. Un viaggio che, come fin qui riportato, è tanto esteriore quanto interiore, con l'obiettivo di raccontare una generazione e un periodo storico caratterizzati da una profonda incertezza. Il racconto è infatti simbolicamente ambientato nel 1999, al termine dunque di un secolo e di un intero millennio, durante il quale in più occasioni si accenna alla minaccia del *Millennium Bug* quale evento che "azzererà" la Storia, quasi come si cancellasse letteralmente ogni possibilità di futuro. Un futuro che Tomaž e Anton, assunti a rappresentanti della loro generazione, faticano a immaginare e che cercano di inseguire con questo loro viaggio. Il regista non rivela l'esito di tale ricerca, ma non si risparmia nel descrivere la necessità e l'urgenza di questo tentativo.

Gianmaria Cataldo

SCHEDE FILM

Regia: Lodovico Gasparini
Soggetto: Massimo Troisi
Sceneggiatura: Lello Arena, Michel Pergolani, Stefano Vespignani
Fotografia: Pasquale Rachini
Musiche: James Senese
Montaggio: Antonio Siciliano
Scenografia: Andrea Crisanti
Costumi: Rita Corradini
Produzione: Yarno Cinematografica S.r.l.
Distribuzione: Titanus
Origine: Italia 1982
Durata: 109'

Interpreti: Lello Arena (Michele Giuffrida), Maddalena Crippa (Lisa Sole), Massimo Troisi (sé stesso), Anna Campori (signora Rosa), Armando Marra (Dieci Decimi), Carlo Monni (commissario Barra), Sergio Solli (mitomane), James Senese (sé stesso), Elio Polimero (Mastino)



TRAMA

Napoli, 1982. Michele Giuffrida e Lisa Sole sono una coppia di giornalisti investigativi de *Il Mattino* a cui viene affidato il compito di smascherare un maniaco omicida contrario a qualsiasi idea innovativa, che si fa chiamare, non a caso, Funiculù Funiculà. Li affiancano nelle indagini Massimo Troisi, nel ruolo di “specchietto per le allodole”, e il Commissario Barra.

NAPULE NUN ADDA CAGNÀ

Sono passati più di quarant'anni dall'uscita in sala di *No grazie, il caffè mi rende nervoso* e ancora oggi il film di Lodovico Gasparini esercita un fascino magnetico. Prodotto da Mauro Berardi per Yarno Cinematografica, storico produttore dei film di Massimo Troisi, il film esce un anno dopo *Ricomincio da tre* (1981) e probabilmente sconta ancora oggi un ingiusto trattamento nel panorama della produzione cinematografica di quel periodo. Unico nel suo genere (un sapiente mix di thriller, giallo e commedia), il film non ha infatti avuto il riconoscimento che avrebbe meritato, ma ha il pregio di aver portato su grande schermo il tema del cambiamento e dell'innovazione caratteristico di quel decennio.

La storia semplice ma dagli importanti risvolti sociali nasce da un soggetto di Massimo Troisi, mentre la sceneggiatura è firmata da Lello Arena con Michel Pergolani e Stefano Vespignani. Il tema attorno a cui ragiona tutto il film è quello della spaccatura tra le tradizioni partenopee e il nuovo panorama artistico con le sue tendenze innovative; senza però mai citare direttamente gli elementi economici e politici connessi ai tanti problemi della Napoli degli anni Ottanta (il terremoto, il fallimento economico della Flotta Lauro, le attività illegali della camorra). James Senese, uno dei più grandi musicisti a livello mondiale, sassofonista che spazia dal jazz al soul, incarna perfettamente lo spirito di rottura che il Festival Nuova Napoli vuole omaggiare. Sia lui che Troisi rappresentano, uno per il cinema, l'altro nella musica, la novità contro cui il maniaco tradizionalista si scaglia.

La bravura degli attori, garantisce al film un ritmo incalzante che coinvolge lo spettatore fin dal principio. La tensione da film thriller è puntellata da esilaranti gag come quella della metropolitana, in cui Michele cerca

di sottrarsi a un incontro con un petulante ex compagno di scuola, o quella con Mastino (uno dei camorristi) con cui Michele ingaggia una lotta psicologica per farsi consegnare la pistola. Un cenno a parte merita Maddalena Crippa, attrice venticinquenne che porta sullo schermo una donna dalla forza dirompente quasi come se in lei si condensassero tutti i diritti civili conquistati negli anni Settanta. È una donna che lavora, sicura di sé, intraprendente, brillante e temeraria nell'affrontare il turbine di vicende che coinvolgono lei e Michele. La sua energia si contrappone al mondo di Michele, tenero, timido, impacciato, pieno di paure e spesso incapace di far valere la propria opinione.

Gli sceneggiatori hanno delineato con grande attenzione altri due personaggi le cui gag sono entrate nel “lessico familiare” di intere generazioni. Uno dei collaboratori del giornale è Dieci Decimi (Armando Marra), diventato cieco dopo essere stato a Lourdes da bambino, che fa coppia con il cane guida Sandokan. L'altro personaggio è interpretato da Sergio Solli (scomparso nel febbraio del 2023), un grande attore napoletano che ha lavorato con Eduardo De Filippo e Luciano De Crescenzo. Lo incrociamo in diversi momenti del film che entra ed esce da una cabina telefonica sempre diversa, alle prese con una colorita minaccia di morte indirizzata a un tal Nicola. Nonostante faccia il numero telefonico corretto, dall'altro capo del filo risponde immancabilmente la signora Signoriello. Che lo si voglia etichettare come thriller oppure come commedia *No grazie, il caffè mi rende nervoso* merita di essere annoverato tra i film più rappresentativi degli anni Ottanta.

Martina Pizzamiglio

SCHEMA FILM

Regia: Carlo Mazzacurati
 Soggetto e sceneggiatura: Umberto Contarello, Carlo Mazzacurati, Sandro Petraglia, Stefano Rulli
 Fotografia: Alessandro Pesci
 Montaggio: Mirco Garrone
 Scenografia: Leonardo Scarpa
 Costumi: Lina Nerli Taviani
 Musiche: Ivano Fossati
 Produzione: Officina cinematografica, Penta Film
 Distribuzione: Penta Distribuzione
 Origine: Italia 1994
 Durata: 105'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (1994): Leone d'Argento, Coppa Volpi (Roberto Citran)

Interpreti: Diego Abatantuono (Franco Montagnaer), Roberto Citran (Loris), Marco Messeri (Tantini), Alberto Lattuada (Colombani), Marco Paolini (Danilo), Paolo Maria Veronica (Nocchi), Ugo Conti (Antonio), Roberto Zamengo (Tiziano)



TRAMA

Campagna veneta, primi anni '90. Licenziato da un allevamento di bovini, Franco decide di introdursi nella sua ex azienda e di impadronirsi di Corinto, un prezioso esemplare di toro da riproduzione. Intraprende quindi un viaggio verso l'Ungheria, dove spera di vendere l'animale e di iniziare così una nuova vita. Ad accompagnarlo l'amico Loris che, dal canto suo, progetta di rilanciare il proprio allevamento di bufale. Ma le cose non vanno nel modo previsto...

GO EAST, YOUNG MAN!

Con *Il toro*, Carlo Mazzacurati aggiunge un tassello fondamentale a un mosaico di film dedicati a un Nord-Est in crisi d'identità, una riflessione iniziata con *Notte italiana* (1987) e proseguita con una sequenza di opere in cui la terra natale del regista è dipinta a tinte fosche, mettendo l'accento sulle zone periferiche e sugli aspetti più inquietanti.

Nel film in questione, lo sguardo di Mazzacurati sul Veneto si allarga a comprendere il grande Est dell'Europa post-sovietica, un nuovo orizzonte che viene indagato alla ricerca di un dialogo e di un'opportunità di rinascita, tanto che il film può essere letto nell'ottica di un *western* in senso inverso. Come ha rilevato Manlio Piva, in effetti, per Mazzacurati, «nascere e crescere a Padova significa soprattutto incontrare le varie facce del boom economico e della successiva crisi, significa confrontarsi con una frontiera vicina ma semisconosciuta»¹. Se in altre opere – come nel successivo *Vesna va veloce* (1996) – il regista interroga la sua terra attraverso lo sguardo inquieto dei popoli immigrati, in questo caso preferisce concentrarsi sulle illusioni dei propri connazionali, verificando la sostanziale identità di valori e desideri che accomuna i due versanti del continente, ormai privi di riferimenti storici, scissi tra un passato rimpianto e un futuro incerto.

L'ambivalenza del mondo dipinto da Mazzacurati si riflette nel divario quasi antropologico che separa i due protagonisti: se il timido Loris rappresenta la labile traccia di un attaccamento precapitalistico alla terra, per l'estroverso Franco il toro non è altro che un'opportunità di investimento, valutabile esclusivamente nel suo corrispettivo monetario. La conflittuale amicizia tra i due si articola

sotto lo sguardo ottuso del terzo personaggio, Corinto, «motore immobile delle fortune dei protagonisti»², che incarna una natura difficile da governare, indifferente all'affannoso indaffararsi degli uomini.

Lavorando per sottrazione, Mazzacurati compone un *road movie* azzoppato, la cui linearità è continuamente messa in discussione, in cui il viaggio perde progressivamente i connotati di uno spostamento geografico per assumere i contorni perturbanti di un'esperienza onirica. Il periplo di Franco e Loris diventa, per diretta ammissione del regista, «un viaggio nel mondo contadino per come me lo ricordavo io»³, un vagabondare in un territorio perduto e frammentario che, sul piano drammaturgico, si snoda su un registro sincopato e trattenuto, memore della lezione di Bresson. Tra gli altri riferimenti estetici, va annoverato l'Antonioni del primo periodo per la curiosità rivolta ai margini territoriali e umani del paese, senza dimenticare Olmi per l'affettuosa preoccupazione con cui il regista guarda alla crisi del mondo rurale. Ne risulta un'opera di profonda modernità che, come il toro del titolo, trattiene indolentemente il proprio potenziale energetico, innescando e annullando continuamente le potenziali situazioni comiche o drammatiche che di volta in volta si vengono a creare.

Enrico Gheller

¹Manlio Piva, "Il toro", in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Marsilio, Venezia 2015, p. 55.

²*Ibid.*, p. 60.

³Carlo Mazzacurati in Giancarlo Beltrame, Ezio Leoni, Paolo Romano (a cura di), *Luci sulla città. Padova e il cinema*, Marsilio, Venezia 2003, p. 140.

LA DONNA CHE VISSE DUE VOLTE

VERTIGO

SCHEMA FILM

Regia: Alfred Hitchcock
Soggetto: Pierre Boileau, Thomas Narcejac dal loro romanzo *D'entre les morts*
Sceneggiatura: Alec Coppel, Samuel A. Taylor
Fotografia: Robert Burks
Montaggio: George Tomasini
Scenografia: Henry Bumstead, Hal Pereira
Costumi: Edith Head
Musiche: Bernard Herrmann
Produzione: Paramount
Distribuzione: Paramount (riedizione: Universal Pictures)
Origine: USA 1958
Durata: 128'

Interpreti: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Marjorie "Midge" Wood), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (Coroner), Raymond Bailey (medico di Scottie), Ellen Corby (proprietaria del McKittrick Hotel), Konstantin Shayn (Pop Leibel)



TRAMA

A causa di un incidente in servizio, John "Scottie" Ferguson, invalidato da gravi vertigini (da cui il titolo originale del film), lascia la polizia. Accetta così un impiego come investigatore privato per un vecchio amico: dovrà sorvegliare la di lui moglie Madeleine che, in uno stato di semi incoscienza, sembra rivivere la sorte di Carlotta Valdes, antenata morta suicida un secolo prima. Dopo averla salvata da un tentativo di suicidio in mare, Scottie si lascia stregare dal fascino della donna e tra i due ha inizio una tragica storia d'amore.

UNA "CHIMERA" CINEMATOGRAFICA

È impresa ardua sintetizzare il senso e il valore storico di uno dei film più conosciuti e discussi di Alfred Hitchcock. Nonostante la tiepida accoglienza iniziale, il film guadagnò nel giro di qualche anno lo status di culto e nei decenni successivi assunse i caratteri di una vera e propria chimera nella storia del cinema. Capace di condensare al suo interno molti dei nodi fondamentali dell'estetica e della teoria del cinema moderni, *Vertigo* è anche probabilmente il film più complesso del maestro britannico. Dopo *Il delitto perfetto* (1954), *La finestra sul cortile* (1954), *Caccia al ladro* (1955), *La congiura degli innocenti* (1955), *L'uomo che sapeva troppo* (1956), *Il ladro* (1956), e prima di *Intrigo internazionale* (1959), la successione di opere magistrali negli anni Cinquanta segna una fase di innovazione e perfezionamento, non solo delle tecniche narrative, ma anche sul piano tecnologico. Ad eccezione de *Il ladro*, gli anni Cinquanta sono il decennio del colore che *La donna che visse due volte* esplora in funzione espressiva (se non espressionista) e addirittura surrealista con una tavolozza cromatica abbagliante.

Come spesso accade per Hitchcock, sul piano stilistico il livello della sperimentazione e della sofisticazione tecnica è d'avanguardia: nel caso di *Vertigo*, il titolo originale e il concetto stesso di vertigine risultano in forma plastica in una delle innovazioni linguistiche più ingegnose, con la combinazione di dolly più zoom (nominato "Effetto Vertigo" o Dolly Zoom) per simulare lo stato di disorientamento e perdita di controllo che il protagonista Scottie condivide con lo spettatore. Entrano nella memoria i movimenti di macchina vertiginosi sulla rampa di scale nella missione di San Juan Bautista, da lì rivisti in tanti neo-noir e thriller contemporanei e non solo in Brian De Palma (soprattutto in *Omicidio a luci rosse*, 1984), François Truffaut

(*La mia droga si chiama Julie*, 1969), Mel Brooks (*Alta tensione*, 1977), Lucio Fulci (*Una sull'altra*, 1969), Phil Joanou (*Analisi finale*, 1992), David Lynch (*Strade perdute*, 1997, e *Mulholland Drive*, 2001), per citarne solo alcuni: non si contano le tracce di omaggi, se non di vere e proprie "parafrasi" filmiche di *Vertigo* nel cinema successivo.

Brillante esempio di come forma e concetto si leghino con una fluidità e un'efficacia eccezionali, *La donna che visse due volte* è stato ed è un vero e proprio abisso per le esplorazioni nel campo della teoria: dalle prospettive femministe alla fenomenologia del cinema, dalla filosofia dell'immagine all'estetica, dalle scorribande formaliste alle letture comparatistiche, fino alle connessioni più remote con i *media studies* e l'archeologia dei media (il motivo della vertigine attraverso lo zoom, il dispositivo della soglia, eccetera), il film di Hitchcock non smette di provocare studiosi e critici. È il filosofo Gilles Deleuze a cogliere la potenza epocale del film, che segnerebbe una concezione del mezzo cinematografico eccentrica ed eccessiva rispetto al coevo cinema classico: un cinema che va oltre la dimensione narrativa e diventa pensiero, atto filosofico puro – come anche ha riconosciuto più recentemente e instancabilmente Slavoj Žižek. Eppure, *La donna che visse due volte* funziona prima di tutto come geniale congegno narrativo, prodotto alla fine di un decennio cruciale per Hitchcock.

Andrea Mariani

Nella prospettiva della Capitale Europea della Cultura 2025 che vedrà le due città di Nova Gorica e Gorizia luoghi di incontro e di scambio della cultura dei due Paesi, il Premio "Sergio Amidei" si è fatto promotore di iniziative per incrementare le connessioni e consolidare le collaborazioni tra i festival che si affacciano sul confine italo-sloveno. In quest'ottica è stata creata una rete tra l'Isola Cinema International Film Festival di Izola, il Premio internazionale alla miglior sceneggiatura "Sergio Amidei" di Gorizia, il Far East Film Festival di Udine, il Cross-border Film Festival "Omaggio a una visione/Poklon viziji" di Gorizia/Nova Gorica e il Festival Le Giornate della Luce di Spilimbergo.

Fotografia e linguaggio visivo sono il filo rosso che lega le manifestazioni: proiezioni di film e documentari, lezioni di cinema, masterclass di autori della fotografia cinematografica, con uno sguardo speciale verso le produzioni che hanno come orizzonte quest'area di confine allo scopo di valorizzare le coproduzioni sul mercato internazionale e diffondere, in particolare tra le nuove generazioni, la conoscenza delle opportunità professionali offerte dal settore.

La collaborazione con Le Giornate della Luce ha visto l'8 giugno la proiezione speciale del film *Quando* di Walter Veltroni, già Premio alla cultura cinematografica al Premio Amidei 2020, tratto dal suo omonimo romanzo, mentre l'Isola Cinema International Film Festival di Izola ha ospitato la proiezione de *L'uomo senza colpa* di Ivan Gergolet.

Infine, prosegue la collaborazione del Premio "Sergio Amidei" con il Far East Film Festival di Udine, maggior avamposto europeo del cinema popolare asiatico, concretizzata nella creazione del premio "Gelso per la Miglior Sceneggiatura" con il coinvolgimento di alcuni giurati del Premio quali Massimo Gaudioso, Marco Risi, e Francesco Munzi e la new entry nel panel giuria Amidei Marco Pettenello. Bell'esempio di collaborazione tra eventi regionali, l'iniziativa nel 2022 ha raccolto il mutuo entusiasmo degli organizzatori nonché del pubblico e si è deciso pertanto di portare avanti il progetto. Il "Gelso per la Miglior Sceneggiatura 2023" viene assegnato al film taiwanese *Day Off (Ben Ri Gong Xiu)* di Fu Tien-Yu.

INDOVINA CHI VIENE A PRANZO

Indovina chi viene a pranzo è il cortometraggio vincitore del "Premio Speciale alla Miglior Sceneggiatura" all'interno del Palio Cinematografico Studentesco Regionale e Transfrontaliero 2023, concorso dedicato agli studenti delle scuole secondarie di secondo grado del Friuli Venezia Giulia e della Primorska giunto alla seconda edizione e organizzato dall'associazione Young For Fun. Il premio, assegnato in collaborazione con l'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC) è stato consegnato agli studenti della 4ª Servizi Culturali e dello Spettacolo dell'ISIS R.M COSSAR – L. DA VINCI di Gorizia e consiste nell'inserimento del corto all'interno del programma del Premio "Sergio Amidei". Il premio è stato corrisposto in quanto è stata apprezzata la volontà della classe di trovare una risposta alle proprie domande spinti dalla curiosità, approccio che sta alla base di tale stile documentaristico. Sono stati inoltre valutati positivamente anche l'iniziativa pratica, l'intraprendenza e il lavoro collettivo.

ADRIATICO – RICCARDO FREGOSO

studiofaganel per questa edizione del Premio "Sergio Amidei" presenta il progetto *Adriatico* di Riccardo Fregoso (Milano, 1981).

Per tre anni, dal 2019 al 2021, Fregoso ha percorso tutta la costa adriatica, per lo più in auto e durante i mesi estivi, scattando con una Zenza Bronica S. Si è trattato di un viaggio volto a catturare e restituire l'"estate italiana", focalizzando sui luoghi di destinazione balneare, ma cercando di evitare quei tratti di costa più familiari e conosciuti.

Scrive l'autore: «Ho iniziato da Vasto e San Salvo Marina, in Abruzzo. Qui l'ibridazione tra lo spazio suburbano e quello vacanziero è quasi, credo, elevato alla dimensione di manifesto. Mi sono poi diretto verso nord, seguendo la Strada Statale 16, che costeggia per un migliaio di chilometri la costa e che rappresenta il vero e proprio sistema sanguigno di *Adriatico*. Ho dedicato l'ultima esplorazione alla parte più meridionale della Penisola, in Puglia».

Per Fregoso la costa adriatica rappresenta innanzitutto un luogo affettivo e familiare: è, infatti, la meta delle vacanze estive della sua infanzia e adolescenza negli anni Ottanta e Novanta. Un luogo che nel ricordo dell'autore riaffiora come paradisiaco e capace di far evadere dalla quotidianità, caratterizzato da una luce cangiante, accesa e accecante al mattino e morbida e avvolgente al tramonto.

Ma ciò che incontra il fotografo è anche quel paesaggio sviluppatosi per lo più nel periodo del boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. In quegli anni case e palazzine sono state costruite velocemente a partire dai nuclei dei vecchi borghi marini e saturando le aree costiere, per assecondare la domanda del turismo di massa, ma senza una adeguata attenzione per i beni paesaggistici e una precisa regolamentazione.

Adriatico è un racconto in cui convivono e si risolvono due voci. Da un lato c'è un paesaggio ad alta densità di molti elementi: palazzine multipiano e litorali affollati, motorini sfreccianti e roulotte variopinte, pizzerie e negozi di ombrelloni, raffinerie e distributori di benzina, feste in spiaggia e spazzatura abbandonata. Dall'altro c'è lo sguardo del fotografo che, nonostante tutto, rimane affascinato da questo paesaggio.

L'artista confessa di avere un sentire comune con chi continua a tornare sulla costa adriatica ogni anno, poiché essa, probabilmente, riesce a offrire esattamente quello che la maggior parte delle persone cerca nell'estate.

E poi c'è la luce che è la vera protagonista di *Adriatico* e del lavoro di Fregoso più in generale. Una luce che guida lo sguardo dell'autore nell'esplorazione dei territori e rappresenta per lui l'unica certezza.

Adriatico – Riccardo Fregoso
20 luglio – 16 settembre 2023
Kinemax

Mostra a cura di: Sara Occhipinti, Marco Faganel

Orari:
durante gli orari delle proiezioni

Info:
www.studiofaganel.com

MASTERCLASS

Ogni anno il Premio “Sergio Amidei” dedica all’interno del proprio palinsesto momenti di approfondimento e percorsi di formazione focalizzati sulla scrittura per il cinema e la televisione. Per questa edizione la proposta si articola in alcune masterclass specificatamente dedicate a studenti e ricercatori delle scuole di cinema ospiti del Premio. I protagonisti delle masterclass saranno Lello Arena, Marco Borrromei, Jessica Woodworth e Iris Martín-Peralta.

LELLO ARENA

Cabarettista, attore, regista, sceneggiatore, fumettista e conduttore televisivo italiano, esponente della nuova comicità napoletana (portata alla ribalta dal gruppo teatrale *La Smorfia* nella seconda metà degli anni Settanta), assieme a Massimo Troisi ed Enzo Decaro. Nella sua lunga carriera, che spazia tra cinema, teatro e televisione, ha lavorato con alcuni dei massimi esponenti del cinema italiano (Massimo Troisi, Mario Monicelli, Paolo e Vittorio Taviani tra gli altri).

MARCO BORROMEI

Sceneggiatore, nel 2012 consegue la laurea specialistica in Forme e Tecniche dello Spettacolo presso la facoltà di lettere e filosofia dell'Università La Sapienza di Roma. Prosegue gli studi al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (CSC), dove ottiene il diploma di Sceneggiatura al termine del triennio 2013-2015. Nel 2020 è finalista al Premio Franco Solinas, e dal 2022 copre il ruolo di docente di Writers' Room al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Il suo corto di diploma del CSC *La santa che dorme* di Laura Samani viene selezionato in concorso nella sezione Cinéfondation del Festival di Cannes 69 (2016). Il primo lungometraggio di cui firma soggetto e sceneggiatura è *Saremo giovani e bellissimi* di Letizia Lamartire, selezionato alla Settimana Internazionale della Critica durante il Festival di Venezia 75 (2018). Scrive la seconda stagione di *Skam Italia* insieme al regista Ludovico Bessegato, e collabora alla stesura della terza stagione (2018/2019). Firma la sceneggiatura di *Piccolo corpo* di Laura Samani, selezionato alla Semaine de la Critique del Festival di Cannes 74 (2021), e vincitore del David di Donatello nella categoria miglior esordio alla regia (2022). È autore della sceneggiatura di *Time is up 2* di Elisa Amoruso (2022).

JESSICA WOODWORTH

Regista, sceneggiatrice e produttrice belga-americana con sede in Belgio. I suoi lungometraggi di finzione sono *Khadak*, *Altiplano*, *The Fifth Season*, *King of the Belgians* e *The Barefoot Emperor*, realizzati con Peter Brosens, e *Luka*, presentato in anteprima al Festival di Rotterdam all’inizio del 2023. I suoi film sono stati proiettati in oltre 360 festival e hanno vinto più di 70 premi, tra cui il Leone del futuro a Venezia. È laureata in letteratura e ha conseguito un master in cinema documentario. Ha fatto parte di numerose giurie di festival ed è spesso mentore di studenti di cinema.

IRIS MARTÍN-PERALTA

Ha sviluppato in 15 anni di esperienza nel settore audiovisivo diversi progetti legati alla produzione, distribuzione e festival. Dal 2008 co-dirige e organizza il Festival del cinema spagnolo e latinoamericano d'Italia (www.cinemaspana.org), che si svolge ogni anno in una quindicina di città. Nel 2012 fonda insieme a Federico Sartori la società di distribuzione Exit Media (www.exitmedia.org), con sede a Roma e con la quale ha distribuito in Italia titoli come *Yuli* di Iciar Bollain, *Arrugas - Rughe* di Ignacio Ferreras, *Vivir es fácil con los ojos cerrados* di David Trueba, *El estudiante* di Santiago Mitre o *Dancing with María* di Ivan Gergolet. Dal 2018 lavora con Filmitalia - Cinecittà nell'organizzazione della Mostra del Cinema Italiano di Barcellona, curando gli incontri con gli ospiti e il rapporto con il settore e le istituzioni locali. È la produttrice del film italo-spagnolo *Goodbye Ringo* di Pere Marzo (2019), premiato come miglior documentario al Sitges Film Festival. È docente della scuola di cinema Bande à Part di Barcellona, e ha impartito lezioni presso le scuole di cinema Whistling Woods di Bombay e FTII di Pune in India, e all'Università Ca'Foscari di Venezia. Laureata in Giornalismo e in Teoria della letteratura presso l'Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), ha realizzato soggiorni di studi presso l'Université Paris XIII e l'Università di Tor Vergata a Roma. Ha collaborato con diverse testate giornalistiche come critica cinematografica, e ha appena concluso un master per l'Universidad de Barcelona (UB) realizzando uno studio sul ruolo dell'UNESCO nella conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo.

VIA DELLA CREATIVITÀ

VIA DELLA CREATIVITÀ - EP.1

Sono poche le iniziative che possono vantare al proprio battesimo la presenza di due premi Oscar. Eppure lo scorso anno l'edizione zero di Via della creatività ha avuto come ospiti d'onore Asghār Farhadi e Michel Hazanavicius.

Due maestri rappresentativi di mondi diversi, di diverse culture e di modi altrettanto diversi di concepire il cinema, che hanno contribuito ad arricchire e far crescere l'idea che ispira il progetto pensato per la Capitale della Cultura 2025: ridare vita con la diversità creativa a quei luoghi che rischiano di perdere la loro identità e la loro storia.

E così che è nata la sfida di far riabitare i negozi e gli spazi commerciali di via Rastello, una delle più belle ed evocative strade di Gorizia, dai creativi del cinema: sceneggiatori, registi e da tutti i professionisti che partecipano all'arte delle immagini in movimento. Artisti che attraverso incontri, masterclass e proiezioni, non solo trasmetteranno alle nuove generazioni le conoscenze e le competenze per esercitare un mestiere difficile, ma che nella seconda fase del progetto parteciperanno anche alle residenze, trasformando il Borgo Castello in un borgo della creatività cinematografica internazionale. Una nuova partenza il cui valore, che non è solo simbolico, è alla base anche dell'edizione di quest'anno.

Sette giorni di iniziative di formazione affiancheranno il già ricco e vasto programma del Premio Amidei e avranno un proseguimento anche in altri momenti dell'anno a partire da questo autunno.

I temi trattati riguarderanno la scrittura, la recitazione, la regia, la fotografia e soprattutto l'argomento più scottante di questi mesi: l'intelligenza artificiale. Percorrere la strada che da piazza della Vittoria va verso il Borgo Castello vi permetterà di partecipare, da semplici curiosi o da veri appassionati, alle numerose attività che si svolgeranno ai civici 43 e 74. Non esitate ad entrare, a sedervi e ad ascoltare quanto di più stimolante vi saprà offrire Via della creatività 2023.

Francesco Ranieri Martinotti

* *Via della creatività* è un progetto realizzato dall'Associazione Nazionale Autori Cinematografici in partenariato con il Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei"
Direzione artistica di Francesco Ranieri Martinotti

SARTORIA SOCIALE DI GORIZIA

Promuovere l'economia circolare e il riciclo attraverso la cultura cinematografica: il Premio "Sergio Amidei" a Gorizia si distingue dallo scorso anno per un virtuoso progetto che sposa cinema, sostenibilità e sensibilità sociale.

Anche quest'anno il Premio "Sergio Amidei" collabora con la Sartoria Sociale de La Collina Coop. Soc. che proprio attraverso il recupero e la valorizzazione di materiali tessili, sperimenta nuovi modelli di innovazione e inclusione sociale.

Per la 42a edizione la collaborazione diventa più significativa, con un lavoro di design basato sulla grafica del Premio, che parla di collaborazione e di contatto attraverso due linee colorate, riprese anche sul manico della borsa, che si intrecciano all'infinito, e rappresentano l'incrocio di due culture, di due paesi e di due città. È proprio questo il tema che la Sartoria Sociale di Gorizia vuole valorizzare, utilizzando diversi abbinamenti di colore nelle borse. Ognuna unica e indipendente, come fossero le tessere di un grande domino di piazza, il cui vero valore affiora soltanto entrando in contatto con tutte le altre, in un sottile gioco dalle sfumature collaborative e socializzanti. Tutte le borse sono realizzate con materiali di recupero e ogni accreditato ospite ne riceverà una. L'obiettivo della collaborazione è dunque un atto sociale, per dimostrare che eventi come il Premio "Sergio Amidei" possono essere veicolo per attività sociali inclusive e rispettose dell'ambiente.

Ricordiamo infine che le borse-gadget, così come la grafica, omaggiano e anticipano il grande appuntamento del 2025 quando Gorizia e Nova Gorica, saranno insieme Capitale Europea della Cultura.

Francesca Giglione

INDICE DEI FILM A-Z

Achtung! Banditi!	P_70
Amiche, Le	P_134
As bestas: La terra della discordia	P_10
Bella addormentata	P_50
Buongiorno, notte	P_46
Cina è vicina, La	P_32
Cinema d'animazione, fumetto e grafica [selezione cortometraggi]	P_114
Colpa e la pena, La	P_28
Corpo d'amore	P_76
Corvo bianco	P_139
Culture del riuso [selezione cortometraggi]	P_107
Diavolo in corpo	P_40
Discutiamo, discutiamo	P_28
Donna che visse due volte, La	P_158
Ernest e Celestine – L'avventura delle 7 note	P_140
Estate è finita. Appunti su Furio, L'	P_104
Estate violenta	P_60
Esterno notte	P_98
Finale	P_82
Fondo Vezil [montaggio]	P_102
Forever Young – Les Amandiers	P_12
Fuorilegge del matrimonio, I	P_72
Gatto e uccello	P_139
Ginepro fatto uomo	P_28
Grande scommessa, La	P_126
Ideazione e produzione audiovisiva e multimediale [selezione cortometraggi]	P_115
Indovina chi viene a pranzo	P_162
Innocente, L'	P_14
Inside Job: chi ci ha rubato il futuro	P_124
Irene, Irene	P_78

Legionario, Il	P_88
Memorie comuni [selezioni cortometraggi]	P_106
Moglie bugiarda, La	P_120
Mon Crime - La colpevole sono io	P_122
Nel nome del padre	P_34
No grazie, il caffè mi rende nervoso	P_154
Ora di religione - Il sorriso di mia madre, L'	P_44
Otto montagne, Le	P_16
Per le antiche scale	P_62
Pino	P_82
Postproduzione e distribuzione audiovisiva e multimediale [selezione cortometraggi]	P_116
Principe di Homburg, Il	P_42
Pugni in tasca, I	P_30
Rapito	P_54
Riders	P_152
Salto nel vuoto	P_38
Sbatti il mostro in prima pagina	P_36
Secondo amore	P_64
Signore delle formiche, Il	P_18
Stranezza, La	P_20
Toro, Il	P_156
Traditore, Il	P_52
Tre anni	P_82
Ultima notte di Amore, L'	P_22
Vacanze romane	P_132
Videti El Aaiún. To See El Aaiún	P_88
Vincere	P_48
Visionari, I	P_74

I VOLUMI, I SAGGI, GLI OMAGGI A REGISTI E PERSONAGGI DI SPICCO DELL'ARTE CINEMATOGRAFICA PUBBLICATI DAL PREMIO "SERGIO AMIDEI"

171

Franca Marri, Marta Macedonio (a cura di)
PREMIO SERGIO AMIDEI – VENT'ANNI
(Associazione Sergio Amidei, Gorizia, 2001)

Giovanni Di Vincenzo
LE INCRINATURE DELL'ANIMA. IL CINEMA DI
FABIO CARPI
(Grafica Goriziana, Gorizia, 2002)

*Ilaria Borghese, Mariapia Comand, Maria Rita
Fedrizzi (a cura di)*
SERGIO AMIDEI, SCENEGGIATORE
(Transmedia, Gorizia, 2003)

Simone Venturini (a cura di)
NELO RISI. SCRITTURE IN MOVIMENTO
(Transmedia, Gorizia, 2004)

Remigio Gabellini
AMARCORD, FEDERICO, AMARCORD!
(Transmedia, Gorizia, 2005)

Roy Menarini (a cura di)
IL CINEMA SECONDO COSULICH
(Transmedia, Gorizia, 2005)

Mariapia Comand (a cura di)
SULLA CARTA. STORIA E STORIE DELLA
SCENEGGIATURA IN ITALIA
(Lindau, Torino, 2006)

Autori Vari
OMAGGIO A EDGAR REITZ
(Transmedia, Gorizia, 2007)

Maria Serena Vastano
IL CINEMA DI SANDRO PETRAGLIA E STEFANO
RULLI
(Transmedia, Gorizia, 2007)

Alice Autelitano, Roy Menarini (a cura di)
DENTRO LA CRITICA. TESTIMONIANZE,
MATERIALI, ANALISI
(Transmedia, Gorizia, 2007)

Giorgio Bacchiega (a cura di)
MIKLOS JANCISO. L'UOMO DI FRONTE ALLA
STORIA
(Transmedia, Gorizia, 2007)

Bela Balazs
L'UOMO VISIBILE
(Lindau, Torino, 2008)

Roy Menarini (a cura di)
ITALIANA OFF. PRATICHE E POETICHE DEL
CINEMA ITALIANO PERIFERICO 2001-2008
(Transmedia, Gorizia, 2008)

*Mariapia Comand, Stefania Giovenco, Sara Martin
(a cura di)*
IL PERSONAGGIO CINEMATOGRAFICO
(Transmedia, Gorizia, 2008)

Roy Menarini (a cura di)
LA LUCE DELLA SCRITTURA. PAUL SCHRADER
CRITICO, SCENEGGIATORE, REGISTA
(Transmedia, Gorizia, 2009)

Ugo Casiraghi
NAZISKINO, EBREI ED ALTRI ERRANTI
(Lindau, Torino, 2010)

Ugo Casiraghi
VIVEMENT TRUFFAUT! CINEMA, LIBRI, DONNE,
AMICI, BAMBINI
(Lindau, Torino, 2012)

Nereo Battello (a cura di)
OMAGGIO A MARCEL PAGNOL
(Transmedia, Gorizia, 2012)

Ugo Casiraghi
STORIE DELL'ALTRO CINEMA
(Lindau, Torino, 2012)

Sara Martin
STREGHE, PAGLIACCI, MUTANTI. IL CINEMA DI
ALEX DE LA IGLESIA
(Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2015)

*Nereo Battello, Mariapia Comand, Sara Martin (a
cura di) – con la collaborazione di Filippo Zoratti*
MEMORIE DI UN CINEFILO
(Transmedia, Gorizia, 2016)

Gian Piero Brunetta
ATTRAZIONE FATALE. LETTERATI ITALIANI E
LETTERATURA DALLA PAGINA ALLO SCHERMO.
UNA STORIA CULTURALE
(Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2017)

Fiorella Bonafede
IL CINEMA DI CARLO BATTISTI. LA FAVOLOSA
VACANZA DI UN INSIGNE GLOTTOLOGO NEL
MONDO DELLA CELLULOIDE
(Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2018)

Ugo Casiraghi (a cura di Silvio Celli)
IL REALISMO NELL'ARTE CINEMATOGRAFICA
(La nave di Teseo, Milano, 2019)

*Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi (a cura di Simone
Dotto e Andrea Mariani)*
IL CERVELLO DI CARNÉ. LETTERARIO 1939-1943
(La nave di Teseo, Milano, 2021)



Sede Legale e Direzione Generale:
Via Visini, 2 - 34170 Gorizia (GO)

Filiali a:

Aiello del Friuli - Aquileia - Capriva del Friuli - Cervignano del Friuli - Cormons - Farra d'Isonzo - Fiumicello - Fogliano Redipuglia - Gorizia S. Rocco - Gorizia Straccis - Gradisca d'Isonzo - Grado - Lucinico - Monfalcone - Palmanova - Pieris - Romans d'Isonzo - Ronchi dei Legionari - S. Maria La Longa - Sistiana - Staranzano - Trieste - Turriaco

IL PREMIO “SERGIO AMIDEI”

Il 1992 vede la nascita dell'Associazione di Cultura Cinematografica “Sergio Amidei”. Tra gli obiettivi fissati, l'organizzazione, in tutti i suoi aspetti - culturale, regolamentare, finanziario, sociale e di sviluppo - del Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura “Sergio Amidei”.

In quest'ottica, la creazione di un oggetto che in sé rappresentasse lo spirito della manifestazione e ne diventasse elemento caratterizzante fu uno dei primi cambiamenti rivelatori del nuovo corso che l'Associazione volle dare al Premio. L'oggetto raffigura idealmente un foglio, supporto di quella scrittura cinematografica che tanto amiamo, foglio che su di un lato è percorso dalla foratura della pellicola, supporto delle immagini che da quella iniziale scrittura nascono. Volendo dare a questo oggetto un titolo lo si potrebbe chiamare “dalla scrittura all'immagine”.

Il progetto del Premio, come l'immagine della manifestazione, è stato curato fino al 2015 da Remigio Gabellini, da sempre membro dell'Associazione.



Premio internazionale alla migliore sceneggiatura

Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Kinemax Gorizia,
Mediateca.GO "Ugo Casiraghi", Piazza della Vittoria,
Casa Krainer — Via Rastello

