

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura cinematografica
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Catalogo 2016



35esimo Premio Internazionale
alla Migliore Sceneggiatura
Cinematografica “Sergio Amidei”

Comune di Gorizia / Assessorato alla Cultura
Associazione di Cultura
Cinematografica ‘Sergio Amidei’
Dams / Interateneo Università
degli Studi di Udine e di Trieste
Associazione Palazzo del Cinema / Hiša Filma

Presidente dell'Associazione di
Cultura Cinematografica “Sergio Amidei”:
Avv. Sen. Nereo Battello

Giuria del Premio Internazionale alla
Migliore Sceneggiatura: Francesco Bruni,
Silvia D'Amico, Massimo Gaudio,so,
Doriana Leone,deff, Giovanna Ralli, Marco Risi

Direzione generale: Giuseppe Longo
Direzione artistica: Mariapia Comand
Segreteria di direzione: Martina Pizzamiglio
Coordinamento generale: Sara Martin

Coordinatore del programma e ricerca film:
Simone Venturini, Andrea Mariani
Responsabile ospitalità e logistica: Marco Treu

Responsabili pubblicazioni: Mattia Filigoi,
Margherita Merlo
Ufficio Stampa: Atemporary Studio
di Samantha Punis e Giovanna Felluga
Progetto grafico: Think Work Observe
Webmanager e webdesigner: Tmedia Srl
Fotografo ufficiale: Andrea Tomasin,
in collaborazione con Andrea Barbiero

Responsabile accrediti e Infopoint: Marco Treu,
Chiara Canesin
Operatori tecnici: Ivo Mauri, Jacopo Renner,
Sandro Zanirato
Presentano: Enrico Cavallero, Karolina Cernic,
Gabriella Gabrielli, Anna Lenardi,
Pierluigi Pintar, Gianfranco Ziccarelli
Traduzione e trascrizione sottotitoli: Intertitula

Mostra Edi Carrer_Nero di Edi Carrer
organizzata da: studiofaganel

Pubblicazione *Nereo Battello. Memorie di
un cinefilo* realizzata con il contributo di:
Fondazione Cassa di Risparmio Gorizia,
Comune di Gorizia / Assessorato alla Cultura,
Camera di Commercio di Gorizia,
Transmedia S.p.A., Regione FVG,
Associazione Palazzo del Cinema / Hiša
Filma, Ordine degli Avvocati di Gorizia

Staff Amidei: Matteo Ciotta, Veronica Ursino,
Arianna Moletta, Mariù Bethania Spadari,
Martina Norbedo, Lara Ariganello

Media Team: Giovanna Bressan, Giulia
Ianniello, Tamara Pellegrini, Chiara Thompson,
Irene Tonini

Collaboratori: Maria Francesca Arcidiacono,
Chiara Canesin, Enrico Cavallero, Silvio Celli,
Francesco Donolato, Gabriella Gabrielli,
Mario Milosa, Pierluigi Pintar, Igor Princic,
Ignazio Romeo, Remigio Gabellini, Roy
Menarini

Si ringrazia per la preziosa collaborazione:
Sabrina Baracetti, Giulia Bernardi, Thomas
Bertacche, Luigi Casalboni, Roberto Cevenini,
Germana De Bernardo, Cristiano Degano,
Lorenzo Devetak, Adriano Duri, Elda Felluga,
Marco Fortunato, Livio Jacob, Alessandra
e Mauro Mauri, Adriano Ossola, Monica
Paoletich, Boris Peric, Robert Princic,
Leonardo Quaresima, Matija Spinazzola,
Daniele Terzoli, Marco Perco, Mirella Aguzzoni,
Stefano Mestroni, Alessandro Orazi,etti,
Michele Galardini

Si ringrazia anche: Fondazione Palazzo Coronini
Cronberg onlus Gorizia, CEC / Centro
Espressioni Cinematografiche, Cinemazero,
La Cappella Underground, La Cineteca del
Friuli, Consorzio Turistico Gorizia e Isontino,
IAT / Ufficio del Turismo Friuli Venezia Giulia,
Kinoatelje

Partner Amidei
Azienda Agricola Livio Felluga
Terra&Vini s.r.l.
studiofaganel
Transmedia S.p.A.
Ordine dei Giornalisti del Friuli Venezia Giulia
Consorzio Tutela Vini Collio
Azienda Agricola BorgosanDaniele
Azienda agricola Roncus
Aziend Agricola Primosic
Agenzia Spada Viaggi
Biolab
Confcommercio Gorizia
Fiat Aguzzoni Gorizia
KB 1909 Financna delniška družba
/ Società Finanziaria per Azioni
L'Image Padova
Ludoteca comunale di Gorizia
/ Assessorato al Welfare
Mediateca.GO “Ugo Casiraghi”
Tmedia s.r.l.
Qubik Caffè
Serimania
Associazione Culturale Crisalide
Associazione Culturale èStoria

Media partner
FilmTv
Mediacritica.it
Affaritaliani.it
Espoarte.net

Le retrospettive sono state realizzate
in collaborazione con:

Fondazione Centro Sperimentale di
Cinematografia – Cineteca Nazionale,
Cineteca di Bologna, La farfalla sul mirino,
Teodora Film, Rai-Teche, Cineteca Lucana,
Società umanitaria – Cineteca sarda,
Istituto LUCE, Cinit – Cineforum italiano,
Home Movies – Archivio nazionale del film
di famiglia, ASAC – La Biennale, Athena
Cinematografica, HB Filmes, Park Circus,
Pyramid Films, British Film Institute, Národní
filmový archiv, Mediateca Provinciale di
Gorizia – Goriška pokrajinska mediateka
"Ugo Casiraghi", Kiné, Barnabil Produzioni,
La Camera Ottica – Università degli Studi
di Udine

Si ringraziano:
Carmen Accaputo, Laura Argento, Hector
Babenco, Jack Bell, Gigi Cabras, Chiara
Canesin, Silvio Celli, Luca Chinaglia, Maria
Coletti, Ivan Cotroneo, Davide Del Degan,
Paula Félix-Didier, Leonardo Gandini,
Claudio Giapponesi, Aldo Grasso, Julieta
Keldjan, Nikola Krutilová, Nicola Lacellotti,
Peter Langs, Enrico Magrelli, Michele
Mangione, Sara Martin, Lorenza Mazzetti,
Florence Ménard, Matteo Oletto, Fernando
Martin Peña, Andrea Peraro, Martina
Pizzamiglio, Laura Plahuta, Igor Princic,
Hanna Prouse, Raffaele Putorti, Leonardo
Quaresima, Massimiliano Rossi, Mirco Santi,
Gianandrea Sasso, Paolo Simoni, Sergio
Toffetti, Marco Vanelli, Carlos Valderrama,
Carlo Verdone, Santo Vizzini, Denise Marx
Winther. Un ringraziamento speciale a Fleur
Buckley

35esimo Premio Internazionale
alla Migliore Sceneggiatura
Cinematografica “Sergio Amidei”

Organizzato da:
Comune di Gorizia
/ Assessorato alla Cultura
Associazione di Cultura
Cinematografica “Sergio Amidei”
Dams / Interateneo Università
degli Studi di Udine e di Trieste
Associazione Palazzo
del Cinema / Hiša Filma

Con il contributo di:
Regione Friuli Venezia Giulia
Fondazione Cassa
di Risparmio di Gorizia
Camera di Commercio di Gorizia

Con il patrocinio di:
Ministero dei beni e delle attività
culturali e del turismo
Agis Tre Venezie
Associazione 100autori
Confcommercio Gorizia
Provincia di Gorizia
/ Assessorato alla Cultura
Promo FVG

Catalogo a cura di
Mattia Filigoi e Margherita Merlo

Testi:
Nereo Battello, Mariapia Comand,
Andrea Mariani, Sara Martin, Ettore Romoli,
Mirco Santi

e Mediacritica.it:
Gabriele Baldaccini, Martina Bigotto,
Leonardo Cabrini, Valentina Cauteruccio,
Chiara Checcaglini, Eleonora Degrassi,
Erasmus De Meo, Martina Farci, Mattia Filigoi,
Michele Galardini, Luca Giagnorio, Francesco
Grieco, Stefano Lalla, Andrea Moschioni
Fioretti, Teresa Nannucci, Massimo Padoin,
Vincenzo Palermo, Daniel Paone, Nicola
Peirano, Edoardo Peretti, Juri Saitta, Carmen
Spanò, Alex Tribelli

Con la collaborazione di:
Valeria Lucchese, Roberta Verde
(studentesse Dams / Interateneo Università
degli Studi di Udine e di Trieste)

ISBN 978-88-904340-5-1



35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Capitolo A Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura;
Capitolo B Premio all'Opera d'Autore; Capitolo C Spazio
Off: Claudio Caligari; Capitolo D Racconti privati, memorie
pubbliche / A nuova vita; Capitolo E Global Neorealism
/ I neorealismi degli altri; Capitolo F Focus: Lorenza Mazzetti;
Capitolo G Scrittura Seriale; Capitolo H Premio alla Cultura
Cinematografica; Capitolo I Eventi Speciali

Catalogo 2016

Introduzione

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI
Premio Internazionale
alla Migliore Sceneggiatura
Cinematografica

All'inizio c'era un insieme di proiezioni di film (non ancora rassegna organica unificata da una idea-base), qualificati dalla presenza di registi e/o attori che ne fa un "evento"; oggi – dopo 35 anni di vita, intercorse attività – c'è un Premio di prestigio internazionale per la miglior sceneggiatura, affiancato ad un Premio alla carriera e da un altro Premio alla Cultura Cinematografica: ciò grazie alle plurime energie raccolte da amici ed estimatori attorno all'originaria "Associazione di Cultura Cinematografica" intitolata a Sergio Amidei e alla giuria nazionale, via via presieduta da Suso Cecchi, Ettore Scola, con l'attiva presenza di Age e Monicelli, cui va il nostro memore ricordo nonché alla collaborazione con il DAMS – Interateneo Università degli Studi di Udine e di Trieste.

In quest'anno anniversario la Rassegna selezionata dalla Giuria è costituita da 7 film: quattro italiani, uno francese, uno spagnolo e uno franco-belga-lussemburghese.

Il Premio all'Opera d'autore verrà assegnato a Carlo Verdone in relazione al quale è in programma una significativa filmografia critica di suoi film ma anche di altri film che, in qualche modo, sono legati per riferimenti iconografici e culturali alla sua immagine autoriale (da *Lo sceicco bianco* di Fellini a *Signore e signori e Divorzio all'italiana* di Germi, a *Io la*

conoscevo bene di Pietrangeli a *Una vita difficile* di Dino Risi, nonché ad una trasmissione televisiva, *Non Stop* della RAI (1978).

Il Premio alla Cultura Cinematografica sarà assegnato all'Associazione 100autori (presenti il presidente Francesco Bruni e il coordinatore Andrea Purgatori) per il ruolo fondamentale svolto nella valorizzazione delle opere audiovisive e alle altre benemerite finalità in favore della libertà artistica, morale e professionale e la tutela dell'autorialità in ogni sua forma.

In questo contesto saranno ricordati due protagonisti scomparsi l'anno scorso: Ettore Scola del quale sarà proiettato *La terrazza* e Callisto Cosulich per il quale sarà proiettato *Il lungo viaggio di ritorno*, film a lui tanto caro.

Secondo una struttura ormai consolidata si svolgeranno – attorno a questo centro di gravità – alcune "sezioni tematiche" volte ad indagare la complessa realtà costituita dall'attualità della produzione autoriale ma anche la storicità di fondamentali esperienze del passato che è una delle ragioni d'essere della nostra Associazione di Cultura cinematografica: la militanza in favore del buon cinema e la storia del cinema.

Nel segno della militanza c'è, come ormai tradizione, la sezione Spazio Off, dedicata quest'anno ad un viaggio nella filmografia di Claudio Caligari, autore scomparso nel 2015.

Nel segno della storia del cinema c'è la (fortunosa) proiezione di due film (*K* e *Together*) di Lorenza Mazzetti che sono all'origine delle vicende del Free

Cinema britannico degli anni Cinquanta e Sessanta. Dicesi fortunosa perché è grazie alla generosità di Lorenza Mazzetti – nota ormai quasi soltanto per la sua importante attività letteraria: dai ricordi della gioventù londinese ad altri suoi libri – che la nostra iniziativa è diventata possibile anche come anticipo di una, speriamo prossima, iniziativa dedicata alla programmazione dei grandi film del Free Cinema britannico da Tony Richardson, a Lindsay Anderson, a Karel Reisz, a John Schlesinger (ma anche al Jack Clayton di *La strada dei quartieri alti* con una strepitosa Simone Signoret).

In ideale dialogo tra loro c'è la sezione Global Neorealism / I neorealismi degli altri: proiezione di undici film di varia provenienza che cercano di ricostruire una geografia ideale del Neorealismo fuori dai confini italiani e la sezione Scrittura Seriale che si propone di indagare le modalità con cui il *Made in Italy* investe l'ambito della produzione televisiva.

La sezione Racconti privati, memorie pubbliche / A nuova vita ospiterà film, produzioni video e/o documentari che rappresentano in certo senso il lavoro sui temi del racconto e della memoria compiuti in questi anni dal nostro Premio in cooperazione con i laboratori La Camera Ottica e C.R.E.A. del DAMS in collaborazione con altre istituzioni come Home Movies.

Verrà anche presentato (a cura della nipote Francesca Medioli e di Roberto Mancini) il libro *Il costruttore di immagini. Enrico Medioli sceneggiatore*.

Nell'ambito di tale programma si svolgeranno altresì specifiche Tavole

rotonde: su Verdone (Carlo Verdone, Enrico Magrelli, Mariapia Comand), sull'Associazione 100autori (Francesco Bruni, Andrea Purgatori, Mariapia Comand), su Claudio Caligari (Roy Menarini, Simone Venturini, Diego Cavallotti e Michele Galardini), su Lorenza Mazzetti (Lorenza Mazzetti, Andrea Mariani e Micaela Veronesi), nonché 3 masterclass: sulla critica cinematografica (Enrico Magrelli e Sara Martin), sulla critica televisiva (Aldo Grasso e Sara Martin) e sulla regia-sceneggiatura (Ivan Cotroneo e Mattia Filigoi).

Avv. Sen. NEREO BATTELLO
Presidente dell'Associazione
di Cultura Cinematografica "Sergio Amidei"

Indirizzo di saluto del Sindaco
di Gorizia Ettore Romoli
in occasione della 35esima edizione
del Premio Internazionale alla Migliore
Sceneggiatura Cinematografica
“Sergio Amidei”

In apertura di questa 35esima edizione del Premio Sergio Amidei, il pensiero non può che correre, inevitabilmente, a Ettore Scola: regista e sceneggiatore eclettico ed esperto, profondo conoscitore e interprete della società italiana (che amava raccontare con intelligenza e sottile senso dell'humor) e storico Presidente della Giuria del Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura Cinematografica.

Ettore Scola è scomparso di recente, lasciando un grande vuoto nella cultura cinematografica del nostro Paese. Eppure, le sue opere continueranno a parlarci di lui. In questo senso, ritengo che anche il Premio Amidei abbia “assorbito” un po’ della sua energia vitale, della sua creatività, della sua passione, del suo essere testimone e quasi “cantore” (ironico e malinconico al tempo stesso) di un mondo in continuo movimento.

Il clima che si respira durante la settimana del Premio è, infatti, molto speciale, quasi surreale: ci sono i giovani, che, in un continuo via vai euforico e frenetico, offrono agli altri il proprio tempo e il proprio entusiasmo per coronare il sogno di fare parte, almeno per qualche giorno, dell'affascinante mondo del cinema; ci sono gli ospiti illustri, che, facendo capolino fra i tantissimi e variegati eventi in programma, condividono con generosità la propria esperienza di professionisti; c'è il pubblico, sempre numeroso e interessato, che fa da cornice irrinunciabile ai vari appuntamenti... Al Premio Amidei c'è davvero spazio per tutti: chi ama l'arte, la cultura e la storia non può che trovarsi perfettamente a suo agio in

questi giorni a Gorizia!

Mi fa, inoltre, particolarmente piacere che proprio nell'anno in cui la nostra città festeggia il centesimo anniversario della sua prima presa, si sia scelto di dare risalto assoluto all'italianità della commedia, assegnando il prestigioso Premio all'Opera d'Autore all'italianissimo e poliedrico Carlo Verdone.

Il Comune di Gorizia, anche quest'anno, ha voluto impegnarsi concretamente al fianco dell'inossidabile e infaticabile Associazione di Cultura Cinematografica “Sergio Amidei” per contribuire a rendere possibile l'organizzazione di un evento di elevato livello qualitativo e per regalare ai tanti amanti del cinema emozioni estive forti e intense.

ETTORE ROMOLI
Sindaco di Gorizia

Sette lustri di vita e trentacinque edizioni per il Premio Amidei: un traguardo importante che porta a fare qualche bilancio e a porsi qualche domanda, per esempio: che ne è stato del magistero di Sergio Amidei e del Neorealismo (di cui Amidei fu padre fondatore), di quella spinta etico-analitica verso la società, dell'attenzione ai mondi periferici nel mondo della globalizzazione? E che ne è stato della commedia sociale a cui Amidei approdò tra gli anni Cinquanta e Sessanta seguendo un personalissimo percorso intellettuale e artistico? Su questi interrogativi si è andato sviluppando il programma 2016: molteplici le risposte, tante quante le sezioni; perché molteplici sono le modalità e le griglie a cui il cinema e l'audiovisivo sono ricorsi e ricorrono per prendere in carico il "reale" e metterlo in forma; una forma sempre più mediata dal cinema e dai media. La varietà delle risposte presenta a ben vedere un denominatore comune, un modello – di energia creativa e politica – prodotto da quelle tradizioni capaci di aprirsi alle contaminazioni. Una carica vitale poetica-polemica evidente nella retrospettiva Global Neorealism, che ricostruisce una geografia ideale del Neorealismo fuori dai confini nazionali, accostando film programmaticamente ispirati al Neorealismo o riconosciuti dalla critica come legati ad esso; una sezione che ci porta ad abbracciare idealmente l'Africa di Ousmane

Sembène agli Stati Uniti di Jules Dassin e di Lee Daniels; il Buñuel messicano con il cinese Wang Xiaoshua autore di *Le biciclette di Pechino* (2001), le "onde" europee di ieri ai Dardenne di oggi; una sezione che ci permetterà tra l'altro di vedere alcuni capolavori della cinematografia mondiale come *I figli della violenza* (*Los olvidados*, Buñuel, 1950) o *Sabato sera, domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960), approfondendo le opere del Free Cinema e in particolare quella leggendaria figura – artista eclettica, visionaria e cosmopolita – che risponde al nome di Lorenza Mazzetti. Approfondiremo anche il cinema di Claudio Caligari, un altro autore che ha innestato e contaminato con grande libertà espressiva e personalità di stile: inoculando negli universi post-pasoliniani suggestioni eterogenee, da Bresson a Melville, da Scorsese al Sautet di *Asfalto che scotta* (1960), lasciando intendere – affermazione poetica assolutamente provocatoria per il conformismo italiano – che anche il genere può essere usato come griglia da cui far fuoriuscire un'urgenza di realtà.

Anche a Carlo Verdone, che riceve il Premio all'Opera 2016, abbiamo chiesto quali fossero i suoi punti di riferimento e le sorgenti di ispirazione, immaginando avrebbe indicato il Peter Sellers di *Goon Show* per i suoi tipi televisivi e cinematografici; o un Kenneth Anger

o Ari Marcopoulos, film-maker a cui guardava ai tempi degli esordi sperimentali; o Jacques Tati per i personaggi cinetici e muti (evocati dal Pasquale di *Bianco, rosso e Verdone* del 1981); oppure *Il grande freddo* (*The Big Chill*, Lawrence Kasdan, 1983) a cui viene naturale accostare *Compagni di scuola* (1988); invece Carlo Verdone, nello scegliere cinque film ispiratori da presentare insieme a cinque suoi film, ha optato per una selezione tutta italiana, schierando il Fellini di *Lo sceicco bianco* (1952), il Risi di *Una vita difficile* (1961), Pietrangeli di *Io la conoscevo bene* (1965) e insistendo sul più americano dei registi della commedia all'italiana, Pietro Germi, presente nella retrospettiva con ben due film, vale a dire *Signore e signori*, 1965 e *Divorzio all'italiana*, 1961. Gli chiederemo i motivi di queste scelte.

In mezzo ai discorsi che certamente arricchiranno il Premio, essenziali saranno le riflessioni sulla scrittura in ogni sua espressione e manifestazione: protagonista quest'anno anche delle masterclass tenute da professionisti e docenti di primo piano, amici del Premio, come Aldo Grasso, docente alla masterclass di critica televisiva; Enrico Magrelli di quella di critica cinematografica e Ivan Cotroneo di quella di sceneggiatura; e di scrittura – biografica e autobiografica – si parlerà anche con gli storici Laura Casella, Francesca Medioli e Roberto Mancini intorno al volume sullo sceneggiatore Enrico Medioli.

Come di consueto verrà assegnato il Premio alla Cultura e quello

alla Migliore Sceneggiatura; come di consueto verrà proposta la sezione Racconti privati/Memorie pubbliche, quest'anno dedicata ai materiali d'archivio impiegati nei racconti che diventano collettivi; e come lo scorso anno ritorna la sezione sulla Serialità di lunga durata, focalizzata quest'anno – in una sorta di dialogo con Global Neorealism – sulle immagini d'Italia emergenti dalla fiction prodotta all'estero.

E come tutti gli altri anni sarà con noi Ettore Scola a illuminarci, stupirci e sorprenderci, quest'anno con *La terrazza* (1980), disincantata antiretorica riflessione sull'autorialità e sugli autori. A lui dedichiamo il nostro lavoro, infinitamente grati per tutto quello che ci ha dato.

Prof.ssa MARIAPIA COMAND
Direttore artistico 35° Premio Amidei



35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI
Catalogo 2016

CAPITOLO A Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura	15
CAPITOLO B Premio all'Opera d'Autore: Carlo Verdone	31
CAPITOLO C Spazio Off: Claudio Caligari	57
CAPITOLO D Racconti privati, memorie pubbliche / A nuova vita	65
CAPITOLO E Global Neorealism I neorealismi degli altri	75
CAPITOLO F Focus: Lorenza Mazzetti	99
CAPITOLO G Scrittura Seriale	107
CAPITOLO H Premio alla Cultura Cinematografica	119
CAPITOLO I Eventi Speciali	123
Indice dei film A-Z	135

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

15–29 Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura

Capitolo A

Alaska

Regia: Claudio Cupellini
Soggetto e sceneggiatura:
Claudio Cupellini, Filippo Gravino,
Guido Iuculano
Fotografia: Gergely Pohárnok
Montaggio: Giuseppe Trepiccione
Scenografia: Paki Meduri
Costumi: Mariano Tufano
Musiche: Pasquale Catalano

Produzione: Indiana Production,
Rai Cinema
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia 2015
Durata: 125'

Interpreti: Elio Germano (Fausto),
Astrid Bergès-Frisbey (Nadine),
Valerio Binasco (Sandro), Elena
Radonicich (Francesca), Paolo
Pierobon (Marco), Pino Colizzi
(Alfredo Wiel), Marco D'Amore
(Toni), Antoine Oppenheim
(Nicolas), Roschdy Zem (Benoit)



Alaska, 2015

Fausto fa il cameriere in un hotel di lusso a Parigi. Quando incontra Nadine, giovane modella recatasi in quello stesso hotel per partecipare a un provino, se ne invaghisce immediatamente. Per conquistarla la fa entrare di nascosto nella suite più lussuosa, ma quando inaspettatamente il cliente ospite rientra e li sorprende nella sua stanza, per un'incomprensione

scatta una lite nella quale Fausto lo colpisce violentemente. Finito in carcere, attenderà spasmodicamente di uscire per poter incontrare nuovamente Nadine e iniziare una nuova vita assieme a lei.

C'è molta notte nel film di Cupellini e c'è molto freddo dentro ai cuori dei suoi protagonisti. L'Alaska, la discoteca che Fausto apre e gestisce assieme a Sandro, è un luogo in cui il caos calmo dei rapporti interpersonali tipici del vivere contemporaneo si accentua e si fa rappresentazione quasi metaforica dell'incomprensione, dell'incomunicabilità. Sono certamente sfumature, perché lo spazio di quel club è a malapena accennato e approssimativamente descritto, ma ciò

basta a farci comprendere l'essenza di ciò che contiene. L'amore per l'altro però può essere alle volte più forte di qualsiasi cosa e permettere così a chi crede in esso di superare ogni conflitto, di vincere ogni difficoltà. La bravura del regista veneto consiste soprattutto nel mettere in scena tutta la sostanza della storia attraverso l'azione dei singoli personaggi e fare anche qualcosa in più: costruire le vicende secondo una logica che rispecchi una circolarità narrativa per la quale, allo stesso modo, tutto scorra e tutto ritorni. Dicevamo, appunto, l'azione: il gesto è ciò che risalta in maniera preponderante, il gesto è ciò che fa della parola un punto sul quale solamente abbarbicarsi. E in un cinema narrativamente così intenso, questo fa sì che ogni atto e ogni impresa chiarifichino la natura degli eventi e delle umanità messe in ballo, molto più esplicitamente di quanto potrebbe fare qualsiasi tipo di dialogo. La bellezza sta soprattutto nei cortocircuiti e nelle contraddizioni che questo sistema riesce a creare. Da una parte la fusione sottile e raffinata di diversi generi, con i quali l'instabilità di una posizione imprecisa e di un territorio stilistico mai uguale a sé stesso tendono a non vincolare in alcun modo il discorso complessivo dell'opera; dall'altra la possibilità di attivare un sistema di reazioni emotive completamente inaspettato o quantomeno che riesca a far procedere sul filo del rasoio alcune delle situazioni più importanti del film. Si pensi a una scena esemplare come quella del suicidio, dove il continuo rimando – attraverso una

serie di interruzioni – di gesti che non permettono di farci comprendere la vera natura dello stato emozionale di questo personaggio, e il modo in cui ci coinvolge in una sequela di risposte emotive contrastanti, è ciò che rende davvero speciale quel momento. In questo modo *Alaska* diviene un film che scorre molto rapidamente di fronte agli occhi, che non lascia il tempo di riflettere, che non sedimenta dettagli ma fa del flusso stesso del racconto lo scalpello con cui scolpire il carattere dei protagonisti. Abbiamo il bisogno di seguirli nelle loro vite, nello scambio delle loro sensazioni, nell'espressione dei loro sentimenti. *Alaska* assomiglia dunque anche per questo allo Stato omonimo nordamericano: è freddo, buio e in gran parte isolato. Il suo spazio filmico è però di vitale importanza per il cinema italiano, perché dentro di esso, nonostante qualche leggerissimo e impercettibile difetto strutturale, possono intravedersi tutte le qualità e tutti i grandi spessori, soprattutto narrativi, che alcune opere connazionali recenti hanno dimostrato di avere. Perché l'amore (per qualsiasi cosa o persona sia), alla fine – sembra dirci Cupellini – può vincere sempre.

GABRIELE BALDACCINI

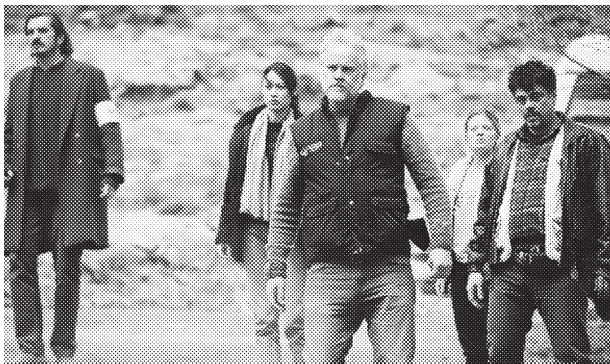
Perfect Day (A Perfect Day)

Regia: Fernando León de Aranoa
Soggetto: tratto dal romanzo
Dejarse Ilover di Paula Farias
Sceneggiatura: Fernando León
de Aranoa, Diego Farias
Fotografia: Alex Catalán
Montaggio: Nacho Ruiz Capillas
Scenografia: César Macarrón
Costumi: Fernando García
Musiche: Arnau Bataller

Produzione: Mediapro, Reposado
Distribuzione: Teodora Film
Origine: Spagna 2015
Durata: 106'

Premi: *Premi Goya* (2016)
Miglior Sceneggiatura Non Originale
(Fernando León de Aranoa)

Interpreti: Benicio del Toro
(Mambrú), Tim Robbins (B), Olga
Kurylenko (Katya), Mélanie Thierry
(Sophie), Fedja Stukan (Damir),
Eldar Residovic (Nikola), Sergi
López (Goyo), Nenad Vukelic
(nonno di Nikola), Morten Suurballe
(ufficiale ONU)



Perfect Day, 2015

Un luogo imprecisato dei Balcani, nei giorni successivi agli accordi di pace del 1995. Quattro operatori umanitari devono rimuovere un cadavere da un pozzo per restituire l'acqua potabile ad una comunità montana. Basterebbe una corda resistente per portare a termine il lavoro, ma trovarla si rivela un'impresa quasi impossibile. Con la guerra conclusa ancora solo

sulla carta, difficile muoversi in zone ostili e minate tra la diffidenza della gente e i rigidi protocolli delle forze ONU che controllano il territorio.

Potrebbe essere sufficiente il primissimo scambio di battute tra l'interprete e il responsabile della missione per capire perché Fernando León de Aranoa scelga di affrontare un tema delicato, il post-guerra in ex Jugoslavia, attraverso i toni della commedia: "Questa zona è famosa per lo yogurt e per il senso dell'umorismo – spiega Damir a Mambrú – fanno sempre battute di spirito, ecco perché li invitano ai matrimoni. [...] I bambini qui nascono ridendo, non piangendo".

L'idea del regista e sceneggiatore spagnolo è quella di rendere omaggio

al fatalismo di un popolo abituato a non perdere il senso dell'umorismo di fronte a qualsiasi avversità. Così trasferisce la vena comica dello spirito slavo direttamente nei protagonisti che, con la medesima ironia, affrontano l'ineluttabilità degli eventi. *Perfect Day* è, però, altrettanto interessato a mettere in luce le sfumature dell'esclusiva realtà balcanica, dove commedia e tragedia sono facce della stessa medaglia e si mescolano in un cocktail esplosivo. Senza sconfinare nel grottesco, lo fa proprio grazie ad un approccio realista attento a combinare l'umorismo nero con uno sguardo più severo e malinconico. Questo singolare "cabaret balcanico" – per richiamare il titolo inglese di un film sotto alcuni aspetti simile (*La polveriera*, Goran Paskaljevic, 1998) – dà vita a una tragicommedia che ha il merito di saper bilanciare ironia e narrazione drammatica con grande leggerezza. Un connubio ben riuscito anche per la bravura degli attori (Benicio del Toro su tutti) che riescono a gestire i cambi di registro schivando mine e clichés: i dialoghi tra Sophie e i militari, il coinvolgimento sentimentale tra Mambrú e Katya, le follie di B e le incomprensioni di Damir, spesso "*lost in translation*", rischiavano di risultare retorici e stereotipati. La sceneggiatura, invece, evita facili scivoloni e si concentra sul contrapporre i diversi caratteri e le diverse esperienze sul campo dei protagonisti. Da una parte ci sono i veterani della missione, consapevoli che gli accordi di Ginevra non li salveranno dalle mine nascoste sotto le vacche morte, dall'altra l'operatrice "al suo

primo morto", ingenuamente convinta di poter far valere i protocolli internazionali o il buon senso dove ancora non esistono diritti umani. La macchina da presa cerca i loro sguardi nei momenti drammatici, spinta da una potente colonna sonora rock, mentre i pochi virtuosismi estetici vengono lasciati alle riprese dal basso del pozzo e dall'alto delle impervie strade montane. Non è esattamente la storia di "un giorno perfetto" come vorrebbe il titolo, ma anche qui il regista ci dice ironicamente che è una questione di sfumature. Siamo pur sempre nei Balcani in tempo di guerra, dove tutto ciò che potrebbe essere perfetto altrove, da quelle parti si complica. E allora, quando la giornata è finita, e si è ancora vivi, è già una buona giornata. Se poi, a conclusione della storia, un *deus ex machina* decide di intervenire per rimettere a posto le cose, si capisce che, nonostante tutto, è stato probabilmente il miglior giorno possibile.

DANIEL PAONE

La corte (L'hermine)

Regia: Christian Vincent
Soggetto e sceneggiatura:
Christian Vincent
Fotografia: Laurent Dailland
Montaggio: Yves Deschamps
Scenografia: Patrick Durand
Costumi: Carole Gérard
Musiche: Claire Denamur
Produzione: Albertine
Productions, Gaumont, Cinéfrance
1888, France 2 Cinéma
Distribuzione: Academy Two
Origine: Francia 2015
Durata: 98'

Premi: *Premi César* (2015)
Miglior Attrice Non Protagonista
(Sidse Babett Knudsen)
*Mostra Internazionale d'Arte
Cinematografica di Venezia* (2015)
Miglior Sceneggiatura (Christian
Vincent), Coppa Volpi – Miglior
Attore (Fabrice Luchini)
Interpreti: Fabrice Luchini
(Michel Racine), Sidse
Babett Knudsen (Ditte Lorensen-
Coteret), Eva Lallier (Ann Lorensen-
Coteret), Corinne Masiero
(Marie-Jeanne Metzner), Sophie-
Marie Larrouy (Coralie Marciano),

Fouzia Guezoum (Nacera Boubziz),
Simon Ferrante (Simon Orvieto),
Moundy Abdallah (Yacine Balaoui),
Serge Flamenbaum (Serge
Debruyne), Emmanuel Rausenberger
(Rémi Kubiak), Gabriel Lebreton
(Franck Leuwen), Salma Lahmer
(cugina), Victor Pontecorvo (Martial
Beclin), Candy Ming (Jessica
Marton), Michael Abitbout (avvocato
difensore), Jennifer Decker
(avvocato difensore), Hélène Van
Geenberghe (avvocato assistente),
Claire Assali (avvocato dell'accusa),
Chloé Berthier (commessa)



La corte, 2015

Michel Racine è lo spregevole giudice “a due cifre” della corte d’assise di Saint-Omer, nel nord della Francia. Chiamato così perché non concede meno di dieci anni di carcere ai malcapitati di turno, l’inflessibile uomo di legge, stremato da un difficile divorzio, si trova a presiedere una causa di infanticidio quando accade l’imprevedibile: tra i tanti volti dei giurati

popolari scorge quello dolcissimo di Ditte Lorensen-Coteret, l’unica donna che lo abbia mai acceso di un amore appassionato e vulnerabile.

Il duello di fine oratoria giuridica e nobile schermaglia amorosa è prestato al film di Christian Vincent dal teatro d’ambiente e d’atmosfera. *La corte* si inserisce lungo la linea di confine che separa il gesto dall’atto plateale, la parola dall’azione, dietro e davanti le quinte di un caustico “giuoco delle parti” di ambientazione giudiziaria che diventa, via via, romanzo d’amore interrotto, alla stregua di Sautet e Rohmer. L’aula di tribunale presieduta dal misantropo togato Michel Racine, infatti, è lo spazio scenico su cui si svolge una commedia dolceamara che

schiera tra le serrate fila una varia umanità in crisi – sofisticati borghesi e proletari delle *banlieue* – ponendo al centro del racconto una “cartina tornasole” di grande valenza simbolica: Racine, giudice “a due cifre”, austero censore mai sazio di elargire severe pene a chi, già dall’aspetto trasandato, può definirsi criminale a tutti gli effetti. Già dal titolo originale *L’hermine* (la toga d’ermellino del giudice), il regista sembra suggerire l’idea che ogni personaggio abbia un ruolo definito e non intercambiabile, riconoscibile dall’abito sociale, negli atteggiamenti o semplicemente dall’inflessione verbale. Michel Racine, la corte *ad personam*, è la prova inconfutabile di un ordine terrestre rigido come in alcuni casi possono esserlo le classi sociali, che può però essere violato da un sentimento nobile, un amore stilnovistico che fa capolino nelle fattezze di una bella danese della giuria popolare tra le aule del tribunale di Saint-Omer, il cui saluto salvifico sembra pian piano prosciugare l’aridità e il torpore della sua persona. Christian Vincent, che ritrova Luchini a distanza di venticinque anni da *La timida*, costruisce l’architettura drammaturgica del film plasmandola sul cinico protagonista vincitore della Coppa Volpi alla Mostra del Cinema di Venezia, in bilico, d’“ermellino vestito”, su un variegato palcoscenico intimista: c’è la zona sempre accesa dai riflettori che lo ritrae, intransigente e perfezionista nel suo lavoro e preso di mira dagli avvocati, e una zona d’ombra, carica di struggimento intimo che spunta timidamente quando si

manifesta l’apparizione-antidoto a una vita di stenti e privazioni affettive o che si apre alla sua solitaria quotidianità. Le sue giornate-tipo, inoltre, sono scandite da ritmi sempre uguali e dalle stesse abitudini di sempre che lo rendono inabile alle relazioni col prossimo. Muovendosi sul filo di un dramma d’atmosfera inesplosivo, smorzato appena dai toni leggeri della commedia sentimentale d’oltralpe, Christian Vincent è penna delicata e insieme geometrica, asservita a una scrittura limpida che sfrutta tutta la minimalità di impianto teatrale per raccontare, in fin dei conti, la storia di un’anima fragile annientata dal male di vivere e dall’anestesia della coscienza. *La corte* (titolo meno suggestivo dell’originale *L’hermine*), oltre che illuminare la scena per Luchini, mattatore unico, con sguardo delicato e attento per le diverse tappe di un amore idealizzato, diventa un complesso e stratificato laboratorio di tipi umani differenti in cui è possibile individuare il *milieu* di appartenenza di ogni singolo personaggio, (il francese ricco e quello povero, l’italo-francese e il musulmano), scrutarne le abitudini e le attitudini sociali, le sue vulnerabilità e il proprio (spesso inespresso) potenziale, i sogni, le speranze e le disillusioni assortite.

VINCENZO PALERMO

Dio esiste e vive a Bruxelles (Le tout nouveau testament)

Regia: Jaco Van Dormael
Soggetto e sceneggiatura: Jaco Van Dormael, Thomas Gunzig
Fotografia: Cristophe Beaucarne
Montaggio: Hervé de Luze
Scenografia: Sylvie Olivé
Costumi: Caroline Koener
Musiche: An Pierlé
Produzione: Terra Incognita Films
Distribuzione: I Wonder Pictures
Origine: Belgio, Francia, Lussemburgo 2015
Durata: 113'

Premi: *Austin Fantastic Fest* (2015) Miglior Film
Biografilm Festival (2015) Biografilm Europa Audience Award (Jaco Van Dormael)
European Film Awards (2015) Miglior Scenografia (Sylvie Olivé)
Magritte Awards (2016): Miglior Film (Jaco Van Dormael), Miglior Regia (Jaco Van Dormael), Miglior Sceneggiatura (Thomas Gunzig, Jaco Van Dormael), Miglior Colonna Sonora Originale (An Pierlé)
Sitges – Catalanian International Film Festival (2015) Miglior Attrice (Pili Groyne)

Interpreti: Pili Groyne (Ea), Benoit Poelvoorde (Dio), Catherine Deneuve (Martine), François Damiens (François), Yolande Moreau (Moglie di Dio), Laura Verlinden (Aurélie), Serge Larivière (Marc), Didier De Neck (Jean-Claude), Marco Lorenzini (Victor), Romain Gelin (Willy)



Dio esiste e vive a Bruxelles, 2015

Dio esiste e se la spassa a giocare sadicamente con le vite degli esseri umani. È un uomo di mezz'età che vive a Bruxelles in un modesto appartamento con la moglie e la giovane Ea, sua figlia, dotata di poteri telecinetici e di lettura dell'animo umano. In seguito a una litigata col padre, Ea fugge di casa seguendo l'esempio del fratello JC. Dopo aver

creato il caos rivelando a tutti gli esseri umani la data della loro morte, Ea elegge un gruppo di apostoli perché scrivano un nuovissimo testamento, più moderno e a misura d'uomo.

Dio è un crudele sadico la cui unica, vera, legge è quella di Murphy. Egli gioca con le vite degli uomini come un bambino che brucia gli insetti con la lente d'ingrandimento. *Dio esiste e vive a Bruxelles* scopre fin da subito le sue carte spiegandoci la sua cosmologia con l'incipit, probabilmente la sequenza più riuscita ed esilarante dell'intero film, che racconta la Creazione in versione sadica e compiaciuta. Siamo nati per soffrire, insomma, e il film di Jaco Van Dormael ci dà qualcuno da incolpare, suscitando potenti reazioni di pancia

nel pubblico che non si sente più solo nelle sfighe di tutti i giorni. L'affronto è minimo e l'effetto massimo, anche se non è del tutto chiaro con chi il film voglia prendersela. Probabilmente nessuno: Jaco Van Dormael preferisce firmare un *divertissement* che sfiora il vilipendio senza sporcarsi le mani, nonostante sia ricco di riferimenti espliciti alla tradizione cristiana. Ciò è possibile grazie a uno stile molto delicato ed europeo, che alterna momenti dal registro poetico ad altri più semplici di comicità fisica.

Dio esiste e vive a Bruxelles si accaparra il nostro favore anche grazie al femminismo dichiarato (sia Ea che sua madre sono divinità migliori rispetto al crudele e dispotico Dio / maschio dominante di casa) e alla sottile satira sulla differenza di registro tra Vecchio e Nuovo Testamento (Gesù che è praticamente un hippie fuggito di casa perché non sopportava più il padre). Il "nuovissimo" Testamento è, invece, quello che Ea si fa scrivere da un barbone con l'aiuto di sei apostoli, sei come i giocatori di una squadra di hockey, uno più disagiato dell'altro. Il film si sofferma lungamente a raccontare le vite desolanti dei prescelti, ognuno dei quali ha vissuto un'epifania quando, per volontà di Ea, è venuto a conoscere la data della sua morte. C'è chi ha deciso di spendere i propri soldi in viaggi e prostitute e chi invece di assecondare la propria indole da serial killer, ma tutti hanno scelto di non sprecare più un minuto della propria vita e hanno riconosciuto un Dio in Ea, che non ha ancora la saggezza di un adulto ma è comunque in grado di fare

dei piccoli miracoli e leggere l'animo delle persone. Dio in persona segue il tunnel che porta nel mondo terreno per acchiappare la figlia fuggitiva, al costo di allontanarsi dal proprio computer e perdere i poteri divini, superbia a parte. Ciò porta – era prevedibile – a molte incomprensioni spassose e momenti di violenza particolarmente dissacranti e soddisfacenti.

Dio esiste e vive a Bruxelles risponde ad almeno due domande annose: "Perché esiste il dolore se è vero che Dio è buono?" e "Che cosa faremmo se conoscessimo la data della nostra morte?". È un film che nell'anima ha un semplice e infantile *what if* e a esso deve la propria forza, che ci tiene incollati allo schermo nonostante sappiamo bene che difficilmente le risposte a tali domande ci cambieranno la vita. Si tratta di un film e non di un trattato di filosofia, e in quanto tale ha prima di tutto il compito di intrattenere un pubblico di riferimento. *Dio esiste e vive a Bruxelles* ci riesce molto bene, grazie all'ottima qualità cinematografica e al suo particolare senso dell'umorismo.

STEFANO LALLA

Non essere cattivo

Regia: Claudio Caligari
Soggetto e sceneggiatura:
Claudio Caligari, Francesca
Serafini, Giordano Meacci
Fotografia: Maurizio Calvesi
Montaggio: Mauro Bonanni
Scenografia: Giada Calabria
Costumi: Chiara Ferrantini
Musiche: Paolo Vivaldi
Produzione: Kimerafilm, Rai
Cinema, Taodue Film, Andrea Leone
Films
Distribuzione: Good Films
Origine: Italia 2015
Durata: 100'

Premi: *David di Donatello* (2016)
Miglior Fonico in Presa Diretta
(Angelo Bonanni)
*Mostra Internazionale d'Arte
Cinematografica di Venezia* (2015)
Premio Pasinetti – Miglior Film
(Claudio Caligari), Premio Pasinetti –
Miglior Attore (Luca Marinelli), Premio
Schermi di Qualità (Claudio Caligari),
Premio FEDIC (Claudio Caligari)
Nastri d'Argento (2016) Miglior
Fonico in Presa Diretta (Angelo
Bonanni)
Bari International Film Festival
(2016) Premio Franco Cristaldi
– Miglior Produttore (Kimerafilm),
Premio Vittorio Gassman – Miglior
Attore (Luca Marinelli)

Interpreti: Luca Marinelli
(Cesare), Alessandro Borghi
(Vittorio), Roberta Mattei (Linda),
Silvia D'Amico (Viviana), Alessandro
Bernardini (Brutto), Valentino
Campitelli (Grasso), Danilo
Cappanelli (Lungo), Manuel Rulli
(Corto), Emanuela Fanelli (prima
Smandrappata), Giulia Greco
(seconda Smandrappata), Claudia
Ianniello (terza Smandrappata),
Elisabetta De Vito (Madre di
Cesare), Alice Clementi (Debora),
Emanuele Grazioli (Lenzetta),
Luciano Miele (Mario), Stefano
Focone (Samanta)



Non essere cattivo, 2015

Ostia, primi anni Novanta. Vittorio e Cesare sono amici per la pelle, due giovani abitanti delle borgate che passano le serate tra droga, alcol e corse in auto. Tutto cambia quando Vittorio incontra Linda e comincia a desiderare una vita diversa, con delle sicurezze. Trova un lavoro onesto e cerca di tirare fuori anche Cesare dalla sua condizione di malavita. L'amico

tenta di cogliere l'input di Vittorio nonostante la sua condizione familiare sia disastrosa.

Ultima opera di Claudio Caligari, morto poco dopo il termine delle riprese, *Non essere cattivo* è un film postumo che conclude l'ideale trilogia della borgata romana insieme ad *Amore tossico* e *L'odore della notte*. Il riferimento pasoliniano non è casuale; Caligari stesso ammirava l'opera cinematografica di Pasolini e ha citato *Accattone* come importante fonte d'ispirazione per i suoi film sul sottoproletariato urbano. Anche il legame con *Amore tossico* è particolarmente stretto per le tematiche che si affrontano ed è reso evidente nella sequenza iniziale, (auto)citazione

al film di culto del 1983.

Siamo nell'assolata Ostia del 1995 e, ancora una volta, parliamo di droga come flagello dei giovani borgatari. Cesare corre sul litorale per incontrare Vittorio, il quale mangia un gelato in tranquillità stando seduto sulla balaustra che divide il marciapiede dalla spiaggia. Vittorio si è procurato dell'ecstasy quindi i due amici per la pelle si lanciano in una *joy ride* violenta, raccontata da Caligari con una serie di sequenze da manuale. Stavolta gli attori sono professionisti ma la spontaneità di *Amore tossico* non è andata perduta: grande importanza è data alla parlata (tutti gli interpreti principali sono nati a Roma) e l'uso delle droghe è messo in scena senza prendersi troppe licenze poetiche. Gli anni di *Accattone* sono lontani, gli stupefacenti s'impongono al centro della narrazione – l'eroina diviene in polvere e arrivano le droghe sintetiche – e anche lo sguardo diventa, per forza di cose, più cinico e privo del sentimento paterno pasoliniano. Nonostante ciò, il film crea un legame emotivo forte coi protagonisti, che sanno dimostrare umanità quando necessario e giustificano le proprie azioni come parte di un malessere diffuso.

I due amici si guadagnano da vivere spacciando quello che capita e se la passano anche bene, ma un trip di cocaina particolarmente intenso fa sì che Vittorio si renda conto improvvisamente che la sua vita è in bilico sulla lama di un rasoio. Uscire dal giro non è facile, soprattutto se l'amicizia ti lega a uno come Cesare, che inizialmente non ha alcuna

intenzione di cambiare. Poi anche Cesare, come Vittorio, trova una donna e comincia a intravedere la possibilità di un futuro diverso. *Non essere cattivo* diviene presto la storia di due personalità in conflitto, che sognano e sperano ma in modo diverso l'una dall'altra. Vittorio va a fare l'operaio e si prende a carico una famiglia con tutta l'umiltà di chi sta vivendo una seconda chance. Cesare, invece, continua a credere di poter fottare il mondo prima di essere fottuto a sua volta, nonostante qualcuno a lui vicino gli ricordi di "non essere cattivo". Entrambi i personaggi non potevano prescindere da un'interpretazione all'altezza, che arriva grazie al talento congiunto di Luca Marinelli (che a Venezia ha vinto un Premio Pasinetti per la parte) e Alessandro Borghi. E grazie a loro se il film convince, ma anche per una regia moderna, più raffinata rispetto a quella di *Amore tossico*, ma sempre e comunque asciutta e priva di fronzoli. *Non essere cattivo* è uno dei film italiani più rilevanti degli ultimi anni ed è stato giustamente scelto per rappresentare l'Italia nelle selezioni degli Oscar 2015.

STEFANO LALLA

Perfetti sconosciuti

Regia: Paolo Genovese
Soggetto: Paolo Genovese
Sceneggiatura: Paolo Genovese,
Filippo Bologna, Paolo Costella,
Paola Mammini, Rolando Ravello
Fotografia: Fabrizio Lucci
Montaggio: Consuelo Catucci
Scenografia: Chiara Balducci
Costumi: Grazia Materia, Camilla
Giuliani
Musiche: Maurizio Filardo
Produzione: Lotus Production
Distribuzione: Medusa Film
Origine: Italia 2016
Durata: 97'

Premi: *David di Donatello* (2016)
Miglior Film (Paolo Genovese), Miglior
Sceneggiatura (Paolo Genovese,
Filippo Bologna, Paolo Costella,
Paola Mammini, Rolando Ravello)
Nastri d'Argento (2016) Nastro
d'Argento Speciale
Globo d'Oro (2016) Miglior
Commedia (Paolo Genovese)
Ciak d'Oro (2016) Miglior Film
(Paolo Genovese), Miglior
Sceneggiatura (Paolo Genovese,
Filippo Bologna, Paolo Costella,
Paola Mammini, Rolando Ravello),
Miglior Attore Protagonista (Marco
Giallini), Miglior Canzone Originale
(Fiorella Mannoia, Bungaro,
Cesare Chioldo)

Bari International Film Festival
(2016) Premio Tonino Guerra –
Miglior Soggetto (Paolo Genovese)
Tribeca Film Festival (2016)
Miglior Sceneggiatura (Paolo
Genovese, Filippo Bologna, Paolo
Costella, Paola Mammini, Rolando
Ravello)

Interpreti: Valerio Mastandrea
(Lele), Marco Giallini (Rocco),
Giuseppe Battiston (Peppe),
Edoardo Leo (Cosimo), Kasia
Smutniak (Eva), Anna Foglietta
(Carlotta), Alba Rohrwacher (Bianca)



Perfetti sconosciuti, 2016

Cena tra amici di vecchia data: a casa di Eva e Rocco, coppia in crisi, si trovano Lele e Carlotta, anche loro alle prese con problemi coniugali, Cosimo e Bianca, neo sposi, e Peppe, rimasto single dopo la separazione. L'affiatamento del gruppo è messo alla prova da Eva che propone un gioco, condividere pubblicamente messaggi, foto e chiamate ricevute durante

la serata sui rispettivi cellulari. Pur dubbiosi, gli amici accettano, ma nel corso della cena inizierà un susseguirsi di rivelazioni che alzerà il velo sui segreti più inconfessabili di ognuno.

In seguito al successo di *Carnage* di Roman Polanski – film d'impianto teatrale tutto girato in un appartamento dove due coppie benestanti passano progressivamente da una cordialità di maniera a un gioco al massacro privo d'inibizioni e politicamente scorretto – negli ultimi anni è stato un fiorire nel cinema italiano di opere che partivano dal medesimo spunto: un unico ambiente casalingo, pochi personaggi di estrazione medio borghese, partenza da commedia per poi virare, seguendo il progressivo

rivelarsi delle nature dei singoli, verso toni più amari. Da *Il nome del figlio* di Francesca Archibugi a *Dobbiamo parlare* di Sergio Rubini, fino a *Perfetti sconosciuti* di Paolo Genovese, un film gratificato non solo da uno straordinario successo di pubblico (secondo incasso italiano dell'anno dietro l'inarrivabile *Quo vado?* di Checco Zalone), ma anche dall'incetta di premi, tra cui le prestigiose vittorie ai David di Donatello e al Tribeca di New York, e dall'interesse suscitato sul mercato europeo e americano.

Quali sono le ragioni di questa ottima accoglienza? Innanzitutto l'idea che dà "fuoco alle polveri", cioè quella di rendere coprotagonisti gli smartphones, che per una sera si trasformano da preziosi e privatissimi scrigni a implacabili rivelatori dell'inconfessabile, dei segreti che sussistono (inevitabilmente?) non solo tra mariti e mogli, ma anche tra amici di lunga data. Questi piccoli "armadi elettronici" una volta aperti si scoprono – l'avreste mai detto? – pieni di scheletri: non solo le immancabili relazioni extra coniugali (declinate in maniera diversa, dalla "classica" amante al più contemporaneo scambio di foto hot con sconosciuti/e) come ipocrita antidoto alla passione che scema, ma anche rapporti conflittuali con figli e suocere, chirurgia estetica e analisi come antitetici tentativi per salvare il matrimonio, fino a un argomento più profondo e sensibile, quello di un'omosessualità non dichiarata per paura di non essere accettati persino dalle persone più care.

Il proliferare di temi e colpi di

scena, pur a tratti eccessivo e un po' "telefonato", riesce a non stancare per merito di una sceneggiatura brillante sia nei dialoghi – simultanei e a più voci come accade nella realtà –, sia nella giusta alternanza tra momenti leggeri e "scene madri", sia nella caratterizzazione dei vari personaggi, particolare quest'ultimo che si giova dell'ottimo lavoro degli attori. Soprattutto gli interpreti maschili mostrano uno straordinario affiatamento e una recitazione talmente spontanea da farci davvero pensare di essere degli invisibili *voyeurs* a questa cena tra "amici", grazie anche a una regia trasparente e a un montaggio fluido, saggiamente al servizio dei personaggi e del loro serrato dialogare.

Sorprendente infine, più ancora del susseguirsi di rivelazioni, la svolta decisiva nel finale, che dona un senso ancora più compiuto al titolo del film e dà in definitiva un giudizio – disilluso e severo, ma non moralistico – sulle ipocrisie e sulle bassezze che fanno di questo gruppo di donne e uomini, legati in amore e in amicizia, dei perfetti sconosciuti gli uni per gli altri. Non c'è però catarsi in questo psicodramma, né una collettiva autodistruzione dove tutti i nodi vengono a galla. Anzi: Genovese, giocando con il più classico dei *what if*, sceglie la via più realistica e amara, dove prevale la conservazione del quieto vivere e nulla cambia, come se non fossimo più dentro a un film, come se lo schermo spegnendosi si trasformasse inesorabilmente in un enorme specchio.

LUCA GIAGNORIO

Veloce come il vento

Regia: Matteo Rovere
Soggetto e sceneggiatura:
Filippo Gravino, Francesca Manieri,
Matteo Rovere
Fotografia: Michele D'Attanasio
Montaggio: Gianni Vezzosi
Scenografia: Alessandro Vannucci
Costumi: Cristina La Parola
Musiche: Andrea Farri

Produzione: Fandango, Rai Cinema
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia 2016
Durata: 119'

Interpreti: Stefano Accorsi (Loris
De Martino), Matilda De Angelis
(Giulia De Martino), Roberta Mattei
(Annarella), Paolo Graziosi (Tonino),
Lorenzo Gioielli (Ettore Minotti),
Giulio Pugnaghi (Nico De Martino)



Veloce come il vento, 2015

All'indomani della morte del padre, l'adolescente Giulia De Martino deve tenere insieme i pezzi della sgangherata scuderia automobilistica di famiglia, occuparsi del fratellino e gestire la sua quotidianità. A inserirsi in questo puzzle scomposto arriva anche il fratello maggiore, Loris, detto Il Ballerino, un semisconosciuto problematico, ex prodigio delle corse di

rally. Il percorso per salvare sé stessi e la casa di famiglia, in queste condizioni, è tutt'altro che semplice e la vicinanza dei due fratelli maggiori provoca scintille e reazioni inaspettate.

In una stagione cinematografica italiana particolarmente fortunata, *Veloce come il vento* rappresenta una delle punte di diamante di un tanto auspicato rinnovamento delle produzioni nazionali. Matteo Rovere approda alla realizzazione del suo terzo lungometraggio di finzione ispirandosi alla vita di Carlo Capone, ex campione di rally dal temperamento burrascoso, che lo ha avvicinato a una vita di eccessi. Il regista mette in campo con fermezza e decisione artistica una serie di elementi, per comporre un film dalle

immagini forti e coinvolgenti, ma che non tralasciano di dimostrare una certa dimestichezza con il lato più artigianale della produzione. Rovere persegue un filone di genere, quello sportivo e d'azione, senza affogare le sequenze nelle storpiature dei budget stellari d'oltreoceano, ma al contrario dando valore al substrato culturale italiano, romagnolo in particolare.

A farla da padrona, accanto alle incomunicabilità burocratiche e alle dinamiche relazionali tra fratelli quasi sconosciuti, è proprio una passione per le corse su asfalto che è intrinseca a certe provenienze nazionali e che innerva il Centro Nord italiano fin dalle sue radici culturali. Su questo panorama si innesta una sorta di ritorno in patria di Stefano Accorsi, che con un ritrovato e ostentato accento fa da contraltare a una legata Matilda De Angelis, esaltando così le caratteristiche di entrambi i personaggi. L'incontro e la problematica convivenza tra i fratelli ritrovati lascia spazio all'approfondimento drammatico, soprattutto per quanto riguarda la figura della giovane ragazza, divisa tra responsabilità adulte e spinte adolescenziali, costruendo comunque una struttura diegetica solida che sostiene anche gli aspetti più spettacolari.

L'affetto e la passione con cui Accorsi, coprotagonista ma unico vero istrione di *Veloce come il vento*, porta a termine la performance trasuda dallo schermo, dando spessore emotivo e di coinvolgimento alle adrenaliniche immagini, degne della migliore tradizione automobilistica.

Paolo Andreucci (qui coach e controfigura di Accorsi) e altri simboli del rally (come la Peugeot T16) hanno guidato la produzione in ogni passo, per rendere credibile e rispettosa la messa in scena fittizia di una vita che per molti rappresenta insieme l'apice e la distruzione delle proprie aspirazioni. In questo frangente, Il Ballerino diventa l'emblema vincente, anche se negativo, di un amore che travalica la superficie dello schermo, e che riesce a farlo soprattutto grazie all'interpretazione dell'attore bolognese.

Questo mix di campanilismo, di affermazione della propria identità culturale a più livelli (registico, attoriale, diegetico) e di rigoroso genere cinematografico afferma Matteo Rovere tra i più promettenti registi italiani. La capacità di combinare vari aspetti produttivi ad alti livelli, porta a un risultato finale in cui, dalla fotografia al montaggio, passando dalla recitazione e dalla sceneggiatura, tutto convince e tiene un medesimo ritmo, consolidando nel corso della durata del film un equilibrio non sempre così semplice da trovare, inquadrando inoltre un panorama atipico, fatto di asfalto e circuiti automobilistici che difficilmente raggiungono schermi non specializzati.

TERESA NANNUCCI

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

31–55 Premio all'Opera d'Autore: Carlo Verdone

Capitolo B

Premio all'Opera d'Autore: Carlo Verdone
In un tic: l'arte comica in sintesi

La mia vita artistica si fonda sull'osservazione, sul captare elementi, umori della gente, e trasferirli in pellicola – Carlo Verdone

Se c'è un regista italiano che riesce a coniugare perfettamente una profonda conoscenza storica con un amore incondizionato per la settima arte, questo è sicuramente Carlo Verdone. Figlio di Mario Verdone, celebre storico del cinema e amico intimo di attori e cineasti, Carlo iniziò fin da giovanissimo a nutrirsi di cinema e a rimanere inevitabilmente affascinato dalle magiche figure che si muovevano sullo schermo. Ciò era accentuato dal fatto che, come ha ricordato egli stesso più volte, la sua casa era un vero e proprio cenacolo frequentato da attori, registi, produttori e critici. Fatale quindi la decisione di Verdone di lavorare nel cinema e per il cinema, intraprendendo una carriera che lo porterà negli anni ad essere definito

l'erede naturale di Alberto Sordi al quale, peraltro, era legato da un rapporto di profondo e filiale affetto. La sua notevole cultura cinematografica è rintracciabile in tutti i film che ha realizzato. Dal cinema del passato, e si badi bene non solo da quello italiano, ha assorbito personaggi, temi e situazioni. Questo, unito a un'innata e acuta capacità di osservare il genere umano, ha dato vita a un mix esplosivo ed esilarante che è la nota caratteristica della sua arte. Nel corso del tempo il suo stile è diventato sempre più maturo: la goffaggine e l'inadeguatezza della prima maschera comica hanno ceduto il posto alle nevrosi e all'ipocondria, reazioni quasi somatiche alle pressioni di un mondo frenetico. I suoi personaggi più celebri costituiscono un vero e

proprio campionario di varia umanità, osservati sotto la lente deformante dell'ironia. Alcune tipizzazioni poi sono direttamente derivate dal cinema: va ricordato, ad esempio, che il famosissimo e quanto mai pedante e logorroico personaggio di Furio Zòccano in *Bianco, rosso e Verdone* (1981) è ispirato alla figura di Ivan Cavalli, il marito ne *Lo sceicco bianco* (1952) di Federico Fellini, regista amatissimo da Carlo. Anche l'altro celebre personaggio del film, Pasquale Ametrano, la cui cifra caratterizzante è l'assoluto mutismo, risulta essere un omaggio all'attore e mimo francese Jacques Tati. A questo suo registro evidentemente comico – e questa è una tendenza che si riscontra soprattutto dagli anni Novanta in poi – Verdone affianca sempre più un certo retrogusto amaro, risultando così più attento ai temi della modernità, del cinismo e degli eccessi della società e del disagio dell'individuo di fronte ad essa. Uno stile che a ben vedere è nato dal filone della commedia all'italiana degli anni Sessanta la quale dietro le brillanti intenzioni nascondeva una forte denuncia sociale. Se l'impronta comica è stata ispirata a Verdone dal già citato Sordi e dal principe della risata Totò, la lezione sulla commedia all'italiana deriva direttamente da Pietro Germi.

Autore estremamente moderno, Germi è riuscito con grande maestria a coniugare la comicità a una critica sociale molto corrosiva. Verdone stesso ha dichiarato di avere una particolare predilezione per *Divorzio all'italiana* (1961) e per *Signore e signori* (1965), due pellicole che riflettono sulla

condizione dell'Italia del Sud e del Nord durante gli anni del boom economico. Altre punte di diamante della commedia all'italiana, acuti ritratti della società anni Sessanta come *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli e *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi, sono ulteriori film di riferimento per il percorso formativo del regista romano. Il cinismo spicciolo e la cattiveria di alcuni personaggi verranno poi rielaborati da Verdone nei film *Compagni di scuola* (1988) e in *Gallo cedrone* (1998). Come si è già detto, Verdone non si nutre solo di cinema italiano: alcuni suoi film infatti presentano notevoli influenze del cinema estero. Uno su tutti *Borotalco* (1982), che ricalca i ritmi frizzanti della commedia degli equivoci americana. Da questo punto di vista notevole è anche *Maledetto il giorno che t'ho incontrato* (1992) in cui, messa da parte l'anima romana, si fa strada una commedia più internazionale tanto nei soggetti quanto nelle location.

ROBERTA VERDE

Non stop – Ballata senza manovratore

Regia: Enzo Trapani
Autori: Giancarlo Magalli,
Enzo Trapani, Mario Pogliotti,
Alberto Testa
Produzione: Rai
– Radiotelevisione Italiana
Origine: Italia 1977–1979
Durata: 60' a puntata
(2 stagioni, 12 puntate)

Interpreti: Carlo Verdone,
Massimo Troisi, Lello Arena,
Umberto Smaila, Nini Salerno,
Francesco Nuti, Marco Messeri,
Nino Formicola, Jerry Calà,
Enzo Caro, Andrea Brambilla,
Enrico Beruschi, Boris
Makaresko, Zuzzurro e Gaspare,
Ernst Thole

Programma di varietà televisivo satirico che ha visto l'alternarsi sul palco senza pausa, da cui appunto il titolo *Non stop*, alcuni dei più importanti talenti della comicità degli ultimi quarant'anni. Abolita la figura del presentatore, *Non stop* oltre che fucina di talenti, rappresenta linguisticamente uno dei capisaldi dei futuri programmi satirici, come una *Ballata senza manovratore* (il sottotitolo) in un continuo tra uno sketch e l'altro, tutto ciò intervallato da siparietti canori e ballati.

Spesso il ruolo del comico, oggi, è molto simile a quello dell'uso della sigaretta, il ripetersi quasi compulsivo del medesimo gesto fino allo sfinimento del piacere dello stesso. Un comico

ha successo grazie a un tormentone, che viene sfruttato in differenti contesti e media tramite scenette magari diverse, ma tutte con lo stesso sketch. Che sia un personaggio o una battuta, il comico al giorno d'oggi mostra una certa difficoltà a uscire da ciò che lo ha reso famoso, rimanendo imbrigliato nella tela che egli stesso in origine ha creato. Rivedere allora al giorno d'oggi *Non stop – Ballata senza manovratore*, il programma di varietà trasmesso su Rai 1 dal 1977 al 1979, sembra quasi strano, l'approccio di una comicità focalizzata non su un solo sketch ma organica e personale. Non che oggi non ci siano più comici in grado di farlo, ma indubbiamente la tendenza è un'altra.

Carlo Verdone è uno dei tanti che *Non stop* ha contribuito ad

affermare tra il grande pubblico; una particolarità del comico romano è che già all'epoca i suoi sketch contenevano paradigmaticamente tutti i suoi futuri personaggi. Alcuni in forma ancora germinale, come ad esempio il burino della borgata romana ancora lontano da quello arricchito e rozzo reso famoso da *Viaggi di nozze* con il suo “O famo strano!” ma già riconoscibile, mentre altri già ben definiti, come l'hippie che comparirà all'esordio di *Un sacco bello* o l'innocente bambino Mimmo di *Bianco, rosso e Verdone*. Insomma Carlo Verdone in *Non stop* già rappresentava il grosso dei suoi personaggi, almeno nelle linee guida comparivano tutti, e con uno sguardo critico e superficiale si potrebbe dire che l'autore romano in fondo abbia riproposto nei suoi film a episodi sempre i medesimi personaggi, da *Un sacco bello* a *Grande, grosso e... Verdone*. Ma a ben vedere, quello che faceva Verdone sul palco di *Non stop*, era intrecciare e girandolare i suoi personaggi in scenette che li coinvolgessero tra di loro. Prima ancora di passare al cinema Verdone pensava la propria comicità come una narrazione, che oltre alla bravura tecnica d'interpretarli tutti allo stesso tempo – non stop per l'appunto –, c'era l'intento di amalgamarli creando principalmente una comicità di contrappunto tra di essi.

Le scenette create per il programma Rai da Verdone rappresentano ad oggi non solo un testamento archetipico di quello che divenne successivamente il suo cinema,

al di là delle pellicole a episodi, ma anche le tracce di un autore che modifica il proprio sguardo in base ai cambiamenti del contesto sociale. Per questo è giusto parlare di figure archetipiche: per quanto potrebbero sembrare ridondanti questi personaggi, essi rappresentano degli esempi di riferimento per raccontare il cambio dei tempi, dalla ovvia scomparsa dell'hippie, al burino di periferia solitario e spaccone delle origini, a quello involgarito dalla ricchezza di *Viaggi di nozze*, fino a diventare egli stesso vittima di una società che ha imparato ad abusare della sua superficialità in *Grande, grosso e... Verdone*. Oppure il graduale sopravanzare di un certo cinismo nel professore logorroico, come cinico è il mondo che circonda lo stralunato personaggio bambino, quello che più di tutti è rimasto, con il passare degli anni, invariato nella sua rappresentazione, ma che più di tutti dimostra di essere recettore dei cambiamenti sociali, forse perché proprio il più innocente e aperto passivamente sul mondo.

MASSIMO PADOIN

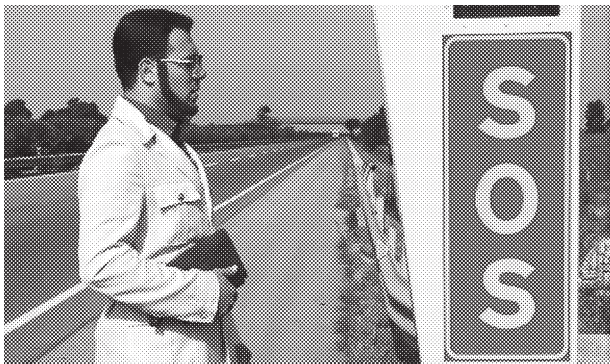
Bianco, rosso e Verdone

Regia: Carlo Verdone
Soggetto e sceneggiatura:
Leonardo Benvenuti, Piero
De Bernardi, Carlo Verdone
Fotografia: Luciano Tovoli
Montaggio: Nino Baragli
Scenografia: Carlo Simi
Costumi: Antonio Palombi
Musiche: Ennio Morricone
Produzione: Medusa
Distribuzione: Medusa
Distribuzione
Origine: Italia 1981
Durata: 109'

Premi: *Nastri d'Argento* (1981)
Miglior Attrice Esordiente (Elena
Fabrizi)

Interpreti: Carlo Verdone
(Pasquale Ametrano, Furio Zòccano,
Mimmo), Elena Fabrizi (Teresa),
Irina Sanpiter (Magda Ghiglioni),
Angelo Infanti (Raoul), Milena
Vukotic (prostituta), Mario Brega
("er Principe"), Andrea Aureli
(zio di Mimmo), Elisabeth Wiener
(moglie di Pasquale), Anna
Alessandra Arlorio (zia di Mimmo),

Vittorio Zarfati (portiere), Giovanni
Brusatori (medico), Guido Monti
(Anton Luca Zòccano), Giuseppe
Pezzulli (Anton Giulio Zòccano)



Bianco, rosso e Verdone, 1981

In un fine settimana elettorale, tre uomini sono in viaggio verso i rispettivi seggi. Furio è un altolocato avvocato, ossessionato dalla pianificazione di ogni singola azione e dal rispetto della tabella di marcia. A farne le spese sono la moglie e i figli. Mimmo è un paziente ragazzo che si prende cura della nonna, ben più prepotente e dispotica di lui. Pasquale vive in Germania da così

tanto tempo che ha dimenticato le insidie presenti nel nostro paese. Le storie dei tre protagonisti finiscono con l'intrecciarsi inesorabilmente.

Dopo *Un sacco bello* (1980), Carlo Verdone si cimenta in una nuova tripletta destinata a imprimersi nell'immaginario collettivo con *Bianco, rosso e Verdone*. L'attore, qui anche regista e sceneggiatore, unisce universi differenti per raccontare il Belpaese con i suoi stereotipi, ma in fondo anche attraverso un diffuso senso civico, visto che il viaggio che muove i protagonisti procede deciso verso i rispettivi seggi elettorali. In una sceneggiatura che si preoccupa fin da subito di inquadrare gli episodi in un'unica cornice, si delineano i diversi

modelli italiani con le loro storture. Ed è importante la prima precisazione fatta: nonostante siano stati organizzati vari servizi pubblici per muoversi lungo lo Stivale, i nostri eroi scelgono di spostarsi in macchina, individuando nella strada il luogo di esibizione nostrale per eccellenza (pur negando il genere *on the road* vero e proprio). La dimensione del viaggio ritorna (e tornerà già a partire da *In viaggio con papà*) come scenario ideale per la rappresentazione di un universo umano, quasi un bestiario, soggetto a cambiamenti a seconda del panorama che lo circonda. Così, il taciturno migrante non conosce più il suo paese natale, ma riesce a esprimersi solo in un antico dialetto meridionale; una prostituta vive nella sua caricatura, circoscritta in un ambiente liminale quasi evanescente, un albergo ai bordi dell'autostrada; un ingenuo giovanotto diventa un sensibile incompreso se visto dalla giusta prospettiva.

L'ironia semplice che pervade gag e dialoghi (come gli accenti caricati che seguono il percorso stradale o la puntura sul ciglio della strada) non sminuisce le figure rappresentate, ma anzi le ostenta senza architetture posticce, preferendo una bidimensionalità funzionale che resta comunque variamente interpretabile. Accanto a questa esibizione comica, Verdone crea altresì un dibattito politico e sociale che rimane costantemente vittima delle tendenze popolari, ma che non rinuncia alla ricerca della memoria: quella personale si perde tra le fila di lapidi in un cimitero, dove si viene attratti solo dall'imponenza di alcune di

esse, quella nazionale finisce sui muri di un bagno pubblico, in cui si reclama la verità su piazza Fontana. Gli agenti esterni ai protagonisti intervengono per vie indirette sulle vicende centrali, restando relegati in dettagli secondari anche quando di fatto influenzano in modo determinante la narrazione. Radio, giornali e cartelloni propagandistici si affermano luoghi d'elezione in cui si manifesta la realtà contingente con la sua scansione temporale, quella che fa convergere almeno in senso figurato i tre personaggi centrali.

Intorno a *Bianco, rosso e Verdone* si individua un momento di iperattività cinematografica da parte del regista e attore, che si definisce, in prospettiva, come la base della comicità degli anni seguenti, popolata da macchiette e caratteristi che affondano le radici proprio nell'Italia costruita a partire dal secondo dopoguerra. Lo stesso regista darà vita a numerosi eroi ispirati dal compulsivo Furio Zòccano, a sua volta discendente dalla precedente generazione di attori e personaggi che hanno abitato la prima televisione italiana. In questo senso, quindi, il secondo lungometraggio di Carlo Verdone è un inno all'italianità, un modo di guardare a sé stessi e agli altri che muta continuamente, ma che permette al pubblico di riconoscersi proprio negli attriti che si creano, seppur indirettamente, tra le figure rappresentate.

TERESA NANNUCCI

Borotalco

Regia: Carlo Verdone
Soggetto e sceneggiatura:
Carlo Verdone, Enrico Oldoini
Fotografia: Ennio Guarnieri
Montaggio: Antonio Siciliano
Scenografia: Andrea Crisanti
Costumi: Luca Sabatelli
Musiche: Lucio Dalla,
Stadio, Fabio Liberatori
Produzione: Intercapital,
Rai – Radiotelevisione Italiana
Distribuzione: Cineriz
Distribuzione
Origine: Italia 1982
Durata: 97'

Premi: *Nastro d'Argento* (1982)
Miglior Attrice (Eleonora Giorgi),
Miglior Musica (Lucio Dalla,
Stadio, Fabio Liberatori)
David di Donatello (1982)
Miglior Film, Miglior Attore
Protagonista (Carlo Verdone),
Miglior Attrice Protagonista
(Eleonora Giorgi), Miglior Attore
Non Protagonista (Angelo Infanti),
Miglior Colonna Sonora (Lucio
Dalla, Stadio, Fabio Liberatori)
Grolla d'Oro (1982) Miglior
Attrice (Eleonora Giorgi)

Interpreti: Carlo Verdone (Sergio
Benvenuti), Eleonora Giorgi
(Nadia Vandelli), Christian De
Sica (Marcello), Roberta Manfredi
(Rossella), Mario Brega (Augusto),
Isa Gallinelli (Valeria), Enrico
Papa (Cristiano), Angelo Infanti
(Manuel Fantoni)



Borotalco, 1982

Roma. Sergio e Nadia trovano lavoro nella stessa società come venditori di pubblicazioni e dispense. Lui, imbranato e mite, ha molte difficoltà a ingranare e a lei, che ha subito successo, chiede aiuto, nonostante non la conosca. Un giorno assume l'identità dell'architetto Manuel Fantoni, e fa colpo su Nadia, allegra e divertente. Intrappolato nel vortice di menzogne

(tra cui l'essere amico di Lucio Dalla) che lui stesso ha raccontato, Sergio non riesce a liberarsi dal personaggio grazie al quale ha conquistato Nadia. Le conseguenze sono tragicomiche.

Nel 1982 Carlo Verdone mette da parte i caratteri, quelli che lo hanno reso celebre nel programma televisivo *Non stop* (1977-1979) e nei lungometraggi *Un sacco bello* (1980) e *Bianco, rosso e Verdone* (1981), e con *Borotalco* incomincia a riformulare la comicità con una trama più strutturata, matura, con personaggi più complessi. Insieme ai due film citati, *Borotalco* racconta l'“io infermo”, stralunato e lieve, che si rende disponibile all'adesione sociale ma la sua presenza nelle maglie della

società è poco incisiva. L'autore romano tratteggia lo spaesamento dei trentenni, ingenui e sognatori, inglobati in una prigione dove non c'è possibilità di reinventarsi. Ingenuità e timidezza, questo è Sergio, un mediocre senza attributi, un debole che cede su tutta la linea. Ciò è ancor più chiaro grazie al montaggio alternato in cui viene presentata anche Nadia, bella e vitale collega di Sergio, con il sogno di conoscere Lucio Dalla e donargli una canzone scritta per lui. Se Sergio è impacciato, Nadia affronta le difficoltà con sfrontatezza, se lui al colloquio di lavoro pasticcia con le parole, lei è spigliata – l'uno cerca lavoro per sposare la fidanzata Rossella, l'altra per l'indipendenza dal fidanzato. La preparazione alla giornata è sintomo del disagio sociale ed esistenziale in cui Sergio – e una generazione – si trova e vive. Il corpo maschile è rappresentazione della Nazione, consumato da vesciche, stempiato, l'Italia mostrata dal protagonista, logorata dai vizi, rattrappita, con virtù inesprese. Si ride del quotidiano, sviscerando l'epica del piccolo, dell'uomo qualunque, assegnando all'anonimo una porzione di rilievo sociale. Attraverso Sergio vengono riproposti stilemi della commedia all'italiana (vedi *Un americano a Roma*, una sorta di passaggio di testimone dal Padre / Alberto Sordi al Figlio / Carlo Verdone) al cui centro c'è l'arte di arrangiarsi di un antieroe. La comicità dell'attore, fatta di mimica e gestualità, castiga i costumi, ridendo delle nostre ferite, criticando istituzioni e codici del paese.

Il percorso di Sergio e Nadia cambia quando si incontrano e l'uomo si traveste da Manuel Fantoni, virile e vincente; mentre lui racconta bugie sempre più grandi, in un'amplificazione pericolosa e divertente che esplode quando il suocero irrompe a casa sua, lei resta affascinata da quel mix di dolcezza e stravaganza. Quello che si mette in scena in casa Fantoni è il gioco del travestimento, l'uomo deluso dal quotidiano reagisce rifugiandosi in un mondo di realtà e fantasie. Se Sergio è surreale e naïf, Manuel è smargiasso, sicuro di sé, con tante storie da raccontare ed è di lui che Nadia si innamora, contraccambiando i sentimenti di Sergio però. Il nostro vive uno scollamento: quando è sé stesso viene respinto come cellula estranea, quando è Manuel accettato e apprezzato. Se la società integra e rigetta l'individuo, la commedia mette in scena questi due poli e anche *Borotalco* fa ciò ponendosi sulla scia dei vitelloni felliniani e degli amici di Monicelli. La solitudine di Sergio e degli altri si mescola al malcostume: come Villaggio con Fantozzi anche Verdone con i suoi personaggi dipinge un'Italia viva, capace di essere sincera e falsa, paradigmatica e multiforme. *Borotalco*, come dice lo stesso regista, è una delle tappe fondamentali della sua carriera ed è ancora oggi un delicato e fresco fotoromanzo capace, tra risa, smorfie e battute cult, di rappresentare l'italiano che evolve e cambia, che spera e retrocede, che sogna e mente.

ELEONORA DEGRASSI

Compagni di scuola

Regia: Carlo Verdone
Soggetto: Leo Benvenuti,
Piero De Bernardi, Rossella
Contessi, Carlo Verdone
Sceneggiatura: Leo Benvenuti,
Piero De Bernardi, Carlo Verdone
Fotografia: Danilo Desideri
Montaggio: Antonio Siciliano
Scenografia: Giovanni Natalucci
Costumi: Luca Sabatelli
Musiche: Fabio Liberatori
Produzione: Cecchi Gori Group,
Tiger Cinematografica

Distribuzione: Columbia
Tri-Star Films Italia
Origine: Italia 1988
Durata: 118'

Premi: *David di Donatello* (1989)
Miglior Attrice Non Protagonista
(Athina Cenci)

Interpreti: Carlo Verdone (Piero
Ruffolo, il "Patata"), Eleonora
Giorgi (Valeria Donati), Christian
De Sica (Ciardulli), Alessandro
Benvenuti (Lino Santolamazza),

Natasha Hovey (Cristina), Nancy
Brilli (Federica Polidori), Athina
Cenci (Maria Rita Amoroso),
Maurizio Ferrini (Armando), Massimo
Ghini (On. Mauro Valenzani), Piero
Natoli (Luca), Luisa Maneri (Gloria),
Giusi Cataldo (Margherita), Isa
Gallinelli (Jolanda), Luigi Petrucci
(Ottavio), Fabio Traversa (Fabris),
Angelo Bernabucci (Walter),
Silvio Vannucci (Giulio), Giovanni
Vettorazzo (Francesco), Carmela
Vincenti (Giulia)



Compagni di scuola, 1988

Villa Scialoja: Federica decide di organizzare un rendez-vous con i suoi ex compagni di classe, che non vede da quindici anni. Sopraggiunti alla villa, tutti si accaniscono con lo sfiorito Fabris che decide subito di abbandonare la festa lasciando i suoi ritrovati amici ai loro complessi: "Er Patata" soffocato dalla sua vita coniugale, Luca che cerca di

riconquistare la moglie Valeria, Lino che si finge invalido, e altre storie. Il juke-box della villa fa da collante, riuscendo a riportare alla luce i sentimenti sepolti dallo scorrere degli anni.

Cosa accadrebbe se diciotto ex compagni di scuola accettassero l'invito a trascorrere una rimpatriata in una villa in onore dei vecchi tempi? È quello che si chiede Carlo Verdone quando, reduce da una cena con alcuni suoi ex compagni di scuola, decide di approcciarsi a un genere che mescola i toni della commedia con quelli del melodramma "umano". Con l'aiuto della sceneggiatura di Leo Benvenuti e Piero De Bernardi, riesce a dirigere un numero elevato di personaggi che all'inizio non avevano convinto

il suo produttore Mario Cecchi Gori. Il film di Carlo Verdone invece ottenne un grande successo al botteghino, uscendo nelle sale durante il periodo natalizio nel 1988. Il consenso del pubblico e l'attualità della trama fecero sì che Verdone non solo venisse preso in considerazione più seriamente dalla critica del tempo, dandogli maggiore credibilità per via dei toni a tratti drammatici della vicenda, ma consacrarono il film facendolo diventare un grande cult capace di parlare anche al pubblico di diverse generazioni future.

Lo scenario che fa da sfondo alla vicenda è una suggestiva villa dell'Appia antica, che si pone in contrasto con quello che è il degrado dei personaggi che ne sono ospiti. La ristretta ambientazione, la grande vivacità e cura dei dialoghi fa sì che questo film si possa paragonare ai più recenti *Dobbiamo parlare* (Sergio Rubini, 2015) e *Perfetti sconosciuti* (Paolo Genovese, 2016), giocati sull'inconsapevolezza dell'identità dell'altro che viene scoperto nelle sue debolezze, manifestando la maschera sociale che molte persone volontariamente indossano per nascondere i propri errori o desideri. Abbiamo una vasta gamma di personaggi, a partire da Piero (detto "Er Patata") nevrotico e ansioso che ha una relazione extraconiugale con una sua allieva con cui sogna di vivere un'evasione d'amore; la psicoanalista Maria Rita, che per via del suo lavoro trascura i suoi malesseri interiori; il logorroico Postiglione che tutti cercano di evitare; Francesco e Margherita che provano a dispetto degli anni ancora

un'attrazione reciproca; Ciardulli, che vede in questa cena un'occasione per chiedere favoritismi e soldi ai suoi ex compagni di classe nella speranza di ristabilirsi economicamente. Infine spicca Walter, un romano cinico che rappresenta il personaggio strafottente che non vive apparentemente alcun complesso interiore, bensì riesce a far emergere la comicità che è insita nella drammaticità della vicenda. A confermare questa idea vi è il fatto che Angelo Bernabucci in una sua intervista afferma che il regista lo volle proprio per la sua naturale romanità, che nel film doveva essere gretta e diretta a testimoniare il personaggio che più di tutti non ha maturato un'empatia con il suo prossimo (le prese in giro che si accaniscono su Fabris ne sono una chiara testimonianza visiva). Come l'attore stesso afferma nella medesima intervista, "è verità quella del film, chiaramente dopo vent'anni ognuno se ne frega degli altri, ognuno pensa a sé stesso" (*Compagni di scuola*, contenuti extra, 2004, Cecchi Gori Home Video Srl), ed è proprio quello che accade alla fine del film, quando i personaggi tornano alle loro vite non curanti delle tragedie personali che alcuni di loro hanno vissuto. *Compagni di scuola* vuole dimostrare come il rapporto con i compagni di classe, che pur si ritrovano dopo molti anni, sia di fatto sempre stato superficiale, perché alla base non vi erano dei sentimenti di amicizia profonda.

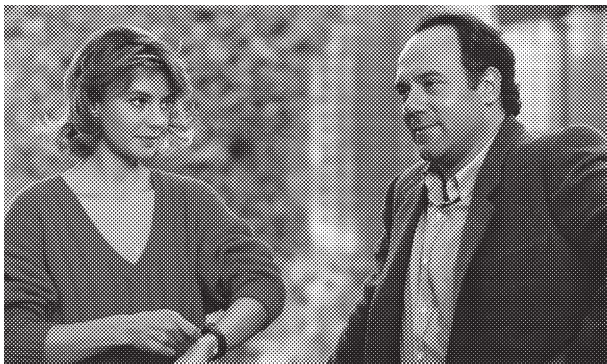
VALERIA LUCCHESI

Maledetto il giorno che t'ho incontrato

Regia: Carlo Verdone
Soggetto e sceneggiatura: Carlo Verdone, Francesca Marciano
Fotografia: Danilo Desideri
Montaggio: Antonio Siciliano
Scenografia: Francesco Bronzi
Costumi: Tatiana Romanoff
Musiche: Fabio Liberatori
Produzione: Cecchi Gori Group - Tiger Cinematografica, Penta Film
Distribuzione: Penta
Distribuzione
Origine: Italia 1992
Durata: 112'

Premi: *David di Donatello* (1992)
Migliore Sceneggiatura (Francesca Marciano, Carlo Verdone), Miglior Attore Protagonista (Carlo Verdone), Miglior Attrice Non Protagonista (Elisabetta Pozzi), Migliore Fotografia (Danilo Desideri), Miglior Montaggio (Antonio Siciliano)
Nastri d'Argento (1992):
Migliore Attrice Protagonista (Margherita Buy)
Globo d'Oro (1992): Miglior Attore Protagonista (Carlo Verdone), Miglior Attrice Protagonista (Margherita Buy)

Interpreti: Carlo Verdone (Bernardo Arbusti), Margherita Buy (Camilla Landolfi), Elisabetta Pozzi (Adriana), Stefania Casini (Clari), Giancarlo Dettori (Attilio De Sorges), Dario Casalini (Flavio), Richard Benson (sé stesso), Ermanno De Biagi (regista), Alexis Meneloff (Prof. Altieri), Count Prince Miller ("Cat Fish")



Maledetto il giorno che t'ho incontrato, 1992

Bernardo, critico e musicologo apparentemente soddisfatto della sua vita professionale e sentimentale, si butta a capofitto nella stesura della biografia su Jimi Hendrix, suo mito. La fidanzata, sentitasi trascurata, lo lascia per stare con un collega, costringendolo ad andare in terapia dal dottor Altieri per superare l'abbandono. Conosce così per caso Camilla,

attrice in procinto di diventare famosa, con la quale scopre di avere molto più in comune che la mania per gli antidepressivi e le nevrosi.

L'amicizia è una sola anima che abita in due corpi, un cuore che batte in due anime – *Aristotele*

Che cosa hanno in comune film di epoche distanti come *Colazione da Tiffany*, *Harry ti presento Sally*, *Il matrimonio del mio migliore amico* con la filmografia di Verdone? In primis il fatto di essere incentrati sul dubbio amletico che riguarda la fattibilità dell'esistenza dell'amicizia tra uomini e donne. Un quesito che è presente trasversalmente in ogni ambito artistico – letteratura, musica,

teatro e ovviamente cinema – che continua a presentare dei risvolti non chiari e perciò accattivanti nonostante i fiumi d'inchiostro e di celluloidi impiegate per tentare di sbrogliarne l'annosa matassa.

La letteratura pseudo scientifica-psicologica della fine del XX secolo aveva persino tentato di spiegare l'inconciliabilità di vedute tra i sessi tirando metaforicamente in ballo l'astronomia: gli uomini vengono da Marte e le donne da Venere, si diceva.

Ebbene, come lo stesso Verdone ha spiegato a più riprese nel corso della sua lunga e fortunata carriera, ciò che lo intriga maggiormente dell'universo femminile è la capacità di riuscire a racchiudere in sé degli opposti assoluti come fragilità e forza. Una fascinazione per quello che lui chiama "il pianeta donna", derivata dalla sua passione per registi come Truffaut, Godard e Antonioni, di cui ammirava la capacità di esaltare le criticità e le peculiarità delle loro protagoniste di celluloidi, rendendole stelle assolute dei propri film. Una sensibilità artistica che si era ripromesso di riproporre se e quando si fosse trovato dietro alla cinepresa. Un proponimento che ha più che ottemperato poiché raramente si è visto, nel panorama internazionale contemporaneo, altrettanta attenzione nel sublimare il contributo delle interpreti con le quali ha scelto di condividere i suoi film.

Ma la sostanziale differenza del suo fare cinema, ben rappresentata da *Maledetto il giorno che t'ho incontrato*, non è soltanto l'equilibrio dello sguardo critico che scruta implacabilmente tanto

le nevrosi di Camilla che le manie di Bernardo, ma soprattutto il fatto che proprio attraverso le scoppiettanti dinamiche di queste particolari amicizie Verdone analizza i successi e gli insuccessi dell'intera società. Utilizzando l'alterco biografico / sentimentale tra uomini e donne, il regista romano riesce a mostrarci – quasi come la coppia di protagonisti fosse una cartina tornasole – l'immagine ingrandita di un'evoluzione che sta avvenendo in quel momento nella realtà sociale, affettiva ed economica. In altre parole, la sua estrema sensibilità artistica a volte anticipa quei cambiamenti di costume e di pensiero che sono ancora scarsamente visibili perché in nuce. Il risultato è un racconto cinematografico ironico, pungente che non esita a mostrare i voli pindarici della contemporaneità. Un film che Verdone ha definito per tutte queste ragioni molto rappresentativo della sua arte, dove parla di sé e della sua passione per la musica, una sorta di sincera autoanalisi che mette a nudo il lato fragile, nevrotico, ipocondriaco e sentimentale di ciascuno di noi per cercare assonanza negli altri.

MARTINA BIGOTTO

Gallo cedrone

Regia: Carlo Verdone
Soggetto e sceneggiatura:
Carlo Verdone, Leo Benvenuti, Piero
De Bernardi, Pasquale Plastino
Fotografia: Danilo Desideri
Montaggio: Antonio Siciliano
Scenografia: Maurizio Marchitelli
Costumi: Tatiana Romanoff
Musiche: Fabio Liberatori

Produzione: Cecchi Gori Group,
Tiger Cinematografica
Distribuzione: Cecchi Gori
Origine: Italia 1998
Durata: 94'

Interpreti: Carlo Verdone
(Armando Feroci), Regina Orioli
(Martina Saviotti), Paolo Triestino
(Franco Feroci), Enrica Rosso
(Egle), Alessia Bruno (Morena
Feroci bambina), Giorgia Brugnoli
(Morena Feroci adulta), Ines Nobili
(Marcella Feroci), Roberto Sbaratto
(Dott. Bissanti), Mario Granato
(Giudice), Stefano Ambrogi (Amico
di Armando), Albano Bufalini
(Albergatore), Roberto Mincuzzi
(Quinto), Ernesto Fioretti (Attilio)



Gallo cedrone, 1998

Armando Feroci è un volontario della croce rossa rapito e condannato a morte da un gruppo di fondamentalisti islamici; in Italia cresce la mobilitazione per liberarlo, e si indaga sul suo passato. Si scopre così la vera natura del personaggio: “coatto” sì simpatico, ma soprattutto opportunist, volgare e cialtrone, confermata dalla scoperta del motivo reale per cui è stato rapito

dai guerriglieri. Nel finale, Feroci cade di nuovo in piedi iniziando la carriera politica come candidato sindaco di Roma.

Da molti considerato uno dei film meno riusciti di Carlo Verdone, *Gallo cedrone* è in realtà una delle opere più acute, cattive e incisive della maturità del regista romano, al netto di qualche lungaggine che a ogni modo non inficiano davvero il risultato complessivo del film. La ricezione non sempre entusiasta di parte della critica e del pubblico è forse dovuta al fatto che il film segue solo fino a un certo punto le coordinate più tipiche della comicità e della poetica di Verdone; è vero che c'è la romanità verace ed esplicita, così come non manca una certa malinconia

di fondo – la celebre definizione “malincomicità” può essere infatti riferita anche a questo film. Lo scarto si vede però nella rappresentazione del protagonista, dove si trova molto meno che in passato (e in futuro) la compresenza di una visione critica e ironica e di un affetto e partecipazione di fondo. Il fatalismo malinconico e partecipato che caratterizza molte maschere di Verdone, anche quelle sotto certi punti di vista più negative, lascia spazio a una visione molto più dura e cupa del personaggio e del contesto che lo circonda. Armando Feroci non è semplicemente un simpatico immaturo, in un certo senso vittima “innocente” del contesto culturale che lo ha prodotto come potevano essere, per esempio, il coatto Ivano del precedente *Viaggi di nozze*, Oscar Pettinari protagonista di *Troppo forte* o, per andare alle origini, Enzo di *Un sacco bello*, verso i quali si percepiva una certa vicinanza da parte dell'autore. Non è banalmente un personaggio simpatico che al massimo si può definire un po' cialtrone: sotto la scorza della simpatia da eterno immaturo troviamo l'essenza di un personaggio che tutto sacrifica al proprio ego, trasformista, opportunist, all'occorrenza qualunquista o vittimista e fortemente egoista, capace di meschinità e sempre pronto a provare a ribaltare la situazione e a salire sul nuovo carro dei vincitori. Il fatto poi che non manchino altri personaggi assolutamente negativi di carattere opposto alla coattitudine del protagonista (su tutti, il serio e altrettanto meschino ed egoista fratello,

ma c'è più di un pizzico d'ironia, per esempio, nella rappresentazione di personaggi secondari, come i gestori dello strip-club), non diventa una difesa del personaggio, ma semmai uno strumento per delineare con cupezza più agra che dolce contesti e quadri sociali più vasti. *Gallo cedrone* è forse così il film di Verdone in cui è più esplicito uno sguardo di costume e, per riflesso, forse quello in cui il legame con la tradizione della commedia all'italiana è più forte. Lo si vede nell'umorismo in fin dei conti acre e nel finale tra il beffardo e lo sconsolato, dove l'ignoranza, l'opportunismo e la volgarità del protagonista sembrano trovare un riconoscimento politico.

Che lo sguardo di Verdone sia qui più cattivo che altrove si intuisce anche dal fatto che il regista romano abbandona la struttura fondante di molti suoi film passati, cioè le vicende e le disavventure di carattere sentimentale, qui secondarie, che vedevano le maschere verdoniane a disagio e inadeguate soprattutto a livello intimo e personale, elementi che diventavano sì segni di un malessere più ampio, ma sempre in maniera indiretta (è il caso di *Borotalco*, per esempio). Proprio per la sua durezza, in parte, inedita, *Gallo cedrone*, al di là delle sottovalutazioni così come delle sue imperfezioni, è una delle opere più concrete, cattive e attuali di Carlo Verdone.

EDOARDO PERETTI

Lo sceicco bianco

Regia: Federico Fellini
Soggetto: Michelangelo
Antonioni, Federico Fellini, Tullio
Pinelli
Sceneggiatura: Federico Fellini,
Tullio Pinelli, con la collaborazione
di Ennio Flaiano
Fotografia: Arturo Gallea
Montaggio: Rolando Benedetti
Scenografia: Raffaello Tolfo
Musiche: Nino Rota

Produzione: P.D.C. – O.F.I.
Distribuzione: P.D.C.
Origine: Italia 1952
Durata: 86'
Interpreti: Alberto Sordi
(Fernando Rivoli, lo "Sceicco
bianco"), Brunella Bovo (Wanda
Giardino), Leopoldo Trieste (Ivan
Cavalli), Lilia Landi (Felga),
Giulietta Masina (Cabiria),

Ernesto Almirante (il regista),
Fanny Marchiò (Marilena Vellardi),
Gina Mascetti (Rita Rivoli), Enzo
Maggio (Furio, il facchino), Ugo
Attanasio (zio di Ivan), Elettra Zago
(zia di Ivan), Mimo Billi (Mambroni),
Anna Primula (Rina), Armando
Libianchi (ragioniere), Rino Leandri
(portiere d'albergo), Silvia De Vietri
(cameriera), Jole Silvani (Assunta),
Piero Antonucci (Oscar)



Lo sceicco bianco, 1952

Ivan e Wanda sono sposini in viaggio di nozze a Roma. Mentre lui vorrebbe che da questo viaggio scaturisse la possibilità di trovare un buon posto di lavoro, lei anela a realizzare il suo grande sogno: incontrare lo "Sceicco bianco", eroe del suo fotoromanzo preferito. Decide quindi di scappare dall'albergo per entrare in quello che crede un

mondo magico e fuori dal tempo. Ma ben presto si trova a dover fare i conti con la realtà: Fernando Rivoli, alias lo sceicco bianco, si rivela un uomo mediocre e infantile.

“*Lo sceicco bianco* è un film semplice ma perfetto, e racchiude in nuce tutto il Fellini che verrà” (Gabriele Diviero, *Verdone è uno sceicco*, <http://www.cinematografo.it/>, 4 dicembre 2010). Quando Federico Fellini realizza *Lo sceicco bianco* è reduce dall'insuccesso di *Luci del varietà*, film di cui cura la regia insieme ad Alberto Lattuada. Nonostante l'esordio non proprio roseo, il fiducioso produttore Luigi Rovere gli offre una seconda occasione, che si tramuta in un film che inaugura quell'elemento

autobiografico e quella propensione fantastica che saranno le cifre caratterizzanti del cinema felliniano. È interessante notare come anche questo film fu un insuccesso e non solo di pubblico, la critica lo stroncò pesantemente: “...un film talmente scadente per grossolanità di gusto, per deficienze narrative [...] da rendere legittimo il dubbio se tale prova di Fellini regista debba considerarsi senza appello” (Giulio Cesare Castello, *Cinema* n.99-100, dicembre 1952).

In realtà, con *Lo sceicco bianco* Fellini anticipa quasi tutto quello che racconterà negli anni a venire, delineando con chiarezza le proprie ossessioni e i propri sogni; ciò è ravvisabile soprattutto nelle figure dei parenti di Ivan, il marito, nei quali, in una forma ancora embrionale, Fellini presenta quella mostruosità sociale e familiare, deformata poi fin quasi all'allucinazione. Il regista riminese mette in scena, attraverso i due sposini, due mondi fantastici: la Roma papalina e imperiale che tanto affascina il piccolo borghese Ivan e il mondo esotico dei fotoromanzi che ha stregato il cuore dell'innocente e candida Wanda. Chiamando in causa Lewis Carroll, Wanda Cavalli sembra essere una moderna Alice, che vaga spaesata e incantata in un mondo di meraviglie dove però nulla è come sembra. Lei sogna, scrive lettere firmandosi “bambola appassionata”, vive di e per quell'eroe di carta, unico svago di una grigia e piatta esistenza. Ma quanto forte sarà la delusione quando il “suo” sceicco, uscendo dal mondo dei sogni, si rivelerà per quello che è realmente:

Fernando Rivoli, seduttore da strapazzo schiavizzato dalla moglie. Questo film oltre a segnare il pieno esordio in regia di Fellini, sarà anche il primo film importante di Alberto Sordi qui nei panni dello sceicco, quasi un novello Rodolfo Valentino. L'onirica entrata in scena del suo personaggio, che si dondola beatamente su un'altalena appesa a un albero, crea una perfetta atmosfera per il primo incontro tra lui e Wanda. Ma come accade di sovente nel film, lo scarto con la realtà è immediato: una voce fuori campo che lo chiama a gran voce volgarizzando il suo nome – “a Nandooo” – rompe tutta la poesia e mostra il lato umano del personaggio. Altra scena emblematica da questo punto di vista è quella del quasi bacio tra lo sceicco e Wanda a bordo della barca: mentre le loro labbra stanno per incontrarsi, Fernando viene colpito alla nuca dal pennone della vela. Quel mondo circense che dipingerà con struggente malinconia in altri film – si pensi a *I clowns* – qui Fellini lo propone nella scena del set sulla spiaggia, dove fa muovere tutti i grotteschi personaggi del fotoromanzo. Intenso e carico d'amore pure il ritratto che il regista riminese fa della Capitale e dei suoi incantevoli panorami, così come le felliniane musiche di Nino Rota che completano questo piccolo capolavoro del nostro cinema.

ROBERTA VERDE

Una vita difficile

Regia: Dino Risi
Soggetto e sceneggiatura:
Rodolfo Sonego
Fotografia: Leonida Barboni
Montaggio: Tatiana Casini Morigi
Scenografia: Mario Scisci
Costumi: Lucia Mirisola
Musiche: Carlo Savina
Produzione: Dino De Laurentiis
Cinematografica
Distribuzione: Dino De Laurentiis
- Domovideo
Origine: Italia 1961
Durata: 118'

Premi: *David di Donatello* (1962)
Miglior Produttore, David Speciale
(Lea Massari)

Interpreti: Alberto Sordi
(Silvio Magnozzi), Lea Massari
(Elena Pavinato), Franco Fabrizi
(Franco Simonini), Lina Vologhi
(Amelia Pavinato), Claudio Gora
(il commendatore Bracci),
Antonio Centa (Carlo), Daniele
Vargas (Marchese Cafferoni),
Loredana Nusciak (Giovanna),
Paolo Vanni (Paolino Magnozzi),

Franco Scandurra (presidente
commissione esami), Mino
Doro (Gino Laganà), Edith
Peters (sé stessa), Silvana
Mangano (sé stessa), Alessandro
Blasetti (sé stesso), Vittorio
Gassman (sé stesso)



Una vita difficile, 1961

Silvio Magnozzi durante la guerra partigiana conosce una ragazza, Elena, con cui poi va a vivere a Roma. Iniziata la carriera di giornalista, viene condannato a tre anni per aver partecipato ai moti comunisti del 1948. Ottenuta la libertà, cerca un impiego senza però voler scendere a compromessi. Silvio, lasciato da Elena, decide per disperazione di andare a

lavorare per un ricco industriale, così da riconquistarla.

Dino Risi definisce *Una vita difficile*, scritto da Rodolfo Sonego e interpretato meravigliosamente da Alberto Sordi, un film non tanto sul futuro quanto sullo ieri e sull'oggi, sulla delusione quindicennale di una generazione che voleva cambiare il mondo ma che rischiava di essere cambiata da esso. L'odissea di Silvio Magnozzi è metafora della storia italiana: dall'immediato dopoguerra agli anni del boom economico, dalla dittatura alla democrazia, da De Gasperi all'attentato a Togliatti. Nell'epopea di un uomo come tanti c'è quindi in controluce il dolore di un intero Paese, sempre in bilico tra rassegnazione e

gioia, fame e appagamento. La grande Storia travalica i confini e penetra nella piccola storia, quella degli ultimi, di chi soffre la fame e si aggrappa a tutto per non affogare.

Una vita difficile è una poesia sofferente e poco umoristica che racconta uno strappo violento, una delusione lenta e continua, mostra la frustrazione derivante da investimenti eccessivi, da grandi desideri. Silvio Magnozzi ha principi morali ben radicati e idee di sinistra ma non riesce ad applicarle alla realtà, modificatasi nel profondo: i potenti lo violentano, la corruzione si insinua dovunque. Prima è partigiano, poi è giornalista, "in armi" sembra forte, a Roma un ragazzino mosso dall'utopia, incapace di comprendere che la vita è fatta di altro; fin troppo onesto non si piega alla corruttela. C'è sempre un cortocircuito nelle sue scelte. Durante la lotta partigiana, mentre i compagni rischiano la vita, Magnozzi si rifugia tra le braccia di Elena; arrivati a Roma, Silvio scrive articoli, mentre lei muore di fame; viene condannato perché partecipa ai moti del '48, incurante del fatto che la donna sia incinta e lo preghi di cedere al compromesso. Vive ogni cosa in maniera esasperata; partecipa alla cosa pubblica come chi non ha nulla da perdere, mentre sta perdendo tutto, sacrifica più di ciò che possiede, negandosi anche ciò che ha già (Elena). C'è una lacerazione evidente tra desiderio – di ciò che manca, come dice Jacques Lacan – e ridimensionamento delle aspirazioni: riceve schiaffi in faccia da tutti, viene abbandonato, mentre continua a credere

nelle proprie idee e, messo alle corde, fugge; cerca di piegarsi al mondo, ma la sua vera natura si ripresenta.

Il "danno originario" di cui parla Lacan colpisce anche Silvio che aspetta una qualche soddisfazione che non arriva mai; l'immagine che ha di sé è fin troppo positiva, si guarda attraverso un paio di occhiali distorcenti per l'esasperata considerazione di sé – e proprio per questo umilia Elena nella celebre sequenza in cui è ubriaco a Viareggio. Silvio non riesce a proiettare nella quotidianità il suo "io ideale" e infatti subisce proprio per questa sua incapacità – nei primi piani di Sordi c'è tutto il patimento e la sofferenza di un individuo oppresso dalla vita e dalla sfortuna. Quando per accontentare moglie e suocera studia architettura, dimostra di non essere pronto: di fronte alla commissione si presenta come un perdente, prova a dare una risposta ma non è mai quella giusta. Diversa è l'espressione del volto nella sequenza finale quando l'uomo si ribella al capo, gettandolo in piscina con uno schiaffo ben assestato, simbolo di cambiamento per Silvio e anche per Elena. Dino Risi con *Una vita difficile* racconta il dramma malinconico di un uomo semplice e di una Nazione piena di fragilità e ipocrisie, in grado di colpire nel profondo tra un sorriso e una lacrima.

ELEONORA DEGRASSI

Divorzio all'italiana

Regia: Pietro Germi
Soggetto e sceneggiatura:
Ennio De Concini, Pietro Germi,
Alfredo Giannetti
Fotografia: Leonida Barboni,
Carlo Di Palma
Montaggio: Roberto Cinquini
Scenografia: Carlo Egidi
Costumi: Dina Di Bari
Musiche: Carlo Rustichelli
Produzione: Galatea Film, Lux
Film, Vides Cinematografica
Distribuzione: Lux Film
Origine: Italia 1961
Durata: 105'

Premi: *Premio Oscar* (1963)
Miglior Sceneggiatura Originale
(Ennio De Concini, Pietro Germi,
Alfredo Giannetti)
Festival di Cannes (1962) Premio
per la Miglior Commedia
Golden Globe (1963) Miglior
Film Straniero, Miglior Attore in
un Film Commedia o Musicale
(Marcello Mastroianni)
Premi BAFTA (1964) Miglior
Attore Straniero (Marcello
Mastroianni)
Nastri d'Argento (1962)
Miglior Soggetto Originale
(Ennio De Concini, Pietro Germi,
Alfredo Giannetti), Miglior
Sceneggiatura (Ennio De Concini,

Pietro Germi, Alfredo Giannetti),
Miglior Attore Protagonista
(Marcello Mastroianni)
Interpreti: Marcello Mastroianni
(Barone Ferdinando di Cefalù),
Stefania Sandrelli (Angela), Daniela
Rocca (Rosalia Cefalù), Leopoldo
Trieste (Carmelo Patanè), Pietro
Tordi (avvocato De Marzi), Odoardo
Spadaro (don Gaetano Cefalù),
Lando Buzzanca (Rosario Mulè),
Ugo Torrente (Don Calogero),
Antonio Acqua (il parroco), Giovanni
Fassiolo (don Ciccio Matara),
Margherita Girelli (Sisina), Angela
Cardile (Agnese Cefalù)



Divorzio all'italiana, 1961

Il Barone Ferdinando Cefalù, notevole della cittadina di Agramonte, è innamorato della giovane cugina Angela; l'impedimento più grosso è però il fatto di essere (infelicamente) sposato. Decide quindi di spingere la moglie a tradirlo con una vecchia fiamma, ordendo un preciso complotto che lo porterebbe a uccidere la consorte e a sfruttare l'articolo 587

del codice penale, quello che regola – con generosità nei confronti del marito assassino – il codice d'onore. Pur con qualche impedimento, tutto va come il Barone aveva previsto, ma la beffa finale è dietro l'angolo.

Una sequenza di *Divorzio all'italiana* racconta di quando l'intera comunità dell'ipotetica e più che verosimile cittadina di Agramonte assalta il cinema per vedere, attirata soprattutto dalla nomea di film scandaloso, *La dolce vita* di Federico Fellini, svaligiando il bar delle sue sedie, attirando i contadini dai poderi più remoti e creando una calca furiosa all'ingresso. Partiamo da questa sequenza perché, in qualche modo, il film di Germi e quello di Fellini sono

imparentati da un aspetto: entrambi cioè oggi sono ricordati e celebrati soprattutto per i motivi più folkloristici e in un certo senso più superficiali. Come il capolavoro di Fellini è riconosciuto dai più per la sequenza della Fontana di Trevi e per l'apparente patina di glamour, del film di Germi si celebrano, secondo la stessa ottica d'esportabilità delle eccellenze italiane, che talvolta esalta la superficie e non l'essenza, la prova iconica di Marcello Mastroianni, il suo tic diventato quasi mitologico e una visione della Sicilia ormai considerata quasi "vintage" e, appunto, folkloristica. *Divorzio all'italiana* è in realtà un ritratto cupo, morale, crudele ed esilarante che è sì legato a una determinata realtà sociale, ma che supera questi confini cogliendo aspetti più vasti della mentalità italiana, in un processo che unisce Meridione e Settentrione iniziato con questo film e concluso ancor più mirabilmente nel 1966 con *Signore e signori*. Numerose sarebbero le sequenze che ci permettono di cogliere questo aspetto: da quella celebre del prete che dal pulpito invita a votare un partito che sia popolare, e quindi democratico, e rispettoso dei nostri valori, e quindi cristiano; alla distanza tra l'apertura culturale delle élites del Partito Comunista e il conformismo di buona parte della base nella scena del dibattito sull'emancipazione femminile, fino al mix di ipocrisia, conformismo ed egoismo che caratterizza tutti i personaggi. Tutti elementi che si hanno caratteristiche prettamente sicule – caratteristiche che vengono pure sottolineate –, ma che allo stesso tempo non è difficile pensare trasportate, con

pochi cambiamenti, in una qualunque delle altre venti regioni italiane. Altro punto di forza è la costante compresenza di realtà e finzione, che riguarda, chi più e chi meno, tutti i personaggi. È finzione naturalmente l'asse portante della vicenda: il complotto e il piano messi in atto dal Barone Cefalù per costringere la moglie a tradirlo hanno infatti i caratteri di una sceneggiatura neanche troppo improvvisata. È finzione anche a un livello più profondo: non vediamo infatti accadere le vicende del film in maniera diretta, per così dire, ma le vediamo nel modo in cui ce le offre lo stesso Barone, il quale, raccontando durante il viaggio in treno che lo riporta a casa dopo il breve soggiorno in prigione, trasforma l'intera narrazione in un lungo flashback dove ai fatti si aggiungono i pensieri, i progetti e l'immaginazione del protagonista. In un'ottica più generale, ogni personaggio pare consapevole dello scarto tra la realtà dei comportamenti, dei sentimenti e delle aspirazioni e quella dell'apparenza sociale e dei canoni imposti dalla comunità, agendo di conseguenza. È su questo piano che Germi scatena la sua ironia estremamente acuta e cinica, decisamente poco conciliante, e nata da una forte carica morale che non concede sconti. *Divorzio all'italiana* si conferma ancora oggi quindi un film esilarante e cupo, con buona pace degli esaltatori più acritici del *Made in Italy*.

EDOARDO PERETTI

Signore e signori

Regia: Pietro Germi
Soggetto: Luciano Vincenzoni, Pietro Germi, Ennio Flaiano (non accreditato)
Sceneggiatura: Age, Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Pietro Germi
Fotografia: Aiace Parolin
Montaggio: Sergio Montanari
Scenografia: Carlo Egidi
Costumi: Angela Sammaciccia
Musiche: Carlo Rustichelli
Produzione: Dear Film, R.P.A.
– Registri Produttori Associati, Les Films du siècle
Distribuzione: Dear Film
Origine: Italia, Francia 1965
Durata: 118'

Premi: *Festival di Cannes* (1966) Palma d'Oro al Miglior Film
David di Donatello (1966) Miglior Regia (Pietro Germi), Miglior Produzione (Pietro Germi e Robert Haggiag)
Nastri d'Argento (1967) Miglior Sceneggiatura (Age, Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Pietro Germi)
Globi d'Oro (1967) Miglior Film

Interpreti: Virna Lisi (Milena Zulian), Gastone Moschin (Rag. Osvaldo Bisigato), Alberto Lionello (Toni Gasparini), Olga Villi (Ippolita Gasparini), Beba Loncar (Noemi Castellan), Franco Fabrizi (Lino Benedetti), Nora Ricci (Gilda Bisigato), Gigi Ballista (Giacinto Castellan), Quinto Parmeggiani (Bepi Scodeler), Moira Orfei (Giorgia Casellato), Gustavo D'Arpe (Scarabello), Patrizia Valturri (Alda), Carlo Bagno (Bepi Cristofoletti), Giulio Questi (Franco Zaccaria)



Signore e signori, 1965

Le avventure di una cerchia di amici in una cittadina del Veneto. Storie di tradimenti, di scandali celati, vizi e virtù della provincia italiana. Un medico dovrà curare l'impotenza di un caro amico e dopo aver spifferato in giro il segreto se ne pentirà amaramente. Un impiegato sogna di fuggire con l'amante, una cassiera di un bar. Una giovane contadinella

arriva in città, e diventerà ben presto il desiderio sessuale degli uomini che approfitteranno della sua ingenuità...

Il mondo cambia, le mode passano, la tecnologia si evolve... l'uomo invece rimane sempre lo stesso. Sembra partire da questa constatazione *Signore e signori* o meglio è per tutto ciò che il film di Germi rimane un classico sempre attuale. Che si parli di grande città o "paesotto" provinciale, i cittadini si comportano nel medesimo modo fomentando il gossip e alimentando polemiche sterili. L'ipocrisia raccontata è quella di un dopoguerra che aveva voglia di chiudere con il passato, accompagnato dalla gozzoviglia e dalla spensieratezza. Siamo nel 1965 e da lì a poco il nostro

Paese, insieme a buona parte del mondo, si stava preparando ad una netta rivoluzione culturale, sociale ma soprattutto sessuale. Germi infarcisce i tre episodi di *Signore e signori* dei pruriti sessuali tipici del maschio italico che se repressi portano allo "scandalo", e forse per una delle prime volte espone anche i desideri femminili impersonati nell'atto liberatorio della *bronsa coerta* (brace coperta in dialetto veneto) Ippolita Gasparini. La Democrazia Cristiana dettava le regole per un buon cittadino e lo farà ancora per molti anni a seguire seminando moralismi. Germi denuncia, senza dimenticare il riso e un punto di vista quasi documentaristico, una società pronta a condannare gli altri assolvendo sé stessa e non censura niente compresa pedofilia e divorzio. La sua è una commedia durissima e allo stesso tempo tristissima, sulla demistificazione del matrimonio, una cosa che oggi fa sorridere se si pensa alla strumentalizzazione sulla famiglia "normale". La provincia come ottuso inferno chiuso in sé stesso con pochi personaggi positivi e sfacciatamente bramosi di libertà (Moschin e Lisi). È stimolante avvicinarlo ad una odierna rinascita della commedia nostrana vista con *Perfetti sconosciuti*: entrambe le pellicole, seppur con i dovuti distinguui, spifferano empietà e scandali senza perdonismi. Non si salva nessuno e solo fingere che non sia successo niente mette a tacere tutto. Ma *Signore e signori* è ancora oggi più progressista perché non si nasconde dietro a "porte scorrevoli" con tocchi magici, le cose accadono e poi finiscono per essere infossate. La Storia ci insegna che in

seguito la provincia abbandonerà in parte le beghe locali, per prendersela con l'altro, riscoprendo un razzismo latente che scoppia specialmente in quel Nordest in cui il regista ambienta le sue storie. Il pubblico ancora oggi non fatterà a riconoscersi, e come dargli torto. Non ci si scandalizzava all'epoca, figuriamoci oggi, casomai si confessa un assioma che da sempre caratterizza l'umanità: a pagare non sono mai i colpevoli ed è meglio nascondere la polvere sotto il tappeto. Ci rimette la cassiera, la contadinella alla quale viene preferito il vil denaro, i borghesi invece si ripuliscono e ritornano in piazza. Una commedia corale musicata dalle ritmate composizioni di Rustichelli, giustamente premiata a Cannes da una giuria (con presidentessa Sophia Loren) antesignana che non si paralizzò, ma seppe riconoscere il genio di Pietro Germi più di oggi.

ANDREA MOSCHIONI FIORETTI

Io la conoscevo bene

Regia: Antonio Pietrangeli
Soggetto e sceneggiatura:
Antonio Pietrangeli, Ruggero
Maccari, Ettore Scola
Fotografia: Armando Nannuzzi
Montaggio: Franco Fraticelli
Scenografia: Maurizio Chiari
Costumi: Maurizio Chiari
Musiche: Piero Piccioni
Produzione: Ultra Film – Sicilia
Cinematografica, Le Film du siècle,
Roxy Film
Distribuzione: Medusa
Distribuzione
Origine: Italia, Francia,
Repubblica Federale Tedesca 1965
Durata: 118'

Premi: *Nastri d'Argento* (1966)
Miglior Regia (Antonio Pietrangeli),
Miglior Sceneggiatura (Antonio
Pietrangeli, Ruggero Maccari,
Ettore Scola), Miglior Attore Non
Protagonista (Ugo Tognazzi)
Grolla d'Oro (1966) Premio
per la Miglior Regia (Antonio
Pietrangeli)

Interpreti: Stefania Sandrelli
(Adriana Astorelli), Ugo Tognazzi
(Baggini, ex attore), Nino Manfredi
(Cianfanna), Enrico Maria Salerno
(Roberto), Robert Hoffmann
(Antonio), Jean-Claude Brialy
(Dario Marchionni, imbroglione),
Joachim Fuchsberger (Fausto,
lo scrittore), Mario Adorf (Emilio
detto "bietolone"), Franco Fabrizi
(Paganelli, press agent), Karin Dor
(Barbara), Véronique Vendell (Elis
Stendhal, la stellina), Turi Ferro
(commissario), Franco Nero (Italo,
meccanico), Franca Polesello
(mascherina del cinema), Sandro
Dori (allievo attore), Robert Mark
(regista del provino)



Io la conoscevo bene, 1965

Ascesa e caduta di una ragazza di provincia che, dalla rurale e povera Pistoia, cerca il successo nella caotica Roma di attori, pubblicitari sornioni e cialtroni arricchiti. Adriana è bella e vulnerabile, passa da un uomo all'altro con la stessa facilità con cui si improvvisa parrucchiera, maschera in un cinema, cassiera di un bowling, indossatrice di capi estrosi. Con la

partecipazione a un film in costume e una fugace apparizione in un cinegiornale, sembra che per lei le luci della ribalta si siano finalmente accese. La realtà sarà ben diversa.

Chiunque potrebbe dire di conoscere bene Adriana, donna dai mille volti e dalle mille occupazioni, in cerca di fortuna dalla natia e bucolica Pistoia alla luccicante Roma della fama a tutti i costi. Il capolavoro di Antonio Pietrangeli *Io la conoscevo bene*, feroce atto d'accusa al finto luccichio dello *star system* tricolore, volitivo e millantatore, pone innanzitutto il problema dell'identità del personaggio protagonista, una Stefania Sandrelli tutta ghigni e smorfie ammiccanti. Ma dietro quello sguardo ancora acerbo

e quelle movenze adolescenziali, nessuno è riuscito a decifrare nulla se non l'ingenuo candore di un fiore appena sbocciato, rimasto invischiato irrimediabilmente nel sottobosco spietato di famelici approfittatori. Nessuno la conosce davvero e quell' "io" generico del titolo mette in risalto anche l'anonimia di un carosello impazzito, intorno al quale gravitano esuli e vuote figurette senza arte né parte. Vi è una costellazione variegata di tipi umani a rappresentare l' "Italietta" allo sbando e le mille contraddizioni del boom economico: si va dal pubblicitario imbonitore Cianfanna che promette ad Adriana fama imperitura, al press-agent che la sceglie per un modaiolo peplum, fino ai tanti uomini in cui s'imbatte l'avvenente giovane prima di capire che esiste una "soluzione finale" alla vanità del tutto. Ci sono Dario, furfante di razza che le regala un bracciale appena rubato, Carlo, ometto borghese che le fa la corte pur essendo invaghito di un'altra donna, lo scrittore Fausto che la ritrae in un pezzo di letteratura naturalista meglio di Stendhal, e poi Emilio, il romantico pugile-facchino che dell'Italia meschina rappresenta il lato più svagato e ingenuo. Un posto a parte occupa l'ex-attore sul viale del tramonto Baggini (Ugo Tognazzi che vinse il Nastro d'Argento per la migliore interpretazione) artefice di un forsennato e quasi mortale ballo di fronte ai sempreverdi colleghi. L'impressione di realtà che si ricava dal ritratto impietoso di una donna vittima di una società maschilista, appare componibile attraverso uno stile à *la française*, frantumato ed episodico,

raccordato da un *leitmotiv* infarcito di successi italiani d'epoca (si va da Mina alle gemelle Kessler, passando per Peppino di Capri e Ornella Vanoni) che racconta "miseria e crudeltà" dello spietato mondo del cinema e dello spettacolo dopo la comparsa dell'onirismo felliniano. Vincitore nel 1966 del Nastro d'Argento per la Migliore Sceneggiatura – scritta a sei mani dal regista Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari ed Ettore Scola – *Io la conoscevo bene* è un requiem accorato a colei che somiglia sempre più a una figura della malinconia, poiché tutto le scivola addosso e il mondo le passa attraverso come fosse un "piano inclinato" su cui chiunque può poggiarsi indisturbato. Avvinghiata alla vita come il serpente biblico che si morde la coda, Adriana non vede che infiniti oggi alle porte di un domani sempre uguale. Lesta a cambiare maschera e umore – lo stile a mosaico prevede la chiusura di ogni scenetta con l'intro di un nuovo brano e una nuova acconciatura per la *starlette* – Adriana, "una, nessuna e centomila", rimarrà la donna più struggente della galleria al femminile di Pietrangeli, l'uomo che, come Truffaut e Cukor, il gentil sesso lo amava in modo autentico, dipingendolo con tormentato lirismo e configurandolo come l' "altra metà del cielo" più vigorosa e umiliata, in cerca della propria identità nell'ipocrita belpaese di ruffiani e riccastri da operetta.

VINCENZO PALERMO

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

57–63 Spazio Off: Claudio Caligari

Capitolo C

Outsider di culto: Claudio Caligari

Claudio Caligari ha sempre concepito il cinema come un qualcosa che fosse per natura contenutisticamente documentaristico. Lo si comprende con semplicità attraverso la visione di alcune delle sue primissime opere (appunto, documentari duri e puri), ma ce ne rendiamo conto in maniera ancora più evidente – forse perché lo è in modo un poco traslato – guardando il suo primo lungometraggio, quell'*Amore tossico* (1983) che da tempo è ormai ufficialmente riconosciuto come uno dei film cult della storia del cinema italiano. Si nota infatti come questo lavoro, a prescindere dalla sua natura fittizia, sia stato concepito secondo una necessità di informare lo spettatore su un argomento di scottante attualità come il problema della droga nelle borgate romane, e anche se certi bizzarri personaggi-maschera prendono a tratti il sopravvento, o si impongono – come una sorta di interferenza – attraverso la loro capacità di rendersi fortemente astratti e simbolici, il bisogno di documentare rimane tuttavia la priorità. Insomma, il cinema per Caligari è un medium che ha sempre e comunque avuto il dovere di comunicare qualcosa che ha a che fare con un racconto di problematicità legate alla quotidianità di una specifica classe sociale. Entrare

in contatto con aspetti estremi della vita e con la loro essenza è stato dunque per il regista aronese una sorta di comandamento da rispettare quasi dogmaticamente. Ma la particolarità del suo cinema non si esaurisce solo in questo aspetto: la capacità infatti di saper trasfigurare il lato realistico delle cose, la sapienza nel riuscire a trascinarlo in una sorta di limbo dove il grottesco diviene una qualità e non un difetto (e qui entra in ballo il grande insegnamento del cinema di Pasolini) è l'altro grande dono che è stato in grado di farci. Sempre in *Amore tossico* lo si evince dalle “splendide” sequenze dedicate ai momenti in cui i tossici protagonisti si fanno di eroina: in un mix di leggero e malsano, di ironia, comicità e angoscia si configura perfettamente la zona in cui l'espressività della sua macchina emozionale solitamente si aziona.

Ma Caligari è uno tosto, non può fermarsi qui: pensa che il suo bagaglio stilistico possa riuscire a contenere molto altro ancora. Negli anni successivi lavora ad alcune sceneggiature per diversi film che, per un motivo o per un altro, non riesce tuttavia a realizzare. Ecco però che dopo quindici anni il ritorno alla regia avviene con un noir molto particolare: un film che cerca di riflettere sui residui

delle “lotte di classe” e sull'odio quasi stereotipato per un mondo borghese che ormai non riesce più ad avere così precise categorizzazioni e netti confini. Formalmente affascinante, *L'odore della notte* (1998) è un'opera che cerca anche di fare il punto della situazione su quelle che sono state le figure chiave del noir di quegli ultimi anni: citazioni dai film di Scorsese e dai film di Tarantino – ma anche dal polar tra i Sessanta e i Settanta – sono un modo per riprendere il discorso sulla messa in scena in chiave postmoderna, dimostrando che anche il cinema italiano è in grado di metabolizzare e metamorfizzare le forme tipiche del cinema di genere.

Dopo *L'odore della notte*, di nuovo e sfortunatamente un vuoto sostanzioso di ben diciassette anni in cui purtroppo si ammala, ma trascorsi i quali ha la forza di girare un ultimo film, il suo capolavoro. A febbraio del 2015 inizia infatti le riprese di *Non essere cattivo*, scritto assieme a Francesca Serafini e Giordano Meacci. Girato a Ostia, è una sorta di protesi concettuale e fisica di *Amore tossico*: una vicenda che di nuovo racconta la borgata, i suoi protagonisti, le sue tristi sfide alla vita e le sue malinconiche e melanconiche prese di posizione. Un film che parla soprattutto di amicizia e lo fa con una schiettezza e una naturalezza uniche, raccontando le storie di due giovani uomini profondamente legati dalla necessità di dover sopravvivere in un mondo che non è quello che si sarebbero aspettati. Un'opera unica nel suo genere perché congela la lezione post-neorealista facendola sciogliere

sotto il sole di un nuovo modo di entrare in contatto con la realtà della storia sociale italiana.

A Valerio Mastandrea, suo amico e produttore di *Non essere cattivo*, circa un anno prima dell'inizio della lavorazione, Caligari disse: “Muio come uno stronzo. E ho fatto solo due film”. Pace all'anima tua, Claudio, di film ora ne hai fatti ben tre e con buonissima probabilità sarà molto dura dimenticarci di ognuno di questi.

GABRIELE BALDACCINI

Amore tossico

Regia: Claudio Caligari
Soggetto e sceneggiatura:
Guido Blumir, Claudio Caligari
Fotografia: Dario Di Palma
Montaggio: Enzo Meniconi
Scenografia: Lia Morandini,
Maurizio Santarelli
Costumi: Lia Morandini,
Maurizio Santarelli
Musiche: Detto Mariano
Produzione: Iter International
S.p.A.
Distribuzione: Gaumont
Origine: Italia 1983
Durata: 96'

Premi: *Mostra Internazionale
d'Arte Cinematografica di Venezia*
(1983) Premio Speciale sezione
De Sica per la Migliore Opera Prima
Festival di Valencia (1983)
Premio Selezione Speciale
Festival di San Sebastian (1983)
Migliore Interpretazione Femminile
(Michela Mioni)

Interpreti: Cesare Ferretti
(Cesare), Michela Mioni (Michela),
Enzo Di Benedetto (Enzo), Roberto
Stani (Ciopper), Clara Memoria
(Teresa), Dario Trombetta (il
magnaccia), Loredana Ferrara
(Loredana), Mario Afeltra (Mario),
Fernando Arcangeli (Debora),
Gianni Schettini (Donna), Mario
Caiazzì (Ciccione), Silvia Starita
(Psicologa)



Amore tossico, 1983

Italia, anni '80: l'eroina è un problema dilagante nel Paese perché molti giovani la assumono, vi dipendono e ne muoiono. Tra questi vi sono anche dei ragazzi di Ostia che da tempo soffrono di tossicodipendenza e trascorrono le loro giornate tra la ricerca della droga, la sua assunzione e i suoi effetti. All'interno di questa compagnia vi è anche una coppia,

Cesare e Michela, i quali a volte dicono di voler smettere, ma senza mai veramente tentare.

“Neorealistico”, “pasoliniano”, “post-pasoliniano”. Questi sono alcuni dei termini con cui è stato definito *Amore tossico*, il primo dei tre lungometraggi di finzione diretti da Claudio Caligari. E in qualche modo sono tutti aggettivi adeguati per poter descrivere l'opera del cineasta piemontese. Infatti, se la scelta di far interpretare i protagonisti non da attori professionisti ma da veri eroinomani o da ex tali ha sicuramente origini neorealiste, l'ambientazione a Ostia e nelle periferie romane è un chiaro riferimento al cinema di Pasolini, autore che viene inoltre omaggiato visivamente

in due delle sequenze finali. E anche il lavoro di sceneggiatura che Caligari fece con il sociologo Guido Blumir (qui anche in veste di consulente scientifico) dimostra la volontà del regista di girare un film realista e profondo, lontano da ogni stereotipo e da qualunque forma di superficialità.

Tutti elementi dai quali emerge un progetto definito, magari di difficile realizzazione, ma comunque compiuto e riuscito, grazie anche alla perfetta coincidenza tra forma e contenuto, resa evidente dal fatto che qui ogni scelta linguistica ed estetica non è fine a sé stessa, ma si fa invece portatrice di uno sguardo preciso e originale.

In primis, vi è la regia assolutamente sobria e scarna, quasi “rozza” nella messa in scena, priva di qualunque effettismo – se non nel montaggio alternato e simbolico dell'ultima parte –, impegnata a riprendere il più fedelmente possibile la quotidianità dei protagonisti, a volte scendendo anche nei particolari, come nei momenti dell'assunzione dell'eroina, descritti dettagliatamente in tutti i passaggi e le conseguenze. Una regia che, inoltre, trasmette alla narrazione un ritmo lento, rispecchiando così la vita lenta dei personaggi, i quali si trascinano tra la ricerca della droga, l'attesa del metadone e lo stordimento dato dalla sostanza.

Un'esistenza che pare dunque senza speranza e senza slancio, senza gioia e senza euforia, neanche nell'atto autodistruttivo di drogarsi: qui si ha la sensazione che i personaggi non si buchino nemmeno per piacere, per l'ebbrezza del pericolo o per

una qualsiasi forma di ribellione, ma che agiscano piuttosto per inerzia e abitudine, come se ormai l'eroina facesse parte integrante di un destino immutabile e imm modificabile. Una questione che in fondo emerge anche dall'intento solo pronunciato e mai veramente attuato di Michela e Cesare d'abbandonare l'uso degli stupefacenti.

Il tutto osservato con uno sguardo indubbiamente distante e non empatico, ma mai giudicante o severo, casomai lucido e disincantato. Uno sguardo che non si limita ad analizzare il problema dell'eroina, ma che si allarga invece a una situazione più ampia di disagio sociale. Infatti, qui il problema della droga – per quanto centro e perno della pellicola – risulta anche il punto di partenza per descrivere e affrontare la profonda solitudine delle periferie, abbandonate al loro degrado, come evidenziano i (numerosi) campi medio / lunghi sulla “grigia” spiaggia di Ostia e sui fatiscanti palazzi dei sobborghi romani.

Una prospettiva allargata che si evince proprio dalle scelte linguistiche sopra citate, confermando ancora una volta quanto *Amore tossico*, pur nella sua apparente semplicità, sia un film meditato nel quale forma e contenuto s'intersecano costantemente, in quella che è una caratteristica che evidenzia chiaramente le qualità di un regista, Claudio Caligari, per troppo tempo sottovalutato e marginalizzato.

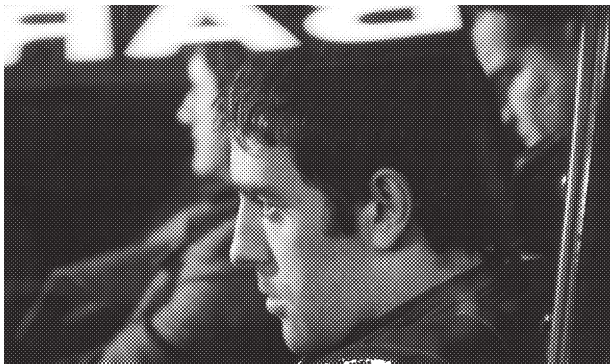
JURI SAITTA

L'odore della notte

Regia: Claudio Caligari
Soggetto: Dido Sacchettoni
dal suo romanzo *Le notti di Arancia Meccanica*
Sceneggiatura: Claudio Caligari
Fotografia: Maurizio Calvesi
Montaggio: Mauro Bonanni
Scenografia: Maurizio Marchitelli
Costumi: Tiziana Mancini
Musiche: Pivio, Aldo De Scalzi

Produzione: Sorpasso Film
Distribuzione: Filmauro
Origine: Italia 1998
Durata: 98'
Interpreti: Valerio Mastandrea
(Remo Guerra), Marco Giallini
(Maurizio Leggeri), Giorgio
Tirabassi (Roberto Salvo),
Emanuel Bevilacqua (Il "Rozzo"),

Alessia Fugardi (Rita), Francesca
D'Aloja (signora rapinata), Little
Tony (sé stesso), Giampiero Lisarelli
(Attilio), Elda Alvigini (Michela),
Raffaele Vannoli (Nicola), Stella
Vordemann (figlia del candidato
cattolico)



L'odore della notte, 1998

Roma, novembre 1979. Remo Guerra, posto fisso nella squadra mobile di Torino e rapinatore seriale nelle scure notti capitoline, conduce una guerra privata contro i poteri forti di Roma, servendosi di complici che non hanno nulla da perdere per estorcere denaro alla ricca borghesia. Dopo aver lasciato la polizia ed essersi dedicato completamente all'esercizio della

malavita nelle periferie degradate, è destinato a scontrarsi con i burattinai delle alte sfere politiche. La sua è una lotta senza quartiere e senza credo.

Sola est paupertas, artes quae suscitāt omnes. Il lapidario verso di Teocrito sintetizza la causa primaria che spinge gli *errantes* di Claudio Caligari a erompere con forza tragica dal cumulo di macerie e degrado in cui sono confinati. Abitanti dei bassifondi di Roma, (ri)masticati dalla stessa borgata cui appartengono e da cui sono stati plasmati, gli anti-eroi costruiscono e con la stessa velocità abbattano castelli di sogni, illusioni e speranze, le cui fondamenta sono perlopiù rimpianti per le occasioni perdute. Vinti per vocazione e avvelenati da dipendenza

cronica inestinguibile, hanno sempre voglia di perdere morendo un po'. "Solo la miseria è capace di accendere ogni ingegno", e lo sa bene "il rozzo", compagno di brigata del boss Remo Guerra, *nomen omen* che contiene in sé il significato di un destino segnato che lo conduce a una lenta guerriglia urbana per l'appropriazione indebita dei lussuosi beni borghesi; discesa inesorabile che, in un crescendo di violenza e terrore cieco, lo identifica come il guerriero di una notte tossica come l'aria che respirano i criminali, insalubre come quella inalata nel sottobosco "bene" in cui si annida il male assoluto scaturito dal silenzio dei dominatori. Si adombra, nei rassicuranti *sancta sanctorum* di politici di malaffare, la P2 di Licio Gelli, la pletera di deputati corrotti legati alle sfere cattoliche, la progenie infetta che difende padri colpevoli tramandando la nobile arte del dominio attraverso l'omertoso "silentium". Tutti sanno e nessuno sa, c'è chi vuol sapere di più ma non ha il coraggio di osare e chi, come la banda di disperati guidata da Remo, riesce a muoversi agile in una sporca notte senza stelle per aggredire e depredare i potenti. Non c'è alcun dio e nessun punto di riferimento a guidare le turpi azioni del trio (c'è anche Maurizio, interpretato da Marco Giallini) che vuole a tutti i costi rovesciare l'ordine sociale, rendendosi promotore di una ribellione crepitante a colpi di semiautomatica e stati d'assedio. Il percorso registico di Claudio Caligari, da *Amore tossico* a *Non essere cattivo*, è il racconto rigoroso di uno stato permanente di (tossico)dipendenza,

a partire da un'estetica della borgata affogata in un'overdose che non lascia scampo, saettante tra i generi in virtù di una scrittura schizofrenica. Circolo vizioso, nel caso in questione, alimentato a corrente alterna da derive scorsesiane e influenze da Jean-Pierre Melville, giocato sul terreno impervio del cinema etnografico tra melodramma e poliziottesco. Sottovalutato a suo tempo, *L'odore della notte* racconta la lotta di classe con la forza di un'indagine reale e al contempo romanzesca, così come solo il cineasta di Arona ha saputo esserlo: irruento e spigoloso cantore della *wilderness* nostrana fatta di amori tossici, rapine a mano armata e cattivi mai davvero tali – sono i "ragazzi di vita" pasoliniani trattati come "reagente" alla crisi di valori dell'epoca. In quanto lucido resoconto sulla dialettica potere-corruzione, *L'odore della notte* è uno dei suoi film più politici, smorzato nei toni cupi dagli inserti di brani nazional-popolari – Rino Gaetano, Heather Parisi e Little Tony nella parte di sé stesso – e dalla musica calda di Pivio e Aldo De Scalzi. La poetica caligariana intrisa di violenza "lirica" è votata al martirio sociale nella misura in cui manda i suoi figli "ai resti", facendo giocare loro il tutto per tutto come in una lunga, interminabile partita di poker tra outsider senza controllo affamati di vita.

VINCENZO PALERMO

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

65–73 Racconti privati, memorie pubbliche / A nuova vita

Capitolo D

Il treno va a mosca

Regia: Federico Ferrone,
Michele Manzolini
Soggetto: Federico Ferrone,
Michele Manzolini, Francesco
Ragazzi
Fotografia: Enzo Pasi, Luigi
Pattueli, Sauro Ravaglia (8mm)
Andrea Vaccari, Marcello
Dapporto (HD)

Montaggio: Sara Fgaier
Musiche: Francesco Serra
Produzione: Kiné, Vezfilm,
Apapaja, Home Movies – Archivio
Nazionale del film di famiglia
Distribuzione: Istituto Luce
Cinecittà
Origine: Italia 2014
Durata: 70'

Interpreti: Sauro Ravaglia
(sé stesso)



Il treno va a Mosca, 2014

Il viaggio di Sauro dalla
Romagna all'URSS, da Alfonsine
a Mosca, nel 1957, rievocato
dalle parole del protagonista e dai film
di famiglia dei suoi compagni di viaggio.
Uno sguardo partecipe ma disincantato
sulla quotidianità dell'ideologia,
sul conflitto tra simboli e realtà,
sui rimpianti e sui punti di svolta
epocali.

Sauro Ravaglia è un barbiere e
un comunista: le due identità si sono
formate di pari passo, quando era
ragazzo, nel dopoguerra, ad Alfonsine
(RA), dove ci sono tanti barbieri e tutti
sono comunisti. Quando nell'agosto
1957 si presenta l'opportunità di
viaggiare fino a Mosca per partecipare
al Festival Mondiale della Gioventù
Socialista, Sauro la coglie al volo –
e a Mosca fino ad allora non c'era
andato nessuno, "c'erano andati
Togliatti e i capi del Partito Comunista"
soltanto. Sauro parte per Mosca
assieme agli amici cineamatori Profes
ed Enzo e le loro tantissime bobine
8mm; una volta tornati, le bobine
impressionate con le immagini di Mosca
faranno il giro dei circoli romagnoli.
Perché tutti vogliono vedere i simboli,

Mosca, il Mausoleo e la statua di Lenin;
nessuno però vuole sentire il racconto
dei dubbi e delle contraddizioni che
invece si manifestano di fronte ai tre
testimoni in trasferta.

Il treno va a Mosca si serve di
due tipi di memoria: quella privata,
quella delle parole di Sauro, in prima
persona e al presente, e quella fisica
della pellicola impressionata e poi
recuperata da Home Movies – Archivio
Nazionale del Film di Famiglia, filtro
su un'atmosfera che ha segnato la
nostra Storia. È sempre lo sguardo di
Sauro che restituisce un'epoca e un
ideale che accomunava tante realtà
locali: un'utopia diffusa, sentita, la
cui continuità con la vita quotidiana
emerge dalle immagini ed è fotografata
nell'espressione del narratore, quando
riporta di un'"aria che si respirava"
difficile da comunicare a chi non
c'era. Un'aria che dà la sensazione di
essere parte di un tutto, da Alfonsine
alle folle oceaniche di Mosca; un'aria
che successivamente porterà Sauro
nell'Algeria post-liberazione, a cercare
quegli stessi ideali di uguaglianza e
libertà; un'aria che in URSS scolorisce
nel faccia a faccia con un'inimmaginata
povertà, presagio della fine. L'utopia
vacilla, le immagini si fanno oscure,
luttuosi persino i fuochi d'artificio:
la morte di Togliatti nel 1964
riporta Sauro a casa e sancisce il
cambiamento definitivo di quell'aria.
Ferrone e Manzolini hanno realizzato
un documentario sull'importanza
cruciale dell'esperienza e dello sguardo
personale come strumento da cui
ripartire per raccontare la Storia:
un'idea di cinema inscindibile da un'idea

di memoria, che pretende originalità,
forza visiva, consapevolezza.

CHIARA CHECCAGLINI

Circo Togni Home Movies

Un ritratto di famiglia con elefanti

Un work in progress presentato
da Associazione Home Movies
e La Camera Ottica.

Selezione a cura di: Giulio Bursi,
Mirco Santi, Paolo Simoni
Restauro delle pellicole
e ricerche: Antonella Vitolo
Montaggio: Claudio Giapponesi
Musiche: improvvisazione live
di Stefano Pilia

Restauro delle pellicole:
Laboratorio di Restauro
Cinematografico La Camera Ottica,
DAMS / Interateneo Università
degli Studi di Udine e Trieste
Produzione: Associazione
Home Movies, Archivio Nazionale
del Film di Famiglia
Formato: Digital SD da 8mm
b / n e colore
Durata: 53'

La collaborazione tra l'Associazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia e La Camera Ottica nasce proprio nel 2006 con il progetto sul Fondo Togni e proseguirà con il ripristino di altri fondi di film amatoriali. Le pellicole 8mm, Super8, 16mm e 9,5mm che l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna raccoglie e conserva necessitano di un accurato lavoro di recupero con una metodologia precisa, sviluppata nelle diverse fasi dai due centri.

Ritratto di famiglia con elefanti. Una famiglia decisamente particolare, quella dei circensi Togni. Una selezione del primo nucleo di pellicole ritrovate nella plancia di un carrozzone del circo nel 2006.

I film in 8mm della famiglia Togni e del Circo omonimo, dagli anni Quaranta agli anni Settanta. Darix e la sua famiglia: gli uomini, le donne, i figli, gli animali. Sempre in viaggio, il circo non si ferma mai. Quando non è in primo piano, è nello sfondo. Ma la cinepresa lotta per appartarsi su momenti di una famiglia che vorrebbe essere uguale a tante altre: i figli che crescono, le feste, i giochi, il mare. Ma questa è la storia fantastica di Darix Togni, una leggenda del circo.

Anche il circo va al mare (con gli elefanti, però), va in montagna (ma passando le Alpi come Annibale, impresa incredibile riuscita a Darix nel '59 con elefanti, dromedari e lama), si ritrova in una famiglia allargatissima. Ma, soprattutto, viaggia, dall'Egitto alla Spagna a Capo Nord.

I film sono stati ritrovati dentro un carrozzone in condizioni disastrose. Il tempo e la cattive condizioni di conservazione hanno agito su di essi, rendendoli improiettabili. Sono stati trovati incollati, incrostati di umidità, muffe, polvere, ruggine. Grazie all'efficacia delle nuove tecniche di pulizia sperimentate, si è arrivati ad un recupero quasi totale. Le immagini sono riapparse, gli sguardi sono tornati.

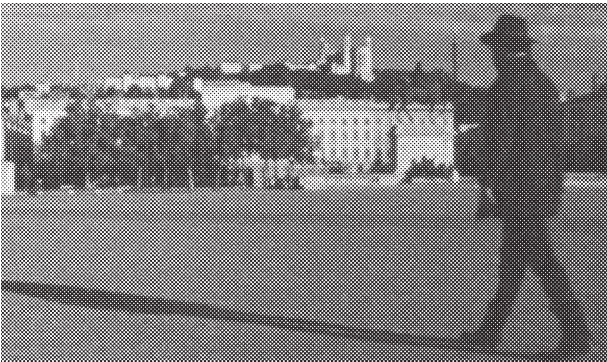
Qui si rivedrà proposta in chiave storica una prima selezione di quei film che oggi sono entrati a far parte, assieme a molti altri film e video, di un secondo progetto di film tutto sul circo, *Circle*, prodotto da Kiné con la regia di Valentina Monti, di cui vedremo in anteprima all'Amidei un breve assaggio.

MIRCO SANTI

14 Reels

Regia: Massimo Bacigalupo,
Astrid Carlen-Helmer, Luca
Chinaglia, Tonino De Bernardi,
Boris Lehman, Julien Lingelser,
Alina Marazzi, Davorin Marc,
Roberto Nanni, Chantal Partamian,
Jaap Pieters, Joana Preiss, Mirco
Santi, Guido Tosi

A cura di: Luca Chinaglia
Produzione: Barnabil Produzioni,
Home Movies – Archivio nazionale
del Film di Famiglia, Six Gates
Films, La Camera Ottica – C.R.E.A.
Origine: Italia 2015
Durata: 50'



14 Reels, 2015

In occasione del cinquantennale del Super-8, Luca Chinaglia ha curato e raccolto le opere di quattordici registi girate nel celebre formato, che raccontano con una forte carica di sperimentazione altrettante città del mondo, Amsterdam, Beirut, Bologna, Bruxelles, Genova, Amburgo, Lubiana, Los Angeles, Lione, Marsiglia, Milano, Roma, Torino e Venezia.

“14 città, 14 registi: un film antologico in Super-8”. Pare poco, invece *14 Reels*, partendo dall’idea di celebrare il formato Super-8, finisce per raccontare il mondo stesso, la gente che lo abita e i rapporti affettivi e non che la muovono, le pulsioni più ataviche dell’uomo e la loro rappresentazione sociale, il contrasto tra bisogni economici e la tutela di ambiente ed opere d’arte. Quattordici registi “underground” da ogni parte del mondo hanno deciso di accettare l’invito di Luca Chinaglia nel realizzare dei piccoli corti che narrassero uno o più aspetti delle loro città: Boris Lehman velocizza immagini frenetiche di strade e palazzi di Bruxelles; Alina Marazzi riprende dall’alto la strade di Milano, dove sanpietrini, strisce pedonali, binari del

tram e i relativi cavi elettrici disegnano composizioni astratte interrotte dal ritmico passaggio di automobili e pedoni; Massimo Bacigalupo offre la visione di una Genova misteriosa; Tonino De Bernardi segue in un’unica ripresa senza tagli il passeggiare di un uomo con una bicicletta nel mercato di Torino; la mdp di Chantal Partamian pedina una ragazza per le strade di Beirut fino all’appartamento della (presunta) nonna; Mirco Santi recupera riprese di edifici, monumenti e strade della Bologna degli anni Settanta; Davorin Marc spia i passanti di una strada di Lubiana da dietro un muretto; Julien Lingelser segue le vicende di un cowboy affamato per le strade di una Lione deserta; Joana Preiss filma un ragazzo che fuma un paio di sigarette sui colli che sovrastano Marsiglia, con la città e il Mediterraneo sullo sfondo; Luca Chinaglia segue i turisti che arrivano sulle grandi navi da crociera che sovrastano in altezza i tetti di Venezia, tra soste in Piazza S. Marco, piccioni e viaggi in vaporetto verso il Lido; Jaap Pieters cita Andy Warhol e il suo film sperimentale *Kiss*, con una serie di inquadrature di due amanti che si baciano appassionatamente e sempre con la stessa intensità, che siano ad Amsterdam o in una qualsiasi altra città; un uomo gira per le spiagge di Los Angeles lasciando dietro di sé grosse bolle di sapone nel segmento di Astrid Carlen-Helmer; Guido Tosi si concentra sulle insegne al neon di bordelli e locali di striptease del distretto a luci rosse di Amburgo; Roberto Nanni gira di notte per Roma, cercando di spiare dentro vuote camere d’albergo.

Visioni grottesche, montaggi serrati, simbolismi e citazioni filmiche rendono universali e quasi intercambiabili le immagini delle varie città e dei loro paesaggi, a volte sovraffollate a volte desertiche, a testimonianza di un mondo globalizzato non tanto nelle questioni economiche / diplomatiche, ma nei sentimenti e nei bisogni della vita di ogni giorno di ogni uomo di ogni città di ogni Paese. Di base film muto, durante il 35° Premio Amidei *14 Reels* sarà invece proiettato con un accompagnamento sonoro creato per l’occasione da Luca Chinaglia, a partire dalle partiture che già uno dei più importanti registi di “sinfonie delle città”, Walter Ruttmann, aveva utilizzato per i suoi film sperimentali, rafforzando il circolo virtuoso cominciato con le opere filmiche dei cantori delle grandi metropoli negli anni Venti.

MATTIA FILIGOI

Sopra le macerie

Regia: Matteo Oleotto
Sceneggiatura: Matteo Oleotto
Fotografia: Luca Chinaglia
Montaggio: Giulio De Paolis

Musiche: David Cej
Produzione: Transmedia
Production srl, Azienda speciale
Villa Manin

Origine: Italia 2016
Durata: 30'

“Il nostro lavoro ambisce a raccogliere quello che ancora adesso, a distanza di quarant’anni, è rimasto negli occhi e nel cuore di quei generosi combattenti. Qual è la prima immagine che hanno fotografato al loro arrivo? Chi è la prima persona con cui hanno parlato? Il primo gesto che hanno regalato ai più sfortunati? Qual è il ricordo che non li lascerà mai?”. Così Matteo Oleotto introduce il suo *Sopra le macerie*, una serie di testimonianze di chi, quella sera del 6 maggio 1976, si trovava all’epicentro del terremoto, o di chi ha gestito e organizzato i primi soccorsi e la ricostruzione, o ancora dei cronisti che ne hanno seguito ogni fase

e passaggio, impreziosite dall’utilizzo di video inediti provenienti dal Fondo *Olivia Averso Pellis* dell’Associazione Palazzo del Cinema / Hiša Filma. Il risultato è un documento preziosissimo, una testimonianza collettiva e completa di quei giorni, dai ricordi più dolorosi a quelli più pratici che poi diventeranno il “modello Friuli”, fino alle reazioni sociali e culturali di un popolo abituato a *fa di bessôl* (“fare da solo”, in friulano), spinto dal dramma alla voglia di condividere e partecipare in ogni modo possibile, come ad esempio ricorda il cronista Paolo Medeossi: “era come se fosse scattato qualcosa: si diede vita a gruppi teatrali, di poesia e lettura”.

Rivocâ

Regia, soggetto, fotografia e
montaggio: Luca Chinaglia, Leonardo
Modonutto

Musiche: Daniele Treu, Fabio Polo
Origine: Italia 2016
Durata: 9'

Estate 2015, un Friuli girato in lungo e in largo, come raccontano gli autori Leonardo Modonutto e Luca Chinaglia, “senza troppe idee, ma con la certezza di muoverci in una terra ricca

di spunti paesaggistici e con l’intento di raccogliere i ricordi che potessero emergere durante una semplice chiacchierata di fronte a un bicchiere di vino con le persone che avremmo

incontrato strada facendo. Non abbiamo trovato una storia da raccontare, ma ci siamo resi conto che il materiale che avevamo in mano era esso stesso la storia: il racconto collettivo del legame tra una terra e le persone che la vivono”. Nel corto di Modonutto e Chinaglia, narrato in voice over da Omero Antonutti, alcuni tra i principali

e storici produttori vinicoli del Friuli parlano, raccontano, ricordano (*rivocâ*, in friulano, significa proprio “ricordare, rievocare”), tra memorie personali e storiche, la cultura lavorativa, il rispetto della terra e dell’ambiente, il “culto” dell’uva in un territorio che del vino ha fatto questione identitaria e sociale.

La santa che dorme

Regia: Laura Samani
Soggetto: Laura Samani
Sceneggiatura: Marco Borromei,
Elisa Dondi, Laura Samani

Fotografia: Ilya Sapeha
Montaggio: Chiara Dainese
Scenografia: Rachele Meliadó
Costumi: Nika Campisi

Musiche: Irene Brigitte
Produzione: CSC Production
Origine: Italia 2016
Durata: 19'

In un piccolo paese di montagna fervono i preparativi per la festa patronale di Santa Achillea. Mina e Silene hanno dodici anni e sono migliori amiche: la prima non vede l’ora di lasciarsi alle spalle il mondo infantile, la seconda non è pronta per il passaggio alla vita adulta, al punto da chiedere alla Santa di non farla crescere. Il suo desiderio viene esaudito: Silene cade in un sonno simile alla morte, ma il suo corpo rimane caldo. Gli abitanti del paese, in preda a una suggestione mistica, decidono di portarla in processione al posto della statua della Santa. Mina segue gli eventi con curiosità e attenzione, ma non riesce

comunque a comprendere il mistero della santità dell’amica. È una storia di crescita e formazione, *La santa che dorme*, una favola delicata e poetica avviluppata in una mistica dimensione atemporale perfettamente resa dai luoghi “volutamente arcaici” delle Valli del Natisone, con le loro tradizioni e i loro miti “pagani” che già hanno ispirato altri registi friulani (ricordiamo almeno *Oltre il guado* di Lorenzo Bianchini) e non. A suggellare l’importa e la bellezza di questo corto, la prestigiosa selezione al Festival del Cinema di Cannes 2016, nella sezione Cinéfondation.

MATTIA FILIGOI

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

75–97 Global Neorealism / I neorealismi degli altri

Capitolo E

Global Neorealism / I neorealismi degli altri

Le storie del cinema, della letteratura e della cultura, nel corso degli ultimi cinquant'anni hanno a lungo considerato il neorealismo come la matrice stilistica, ideologica e poetica fondamentale del cinema e della cultura italiana del secondo dopoguerra. A questa si riconosceva una genealogia e un orizzonte temporale di crescita e sviluppo estremamente precisi e circoscritti, nonché uno spazio geografico ben determinato: l'Italia dal 1943 (idealmente da *Ossessione* di Luchino Visconti) ai primi anni Cinquanta (dalle parti di *Umberto D.* di De Sica, 1952, *Viaggio in Italia* di Rossellini, 1953, volendo fino a *La strada* di Fellini, 1954, o *Il ferroviere* di Germi, 1956): dunque in sostanza durante il secondo conflitto mondiale e nei primissimi anni del dopoguerra, in Italia.

Film cruciale per la capacità di marcare uno spartiacque e una traiettoria per il cinema successivo sarà *Europa '51* di Roberto Rossellini (1952) che, guarda caso, fin dal titolo, palesa un'eccentricità geografica della poetica e del discorso neorealista, rispetto alla centralità italiana (d'altra parte Rossellini è stato l'autore che più esplicitamente ha messo al centro delle sue storie scambi e interazioni di carattere transnazionale: da *Germania*

anno zero, 1948, a *Stromboli*, 1949, o *Viaggio in Italia*, 1953). E non possiamo dimenticare che proprio il film tradizionalmente considerato il capostipite del ciclo neorealista – *Ossessione* – non è altro che un adattamento di un romanzo americano.

Dando forma alla sezione Global Neorealism, abbiamo voluto approfondire e dar voce a queste istanze critiche, abbracciando uno sguardo più esteso nel tempo e nello spazio. Cosa ha significato il Neorealismo al di fuori dell'Italia? La sezione cerca una risposta ricostruendo una geografia ideale del Neorealismo fuori dai confini nazionali, accostando film programmaticamente ispirati al Neorealismo o riconosciuti dalla critica come strettamente legati ad esso; spaziando dall'Africa agli Stati Uniti, dal Centro America alla Cina, passando per l'Europa inseguendo l'onda lunga dello spirito e del magistero neorealisti.

Ma non solo: si sono ripercorse anche le istanze teoriche e culturali che a partire dagli anni Trenta, in Italia e nel mondo, hanno favorito la germinazione e l'organizzazione di un discorso sul realismo, nel cinema europeo, come quello americano, rintracciando i prodromi di una tensione al realismo che in Italia si è espressa secondo caratteri e fattori precisi

nella forma di un ciclo di opere poi riconosciute come neorealiste. In seconda istanza abbiamo seguito e ripercorso le vie dell'assimilazione dell'esperienza italiana e del suo adattamento a contesti nazionali differenti: in America Latina, nelle altre cinematografie europea, in Asia, in Africa ecc. estendendo il nostro campo di indagine a tutto il secondo Novecento.

La provocazione nata e cresciuta nel corso delle fasi di ideazione e definizione di questa sezione, esprime esattamente il tentativo di forzare i limiti temporali e spaziali della nozione di Neorealismo: rileggere in chiave critica la definizione di Neorealismo ("neo", nuovo, rispetto a cosa?), così come lo spettro delle emergenze e delle ricorrenze nelle cinematografie nazionali di tutto il mondo (il dialogo con le storie e le genealogie del realismo americano, orientale, medio-orientale, europeo ecc.). Uno sguardo sul Neorealismo globale deve dunque tener conto di questa dialettica tra germinazioni nazionali e contaminazioni e integrazioni di matrice transazionale, che hanno visto naturalmente nel caso italiano – per altro, come anticipato, già contaminato da una cultura coltivata tanto per la letteratura quanto per il cinema in campo internazionale – uno dei corpus più incisivi e determinanti.

La selezione non è altro che una piccola esposizione del lavoro di ricerca e una proposta dei casi a nostro modo di vedere più interessanti e curiosi, se non più esplicitamente provocatori (e d'altra parte questa stessa operazione storiografica e critica esprime una certa

tensione provocatoria). Dal melo-noir americano di Jules Dassin, passando per la trasferta messicana di Luis Buñuel, l'Inghilterra proletaria di Karel Reisz o il Senegal di Sembène (che pone al centro il lascito del colonialismo e dunque del dominio europeo nel continente africano) arriveremo fino al Brasile contemporaneo e l'Europa e gli USA degli ultimi anni.

Condividiamo, in sostanza, con larga parte del mondo della cultura storiografica (cinematografica, letteraria, ma non solo, anche sociale e culturale) di assumere prospettive di lettura "globali" e interdisciplinari (letteratura, cinema, arte ecc.), senza compromettere lo studio serio e inemendabile sulle radici microstoriche e nazionali nella formazione degli stili, dei generi, delle produzioni artistiche, letterarie, cinematografiche dei popoli del mondo.

ANDREA MARIANI

La città nuda (The Naked City)

Regia: Jules Dassin
Soggetto: Malvin Wald
Sceneggiatura: Malvin Wald,
Albert Maltz
Fotografia: William H. Daniels
Montaggio: Paul Weatherwax
Scenografia: John DeCuir
Costumi: Grace Houston
Musiche: Miklós Rózsa, Frank
Skinner

Produzione: Hellinger
Productions, Universal International
Pictures
Distribuzione: Universal
International Pictures
Origine: Stati Uniti 1948
Durata: 96'

Premi: *Premi Oscar* (1949)
Oscar per la Miglior Fotografia
in bianco e nero (William H.
Daniels), Miglior Montaggio (Paul
Weatherwax)

Interpreti: Barry Fitzgerald
(Dan Muldoon), Howard Duff
(Frank Niles), Dorothy Hart (Ruth
Morrison), Don Taylor (Jimmy
Halloran), Frank Conroy
(Cap. Donahue), Ted de Corsia
(Willie "Armonica" Garzah),
House Jameson (Dr. Stoneman),
Anne Sargent (Signora Halloran),
Adelaide Klein (Paula Batory),
Tom Pedi (Investigatore Perelli),
Mark Hellinger (voce narrante)



La città nuda, 1948

Una ragazza viene ritrovata morta nella propria abitazione. Omicidio, non ci sono dubbi per la polizia. Gli investigatori Dan Muldoon e Jimmy Halloran scendono tra le strade di New York alla ricerca del colpevole, venendo a conoscenza di una fitta rete di furti cui vedevano coinvolta anche la stessa vittima.

Spogliare una città, svelarne i meccanismi quotidiani, la manovalanza nascosta, raccontare i suoi vizi e lati oscuri, levarne il cappotto del set cinematografico di uno studio a Los Angeles per guardarla direttamente attraverso una finestra che dà sulla strada.

Ne *La città nuda* di Jules Dassin, seppur realizzato nel pieno del cinema classico hollywoodiano, è impossibile non vedere la lezione neorealista. La strada diventa la protagonista, sia metaforicamente, con i suoi attori dalle mani sporche di grasso e olio e le attrici non truccate, che fisicamente, con intere sequenze ambientate all'esterno tra le strade di New York. La realtà che finalmente entra dentro il mondo dei sogni e della finzione del

cinema classico americano, magari attraverso il vetro di una finestra di un commissariato di polizia. Ebbene sì, perché nonostante *La città nuda* mostri una realtà che all'interno del sistema delle major statunitense sia stata spesso lasciata fuori campo, ciò che racconta è una tipica situazione noir, l'omicidio di una ragazza, le indagini della polizia e un intreccio di ricatti e gelosie. Ma in fondo è anche normale che la pellicola di Dassin racconti una storia di crimine come tante altre, perché come non si può pensare di stravolgere i canoni di un intero periodo in un solo colpo, è normale rivolgersi al genere che più di tutti si avvicina al racconto della strada e di un'umanità che visceralmente mette in scena gli istinti più irrazionali.

Ma *La città nuda* ha anche in questo la forza per essere qualcosa di nuovo, la sua storia trova peculiarità nel modo in cui essa è narrata. Un paio di anni dopo la pellicola di Dassin uscirà *Cronaca di un amore*, esordio di un certo Michelangelo Antonioni, che con fare descrittivo asciugava il melodramma amoroso dai fronzoli per essere racconto quasi cronachistico di una gelosia. Ecco allora che potremmo chiamare *La città nuda* anche "Cronaca di un'indagine" perché il suo intreccio stempera l'emotività della fabula a favore di un tono descrittivo, grazie sia alla *voice over*, che delinea con precisione tutte le azioni che avvengono sullo schermo, scandendo i ritmi giornalieri della città, che in quelle che generalmente sono elissi del racconto. Il ritrovamento del cadavere della giovane mette

in moto quello che in qualsiasi altra pellicola del genere dà per scontato o superfluo: la signora delle pulizie si rivolge al centralino di polizia, il quale si mette in contatto con l'ospedale e il coroner, rivolgendo poi l'allarme alla scientifica e in ultima alla omicidi, solo dopo ciò il racconto riprendere il suo proseguimento. È proprio questo tono che rende *La città nuda* una pellicola discretamente decostruttivista, traendo l'importanza dagli scarti, e che più di tutto rimanda alla lezione neorealista. La strada affollata da gente qualunque trova il suo spazio in una vicenda che mette al centro le passioni e le pulsioni private ma non per questo meno comuni. Ma anche all'importanza di un lavoro, quello del detective, che per quanto la mitologia cinematografica abbia esaltato, è pur sempre un lavoro come tanti altri, con i suoi tempi morti, tecnicismi e rogne.

In fondo *La città nuda* si presenta ancora in tutta la sua modernità, pellicola di genere, film sul rapporto tra finzione e realtà ritratta dalla strada. Ma anche un racconto sui ritmi biologici della vita di città, composta da lavoratori che lottano giornalmente, diversamente – ma neanche tanto – da come Antonio e il piccolo Bruno fanno per ritrovare la bicicletta rubatagli, come avveniva in un certo film di Vittorio de Sica.

MASSIMO PADOIN

I figli della violenza (Los olvidados)

Regia: Luis Buñuel
Soggetto e sceneggiatura: Luis Buñuel, Luis Alcoriza
Fotografia: Gabriel Figueroa
Montaggio: Carlos Savage
Scenografia: Edward Fitzgerald
Musiche: Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga
Produzione: Ultramar Films
Distribuzione: Globe Films International
Origine: Messico 1950
Durata: 85'

Premi: *Festival di Cannes* (1951)
Gran Premio per la Miglior Regia (Luis Buñuel)

Interpreti: Estela Inda (madre di Pedro), Miguel Inclán (Don Carmelo), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (Jaibo), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (direttore del riformatorio), Jesús García Navarro (padre di Julián), Efraín Arauz (Cacarizo),

Sergio Villarreal (membro della gang), Jorge Pérez (Pelón), Javier Amézcuca (Julián), Mario Ramírez (Ojitos)



I figli della violenza, 1950

Nella periferia di Città del Messico, dominata dalla miseria e dalla violenza, si intrecciano le vicende di alcuni ragazzi di strada tra cui Pedro e Jaibo. Il primo vive con la madre vedova e i fratelli ma è continuamente cacciato di casa perché non riesce a trovare un lavoro stabile; il secondo non ha famiglia e vive di piccoli crimini. La vita di Pedro verrà pesantemente

influenzata dalle azioni di Jaibo, a tal punto da essere arrestato e mandato in riformatorio. Accanto a loro una galleria di personaggi che restituiscono la condizione disumana della periferia messicana.

I figli della violenza è indubbiamente il primo tra i film del periodo messicano di Buñuel a ridargli notorietà, dopo la fama guadagnatasi con i film surrealisti *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Nel mezzo, altri film minori e un'attività di documentarista in Spagna, oltre a una breve parentesi hollywoodiana senza particolari esiti. Sarà grazie a questo e ad altri film successivi che il regista spagnolo tornerà a lavorare in Europa, elogiato

tra i più grandi autori del cinema mondiale dai critici dei Cahiers du Cinéma.

Con *I figli della violenza* Buñuel ritrae la condizione disumana in cui versano le periferie messicane – ma il discorso può essere generalizzato a qualsiasi periferia di una grande città – popolate da sfruttatori, criminali, mendicanti e ragazzi a cui è stata negata ogni possibilità di vivere serenamente la propria infanzia. Una serie di personaggi che non ispirano nello spettatore né commozione né repulsione, in quanto le loro azioni, benevoli o malevoli che siano, sono dettate da una situazione imposta “dall’alto” e che non possono modificare da soli. Ne è esempio il mendicante cieco derubato e picchiato dal gruppo di delinquenti di cui fanno parte Pedro e Jaibo, per cui si è portati a provare naturale pietà, ma che diventa improvvisamente riprovevole nel momento in cui denuncia alla polizia i suoi aggressori e maltratta ripetutamente Ojitos, un ragazzo abbandonato dal padre al mercato del paese.

La tematica sociale affrontata dal regista e lo stile utilizzato fanno apparentare il film al Neorealismo italiano: la somiglianza con *Sciuscìà* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica è evidente, sia per i personaggi rappresentati ma soprattutto per la loro condizione di miseria. L'intero film è girato in luoghi reali, all'aperto o nelle fatiscenti baracche tipiche delle *bidonville*, nulla appare ricostruito o artificioso. La macchina da presa pedina continuamente i

personaggi. La stessa didascalia iniziale afferma che i protagonisti sono autentici, a voler rimarcare la totale adesione del regista a quella realtà sporca e crudele dimenticata dal cinema *mainstream*. Buñuel raffigura la violenza in tutti i suoi aspetti senza porsi limitazioni: il quadro che ne esce è una rappresentazione senza retorica di un gruppo di esseri umani disposti a tutto pur di sopravvivere. Il confine tra giusto e sbagliato, bene e male, è più volte attraversato fino a sfumare: anche personaggi dotati di buon cuore finiscono per compiere azioni squallide, come sbarazzarsi di un corpo e gettarlo tra i rifiuti solo per evitare guai.

Tuttavia, se nel complesso *I figli della violenza* può essere considerato un film “neorealista”, sono evidenti gli influssi surrealisti, vera marca autoriale di Buñuel. Il sogno di Pedro e l'allucinazione di Jaibo – tra le sequenze più riuscite, in grado di richiamare alla mente le opere prime del regista – sono perfettamente contestualizzati nel film e aiutano a caratterizzare la psicologia dei personaggi. Nel primo caso, il sogno è indice dell'insicurezza di Pedro: personaggio in fondo buono ma continuamente influenzato dagli altri, incapace di affermare la propria personalità e compiere delle scelte determinate. Nel secondo, l'allucinazione “assolve” la condotta di Jaibo, comportatosi così a causa del disordine sociale in cui si è trovato involontariamente a (soprav)vivere.

ALEX TRIBELLI

Sabato sera, domenica mattina
(Saturday Night and Sunday Morning)

Regia: Karel Reisz
Soggetto: Alan Sillitoe
dal suo romanzo *Saturday Night and Sunday Morning*
Sceneggiatura: Alan Sillitoe
Fotografia: Freddie Francis
Montaggio: Seth Holt
Scenografia: Ted Marshall
Costumi: Sophie Devine,
Barbara Gillett
Musiche: John Dankworth

Produzione: Woodfall Film
Productions
Distribuzione: Bryanston Films
Origine: Gran Bretagna 1960
Durata: 89'

Premi: *Premi BAFTA* (1961)
Miglior Film Britannico, Miglior
Attrice Britannica (Rachel Roberts),
Miglior Attore Esordiente (Albert
Finney)

Interpreti: Albert Finney (Arthur
Seaton), Shirley Anne Field (Doreen
Gratton), Rachel Roberts (Brenda),
Hylida Baker (Zia Ada), Norman
Rossington (Bert), Bryan Pringle
(Jack), Robert Cawdron (Robboe),
Edna Morris (Mrs. Bull), Elsie
Wagstaffe (Mrs. Seaton), Frank
Pettit (Mr. Seaton), Irene Richmond
(Mrs. Gratton), Louise Dunn (Betty)



Sabato sera, domenica mattina, 1960

Arthur è un operaio ventenne di Nottingham che lavora duramente in fabbrica e che con il suo stipendio mantiene sé stesso e aiuta la propria famiglia. Arthur è, in questo senso, un bravo ragazzo, anche se deve fare i conti con il suo carattere strafottente e con la sua passione per il sabato sera, che tendenzialmente trascorre ubriacandosi in diversi pub. Inoltre,

il protagonista ha una relazione clandestina con la moglie di un suo compagno di fabbrica e si sta innamorando di una sua coetanea. Una situazione che lo metterà nei guai.

Verso la metà degli anni Cinquanta irrompono nel panorama cinematografico inglese un gruppo di giovani registi – i cosiddetti *young angry men* – che danno vita tramite film e scritti teorici al Free cinema, una corrente che vuole rompere con la tradizione più letteraria e spettacolare dei David Lean e realizzare dei lavori maggiormente inerenti alla realtà sociale e politica del Paese. Opere che magari non portano particolari novità dal punto di vista linguistico, ma che rappresentano nel modo più

fedele possibile storie comuni di giovani e proletari, di operai e studenti, di casalinghe e impiegati. Esempio assolutamente rappresentativo di tale cinematografia risulta sicuramente *Sabato sera, domenica mattina* di Karel Reisz, pellicola che possiede tutti gli elementi sopra citati. Questo soprattutto per la rappresentazione realista – a tratti quasi documentarista – degli ambienti in cui svolge la vicenda, in primis gli interni della fabbrica e la città di Nottingham, ripresa spesso dall’alto e tramite alcune panoramiche che ne osservano i tetti degli stabilimenti, restituendo così i tratti di un paesaggio costituito da edifici e vicoli, da muri e stradine. E altrettanto attenta e dettagliata risulta la descrizione del lavoro alla catena di montaggio di Arthur, le cui fasi vengono riprese da vicino nella primissima sequenza, la quale annuncia in questo modo gli intenti realisti del film.

Sulla stessa linea vi è anche la narrazione, che nella sua struttura ordinata e scorrevole segue la quotidianità del protagonista alternando continuamente dramma e commedia, ma senza conferire a nessuna delle due tonalità particolare pathos, rinunciando così (quasi) completamente a mettere in scena momenti estremamente tragici o estremamente comici, in quello che sembra essere un modo di raccontare più vicino alla vita reale e al suo ordinario proseguimento. Nonostante ciò, il ritmo risulta incalzante e gli episodi maggiormente intensi non mancano, come quello del Luna Park, che la regia trasparente ma non banale di Reisz cerca di risaltare

tramite occasionali soggettive e un uso contrastato della fotografia in bianco e nero. Tutto questo per descrivere e narrare la vita di Arthur, lavoratore giovane e orgogliosamente proletario, caratterizzato da una profonda rabbia contro la società ipocrita e classista in cui vive. Un sentimento che il protagonista manifesta tramite una personalità energica e ribelle, dai modi bruschi e strafottenti, schietti e spontanei. Una ribellione, la sua, assolutamente individuale e magari priva di precisi e consapevoli connotati politici-ideologici (se non il voto dato al Partito Comunista), ma che si esprime piuttosto tramite una trasbordante vitalità e dei comportamenti allo stesso tempo conflittuali e solidali, giusti e irresponsabili.

Arthur è dunque un vero e proprio *young angry man*, assolutamente rappresentativo del Free cinema inglese e dei suoi protagonisti; una figura che per energia, spirito ribelle e simpatia risulta idealmente vicina ai lavoratori di alcuni film di Ken Loach, dai personaggi di *Riff Raff* a quelli di *Paul, Mick e gli altri*. Un collegamento non casuale, visto che l'autore citato è colui che per tematiche, modalità di rappresentazione e tipo di sguardo può essere considerato – almeno in parte insieme a Mike Leigh – l'erede contemporaneo dei Reisz, dei Richardson, degli Anderson e delle Mazzetti, ovvero degli autori di punta del giovane (e arrabbiato) cinema inglese degli anni Cinquanta / Sessanta.

JURI SAITTA

Un sacco di pulci (Pytel Blech)

Regia: Vera Chytilová
Sceneggiatura: Vera Chytilová
Fotografia: Jaromír Šofr
Montaggio: Marie Čulíková
Suono: Gustav Houdek, Jan
Kindermann, Benjamin Astrug

Produzione: Ústřední půjčovna
filmů
Origine: Cecoslovacchia 1962
Durata: 44'

Interpreti: Helga Čočková (voce
di Eva Gálová)



Un sacco di pulci, 1962

In una piccola città della Cecoslovacchia Eva viene accolta in un convitto femminile per apprendiste operaie tessili. Ciascuna delle ragazze cerca una sua via di fuga dalla monotonia e dalla rigida condotta richiesta dalla vita socialista. Tranne che per gli esercizi ginnici all'aria aperta, le ragazze trascorrono le giornate al chiuso: la finestra sulla

strada, la radio, qualche libro, le riviste, sono le uniche evasioni possibili. Jana, la più vivace del gruppo, si fa beccare con una sigaretta e rischia l'espulsione, ma nella riunione per lei decisiva non dice nulla a sua discolpa.

Eva, l'ultima arrivata nel convitto, viene chiamata come testimone sul comportamento di Jana. La direttrice spera che, essendo meno legata a lei, sia più libera di dire il vero. Ma Jana impedisce a Eva di parlare affermando che lei "non era coinvolta, le è solo capitato di assistere". Eva è la protagonista assente, è colei che stando al centro degli avvenimenti può guardarsi attorno, farsi un'idea, ma mai conoscere a fondo: Eva è la cinepresa. L'idea che essa sia un personaggio di

finzione e allo stesso tempo coincida col punto di vista della macchina da presa e con la regista che dialoga con le scene del film mentre le sta costruendo, spalanca le porte alla Nová Vlna. Quella che sembra una voce fuori campo per i pensieri della timida Eva è in realtà la voce della Chytilová che commenta quello che sta lei stessa inquadrando, posizionandosi né al di qua della scena, né al di là, come hanno fatto tanti attori-registi, ma sul confine, tra catturanti di fotogrammi e catturati. Di conseguenza quella di Jana su Eva è un'affermazione-rivelazione teorica e poetica: la "posizione zero" della Chytilová non la coinvolge ma semplicemente le permette di "assistere" a una realtà che le si spiega davanti, nella quale può intervenire solo dall'esterno. Se si considera anche la situazione delle riprese, vero il convitto, vera la fabbrica tessile, vere le ragazze e ciascun "compagno", il discorso si arricchisce. Quello che vediamo non è ovviamente la realtà, c'è infatti una sceneggiatura e ci sono degli obiettivi narrativi che la Chytilová vuole ottenere; non è neppure realismo, non c'è infatti una programmaticità che induce i gesti, ma sono gli stessi ambienti, gli stessi comportamenti ad appartenere a un contesto reale di per sé e come tale utilizzato. Avendo escluso realtà e realismo possiamo dire di *Un sacco di pulci* che sia *reality*, se con tale termine intendiamo la scelta di un contesto reale che si vorrebbe rappresentare nel suo quotidiano concreto, ma che viene influenzato per la presenza stessa di una macchina da presa e dei tecnici e degli artisti al seguito.

Si vorrebbe la vita e se ne ricava una sua rappresentazione. Niente di meglio per l'autrice, che proprio nel solco di questa contraddizione seminerà la sua intera carriera, nemica di ogni schematizzazione, di ogni imposizione di ruolo. Jana e le ragazze del convitto sono nel pieno dei loro anni eppure per rispondere agli standard del regime socialista sono chiuse, legate, inibite. C'è una voglia di evasione, che ogni sequenza alimenta, la cui tensione è irresistibile. C'è voglia di individualità, di essere sé stessi, di essere unici: Jana lo pretende sovvertendo le regole, la Chytilová lo visualizza prediligendo i primi piani, le inquadrature che esaltino una persona alla volta, Eva lo vive, esistendo come personaggio visivo in un unico fermo immagine, su cui si chiude l'opera, in cui si rivela a sé stessa e si rivela a noi. In realtà appare anche a metà film, appaiono le sue mani mentre cercano di apprendere il funzionamento delle macchine in fabbrica: ma quella non è Eva, e non è neppure Vera, è la donna che lo Stato avrebbe voluto, priva di individualità, che esiste solo in quanto lavoratrice, in quanto ruolo incasellato in un progetto più grande. Mai c'è stata tanta contestazione condensata in così pochi fotogrammi. Sono strade percorse dal Vigo più lirico, o figlie dello sguardo disincantato di *Menschen am Sonntag* (1930), ma questo è ancora un nuovo inizio, con una nuova preziosissima Eva.

ERASMO DE MEO

Borom sarret (Borom sarret)

Regia: Ousmane Sembène
Soggetto e sceneggiatura:
Ousmane Sembène
Fotografia: Christian Lacoste
Montaggio: André Gaudier

Produzione: Les films domirev,
Les actualités françaises
Distribuzione: African Film
Library
Origine: Senegal 1963
Durata: 20'

Premi: *Festival di Tours* (1963)
Premio per l'Opera Prima

Interpreti: Ly Abdoulay
(Il carrettiere), Albourah (Il cavallo)

Periferia di Dakar. Un carrettiere vive alla giornata racimolando il poco denaro necessario a sfamare sua moglie e i suoi figli. Ma le strade sono insidiose e gli inganni a ogni angolo. Dopo qualche abituale frequentatore, perlopiù non pagante, alcuni clienti lo spingono lontano

dai soliti percorsi, fino in città, dove è proibito l'ingresso ai carretti. Scoperto da un poliziotto perderà carro, cavallo e la quota del cliente che scappa. Il ritorno desolante a casa costringe la moglie a uscire la sera in cerca di soldi.

La nera di... (La noire de...)

Regia: Ousmane Sembène
Soggetto: dal racconto *La noire de...* dalla raccolta *Voltaïque* di Ousmane Sembène
Sceneggiatura: Ousmane Sembène
Fotografia: Christian Lacoste
Montaggio: André Gaudier

Produzione: Filmi Domirev
Distribuzione: COE
Origine: Senegal, Francia 1966
Durata: 66'

Premi: *Premio Jean Vigo* (1966)
Miglior Regia (Ousmane Sembène)
Carthage Film Festival (1966)
Tanit d'Oro

Interpreti: Mbissine Thérèse Diop (Diouana), Anne-Marie Jelinek (Madame), Robert Fontaine (Monsieur), Momar Nar Sene (Fidanzato di Diouana), Ousmane Sembène (Insegnate), Ibrahima Boy (Ragazzo con la maschera)

Quando si trovava a Dakar una coppia francese recluta una donna del posto, Diouana, come bambinaia. Trovata una buona sintonia la chiamano in Francia per ricoprire lo stesso ruolo ma, una volta arrivata ad Antibes, il suo ruolo cambia, ritrovandosi a gestire la casa, la cucina, con orari e ordini che trasformano i francesi in autorità di stampo coloniale. Diouana non esce mai di casa e

sentendosi in prigione si ribella nell'unico modo possibile, chiudendo il suo passato in una valigia e aprendo l'acqua della vasca nella quale si taglia i polsi.

Ousmane Sembène è il pioniere del cinema subsahariano. Esordisce a quarantuno anni quando è già uno scrittore affermato, al di fuori del movimento artistico dominante del

Senegal, appena divenuto indipendente dalla Francia, la *négritude*. Se Senghor, il neopresidente propugnatore del movimento, è un intellettuale, Sembène è un uomo del popolo: il complesso di inferiorità delle ex-colonie, a suo parere, non si può abbattere isolandosi in una disputa sulle radici africane e sullo specifico della cultura nera. Si abbatte mettendosi alla pari con l'Occidente e, qualora necessario, usando gli strumenti da esso prodotti. Per Sembène in un paese con livelli altissimi di analfabetismo la letteratura può influire ben poco sulle persone, mentre il cinema è come una “scuola serale” cui tutti possono accedere. Va quindi a studiare cinema al VGIK di Mosca e, ritornato in Senegal, nel 1963 gira *L'Empire Songhai*, andato perduto, e *Borom Sarret*. Tre anni più tardi *La noire de...* sarà il primo lungometraggio dell'africa subsahariana. Il cinema di Sembène si presenta sin da subito fortemente politico, ma non nel senso ideologico che siamo soliti attribuire a tale definizione. Non espone idee bensì mette in scena storie esemplari come sequenze di cause ed effetti, tutte volte a mostrare l'identità ancora intimamente colonizzata del suo popolo. La politicità è indotta e non inducente. L'Occidente è onnipresente e soffocante, eppure è sempre altrove, oltre la finestra, oltre il confine consentito ai carri, è una dimensione invalicabile, aliena, altra. Non appena un uomo africano varca la soglia perde qualcosa di sé, ora un carretto, ora la vita stessa, e non si riconosce in nulla, i palazzi sono muri altissimi, le strade sono labirinti, il semaforo rosso è il freno ad ogni libertà, è la vita moderna. Il confine è espresso anche in musica: la musica tradizionale nel villaggio e

nei pensieri di Diouana, la musica da camera in città e nel salotto borghese. Ma nonostante tutto la voglia di Francia permane, come per manifesta incapacità di autonomia, e pervade la cinematografia senegalese, basti citare *Touki Bouki* di Mambéty. È una voglia insoddisfacibile, una nostalgia inconscia che Sembène identifica con la volontà di sottomissione. Ma un popolo cosciente di sé reagisce come Diouana, che negando sé stessa nega l'esistenza di un possibile nuovo colonialismo, stavolta psicologico. Sembène, con una consapevolezza del mezzo-cinema tutta russa, usa il bianco e nero della sua pellicola per mettere in scena il difficile dialogo tra mondo bianco e mondo nero, raggiungendo un sublime cinematografico raramente così esplicito. Gli abiti di Diouana fanno la storia del film: all'arrivo il vestito è bianco e vistoso, c'è volontà di identificarsi, di far parte della Francia bianca; nel flashback è scuro come un'identità ancora non contaminata, puramente nera; quando Diouana prende coscienza del proprio ruolo l'abito si ingrigisce, fino a mostrarsi nuda e libera, così come i capelli non più compiacenti e lisci, ma crespi, ribelli, intrecciati. Una volta esoneratasi dal ruolo subordinato, nell'abito il bianco ed il nero si equivalgono, ma in sezioni ben distinte, come nel pavimento della casa le fasce irrisolvibili bianche e nere: ognuno è nel suo spazio, ognuno col suo mondo. La veste leggera indossata prima di uccidersi è completamente bianca, ma è come una vecchia pelle ormai estromessa dal proprio sé e pronta ad essere gettata via, verso una morte che è segno purissimo di vita.

ERASMO DE MEO

Pixote, la legge del più debole
(Pixote: A Lei do Mais Fraco)

Regia: Hector Babenco
Soggetto: dal romanzo *Infância dos Mortos* di José Louzeiro
Sceneggiatura: Hector Babenco, Jorge Durán
Fotografia: Rodolfo Sánchez
Montaggio: Luiz Elias
Scenografia: Clovis Bueno
Costumi: Clovis Bueno
Musiche: John Neschling
Produzione: Embrafilme, HB
Filmes
Distribuzione: C.E.I.A.D. –
Cinematografica Edizioni Artistiche
Distribuzione
Origine: Brasile 1980
Durata: 128'

Premi: *Locarno International Film Festival* (1981): Pardo d'Argento
Boston Society of Film Critics Awards (1982): Miglior Film, Attrice Non Protagonista (Marília Pêra)
Los Angeles Film Critics Association Awards (1981): Miglior Film Straniero
National Society of Film Critics Awards (1982): Miglior Attrice (Marília Pêra)
New York Film Critics Circle Awards (1981): Miglior Film Straniero

Interpreti: Fernando Ramos da Silva (Pixote), Jorge Julião (Lilica), Gilberto Moura (Dito), Edilson Lino (Chico), Zenildo Oliveira Santos (Fumaça), Claudio Bernardo (Garatao), Israel Feres David (Roberto Pie de Plata), Jose Nilson Martin Dos Santos (Diego), Marília Pêra (Sueli)



Pixote, la legge del più debole, 1980

Pixote è un ragazzo di strada. Dopo essere stato fermato dalla polizia, viene incarcerato in un riformatorio dove conosce altri giovanissimi come lui. Stretta una solida amicizia con Chico, Lilica e Dito, riesce con loro a fuggire dalla prigione. Ma dopo essersi recati a Rio per fare commercio di cocaina ed essere diventati protettori della prostituta Sueli in modo da adescarne

i clienti per poterli così derubare, la situazione sfugge loro di mano facendo rimanere solo il piccolo Pixote che tornerà a quel punto a vivere in strada quasi come se non fosse accaduto niente.

Fa un po' strano parlare di Neorealismo quando si fanno i conti con il cinema di Hector Babenco e in particolare con questo suo terzo lungometraggio di finzione. L'intento di rappresentare un mondo di reietti ed emarginati presi dalla strada si scontra infatti sottilmente con un'attitudine che ha più di qualcosa a che fare con quella che potremmo definire una dinamica da *exploitation*; il sottofilone dei *juvenile delinquents* ingloba con facilità le disavventure del giovane Pixote e dei

suoi compari, e in un certo modo dà l'impressione di voler far prevalere in molti momenti il bisogno di oltrepassare il dato reale e documentaristico in cambio di dettagli che stringano un'intesa più forte con l'eclatante e il sensazionalistico. Ma tutto ciò in realtà fa parte solo di percezioni superficiali, perché Babenco ha anche un grande equilibrio e sa dove fermarsi, sa quando è il momento di affondare la lama e quando è il caso di defilarsi. Sa insomma quando è necessario mostrare e quando è forse più giusto sottintendere. In questo modo ne esce un'opera molto diretta, ma allo stesso tempo assai vicina a certe forme di realismo poetico. Pixote è uno dei tanti ragazzi di quella parte di Brasile che sembra essere stata dimenticata da Dio (presenza/assenza importantissima per tutta la storia del cinema brasiliano), è uno di quelli che spera in un mondo migliore ma che poi – quasi senza accorgersene – si dimentica seraficamente che possa esserci la possibilità di trovarlo. Pixote è uno che esiste senza vivere, semplicemente perché nessuno glielo ha mai insegnato. E quello dell'educazione è forse il tema più imponente, su cui Babenco insiste per tutta la prima metà del film: il riformatorio in cui il giovane viene recluso è un luogo nel quale si impara poco o nulla e in cui gli unici istanti nei quali lo si potrebbe fare, finisce che si resta persi nel vuoto, alla ricerca di un senso da dare a tutto quello che è accaduto negli altri terribili precedenti momenti. Ciò che ci viene con forza imposto è dunque uno sguardo per niente compassionevole, che vuole dirci

che non tanto la povertà rende la vita impossibile quanto l'assenza di incontri con persone che sappiano mostrarci il buono dell'esistenza. Non è appunto un caso che la seconda parte del film, con i ragazzi che pensano di aver ottenuto la tanto agognata libertà fuggendo dalla sporca e putrida prigione, mostri come il mondo esterno sia semplicemente la riproposizione su larga e più spietata scala di quello interno al riformatorio. E gli incontri, appunto, continuano a essere cattivi incontri; anche la prostituta Sueli, figura mariana di potenza inaudita che ribalta il suo valore simbolico in una delle sequenze più belle e intense del film, nella quale prima allatta e poi immediatamente dopo allontana con violenza il giovane Pixote, si mostra alla fine per quella che realmente è, una donna a cui è stato tolto tutto, cioè la possibilità di attuare la propria maternità e di conseguenza l'opportunità di imporsi come entità salvifica. E senza madri, non ci sono figli, non c'è perdono e nessuna vita è possibile.

GABRIELE BALDACCINI

La promesse (La promesse)

Regia: Jean-Pierre Dardenne,
Luc Dardenne
Soggetto: Jean-Pierre
Dardenne, Luc Dardenne
Sceneggiatura: Jean-Pierre
Dardenne, Luc Dardenne, Léon
Michaux, Alphonse Badolo
Fotografia: Alain Marcoen
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Scenografia: Igor Gabriel,
Françoise Joset
Costumi: Monic Parelle
Musiche: Jean-Marie Billy, Denis
M'Punga

Produzione: Eurimages, Les Films
du Fleuve, Touza Production, Samsa
Films, RTBF – Radio Télévision
Belge Francophone
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Belgio 1996
Durata: 93'

Premi: *Valladolid International
Film Festival* (1996) Spiga d'oro
per il Miglior film, Premio FIPRESCI
(Jean-Pierre Dardenne, Luc
Dardenne)
*Brussels International Film
Festival* (1997) Miglior Film Belga

Interpreti: Jérémie Renier (Igor),
Olivier Gourmet (Roger), Assita
Ouédraogo (Assita), Rasmane
Ouédraogo (Hamidou), Frédéric
Bodson (padrone del garage),
Hachemi Haddad (Nabil), Florian
Delain (Riri), Jean-Michel Balthazar
(ispettore del lavoro)



La promesse, 1996

Belgio: in un quartiere popolare di Liegi il giovanissimo Igor, appassionato di motori e apprendista meccanico, aiuta il padre Roger nel gestire un'attività illecita che sfrutta migranti clandestini bisognosi di alloggio, lavoro e documenti. In un ambiente dove si fondono povertà, illegalità e sopraffazione, Igor sarà testimone di un

evento tragico che cambierà il corso della sua vita e lo porterà a fare una scelta difficile e dolorosa, decisiva non solo per il suo destino, ma anche per quello del padre.

La promesse rivela al grande pubblico i documentaristi belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne, oggi registi pluripremiati (basti pensare alle due Palme d'Oro ottenute a Cannes per *Rosetta* e per *L'enfant* – *Una storia d'amore*) e tra gli autori più importanti e riconoscibili, grazie a lungometraggi estremamente coerenti nello stile e nei contenuti, del panorama europeo tra la seconda metà degli anni Novanta e il nuovo secolo.

In *La promesse* troviamo ben delineate le caratteristiche che

diverranno una costante del loro cinema. Dal punto di vista narrativo, la semplicità: trama asciutta, temporalità lineare, pochi personaggi ben approfonditi, drammaticità che non si stempera nel lieto fine, ma evita la tragedia acquistando respiro nel finale aperto. Nelle tematiche affrontate spicca l'accentuata sensibilità nel raccontare storie piccole, contesti sociali invisibili ed esistenze marginali, indagando le zone d'ombra della nostra società e le contraddizioni di esseri umani fragili, che conservano però, specie i più giovani, la forza per un possibile riscatto. Lo stile della regia è, con coerenza, anti spettacolare: l'approccio documentaristico indaga i volti e segue i movimenti degli attori, sottolineando, più che la parola, l'importanza di un'azione, di un oggetto, di un gesto, di uno sguardo. Con un realismo genuino e istintivo che richiama Rossellini, i Dardenne fanno parlare le immagini, lasciando allo spettatore libertà di giudizio nei confronti di personaggi raccontati con una comprensione e una vicinanza emotiva che non diventano mai facili o assolutorie.

La promesse ha il suo cuore pulsante nel personaggio di Igor, interpretato da un giovanissimo Jérémie Renier (uno degli attori feticcio dei registi): siamo chiamati a seguirne i movimenti nervosi, a coglierne i turbamenti d'animo, le sofferenze, le emozioni. Tramite il pedinamento di un adolescente coinvolto suo malgrado in un faticoso viaggio di formazione alla fine del quale, attraverso il doloroso sacrificio del suo unico affetto, troverà la dignità, il film apre squarci di crudo

realismo sulla realtà di emarginazione e sfruttamento che coinvolge i migranti arrivati in Belgio come clandestini e destinati a una vita di perenne incertezza al di fuori della legge e della società, costretti come sono ad abitare in appartamenti fatiscenti, a lavorare in nero, a dipendere da chi li sfrutta e allo stesso tempo dà loro un tetto.

Pur nella lacerante attualità del tema, la grandezza del film è proprio quella di non forzare alcuna interpretazione e di permettere allo spettatore di concentrarsi su tanti dettagli diversi. Grazie ad esempio alla straordinaria capacità di sintesi degli autori nel costruire e raccontare in poche scene sia l'affetto di Igor per la migrante Assita, in un misto incredibilmente autentico di sentimenti – dall'attrazione all'amore filiale, passando per il senso di responsabilità dovuto alla promessa fatta al moribondo marito di lei (l'evento traumatico che dà la svolta alla vicenda) –, sia l'intenso e conflittuale rapporto padre-figlio: Roger che impedisce a Igor di chiamarlo papà; l'ira del padre che dalla violenza fisica nei confronti del figlio si trasforma nel gesto tenero di fargli il solletico; l'intimità quasi magica che si crea nel cantare insieme la stessa canzone in un pub.

I Dardenne dimostrano così una profondità di sguardo non comune e un peculiare talento nel creare scene di grande realismo capaci, in un'azione o in un'immagine, di trasfigurarsi simbolicamente.

LUCA GIAGNORIO

Central do Brasil (Central do Brasil)

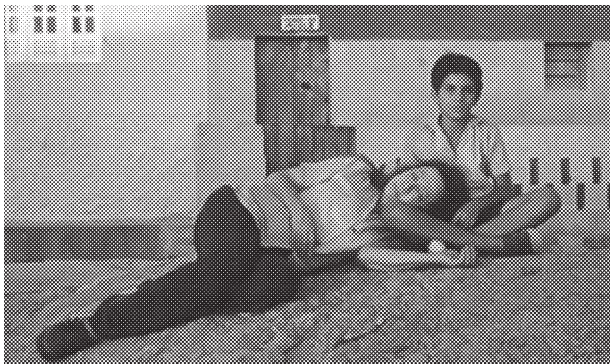
Regia: Walter Salles
Soggetto: Walter Salles
Sceneggiatura: Marcos
Bernstein, João Emanuel Carneiro
Fotografia: Walter Carvalho
Montaggio: Isabelle Rathery,
Felipe Lacerda
Scenografia: Cassio Amarante,
Carla Caffé
Costumi: Cristina Camargo
Musiche: Jaques Morelenbaum,
Antonio Pinto

Produzione: Videofilmes, MACT
Productions, Riofilme
Distribuzione: Mikado
Origine: Brasile 1998
Durata: 113'

Premi: *Festival di Berlino*
(1998) Orso d'Oro per il Miglior
Film, Orso d'Argento per la Miglior
Attrice (Fernanda Montenegro)
Golden Globes (1999)
Miglior Film in Lingua Straniera
BAFTA (1999) Miglior Film
non in Lingua Inglese
National Board of Review
Awards (1998) Miglior Film
Straniero e Miglior Attrice (Fernanda
Montenegro)

Camerimage (1998) Rana d'Oro
alla Miglior Fotografia (Walter
Carvalho)

Interpreti: Fernanda Montenegro
(Dora), Marília Pêra (Irene), Vinícius
de Oliveira (Josué), Soia Lira (Ana),
Othon Bastos (César), Otávio
Augusto (Pedrão), Stela Freitas
(Yolanda), Matheus Nachtergaele
(Isaias), Cajo Junqueira (Moisés)



Central do Brasil, 1998

Dora è una maestra in pensione, cinica, materialista, disillusa, che alla stazione di Rio arrotonda scrivendo lettere per conto dei passanti analfabeti. Lettere che spesso neanche spedisce. Un giorno si ritrova, inaspettatamente, a badare a Josué, figlio di una cliente morta in un incidente. Pentitasi di aver intascato del denaro, dopo la consegna

di Josué a dei tipi loschi che hanno promesso di affidare il ragazzino in adozione, Dora lo riprende con sé. Intraprendono insieme un viaggio rocambolesco verso la regione del Nordeste, alla ricerca del padre di Josué, di cui si sono perse le tracce.

Un'efficace istantanea della realtà di una nazione sudamericana in cerca di sé stessa, tra povertà, violenza e folklore e, allo stesso tempo, il racconto di una storia immortale di crescita e cambiamento interiore. Ad affrontare questo percorso di evoluzione sono i due protagonisti, di età molto diversa, l'anziana Dora e il giovanissimo Josué. Estremamente soli, come sono anche altri personaggi del film, da Irene, l'unica amica di Dora, zitella come lei,

al camionista scapolo César, che fugge via letteralmente davanti alle avances di Dora e si lamenta di non riuscire mai a rivedere le persone che incontra. Un'umanità che, spesso, non ha altra consolazione che la religione, elemento imprescindibile per il Brasile. D'altro canto quello che il film ci mostra non è il lato turistico stereotipato del Paese, ma il vero Brasile, con tutte le sue contraddizioni, in tutta la sua complessità. Esemplare, a questo proposito, la galleria di volti di diverse etnie e di storie dal tono tragico o allegro con cui inizia il film. Sono i clienti di Dora, in un montaggio riassuntivo che rende perfettamente l'idea della varietà di vite e caratteri con cui la protagonista entra in contatto. La presenza della religione si fa sentire nel film, sotto forma di santini, immagini e canzoni religiose, dialoghi sulla fede non privi di humour. Per raggiungere il culmine nella spettacolare sequenza della processione, durante la Festa delle candele, sottolineata dai chiaroscuri della fotografia e dalla soggettiva di Dora, prima del suo svenimento. Forse l'apice emotivo del film, insieme alla scena successiva, che è una specie di *Pietà* rovesciata: Josué accarezza la testa di Dora, che si risveglia con il capo appoggiato sulle gambe del ragazzino. Quando inizia la parte *on the road* del film, i campi lunghi inquadrano un paesaggio eterogeneo, sotto un cielo indifferente. A quest'allargamento del campo visivo, che invece nella prima parte del film sembra soffocare i protagonisti, e con loro lo spettatore, rinchiudendoli in interni rumorosi e claustrofobici dai colori desaturati

(beige, seppia, marrone), corrisponde sul piano tematico un'apertura speranzosa verso il futuro, per quanto incerto. Infatti, le vite di Dora e Josué cambiano, proprio dal momento in cui i due superano l'iniziale reciproca diffidenza e si mettono in viaggio, un'avventura piena di ripensamenti e difficoltà, a partire dalla mancanza di denaro. A poco a poco, tra confidenze, litigi e incontri, la donna abbandona l'atavica chiusura nei confronti del mondo e si apre, faticosamente, all'Altro, con gli occhi bagnati di lacrime e una traccia di rossetto sulle labbra, il cuore finalmente in disgelo. Dora, madre improvvisata che non ha mai partorito, genera una nuova sé stessa. Mentre Josué, figlio senza genitori, gradualmente e per tentativi – si pensi alla scena in cui César gli fa reggere il volante del camion – sperimenta una rinascita relazionale, passando dal lutto e dall'abbandono, dalla mancanza di punti di riferimento, al reinserimento in un nucleo familiare appropriato. Nella parte finale, trova i due fratelli che non ha mai conosciuto, Isaias e Moisés, che fa il falegname proprio come il padre Jesus e come il Gesù biblico, e si ferma a vivere con loro. Il padre biologico non c'è, nemmeno lì, lo vediamo solo in foto, ma forse, ormai, la sua presenza non è più così importante. Di Dora, invece, Josué non si dimenticherà mai, potranno sempre rimanere in contatto. Come? Scrivendosi delle lettere.

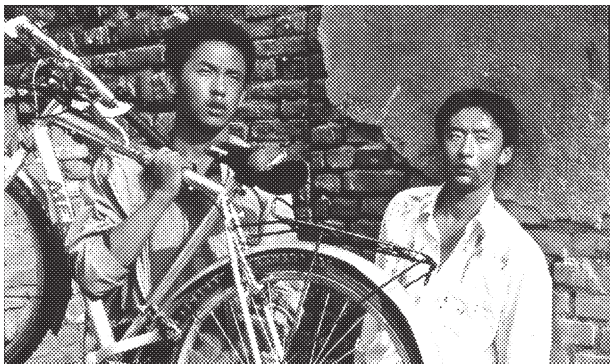
FRANCESCO GRIECO

Le biciclette di Pechino (Shiqi sui de dan che)

Regia: Xiaoshuai Wang
Soggetto e sceneggiatura: Peggy Chiao, Hsiao-Ming Hsu, Danian Tang, Xiaoshuai Wang
Fotografia: Jie Liu
Montaggio: Ching-song Liao, Ju-kuan Hsiao, Hongyu Yang
Scenografia: Anjun Cao, Chao-yi Tsai
Costumi: Yan Pang
Musiche: Feng Wang

Produzione: Arc Light Films, Pyramide Productions
Distribuzione: Teodora Film
Origine: Cina, Francia, Taiwan 2001
Durata: 113'
Premi: *Festival di Berlino* (2001)
Gran Premio della Giuria

Interpreti: Lin Cui (Guo Liangui), Bin Li (Jian), Xun Zhou (Qin), Yuanyuan Gao (Xiao), Shuang Li (Da Huan), Yiwei Zhao (Padre di Jian), Jian Xie (Il manager)



Le biciclette di Pechino, 2001

Due ragazzi di diversa estrazione sociale si contendono una bicicletta a Pechino. Per l'ingenuo e testardo Guo, pony express proveniente dalla provincia, la bici è un fondamentale mezzo di sostentamento. Per l'arrogante e ricco studente Jian, che la acquista senza sapere che è stata rubata a Guo, è un regalo da fare a sé stesso per gli ottimi risultati nello studio. Dopo scontri

anche violenti, non riuscendo a stabilire a chi dei due appartenga il mezzo di trasporto, giungono a un accordo: utilizzare la bici a turno.

Neorealista sin dal titolo, il film di Xiaoshuai Wang ha, come nel capolavoro di De Sica, un furto di bicicletta al centro della trama. Anche qui la bici è, se non proprio strumento di riscatto sociale, di lavoro, almeno per Guo. Anche qui la grande città si fa personaggio, a volte ostile verso i protagonisti, nel migliore dei casi indifferente alle loro sorti.

Ma se in *Ladri di biciclette*, a livello di focalizzazione, vincente e determinante era la dialettica tra il punto di vista dell'uomo adulto e lo sguardo del bambino, nel suo

film Xiaoshuai mette in relazione due adolescenti. Appartengono a classi sociali differenti, Guo e Jian, le loro vite non hanno quasi nulla in comune. Sono, sulla carta, il futuro della Cina. Entrambi cercano libertà e indipendenza dalle figure autoritarie da cui dipendono: Guo dal datore di lavoro, che non mantiene affatto le promesse e lo ha già licenziato una volta dopo averlo scoperto a tentare di rubare una bici, mentre Jia dal padre, che lo mantiene e non esita a picchiarlo quando viene a sapere che ha comprato una bici rubata.

Si comprende da questo come il linguaggio che Jian padroneggia meglio sia quello della violenza, esercitata in particolare nei confronti di Guo, guidando una banda di ragazzacci, disposti a pestare il ragazzo per riappropriarsi della bicicletta. La rabbia di Jian, che tra l'altro ha sottratto al padre il denaro con cui ha comprato la bici, allontana da lui una sua amica e quando Jian la vede in compagnia di un altro ragazzo, Huan, colpisce il rivale con un mattone. Segue la vendetta di Huan e della sua gang, di cui fanno le spese anche Guo e la bici, distrutta a calci. L'aggressione fisica sembra, dunque, nel contesto del film l'unico modo per risolvere le controversie.

Sorprende lo spettatore occidentale l'eccessivo attaccamento di Guo e Jian a un oggetto apparentemente ordinario, come la bicicletta. Il materialismo dei due giovani rispecchia evidentemente quello di una nazione sempre più indistinguibile, nei disvalori della superficialità, dall'Occidente contemporaneo.

Ma se Jian appare frivolo, il tratto caratteriale principale di Guo è invece una straordinaria tenacia, da *self-made man* navigato, che supera nei risultati gli altri pony express, anche loro originari delle zone rurali e arrivati a cercare fortuna in città.

Il contrasto città-campagna appare, sin dal principio del film, come un tema centrale. "Quella è proprio una ragazza di città", suggerisce a Guo un collega, indicando una donna bella e sfuggente, che non sorride mai e vive in un appartamento enorme. In realtà è solo una cameriera, che di nascosto indossava gli abiti lussuosi della ricca signora per cui lavorava. L'apparenza inganna, soprattutto se si è appena arrivati in città, dove lo spaesato Guo impara a sue spese a non fidarsi di nessuno e delle proprie impressioni immediate. Come nel centro massaggi, dove entra per cercare un cliente, viene fatto spogliare e al momento di uscire si stupisce di dover pagare. Per lui è tutto un percorso a tappe di completa disillusione, di continuo sradicamento delle certezze. Con un unico punto di riferimento, un unico feticcio a cui tenersi aggrappato: la sua mountain bike.

FRANCESCO GRIECO

Precious (Precious)

Regia: Lee Daniels
Soggetto: dal romanzo
Push – La storia di Precious
Jones di Sapphire
Sceneggiatura: Geoffrey Fletcher
Fotografia: Andrew Dunn
Montaggio: Joe Klotz
Scenografia: Roshelle Berliner
Costumi: Marina Draghici
Musiche: Mario Grigorov
Produzione: Lee Daniels
Entertainment, Smokewood
Entertainment Group
Distribuzione: Fandango
Origine: Stati Uniti 2009
Durata: 110'

Premi: *Premi Oscar* (2010)
Migliore Attrice Non Protagonista
(Mo’Nique), Miglior Sceneggiatura
Non Originale (Geoffrey Fletcher)
Golden Globe (2010) Miglior
Attrice Non Protagonista (Mo’Nique)
Premio BAFTA (2010) Miglior
Attrice Non Protagonista (Mo’Nique)
Sundance Film Festival (2009)
Premio del Pubblico, Gran Premio
della Giuria, Premio Speciale
Migliore Interpretazione (Mo’Nique)
Independent Spirit Awards
(2010) Miglior Film, Miglior Regia
(Lee Daniels), Miglior Attrice
Protagonista (Gabourey Sidibe),
Miglior Attrice Non Protagonista
(Mo’Nique), Miglior Sceneggiatura
dEsordio (Geoffrey Fletcher)

Interpreti: Gabourey Sidibe
(Clareece “Precious” Jones),
Mo’Nique (Mary), Paula Patton
(Sig.na Rain), Mariah Carey
(Sig.ra Weiss), Sherri Shepherd
(Cornrows), Lenny Kravitz (John),
Stephanie Andujar (Rita), Chyna
Layne (Rhonda), Amina Robinson
(Jermaine Hicks), Xosha
Roquemore (Joann), Angelic
Zambrana (Consuelo)



Precious, 2009

Nella Harlem del 1987 vive Precious, sedicenne di colore, obesa e semianalfabeta. Insultata e picchiata dalla madre perché oggetto delle morbose attenzioni di suo marito, Precious ha già messo alla luce una bimba affetta da sindrome di Down e ora sta per avere il secondo bambino, frutto anch’esso dell’incesto con il padre. Lottando per avere una vita

migliore e garantire un futuro ai suoi figli, si iscrive a una nuova scuola per recuperare gli anni di studio. Ma il cammino verso la libertà e l’autodeterminazione le riserverà nuove prove da affrontare.

Arrivato in Italia con quasi due anni di ritardo dopo il successo ottenuto al Sundance Film Festival, *Precious* potrebbe assomigliare a tante altre storie di disperazione sull’America nera, povera ed emarginata, traboccanti di clichés e imbevute di patetismo. Lee Daniels rifugge invece la deriva sentimentale, non rinunciando tuttavia a una rappresentazione carica di eccessi che rivela, senza facili esibizionismi ma attraverso uno stile misurato, un dolore concreto, e che garantisce

la partecipata sofferenza per le sventure della protagonista da parte dello spettatore. Le sproporzioni si stemperano nell’armonia complessiva dovuta a una bilanciata convivenza di crudo realismo e voli nel fantastico, di soverchiante violenza e di attimi di tregua in cui si respira l’aria benefica del desiderio di riscatto e del sogno. La scelta di un linguaggio leggero e a volte ironico, che non per questo elude la profondità, concorre a creare questo equilibrio tra forze contrastanti: le disgrazie che sembrano accumularsi a ogni tentativo di riscatto e gli spiragli che mai sono negati, senza di certo approdare a una risolutiva salvezza dal male, ma almeno alla rinascita di una coscienza. Schiacciata dal peso di un presente saturo di sofferenze fisiche ed emotive, Precious cerca refrigerio nelle fugaci ritirate in una dimensione onirica, gioiosa e spensierata, in cui prende forma una vita alternativa da artista di successo. Lassù, sul palcoscenico, a contare non è la realizzazione di una passione o di un ideale (Precious infatti dichiarerà davanti alla sua nuova classe di non saper far nulla se non cucinare), ma essere davvero “preziosa” per qualcuno, essere amata dal suo pubblico come sua madre non ha mai saputo fare. Questo desiderio, sincero anche se sterile, si realizza solo nella sua testa, e non trova nemmeno un linguaggio che lo possa esternare. La matematica, unica disciplina in cui la ragazza sembra eccellere, non può manifestare un bisogno dell’anima come farebbero le parole, che restano pertanto inesprese all’interno della carne. Deformata nel

fisico per la mancanza di fiducia in sé stessa, affamata di cibo spazzatura con cui riempie il suo vuoto affettivo, Precious trova uno spazio in cui tornare a essere “presente” e sentirsi finalmente “persona” solo nella scuola alternativa, una nuova famiglia che le offre il nutrimento della verità, salutare anche quando fa male. Da questo incontro inizia a delinearsi un’evidenza mai dichiarata, l’abuso perpetrato sin dall’infanzia che viene rivelato nello scontro finale tra madre e figlia, in cui emerge in tutta la sua potenza drammatica la forza della parola. Per l’intera durata di questo ritratto personale dal valore sociologico, la camera indaga ora zoomando nervosa sui volti, ora esitando su altri dettagli della messa in scena, alla ricerca di verità che tuttavia restano celate finché il dialogo non le riporta alla superficie. Sebbene non assuma mai un carattere marcatamente letterario, l’opera di Lee Daniels dà pertanto centralità al testo scritto e parlato, al verbo come portavoce dell’interiorità dei personaggi e veicolo per raggiungere una nuova consapevolezza.

NICOLA PEIRANO

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

99–105 Focus: Lorenza Mazzetti

Capitolo F

Lorenza Mazzetti, scrittura del sé e scritture per il cinema

In un'intervista rilasciata a Fondi (LT) il 25 settembre 2014 durante il Fondi Film festival, Lorenza Mazzetti ha affermato che "l'identità è una costruzione a partire dal riconoscimento di ciò che ci è simile e dissimile". La sua intera esperienza artistica ha sotteso questa ricerca di una fisionomia, di un'espressione del proprio io lacerato nella tragedia. Spingendo sempre più in là l'asticella del possibile è stata regista, scrittrice, "interprete" di sogni, pittrice, divulgatrice, autrice per il teatro, e nessuna di queste strade l'ha mai trovata impreparata o nascosta a sé stessa. In ciascuna ha interpretato una necessità interiore e ciascuno di questi mezzi ha risposto come fosse nelle mani di una specialista imbevuta di esperienza e teoria. Il suo approccio sempre scevro da qualsivoglia dogmatismo ha portato freschezza laddove i modi produttivi e gli stili consolidati erano un'*impasse* invalicabile. Si pensi a *Il cielo cade* o a *Diario londinese*, opere letterarie in cui lo stile è diretto come il lampo di un ricordo, mobile e schietto come una confidenza amichevole o una muta chiacchierata con sé stessi. Libri che hanno scosso la retorica, spesso stagnante, sui temi come nazismo, deportazione, infanzia

e del genere autobiografico in generale. Oppure si guardi al campo cinematografico, nel quale la Mazzetti è entrata al di fuori da ogni canone o dettame scolastico, ponendo al centro la sensibilità del regista e nient'altro. È lei stessa a rievocare l'episodio in cui, imbucatasi a una lezione al CSC, dopo che il docente aveva presentato una scena da filmare, alla domanda "qual è la giusta inquadratura?" lei si alzò dichiarando che non esistevano inquadrature "giuste": non esiste una forma in cui calare il contenuto, quasi fosse indifferente, non esiste un unico modo di oggettivare un'idea, ma esiste l'artista la cui idea si oggettivizza trovando da sé il modo, la forma, anche se questa dovesse spaziare in campi artistici differenti. "Un atteggiamento implica uno stile", così infatti recita il manifesto del Free cinema, da lei scritto con tre autori inglesi, Anderson, Reisz e Richardson. Le loro opere, tra cui *K* (1953) e *Together* (1956) della Mazzetti, spalancarono porte e indicarono strade che sembravano impossibili. Il Free è libertà, rinuncia alle strutture, agli standard di qualità, alle piramidi del mercato-cinema, alle alienazioni dal prodotto-film. I ruoli si accavallano, ciascuno crea con i propri mezzi, gli attori sono improvvisati, la regia è

istintiva, le musiche sono di fortuna, il montaggio è artigianale, il sonoro è un contrappunto. Ma tutti questi limiti sono spazi angusti in cui la creatività e il genio prendono per mano tutte le parti e le fanno scintillare. Basti citare le soggettive di Samsa in *K* e i controcampi che svelano che il mostro è un uomo, o la dialettica tra silenzio e rumore in *Together*, il vuoto lasciato da parole inascoltate, per comunicare tutta l'alterità di una ragazza sradicata a forza, esclusa, categorizzata. Chi associa Free cinema, e quindi il cinema della Mazzetti, con il Neorealismo italiano, o solamente crede le due cose siano sfaccettature diverse dello stesso fenomeno, prende un abbaglio. Quando la Mazzetti torna in Italia scopre la nuda ideologia neorealista che, a suo dire, nulla aveva di realistico ma era un'idea poetica applicata alla realtà come fonte d'ispirazione e non, viceversa, un'idea, un significato tirato fuori da questa. Il film collettivo del 1961 a cui la Mazzetti partecipa, intitolato *Le italiane e l'amore*, palesa l'inconciliabilità dei due mondi. Se i segmenti diretti da Vancini, Maselli, Nelli, Mingozzi e altri sono narrazioni dal gusto popolaresco, spesso didascaliche, il segmento della Mazzetti, intitolato *I bambini*, ha tutta l'atmosfera del gioco ingenuo, del sogno al colmo del disincanto. Non c'è giudizio e se c'è un moralismo è negativo, liberante. Negli anni successivi tiene su *Vie nuove* e *Noi donne* una rubrica su temi psico-sociologici a partire da lettere di donne. In una delle risposte a una lettrice che le raccontava un sogno in cui le venivano sostituiti gli occhi

la Mazzetti risponde che i nuovi occhi sono l'inconscia volontà di un nuovo approccio con la realtà, di un rinnovato esprimerci a noi stessi, in cerca di serenità, dignità, rispetto. In questa immagine possiamo inquadrare la poetica mazzettiana: rinnovarsi per distinguere e distinguerci in un mondo che è folla, che è un accalcarsi irrazionale attorno alla prassi inautentica, rinnovarsi per decolonizzarsi interiormente.

ERASMO DE MEO

K (Metamorphosis)

Regia: Lorenza Mazzetti
Soggetto, sceneggiatura,
fotografia e montaggio:
Lorenza Mazzetti (dal racconto
La metamorfosi di Franz Kafka)
Musiche: Daniele Paris
Suono: Jacopo Treves

Produzione: The Slade School
of Fine Art University College
of London
Origine: Regno Unito 1954
Durata: 15'

Interpreti: Michael Andrews
(Gregor Samsa), Claude Rogers
(il padre), Mary Rava (la madre),
Hilary Morris (la sorella), Jacob
Lowensberg (il principale), Walter
Bloor (l'ospite)



K, 1954

Gregor Samsa è uno commesso viaggiatore che tiene molto al suo lavoro. Una mattina non riesce ad alzarsi, si rifugia nella sua stanza da letto senza aprire la porta ai parenti. Neppure l'arrivo del principale riesce a farlo uscire dalla stanza. Gregor non riesce più a camminare, e ha un comportamento strano e visioni oniriche. Il padre lo tratta come un

animale anche in presenza di ospiti. Rifiutato e incompreso dalla società che lo circonda, si lascerà morire.

Approcciarsi al cinema di Lorenza Mazzetti è una scoperta gioiosa e vitale, e imbattersi in *K (Metamorphosis)*, il suo esordio, ci aiuta a capire il suo mondo popolato da incubi dovuti al crudele vissuto. *K* è figlio della necessità della Mazzetti di esprimere il proprio stato d'animo in quel 1954 quando lei (nonostante si fosse trasferita da tempo a Londra) si sentiva ancora un alieno in balia degli eventi della grande città. Kafka viene esaltato nelle sue più mostruose paranoie esistenziali, in favore di una messa in scena perturbante e coerente. Inquadrature

quasi espressioniste ed "innaturali" che, mescolate al sonoro fuori sincrono dei dialoghi e alle musiche ipnotiche di Paris, fanno dell'opera mazzettiana un unicum da ristudiare. Un esordio che coraggiosamente si slega dalla classicità del cinema dell'epoca, per abbracciare uno stile personale che solo pochi artisti sanno trovare agli inizi. Non a caso *K* fu uno degli iniziatori del Free Cinema approfondito in seguito in *Togheter*. La tenacia e la testardaggine della Mazzetti è quella del personaggio di Gregor Samsa, anche se dovuta ad una malattia incomprensibile che lo costringe all'inerzia e non al fato. Gregor è Lorenza, così come lui è osteggiato dal padre impenetrabile al suo dolore e al riconoscergli un'ambita libertà, lei è saldamente costretta a comportarsi secondo le regole e viene frenata non appena cerca di fuggirne. Nei suoi pochi minuti traspare tutto ciò da *K*, insieme ad un ritratto pertinente della grande città: Londra, come del resto ogni metropoli, è una megera furba e cattiva che non appena dimostri di non saperla amare o tollerare annienta la tua identità. Trasportata al secondo dopoguerra, la storia di Kafka muta nella velocità di crescita della città, desiderosa di riprendersi a discapito del più debole. È, anche se ancora in misura più lieve, quello che accade oggi alla nostra società che esige di riprendersi da una crisi che ormai ci ha sfiancato. Bisogna essere vigili e non cedere al benché minimo segno di stanchezza. Se sopravvivi puoi fare grandi cose. Gli artisti hanno il compito di raccontarlo e non a caso Gregor in

K è interpretato dal pittore Andrews che insieme a Lorenza cercava il proprio ruolo nel boom imminente. Coerente in questo l'uso quasi pionieristico di una delle figure più sfruttate dalla cinematografia negli anni a venire, quello *shlemiel* (termine che può essere tradotto come uomo sfortunato ma allo stesso tempo sciocco), che dalla cultura ebraica arriverà a popolare soprattutto le vicende della New Hollywood (si veda il Woody Allen anni Settanta e pellicole come *Cinque pezzi facili* e *Uomo da marciapiede*). L'uomo in balia del destino e degli eventi, impotente verso il susseguirsi di essi e perennemente schiacciato dalla sua inesperienza e dalla prepotenza del prossimo. Un *loser* che sia fisicamente che moralmente non riesce ad adattarsi al mondo che lo circonda e il più delle volte compie azioni disgraziate. Squilibri e marginalità raccontate dall'occhio genuinamente amatoriale della Mazzetti, fatto di composizioni sceniche che hanno il profumo della saggezza: soggettive che mutano in panoramiche mentali, inquadrature che si raccontano senza l'uso della parola e prospettive che sottolineano l'impotenza. Un'opera che sarebbe riduttivo racchiudere nelle poche righe di questa scheda, ma che necessita di essere vista per essere ancora tramandata.

ANDREA MOSCHIONI FIORETTI

Together

Regia: Lorenza Mazzetti,
Denis Horne
Soggetto e sceneggiatura:
Denis Horne
Fotografia: Hamed Hadari
Montaggio: John Fletcher
Musiche: Daniele Paris
Produzione: British Film Institute
Experimental Film Fund, Harlequin
Productions
Origine: Regno Unito 1956
Durata: 52'

Premi: *Cannes Film Festival*
(1956) Investigative Documentary
– Short Film, Menzione Speciale
per la Miglior Regia (Lorenza
Mazzetti)

Interpreti: Michael Andrews,
Eduardo Paolozzi, Denis
Richardson, Valy, Cecilia May



Together, 1956

Nei quartieri popolari dell'East End londinese due operai sordomuti si fanno compagnia, vivendo insieme e condividendo quasi ogni momento della giornata. Dalla colazione alla pausa in un pub affollato, riescono a trasformare il silenzio in parole e l'isolamento in un'occasione di condivisione. Ma in una società che opera costantemente la marginalizzazione del diverso, anche

in modo ingenuo, il destino di questi personaggi sembra stretto fra le morse arrugginite delle gru che scaricano la terra sui barconi del Tamigi.

Quando nel 1953 Lorenza Mazzetti riesce a guadagnarsi la fiducia di Denis Forman, all'epoca direttore del British Film Institute, il progetto di *Together* è ancora un sogno nel cassetto, chiuso a doppia mandata con la chiave dell'indigenza. Ma il talento di Lorenza Mazzetti è tale che, in un Regno Unito che ancora non sa di doversi preparare all'invasione dei Beatles, delle minigonne e di tanto altro, riesce a piantare il seme di quello che, pochi anni dopo, sarebbe diventato il Free Cinema. Assieme ad amici e colleghi,

in particolare Lindsay Anderson (Oscar nel 1955 per il miglior cortometraggio documentario con *Thursday's Children*), la Mazzetti riesce prima a realizzare *K (Metamorphosis)*, un omaggio a *La metamorfosi* di Franz Kafka e, nel 1956, proprio il mediometraggio *Together*, finanziato dall'Experimental Film Funding dell'istituto diretto da Forman. Oltre alle caratteristiche peculiari che anticipano il movimento cinematografico più importante della storia inglese, come la leggerezza dei mezzi di ripresa, la predilezione per location e personaggi della *working class* e l'utilizzo del bianco e nero, il film mostra come la Mazzetti ai tempi fosse non solo un'anima inquieta e un'artista estroversa ma anche, e soprattutto, un'ottima scrittrice e una regista profondamente consapevole. Tutto l'impianto di *Together*, dalla scelta delle location, ai vestiti, fino all'utilizzo di una partitura sonora fatta di parole in slang e canzonette urlate durante un gioco o nel caos di un pub, che fanno da contraltare al silenzio dei protagonisti, è legato da un'idea forte di messa in scena e di racconto che esplode nell'atto finale, nel gesto (in)atteso di un ragazzino che distrugge tutto ciò che, fino a quel momento, era stato costruito. Il vuoto dentro cui avevamo imparato a vivere, rallegrandoci di come questo potesse tenere a distanza il chiassoso giudizio altrui, diventa improvvisamente una trappola. Ogni gesto costruito sul bisogno e calcificato dall'abitudine si disperde nella routine assordante della città che produce senza sosta, che non ammette anomalie, a maggior ragione se a essere coinvolti sono i sentimenti:

una città abitata da persone che non vogliono (ri)conoscere un'esistenza che sia diversa dalla loro. L'unico modo che i due anomali protagonisti dell'opera hanno per sopravvivere è stare, appunto, insieme. Attendersi l'un l'altro al tavolo della colazione, o a cavalcioni sul ponte, camminare in mezzo alla strada mentre un camion prova, inutilmente, a farsi strada a suon di clacson, o ancora passare assieme in mezzo a gruppi di ragazzini che, al ritmo di *Eeny, meeny, miny, moe* li scherniscono da dietro la schiena. Lorenza Mazzetti lascia che la macchina da presa viaggi fra le strade al fine di scovare un'umanità che diventerà il punto di riferimento primario per il manifesto del Free Cinema. Assieme a Lindsay Anderson, la regista di origini toscane segnerà una nuova via del cinema inglese, trovando nell'arte la patria perduta dopo lo sterminio della famiglia ad opera dei nazisti.

MICHELE GALARDINI

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

107–117 Scrittura Seriale

Capitolo G

Quando lo stile italiano domina il piccolo schermo

La sezione Scrittura Seriale è nata nel 2015 con l'intento di dare spazio all'approfondimento sulla scrittura *long-running*, pratica ormai imprescindibile negli studi sulla sceneggiatura. Nella scorsa edizione ci siamo concentrati nell'esplorazione della realtà nazionale, proponendo quello che all'unanimità è considerato il miglior prodotto seriale italiano della contemporaneità, *Gomorra – La serie*. In questa seconda edizione proponiamo al pubblico un percorso che dialoga idealmente con la retrospettiva Global Neorealism dedicata alla ricostruzione di una ideale geografia dell'influenza del Neorealismo fuori dai confini nazionali. Scrittura Seriale ricerca le modalità con cui l'*Italian Style*, vero e proprio intra-genere cinematografico, investe l'ambito della produzione televisiva in vari modi, dalla storia al costume alla rappresentazione delle caratteristiche sociali e culturali dei personaggi, fino all'ambientazione. L'idea è quella, pur nelle dimensioni contenute della sezione, di attraversare le diverse forme di serializzazione del testo audiovisivo nel panorama contemporaneo.

La scelta più ovvia e al contempo imprescindibile è ricaduta innanzitutto sulla serie HBO *I Soprano* (1999-2007), di cui proporremo l'episodio

pilota. Si tratta di uno dei più grandi successi televisivi della televisione via cavo statunitense e arrivata alla notorietà molto tardi nel nostro Paese. La serie non è affatto l'epopea dell'“Onorata Società” come potevano essere, in parte, i tre episodi de *Il padrino* di Coppola. È invece il romanzo di una famiglia americana di origini italiane che si confronta con i tempi che cambiano e che, se continua a vivere e a guadagnare come i padri e i nonni facevano è perché loro, i nipoti, non riescono a immaginare altri modi di essere. *I Soprano* è il romanzo dell'autunno dei *Bravi ragazzi*. Come ci dicono numerosi dettagli, a cominciare dai cibi: un tempo gli italoamericani, al pranzo della domenica, mangiavano inevitabilmente *meatballs*, la pasta con le polpette di carne al sugo (Martin Scorsese concludeva il suo documentario *Italianamerican* del 1974 con la ricetta della mamma Catherine); oggi si preferiscono gli ziti al forno. Ma a volte compare in tavola anche il sushi. La trilogia della mafia di Scorsese non è solo il modello tematico, ma è anche è il bacino da cui l'ideatore della serie attinge per quasi tutto il suo cast; alla fine della serie si contano ben ventisette personaggi interpreti del film *Quei bravi ragazzi* e quasi tutti gli attori sono di origine

italoamericana e arrivano sul piccolo schermo direttamente dal teatro di Broadway.

Di carattere più estetico è la scelta dell'episodio pilota della serie AMC ambientata nella New York degli anni Sessanta, *Mad Men* che si è imposta nel panorama seriale per i look meravigliosamente curati del protagonista Don Draper e delle donne che lo circondano, da Joan a Betty a Megan & Co. Le donne, meravigliose nelle loro gonne a matita e nei loro completi pastello, nonostante abbiano come punti di riferimento aziende *Made in USA* come Ralph Lauren, Banana Republic, Brooks Brothers, non possono che far pensare alla qualità sartoriale degli abiti e delle stoffe che derivano da quel sapere italiano incarnato per esempio dall'atelier delle Sorelle Fontana, che proprio negli anni Sessanta diventano famose nel mondo vestendo Jacqueline Kennedy, Audrey Hepburn, Liz Taylor.

La sezione infine propone due opere inedite in Italia e di formato diverso rispetto alle due precedenti serie serializzate. Il primo è *The Trip to Italy*, un film realizzato per la televisione inglese, spin-off della fortunata sitcom *The Trip*. La regia (sia della sitcom che del film-tv) è di uno dei più eclettici e talentuosi registi britannici, Michael Winterbottom. I due protagonisti – attori molto noti nel Regno Unito, meno in Italia – , attraverso sei luoghi e sei pietanze diverse conoscono alcune delle zone più belle d'Italia. *The Italian Americans* è invece una mini-serie documentaria della PBS divisa in quattro episodi

che il Premio Amidei propone integralmente. Cinque milioni e mezzo di Italiani sono emigrati negli Stati Uniti tra il 1820 e il 2004 e il documentario, attraverso la voce narrante di Stanley Tucci, si propone come piattaforma educativa percorrendo la storia di tutte quelle persone che oltreoceano si sono costruite una vita, chi con successo, chi con grande difficoltà.

Scrittura Seriale getta dunque solo le basi di un percorso dentro la produzione e la scrittura televisiva, sia essa *long running*, di fiction, documentaria o di formato ibrido, che si propone di attraversare e indagare sotto aspetti diversi e inediti quello che ci piace chiamare l'intra-genere dell'*Italian Style*.

SARA MARTIN

I Soprano 1x01 – Affari di famiglia
(The Sopranos 1x01 – The Sopranos)

Regia: David Chase
Soggetto e sceneggiatura:
David Chase
Fotografia: Alik Sakharov
Montaggio: Joanna Cappuccilli
Scenografia: Diann Duthie
Costumi: Ane Crabtree
Musiche: David Chase, Steven
van Zandt
Produzione: Chase Films, Brad
Grey Television
Distribuzione: Canale 5, Fox
Origine: Stati Uniti 1999
Durata: 58'

Premi: *Directors Guild of
America Awards* (2000) Miglior
Regia in una Serie Drammatica
(David Chase)
Primetime Emmy Awards
(1999) Miglio Montaggio (Joanna
Cappuccilli)

Interpreti: James Gandolfini
(Tony Soprano), Lorraine Bracco
(Dott.ssa Jennifer Melfi), Edie
Falco (Carmela Soprano), Michael
Imperioli (Christopher Moltisanti),
Dominic Chianese (Junior Soprano),
Vincent Pastore (Salvatore "Big
Pussy" Bonpensiero), Steven
van Zandt (Silvio Dante), Tony
Sirico (Paulie Gualtieri), Robert
Iler (A.J. Soprano), Jamie-Lynn
Sigler (Meadow Soprano), Nancy
Marchand (Livia Soprano)



I Soprano, 1999

Tony Soprano è un infaticabile lavoratore, la sua attività si dirama in vari settori e lo tiene impegnato giorno e notte. Lo stress dovuto al suo lavoro è tale da portarlo al limite della sopportazione, causandogli saltuari attacchi di panico. L'unica soluzione sembra la psicoterapia, ma è difficile inserire anche questo impegno nella fitta agenda che include soprattutto

attività non esattamente legali. Già dalla prima seduta, comunque, il racconto del paziente Soprano descrive la colorita situazione familiare e i giovamenti di questi incontri non tardano a palesarsi.

Al momento della sua uscita, la serie *I Soprano* è stata un fenomeno mediatico particolare: idolatrata in patria e divenuta la serie tv più premiata dell'epoca (raggiungendo addirittura 277 nomination a premi internazionali nel corso delle sue sei stagioni), non ha però avuto lo stesso successo in tutti i paesi in cui è stata distribuita. L'effetto che è stato recepito da tutti in egual misura in maniera incontrovertibile è il fatto che HBO abbia in questa occasione riportato sotto i riflettori con mano ferma e decisa gli stessi stereotipi

e topoi letterari che hanno portato al successo la figura dell'italoamericano in campo artistico e cinematografico. Tra omaggi al filone di genere e veri e propri prelievi di casting (molti attori della serie provengono da grandi classici come *Quei bravi ragazzi*, *Il padrino* e *C'era una volta in America*, ma anche *Boardwalk Empire*), *I Soprano* costruisce fin dalle prime battute una narrazione che unisce il linguaggio letterario più classico a quello televisivo seriale.

La figura del boss capofamiglia è messa bene in evidenza, così come il suo legame con alcuni (nella fattispecie le anatre), l'ambiguo ruolo della Chiesa onnipresente o le ingerenze familiari oppressive; ma tutte queste immagini, insieme a quelle fondanti la letteratura gangster e mafiosa, si inseriscono in un più ampio racconto del protagonista. Non in un reale flashback, bensì un monologo lungo un intero episodio, il pilot appunto, che assolve alla doppia funzione intra ed extra diegetica di introdurre a fatti, situazioni e personaggi. Proprio su quest'ultimo elemento è posto l'accento della prima conversazione tra Tony e la dottoressa Melfi (che si chiama come la città lucana da cui provengono i Soprano): i personaggi e le dinamiche che li legano tra loro vengono fin da subito posti al centro della narrazione, con una scrittura che mescola classico e contemporaneo. La serie di intrecci familiari presentati dall'analisi psicologica annunciano, per ogni membro del clan che viene nominato, altrettanti possibili universi narrativi da esplorare. Alla fine del primo episodio

viene quindi già presentata, almeno potenzialmente, tutta la casistica da sviluppare nelle puntate e nelle stagioni successive.

Il racconto di Tony è il motore primo della progressione filmica, accompagna i fatti imponendo un punto di vista molto orientato, stabilisce una prospettiva "giusta" da cui osservare tutto e abbraccia inoltre una cronologia molto vasta, unendo in un solo punto di inizio il passato, il presente e il possibile futuro della famiglia Soprano e, per traslato, della serie stessa. Con un dialogo centellinato nel corso dell'episodio si crea una memoria storica diegetica che attinge dall'immaginario collettivo per dare corpo a un passato mai realmente accaduto, ma ugualmente percepito come verosimile. La scrittura si concentra, almeno inizialmente, su pochi elementi centrali e su molti dettagli emotivi tutti presentati dal protagonista, fissando nel personaggio di Tony l'occhio del ciclone intorno a cui si muovono ora e sempre, più o meno direttamente, tutte le vicende della serie e della famiglia.

TERESA NANNUCCI

Mad Men 1x01 – Fumo negli occhi
(Mad Men 1x01 – Smoke Gets in Your Eyes)

Regia: Alan Taylor
Soggetto e sceneggiatura:
Matthew Weiner
Fotografia: Phil Abraham
Montaggio: Malcolm Jamieson
Scenografia: Henry Dunn
Costumi: John Dunn
Musiche: David Carbonara
Produzione: AMC, Lionsgate
Television
Distribuzione: Cult, FX, Rai4
(dal 2008)
Origine: Stati Uniti 2006
Durata: 48'

Premi: *Directors Guild of America* (2007) Miglior Regia di Episodio Drammatico (Alan Taylor)
Primetime Emmy Awards (2008) Miglior Sceneggiatura di una Serie Drammatica (Matthew Weiner)

Interpreti: Jon Hamm (Don Draper), Elisabeth Moss (Peggy Olson), John Slattery (Roger Sterling), Christina Hendricks (Joan Holloway), Vincent Kartheiser (Pete Campbell), Michael Gladis (Paul Kinsey), Aaron Staton (Ken Cosgrove), Rich Sommer (Harry Crane), Bryan Batt (Salvatore Romano), January Jones (Betty Draper), Rosemarie DeWitt (Midge Daniels), Maggie Siff (Rachel Menken)



Mad Men, 2006

New York, 1960. Conosciamo Don Draper, affascinante e geniale pubblicitario alle prese con un nuovo slogan per le Lucky Strike, che riesca a svincolare dalle recenti scoperte che correlano tabacco e cancro. Intorno a lui un ambiente di lavoro dove uomini in carriera bevono, fumano, fanno battute ciniche e le segretarie devono avere le gonne più corte per soddisfare

lo sguardo maschile. Seguiamo Don tra un Old Fashioned e uno Scotch, tra un incontro d'amore e uno di lavoro, fino a una porta rossa fuori città che nell'ultima sequenza ribalta tutte le premesse.

Quando il 19 luglio 2007 va in onda negli Stati Uniti il primo episodio di *Mad Men*, nessuno può prevedere che la serie diventerà quella più criticamente acclamata e rappresentativa dell'istituzionalizzazione della *quality TV* in atto nella seconda metà degli anni Zero. Da un lato *Fumo negli occhi* è leggibile secondo i parametri di una tipica puntata pilota, funzionale a introdurre il racconto, la location, i personaggi, i temi: presenta un protagonista carismatico e molti

dei comprimari ricorrenti, introduce un *setting* spazio-temporale e soprattutto un'atmosfera, stabilisce fin da subito una cura programmatica per il *décor*, lo stile, l'attitudine d'epoca – tutti fumano copiosamente, compreso naturalmente il ginecologo durante la visita – che diventa immediatamente un marchio di fabbrica della serie. Dall'altro, rivisto retroattivamente, il primo episodio non può rendere che solo parzialmente la complessità che *Mad Men* sarà in grado di raggiungere nel corso delle sue sette stagioni in otto anni, in particolare rispetto alla stratificata relazione tra passato e presente, evocata nella caduta stilizzata del *businessman* della sigla, che cita la memoria visiva dell'11 settembre. Chi è quell'uomo, chi è Don Draper? La domanda al centro dell'universo di *Mad Men* si costruisce tra l'avvicinamento di spalle che apre l'episodio e richiama la posa iconica del logo, e la sequenza finale, che imposta la duplicità fondativa del personaggio: affascinoso dongiovanni, marito e padre, veterano e bugiardo, impeccabile e autodistruttivo, immutabile punto d'osservazione sul mondo che cambia. Ma attorno a lui è già visibile una struttura corale: prima dell'inizio una scritta spiega "Mad Men: un termine coniato alla fine degli anni Cinquanta per descrivere i pubblicitari di Madison Avenue. Coniato da loro stessi", parole che si riflettono nel narcisismo dei protagonisti, nella nonchalance con cui allusioni razziste e sessiste cadono nelle loro conversazioni. Se l'intreccio con i cambiamenti sociali del decennio si svilupperà in episodi successivi, dietro la messa in scena

di altoborghesi bianchi e ricchi già affiorano miserie, invidie e povertà di spirito, mentre la crucialità dei personaggi femminili è anticipata dalla galleria di tipologie così diverse tra loro: Midge Daniels, illustratrice *bohémienne*, Joan Holloway, maestra di vita, Peggy Olson, in cerca di integrazione, Rachel Menken, ereditiera e donna d'affari (a Draper: "Si aspettava che fossi un uomo. Anche mio padre."), e infine Betty, qui solo di sfuggita. Con *Fumo negli occhi* l'ideatore Matthew Weiner dichiara che *Mad Men* rifletterà sulla percezione di un'epoca abbastanza lontana da essere filtrata dalla lente del fascino *rétro*, ma abbastanza vicina da essere ampiamente mediatizzata e riconoscibile. L'altra faccia di uno *charme* immutabile, perfettamente incarnato dalla presenza scenica d'altri tempi di Jon Hamm, non può che essere una duplice decostruzione: di icone e mitologie contemporanee da un lato, del privato dall'altro, sia nella forma dell'istituzione familiare sia in quella opposta del mito della seduzione. Quello che resta è il paradosso di esistenze vuote e involute dietro al mestiere del confezionamento della felicità, assieme alla pulsione di morte insita nella società capitalistica, che la serie esplorerà poi in profondità e che, ironicamente, nel primo episodio nessuno vuole sentirsi rinfacciare.

CHIARA CHECCAGLINI

The Italian Americans (The Italian Americans)

Regia: John Maggio
Soggetto e sceneggiatura:
John Maggio
Fotografia: Stephen McCarthy,
Samuel Z. Russell
Montaggio: Seth Bomse,
George O' Donnell
Musiche: Gary Lionelli

Produzione: Ark Media
Distribuzione: PBS
Origine: Stati Uniti 2014
Durata: 216'

Interpreti: Stanley Tucci
(narratore), Adriana Trigiani
(sé stessa), Stewart Wolf
(sé stesso), Sejal M. Patel (sé
stesso), Robert Orsi (sé stesso),
Gay Talese (sé stesso), Anthony
Magravia (sé stesso), Donna
Gabaccia (sé stessa), Tom
Santopietro (sé stesso), Laurie
Fabiano (sé stessa), Fred Gardaphe
(sé stesso), Justin Nystrom (sé
stesso), Tom Smith (sé stesso),
Stephen Fox (sé stesso), George
De Stefano (sé stesso)



The Italian Americans, 2014

La storia degli italoamericani in quattro episodi. *La Famiglia*: prime migrazioni, linciaggio degli italiani a New Orleans (1891), Bank of Italy di San Francisco. *Becoming Americans*: prime radici, i casi Arturo Giovannitti e Sacco e Vanzetti, i burrascosi rapporti fra cattolici irlandesi e italiani. *Loyal Americans*: il primo sindaco italoamericano Fiorello La Guardia,

i divi Rodolfo Valentino e Joe Di Maggio, gli italoamericani e la Seconda Guerra Mondiale. *The American Dream*: i cantanti italoamericani (Frank Sinatra, Dion DiMucci ecc.), mafia e *The Godfather*, il governatore Mario Cuomo.

È curioso notare la quasi assenza di *migration studies* nei programmi scolastici in Italia. Come se i 4 milioni di italiani che dal 1880 al 1915 decisero di tentare la fortuna negli Stati Uniti (9 milioni in totale nelle Americhe) siano un problema secondario, come se la discendenza italiana di 65 milioni di statunitensi non ci riguardi. È evidente che c'è del vero in queste affermazioni: gli italoamericani paiono aver sviluppato tradizioni autonome (pensiamo anche solo alla cucina o alla lingua) e un

immaginario a sé. Le ragioni sono evidenti: i migranti, negli Stati Uniti, hanno ottenuto un graduale processo di assimilazione nel paese di arrivo, un paese che sulle diaspore (non senza aspetti controversi) fonda la propria ragione di esistenza.

Non è un caso che il network PBS abbia deciso di trasmettere alcune miniserie di documentari dedicati all'immigrazione quale fenomeno costitutivo della struttura sociale americana. Assieme a *The Jewish Americans*, *The African Americans* e altri, *The Italian Americans* racconta la graduale sintesi culturale fra un popolo migrante e la terra d'arrivo. Ed è proprio su questo climax che si basa la struttura narrativa dei quattro episodi della serie. Ovvero la storia di una graduale integrazione, che inizia con ghettizzazioni, isolamenti, soprusi e termina con una totale assimilazione. Sullo sfondo, gli immortali stereotipi.

Un processo integrativo la cui genesi è determinata dalla necessità (post-Risorgimento) di far fortuna altrove. Nel primo episodio, *La Famiglia*, si parla di migrazione come bisogno temporaneo. Disposto a fare anche dieci traversate oceaniche, il migrante italiano lascia moglie e famiglia a casa e pianifica di tornare, un giorno, nella madrepatria; eppure alcuni cominciano a lasciare radici nelle aree urbane statunitensi. Tuttavia vengono visti dai locali come *outsiders*, costretti a lavori umili o ai limiti della sopportabilità, con lo spettro della mafia che comincia a formarsi. Ciò causa veri e propri linciaggi, come quello avvenuto a New Orleans, il 14 marzo 1891.

Becoming American è, invece, l'obiettivo di coloro che si sono stanziati. L'italiano comincia a sfruttare la propria cultura d'origine aprendo negozi di generi alimentari nelle varie *Little Italy*. Sebbene la seconda generazione sia più integrata della prima, nei primi decenni del Novecento l'italiano è ancora in fondo alla piramide sociale (si pensi alle esecuzioni di Sacco e Vanzetti, di evidente ragione etnica). In questo senso, il passaggio chiave da ottenere riguarda ancora i meccanismi di accettazione. Saranno, difatti, gli stessi italiani a dover dimostrarsi *Loyal Americans*, e chiudere definitivamente i ponti con il fascismo e combattere, nella Seconda Guerra Mondiale, anche contro i loro (ex) connazionali. È questo evento a emergere quale *turning point* dell'intera operazione integrativa: in guerra gli italiani convivono con altri americani, e il progetto transculturale dell'*American Dream* sarà (secondo il documentario) definitivamente compiuto.

The Italian Americans è, dunque, un prodotto dai chiari intenti educativi. Dallo stile trasparente e adeguato agli obiettivi del network, riesce con grade efficacia a mostrare le sfumature di un processo di integrazione fra i più significativi. Processo determinato, inizialmente, da relazioni di tipo cross-culturale (caratterizzati dall'evidenziazione di una differenza), in seguito interculturale (accettazione reciproca) e infine transculturale (sintesi fra due culture). Un'evoluzione che, effettivamente, pare far parte, in primis, della Storia americana.

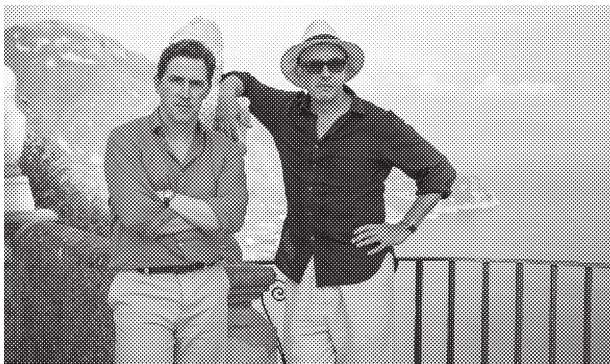
LEONARDO CABRINI

The Trip to Italy (The Trip to Italy)

Regia: Michael Winterbottom
Soggetto e sceneggiatura:
Michael Winterbottom
Fotografia: James Clarke
Montaggio: Mags Arnold,
Robbie Gibbon, Paul Monaghan,
Marc Richardson
Costumi: Lisa Shanley

Produzione: British
Broadcasting Corporation (BBC),
Revolution Films
Origine: Regno Unito 2014
Durata: 174'

Interpreti: Steve Coogan (Steve),
Rob Brydon (Rob), Rosie Fellner
(Lucy), Claire Keelan (Emma),
Marta Barrio (Yolanda), Timothy
Leach (Joe), Ronni Ancona (Donna),
Rebecca Johnson (Sally)



The trip to Italy, 2014

Steven e Rob sono due attori inglesi che intraprendono un viaggio letterario e cinematografico attraverso l'Italia per un articolo sull'*Observer*. Sei giorni e sei pranzi, tra spaghetti e tagliatelle, vino rosso e battute, un'esperienza accompagnata da buon cibo e uno splendido paesaggio. Reduci dal primo viaggio, *The Trip*, la coppia è assodata e rodata, pronta

a farsi tentare dalle bellezze femminili che stravolgono la routine e mettono in gioco sentimenti e incertezze di due uomini di mezza età che ancora non sono pronti ad accettare il passare del tempo.

Una telefonata, un viaggio improvvisato per la stesura di un articolo. Questo l'incipit del sequel di *The Trip*, dove nuovamente i due attori Steve Coogan e Rob Brydon interpretano loro stessi in un *on the road* nostrano. Partendo dalla provincia torinese per arrivare alla punta della Sicilia, i due attori inseguono la letteratura inglese, rincorrendo le tracce di Lord Byron e Mary Shelley lasciate nel nostro Paese. Un viaggio fatto in macchina, con la colonna sonora di

un'anacronistica Alanis Morissette, un itinerario che attraversa il Belpaese e i suoi meravigliosi paesaggi, districandosi tra il traffico romano e le colline torinesi, la casa dove ha vissuto e scritto Lord Byron a Genova e la tomba di una delle figlie di Mary Shelley a Napoli. Un'avventura goliardica con molti elementi costanti che accompagnano tutta la settimana: musica, letteratura, cibo e cinema. La musica è la prima cosa che sentiamo, la suoneria di un cellulare, una proposta di viaggio e il film comincia. Subito dopo le note dei grandi compositori classici sembrano per i protagonisti la colonna sonora obbligatoria per un viaggio italiano, ripiegando immediatamente sulle canzoni della Morissette, interpretate, studiate e analizzate a fondo dai due personaggi. Durante tutti i pasti si parla di cinema e attori, andando a interpretare e imitare tutti i Batman o i James Bond, creando un gioco divertente che in alcuni momenti sfugge di mano. Rob Brydon è il più attivo in questo gioco, ed è anche il personaggio che ha più problemi ad accettare la realtà, quella di marito e padre ma anche di attore che deve assentarsi otto settimane per volare a Los Angeles per un film, e che al contempo non riesce nemmeno a interpretare perfettamente il ruolo del marito perfetto, cedendo al fascino della skipper durante la pausa amalfitana, un inconveniente che non riesce a far rimanere come tale, mettendo in dubbio la sua vita reale. Passeggiando per Roma si attraversano le vie di *Vacanze romane* mentre scesi nel Sud d'Italia, dalla barca su cui viaggiano vedono la casa

de *Il disprezzo*, in una *full immersion* di grandi classici, film che come per le citazioni letterarie appartengono alla cultura straniera ma che hanno scelto l'Italia per l'ambientazione, in una strizzata d'occhio allo stesso *The Trip to Italy*. Forse chi ci rimette di più è la scenografia per eccellenza, ovvero il nostro Paese, che si merita la menzione d'onore nel titolo ma che viene soppiantato dai grandi artisti inglesi che lo hanno attraversato, citati, analizzati e inseguiti, lasciando ai paesaggi italiani solo il compito dello sfondo, mozzafiato, meraviglioso ma sempre in secondo piano. Le città vengono percorse e attraversate velocemente, ci si sofferma solo su alcuni luoghi naturalistici, grandi terrazze che si affacciano sul Mare Nostrum, perfette location per interpretare i grandi classici del cinema o della letteratura, il passatempo preferito di Rob e Steve.

VALENTINA CAUTERUCCIO

119–121 Premio alla Cultura Cinematografica

Il Premio alla Cultura Cinematografica, istituito per rendere omaggio a personalità della cultura che abbiano saputo ampliare, divulgare e condividere pubblicamente il pensiero cinematografico, viene attribuito all'Associazione 100autori, Associazione della autorialità cinetelevisiva per il ruolo fondamentale nella valorizzazione delle opere audiovisive, per la difesa delle libertà artistica, morale e professionale, per la tutela dell'autorialità in ogni sua forma e per la straordinaria volontà di promuovere la formazione di nuovi talenti.

Nell'ambito del Premio Amidei verrà proiettato il film *La terrazza* (Ettore Scola, 1980), vincitore del Premio per la Miglior Sceneggiatura al 33° Festival di Cannes e scelto dall'Associazione 100autori quale omaggio al grande maestro Ettore Scola recentemente scomparso, nel quale vanno in scena, con l'ironia amara che ha caratterizzato tutta la sua opera, un gruppo di autori e produttori del cinema e della televisione italiana che si incontrano periodicamente in una terrazza romana per raccontarsi e per raccontare la loro vita e il loro lavoro.

Capitolo H

La terrazza

Regia: Ettore Scola
Soggetto e sceneggiatura: Age
(Agenore Incrocci), Furio Scarpelli,
Ettore Scola
Fotografia: Pasqualino De Santis
Montaggio: Raimondo Crociani
Scenografia: Luciano Ricceri
Costumi: Ezio Altieri
Musiche: Armando Trovajoli
Produzione: Dean Film, Film
Marceau Cocinor
Distribuzione: United Artists
Europa
Origine: Italia, Francia 1980
Durata: 155'

Premi: *Festival di Cannes*
(1980) Miglior Sceneggiatura
(Agenore Incrocci, Furio Scarpelli,
Ettore Scola), Miglior Attrice Non
Protagonista (Carla Gravina)
Nastri d'Argento (1980):
Miglior Sceneggiatura (Agenore
Incrocci, Furio Scarpelli, Ettore
Scola), Miglior Attrice Protagonista
(Stefania Sandrelli)
Grolla d'Oro (1980): Miglior
Attrice Esordiente (Ombretta Colli)

Interpreti: Vittorio Gassman
(Mario, deputato P.C.I.), Marcello
Mastroianni (Luigi, direttore di
giornale), Jean-Louis Trintignant
(Enrico, sceneggiatore), Serge
Reggiani (Sergio, dirigente RAI),
Ugo Tognazzi (Amedeo, produttore),
Carla Gravina (Carla, moglie di
Luigi e giornalista), Galeazzo Benti
(Galeazzo, ex attore di varietà),
Ombretta Colli (Enza, moglie
di Amedeo), Stefania Sandrelli
(Giovanna, amante di Mario),
Stefano Satta Flores (Tizzo, critico
cinematografico), Milena Vukotic
(Emanuela, moglie di Enrico)



La terrazza, 1980

Un'elegante terrazza di Roma è il consueto ritrovo di un gruppo d'amici, tutti intellettuali benestanti d'area progressista e tutti intorno alla sessantina; c'è uno sceneggiatore, il direttore di un importante quotidiano, un dirigente RAI, un produttore e un deputato comunista. A partire da una di queste serate si seguono, in uno schema quasi da film a episodi,

le loro vicende, ognuna delle quali è contraddistinta da crisi, infelicità e rimpianti, pubblici come privati.

“Che nostalgia di quando eravate tutti imbecilli”; questa è una delle frasi che riecheggiano all'inizio di ogni “episodio” del film, quando la cinepresa di Ettore Scola si addentra nella terrazza dove si svolge la cena per poi seguire da vicino le vicende dei singoli personaggi. È una frase significativa per cogliere uno dei tanti significati del film, da un lato consapevole pietra tombale di una stagione cinematografica – quella della commedia all'italiana – di cui consapevolmente si tira un bilancio, e dall'altro ritratto amaro più che spietato di una classe intellettuale politicamente,

chi più chi meno, schierata a sinistra. Una rappresentazione che diventa più pregnante, sincera e consapevole proprio per quel grado di partecipazione e di vicinanza dell'autore, parte attiva di quel mondo culturale e politico.

La terrazza, pur non essendo né un pamphlet polemico né un'opera davvero satirica, diventa così uno dei ritratti più efficaci della classe intellettuale progressista, perlomeno delle sue derive superficiali e in fondo conservatrici; una cultura che si esprime in “aforismi quasi meccanici ormai ridotti a frasi cioccolatino (...); frammenti d'intelligenza che son diventati puri intrattenimenti da salotto, anzi da sala da pranzo, amabili e inutili” (Enrico Giacobelli, *Non ci resta che ridere; una storia del cinema comico italiano*, Lindau, Torino, 1999).

La cultura e l'impegno come pose con cui da un lato rimanere legati a un passato di speranza, utopia e coraggio che risuona lontano come la resistenza per i tre protagonisti di *C'eravamo tanto amanti* e dall'altro diventano uno scudo con cui nascondere, in quella che è la classica apparenza pubblica, crisi, smarrimenti, solitudini, ipocrisie e nostalgie private. I protagonisti sembrano prigionieri della concezione del mondo alla cui costruzione loro stessi hanno partecipato, e vittime della mancata attuazione concreta dei loro ideali. Sembra che consapevolmente vivano e si comportino come stereotipi, con la conseguente e sempre più gravosa consapevolezza dello scarto tra queste maschere e la realtà e le sue aspirazioni, pubbliche e private.

Stereotipi come molti dei personaggi delle commedie all'italiana coeve, quando il filone – con qualche grande eccezione – nel corso degli anni Settanta era diventato in media sempre meno acuto e sempre più innocuo; stereotipato, appunto, come solo un decennio prima raramente è stato, anche negli esempi meno convincenti. Si arriva così alla riflessione su questa stagione, su cui Scola fa scendere il sipario ancora con la lucidità amara e sincera di colui che è stato partecipe e protagonista. Che consapevolezza sociale ha creato il filone? È servito a qualcosa? pare chiedersi il regista, tramite i suoi personaggi; la risposta arriva con amaro disincanto e qualche rimpianto, per aver creato un mondo dove “ormai siamo così; personaggi drammatici che si esprimono comicamente”. Decisivo da questo punto di vista è anche il fatto che i personaggi riprendono i caratteri più tipici degli attori che li interpretano, in un sottile gioco quasi meta-cinematografico.

Ettore Scola si conferma così un sontuoso cantore del disincanto e della morte – che sia quella fisica, quella di una stagione cinematografica e culturale o quella degli ideali –, con sincerità quasi crudele e altrettanta *pietas*; con la cupezza, solo nascosta dal velo d'ironia e dalla sontuosità registica, di chi davvero pare rimpiangere il tempo in cui eravamo tutti imbecilli.

EDOARDO PERETTI

35esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2016

123–133 Eventi Speciali

Capitolo I

Appuntamento fisso nel ricco palinsesto del Premio, l'*Amidei Kids* propone per questo 35° anniversario un film d'animazione adatto ai bambini e ai ragazzi, ma che arriva al cuore anche degli adulti. *Il bambino che scoprì il mondo* del regista e sceneggiatore brasiliano Alê Abreu tocca infatti temi universali come gli affetti

famigliari, la trasformazione del mondo in cui viviamo, la crescita di sé come viaggio spesso costellato da ostacoli di ogni tipo. Alla visione del film si associa un laboratorio creativo che ci riporta alle origini del cinema d'animazione attraverso la costruzione di una delle illusioni ottiche più illustri: il taumatropio.

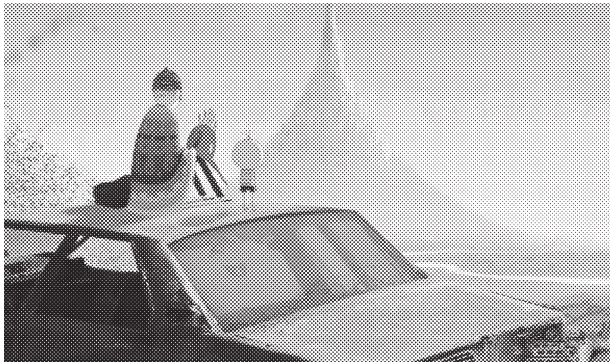
→ L'ABBIAMO FATTA GROSSA
Regia: Carlo Verdone
p. 126

Il bambino che scoprì il mondo (O Menino e o Mundo)

Regia: Alê Abreu
Soggetto e sceneggiatura:
Alê Abreu
Montaggio: Alê Abreu
Musiche: Ruben Feffer,
Gustavo Kurlat
Produzione: Filme de Papel,
Espaco Filmes, Petrobras, BNDES
Distribuzione: Cineteca di
Bologna
Origine: Brasile 2013
Durata: 80'

Premi: *Mostra Internazionale del
Cinema di San Paolo* (2013) Youth
Award per il Miglior Film Brasiliano
*Festival del Cinema di
Animazione di Lisbona* (2014)
Miglior Film
*Annecy International Animated
Film Festival* (2014) Miglior Film
Premi Oscar (2016) Candidato
come Miglior Film Straniero
d'Animazione

Voci originali: Vinicius Garcia
(il ragazzo), Felipe Zilse (l'uomo),
Alê Abreu (il vecchio), Lu Horta
(la madre), Marco Aurélio Campos
(il padre), Cassius Romero (il cane)



Il bambino che scoprì il mondo, 2013

La vita in campagna non è più possibile, così un padre di famiglia parte per la città. Ma il figlio non riesce ad abituarsi alla sua mancanza e una sera scappa per cercarlo. Il viaggio si rivela difficile e pieno di imprevisti, facilitato solo da due adulti che lo aiutano ad affrontare i pericoli della città surreale e futurista che il bambino non aveva mai visto prima.

La conclusione di questo triste percorso lo riporta alla casa natale che aveva lasciato, ma il viaggio si rivela altro, un percorso di vita.

Quello che ci racconta Alê Abreu è un bellissimo viaggio fatto di colori e musica che si scontrano con il grigiore e la meccanizzazione. Il nostro protagonista, senza nome, vive la sua vita di bambino in una campagna multicromatica, in cui le note suonate dal flauto paterno diventano bolle colorate e non rimangono effimeri suoni che si disperdono nell'aria. Un giorno però tutto questo si scontra con la dura realtà: il padre parte, inghiottito da un treno che sembra un enorme verme e viene portato lontano dalla famiglia. La stilizzazione grafica usata

dal brasiliano Abreu non ha nulla da invidiare ai disegni più complessi cui siamo abituati. Le linee scarne aiutano lo spettatore a porre attenzione ai colori che il film racconta, e che insieme alla musica rendono superflue le parole, facendo de *Il bambino che scoprì il mondo* un film d'animazione quasi totalmente muto.

Durante il viaggio una tempesta travolge il nostro bimbo che si sveglia in una baracca abitata da un uomo non in perfetta salute e da un cagnolino dalla voce forte. Il protagonista, silenziosamente, si aggrega allo sconosciuto, dal viso stanco e triste. Sale sul carretto e arriva a una piantagione di cotone, dove aspetta in fila di raccogliere ciò che altri uomini e donne prendono dagli alberi. Le attese e i movimenti ripetuti vengono ripresi da vicino e poi da sempre più lontano trasformando i lavoratori in un piccolo *Pac-Man*, in cui il capo della piantagione "mangia" i più deboli, compreso l'uomo debilitato che osa tossire e viene rimandato a casa. Dalla piantagione si arriva poi alla fabbrica. Qui, dove si lavora la materia prima e i colori sono banditi come i sorrisi, viene ripetuto per tutto il giorno lo stesso movimento, spersonalizzante e inghiottito in un meccanismo che ricorda *Metropolis* di Fritz Lang. Anche in questa fabbrica il bimbo alla ricerca del padre trova aiuto, incontra chi lo porta nella sua casa, in città, dove le note musicali piene di colore sono sostituite da quelle monocromatiche, di un nero cupo, prodotte dalla marcia militare. Il traffico inghiottisce i lavoratori e il giovane operaio arriva

stremato alla sua casa, che assomiglia più a un garage, una stanza arrampicata sopra le altre, in un agglomerato che fa chiaro riferimento alle favelas brasiliane. Gli unici colori che si vedono in città sono quelli di un gruppo di musicisti che sfila per le strade futuriste, un corteo che si scontra con la realtà creando un duello in cielo tra un enorme uccello fantastico creato da una musica piena di colori, abbattuto da quello nero generato dai carri armati dell'esercito. Il pacifico corteo viene spazzato via dalla parte nera, cupa, globalizzata e militarizzata, annientato come spesso abbiamo visto anche nel nostro mondo. Ci sono altri elementi che ci raccontano una società stereotipata e superficiale; i bombardamenti pubblicitari – non a caso messaggi promozionali di vestiti, creati quindi indirettamente dagli stessi protagonisti –, i telegiornali che si occupano di partite di calcio o di qualche gossip, ma non della violenta soppressione di un piccolo agglomerato di persone che volevano solo divertirsi innocentemente. *Il bambino che scoprì il mondo* è questo, un surreale e tenero film d'animazione che racconta l'annientamento di persone non più utili perché impossibilitate a lavorare, sostituite da macchine enormi ed efficienti, che sottostanno alle regole senza naturalmente alcun segno di cedimento. Si chiama progresso, si chiama globalizzazione.

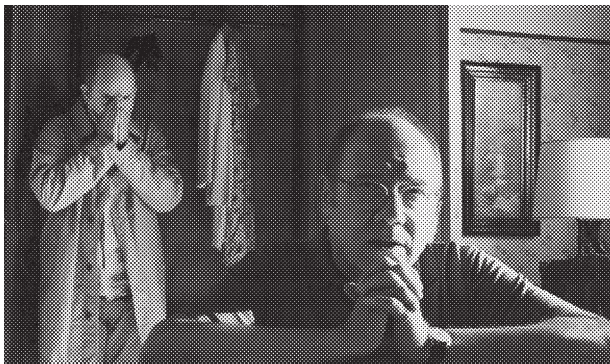
VALENTINA CAUTERUCCIO

L'abbiamo fatta grossa

Regia: Carlo Verdone
Soggetto e sceneggiatura:
Carlo Verdone, Pasquale Plastino,
Massimo Gaudioso
Fotografia: Arnaldo Catinari
Montaggio: Claudio di Mauro
Scenografia: Giuliana Pannuti
Costumi: Tatiana Romanoff

Produzione: Aurelio e Luigi
De Laurentis
Distribuzione: Filmauro
Origine: Italia 2016
Durata: 112'

Interpreti: Carlo Verdone (Arturo
Merlino), Antonio Albanese (Yuri
Pelagatti), Anna Kasyan (Lena),
Francesca Fiume (Giorgia), Clotilde
Sabatino (Carla), Virginia De
Brescia (Zia Elide), Federigo Ceci
(Avvocato Franciosa), Massimo
Popolizio (Uomo elegante)



L'abbiamo fatta grossa, 2016

Yuri Pelagatti è un attore di teatro in crisi dopo la separazione dalla moglie, Arturo Merlino è un investigatore squattrinato che vive a casa della vecchia zia. Yuri vuole le prove dell'infedeltà della ex moglie e per questo assume Arturo, convinto che sia un super investigatore. I due entrano in possesso di una misteriosa valigetta che contiene

1 milione di euro: si ritroveranno invischiati, loro malgrado, in una rocambolesca vicenda fatta di corruzione e avventure incredibili.

Per raccontare *L'abbiamo fatta grossa*, ultimo film di Carlo Verdone, bisogna partire dall'ultima scena in cui appare una scritta emblematica: "I personaggi e i fatti raccontati sono di fantasia. È la realtà che però li crea", forse non proprio questa ma il concetto è quello.

È inevitabile trovare in tutto il cinema di Verdone una forte aderenza alla realtà soprattutto negli ultimi suoi film, in quanto ha saputo raccontare il nostro Paese meglio di altri suoi coevi o presunti eredi cinematografici. In *L'abbiamo fatta grossa* è presente

ancora una volta la vicenda di uomini che si imbattono in eventi più grandi di loro, e nonostante siano portati a pagare gli errori commessi, lo fanno a testa alta e prendendosi delle soddisfazioni. La pernacchia finale nei confronti del corrotto è la pernacchia dell'uomo comune nei confronti del potere, oggi come ieri: *Una vita difficile* dell'amato Sordi docet. Anche Arturo e Yuri sono squattrinati e imbranati come le tante maschere a cui entrambi gli attori ci hanno abituato, e si rendono conto che lottare contro un sistema marcio e vizioso è impossibile. Non un discorso "pentastellato", ma una realtà che si fatica sempre di più a sopportare perché, come anche questo film ci dimostra, pagano sempre i soliti. Superata questa premessa doverosa, *L'abbiamo fatta grossa* è una ventata d'aria fresca nella recente carriera di Verdone fatta di alcuni momenti di stanca, come *Sotto una buona stella* e le riproposizioni televisive di personaggi triti e ritriti. La malinconia ritorna come ai vecchi tempi insieme ad alcuni momenti comici riusciti, e soprattutto potrebbe essere la nascita di una nuova coppia artistica: Albanese duetta senza strafare e con il giusto equilibrio tra comico e drammatico, anche quando emergono alcuni suoi clichés dialettali, e il botta e risposta tra i due sembra già andare con il pilota automatico. La regia è più attenta a restituire la verosimiglianza delle azioni, riempiendo il tutto con semplici gag (quella ambientata nel solarium è da antologia) anche "volgari" che nella confezione finale non guastano...anzi. Si gioca con il noir e, sebbene siano

leggermente stereotipati, i comprimari funzionano. Verdone abbandona sempre più la trasposizione dei tic e delle nevrosi nelle donne, qui ridotte ad antagoniste importanti sì ma meno rispetto al passato, a favore di un lavoro che dialoga con il maschio in crisi come in *Posti in piedi in paradiso*. Sarà l'età o forse la conoscenza di uomini che come i protagonisti di questa sua ultima fatica sono costretti a "sopravvivere", ma è ormai assodato il maschilismo contemporaneo verdoniano. Un maschilismo non negativo ma che si appropria di una battaglia che nasconde dentro di sé molti problemi. Sia dai titoli di testa che dai meccanismi ben oliati della sceneggiatura, si intravede l'eco di alcune commedie classiche americane, quasi un tentativo di trasportare il migliore Woody Allen nei nostri giorni e nella nostra indecifrabile Italia. Tutto è perfetto, compresa la tipica ostentazione di mostrare i coatti e l'anonimato di una Roma mai così celata (ma si sa ormai Verdone non riconosce più la sua città...), e si esce dalla visione con il sorriso a denti stretti. Non poco.

ANDREA MOSCHIONI FIORETTI

Il caso Spotlight (Spotlight)

Regia: Tom McCarthy
Soggetto e sceneggiatura: Tom McCarthy, Josh Singer
Fotografia: Masanobu Takayanagi
Montaggio: Tom McArdle
Scenografia: Stephen H. Carter
Costumi: Wendy Chuck
Musiche: Howard Shore
Produzione: Open Road Films, Anonymous Content, Participant Media, Rocklin / Faust, First Look Media
Distribuzione: BiM Distribuzione
Origine: Stati Uniti 2015
Durata: 128'

Premi: *Premio Oscar* (2016)
Miglior film, Miglior Sceneggiatura Originale (Josh Singer, Tom McCarthy)
British Academy Film Awards (2016) Miglior Sceneggiatura Originale (Josh Singer, Tom McCarthy)

Interpreti: Mark Ruffalo (Mike Rezendes), Michael Keaton (Walter "Robby" Robinson), Rachel McAdams (Sacha Pfeiffer), Liev Schreiber (Marty Baron), John Slattery (Ben Bradlee Jr.), Brian D'Arcy James (Matt Carroll), Stanley Tucci (Mitchell Garabedian), Elena Wohl (Barbara), Gene Amoroso (Steve Kurkjian), Jamey Sheridan (Jim Sullivan), Billy Crudup (Eric MacLeish), Paul Guilfoyle (Peter Conley), Len Cariou (Cardinale Bernard Francis Law)



Il caso Spotlight, 2015

Al *Boston Globe*, nell'estate del 2001, arriva un nuovo direttore, Marty Baron. L'uomo vuole occuparsi del caso di un sacerdote che nel corso degli ultimi anni ha abusato di numerosi giovani senza che nessuno facesse nulla per fermarlo, e crea il team di giornalisti investigativi Spotlight, che subito si mette contro la Chiesa Cattolica, rea di aver sistematicamente coperto gli

abusi sessuali commessi su minori da oltre 70 sacerdoti locali. La loro inchiesta vincerà il premio Pulitzer.

249 sacerdoti per un totale di 1500 vittime. Adulti che raccontano le violenze subite da bambini. Parole, quelle giuste, congrue a ciò che è avvenuto. Saper dire e governare le parole. Sacha Pfeiffer, una delle giornaliste di Spotlight, invita un intervistato a chiamare le cose col loro nome. Una storia che attinge alla cruda realtà, difficile da accettare e comprendere.

Il caso Spotlight è una storia affilata come un coltello, pesante come un macigno, il film di Tom McCarthy racconta con stile asciutto e sobrio le violenze sessuali perpetrate da preti

dell'arcidiocesi di Boston – che da sfondo si fa protagonista – ai danni di minori. L'opera di McCarthy porta con sé gli insegnamenti dei film d'inchiesta degli anni Settanta (*Tutti gli uomini del presidente*) e mostra un chiaro intento: esporre la verità e capire. La scelta è lavorare di sottrazione, quando una storia ha un suo peso specifico non ha senso appesantirla con inutili ornamenti: la recitazione è forte, ma mai esasperata, il lavoro di sceneggiatura è rigorosissimo e ad avere la meglio è il racconto. Il ritmo è lento, come quello dei documenti, delle interviste, della legge, e grazie a ciò la pellicola prende per mano il pubblico e lo fa entrare a poco a poco nella vicenda, dal particolare (il singolo caso) al generale (l'enorme numero di bambini abusati da preti pedofili). L'incipit di *Spotlight* è metafora di ciò che viene tristemente e tragicamente nascosto, di tutte le verità scomode taciute e delle menti plasmate. L'idea che il Vescovo compri il silenzio per salvare un prete dall'accusa di abusi, ricordando alle vittime il bene fatto dalla Chiesa alla comunità, è disonorevole e ripugnante. Quel silenzio ferisce e umilia. Il sentimento di ingiustizia e di disgusto si amplifica nel corso del film, quando le vittime, ormai adulte, raccontano ciò che hanno patito con il disagio e la paura del sé bambino. La narrazione è costruita in modo che, rompendo questo silenzio, lo spettatore penetri assieme al gruppo nell'inchiesta, nelle maglie della memoria penosa, e senta il rumore delle pagine sfogliate, degli ingranaggi della mente che lavora.

Ogni giornalista del team Spotlight con la propria personalità – dal cavallo di razza Michael Rezendes alla più delicata e instancabile Sacha Pfeiffer, passando per la ferma pacatezza di Marty Baron – e col proprio ruolo svolge la sua parte; ciò che li unisce è la necessità di verità, l'urgenza e la determinazione che spinge a investigare. *Il caso Spotlight* divide il mondo in male e bene, cattivo e buono, ma non per questo i protagonisti sono figure piatte o eroiche, sono persone con dubbi e fragilità. Non si legga questo come pressapochismo, né manicheismo vuoto e sterile, anzi, *Spotlight* è un'inchiesta figlia del rigore, una ricerca della Verità, senza picchi, costruita come una risalita dal buio alla luce. Questo è un film sul giornalismo e in nome di ciò indigna, informa e squarcia il buio con un cono di luce, elemento presente nel suo stesso titolo, che dà forma alla verità, tagliente chiarezza al racconto delle violenze subite. Quel faro di luce che colpisce anche lo spettatore spinge l'inchiesta a fare un salto di qualità, la storia del singolo diventa punto di partenza per arrivare a smascherare un'Istituzione rea di proteggere il mostro. Ad ogni anfratto illuminato chi guarda si sente sollevato perché il lupo sta per essere catturato, ma anche profondamente in colpa perché la pancia dell'animale non è stata squarciata prima.

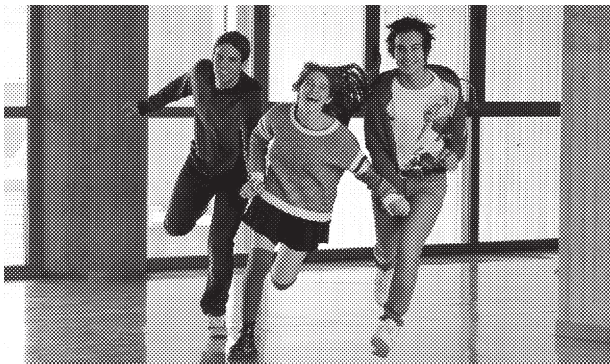
ELEONORA DEGRASSI

Un bacio

Regia: Ivan Cotroneo
Soggetto: dal racconto *Un bacio* di Ivan Cotroneo
Sceneggiatura: Ivan Cotroneo, Monica Rametta
Fotografia: Luca Bigazzi
Montaggio: Iaria Fraioli
Scenografia: Ivana Gargiulo
Costumi: Rossano Marchi
Produzione: Indigo Film, Titanus, Rai Cinema
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Italia 2016
Durata: 101'

Premi: *Nastri d'Argento* (2016) Premio Guglielmo Biraghi (Rimau Grillo Ritzberger, Valentina Romani, Leonardo Pazzagli)
Globo d'Oro (2016) Miglior Sceneggiatura (Ivan Cotroneo, Monica Rametta)

Interpreti: Rimau Grillo Ritzberger (Lorenzo), Valentina Romani (Blu), Leonardo Pazzagli (Antonio), Simonetta Solder (madre di Blu), Giorgio Marchesi (padre di Blu), Susy Laude (madre di Lorenzo), Thomas Trabacchi (padre di Lorenzo), Laura Mazzi (madre di Antonio), Sergio Romano (padre di Antonio)



Un bacio, 2016

Lorenzo, Blu e Antonio sono tre ragazzi sedicenni che frequentano la stessa classe nello stesso liceo di una piccola cittadina del Nordest d'Italia dove, però, vengono isolati dal resto del gruppo. Grazie all'amicizia che si viene a creare tra di loro giorno dopo giorno, riescono a superare omofobia e bullismo, almeno finché la paura dei pregiudizi e di provare a

essere realmente felici non prende il sopravvento.

“How do we end up like this, under a burning sky? Some things are better unsaid, it's easier to lie”, canta Mika in *Hurts*, canzone colonna sonora del film e il cui testo potrebbe essere anche la sinossi dello stesso: *“Come siamo arrivati a questo, sotto un cielo che brucia? Alcune cose è meglio non dirle, è più facile mentire”*. Già, perché *Un bacio* rappresenta perfettamente le difficoltà riscontrate da tre ragazzi nell'età adolescenziale: Lorenzo, Blu e Antonio non potrebbero essere più diversi, eppure trovano conforto l'un l'altro in un momento della loro vita in cui è più facile perdersi piuttosto che affrontarlo e, magari, viverlo.

Ivan Cotroneo porta sul grande schermo il racconto da lui scritto quasi sei anni prima, e lo fa con un film dai temi importanti, indirizzato soprattutto a quella generazione che ne è protagonista. Omofobia e bullismo sono solo alcuni degli aspetti che vengono evidenziati in un percorso adolescenziale che vive ai margini di chi, questo periodo, decide di dominarlo, mandando così in soggezione e rassegnazione chi lo subisce e, sotto sotto, lo accetta. Il pregio di *Un bacio*, infatti, è proprio quello di riuscire a parlare con sensibilità e coraggio a chi non ha trovato la forza di farlo, supportato anche da personaggi “veri”, che non cadono troppo facilmente nello stereotipo comune. Cotroneo, quindi, decide di richiamare l'attenzione di tutti quei giovani che, forse, si sono trovati vittime, protagonisti o semplicemente testimoni di situazioni in cui era più facile cadere. Ma se c'è una cosa su cui poter sempre contare e che in diversi momenti tende una mano per rialzarsi, quella è l'amicizia. E Lorenzo, Blu e Antonio la scoprono insieme e la usano come ancora di salvezza per uscire dal loro mondo isolato, fatto di diari, immaginazione e sport, dove la fragilità è costellata da tante piccole diversità che non vengono accettate come di dovere. Eppure sono in un'età di prime volte, in cui ci si innamora, ci si diverte e si scoprono cose nuove, ma questo non basta a vivere, perché loro si limitano a sopravvivere. Nonostante siano circondati dall'amore dei genitori – che spesso, invece, sono rappresentati come persone distanti e poco comprensive – Lorenzo, Blu e Antonio si trovano

isolati proprio dai loro stessi compagni e coetanei, i quali ostentano omofobia e prepotenza, mettendo in risalto, ancora una volta, quanto sia difficile esser “diversi”, se così si può dire, al mondo d'oggi, tra pregiudizi, ostinazioni e minacce. Perché la dignità di vivere in libertà la propria vita è ancora un miraggio, e a rimetterci è chiunque non abbia la forza necessaria a reagire, ad accettare e ad accettarsi. *Un bacio*, quindi, prova ad alzare la voce, e lo fa ambientando la storia in una città di provincia nel Nordest d'Italia (che poi è Udine), servendosi delle coreografie di Luca Tommassini e di una colonna sonora basata su canzoni di Mika, Lady Gaga e Generation X, con l'intento – riuscito – di sensibilizzare e dar speranza a quella fetta di adolescenti che si ritrova nella storia, anche perché il finale è un ulteriore esempio di come basterebbe veramente poco per uscire da quest'oblio.

MARTINA FARCI

House of Cards – Gli intrighi del potere 1x01 – Capitolo 1 (House of Cards 1x01 – Chapter 1)

Regia: David Fincher
Soggetto: tratto dall'omonimo romanzo di Michael Dobbs e dall'omonima miniserie televisiva di Andrew Davies

Sceneggiatura: Beau Willimon
Fotografia: Eigil Bryld
Montaggio: Kirk Baxter
Scenografia: Douglas A. Mowat
Costumi: Tom Broecker
Musiche: Jeff Beal

Produzione: Media Rights Capital, Panic Pictures, Triggerstreet Productions, Wade / Thomas Productions
Distribuzione: Sky Atlantic, Sky TG 24

Origine: Stati Uniti 2013
Durata: 53'

Premi: *Emmy Award* (2013)
Miglior Regia (David Fincher),
Miglior Fotografia (Eigil Bryld)

Interpreti: Kevin Spacey (Frank Underwood), Robin Wright (Claire Underwood), Kate Mara (Zoe Barnes), Corey Stoll (Peter Russo), Michael Kelly (Doug Stamper), Sakina Jaffrey (Linda Vasquez), Kristen Connolly (Christina Gallagher), Sebastian Arcelus (Lucas Goodwin), Boris McGiver (Tom Hammerschmidt), Michel Gill (Presidente Garrett Walker), Jane Atkinson (Catherine Durant)



House of Cards, 2013

Gennaio 2013: Garrett Walker è stato appena eletto Presidente degli Stati Uniti d'America. Con la nuova amministrazione democratica al potere, l'uomo del congresso Frank Underwood si prepara a raccogliere i frutti del suo paziente lavoro di mediazione politica: la tanto desiderata nomina a Segretario di Stato. Un sogno che resterà tale. Poco prima dell'annuncio ufficiale,

Walker revoca l'incarico a Underwood, che incassa il colpo, ma giura vendetta. Si avvia così un progetto di *divide et impera* che segna l'inarrestabile ascesa di due figure disposte a tutto pur di penetrare nelle stanze del potere.

Diretto da David Fincher, scritto da Beau Willimon, il pilot di *House of Cards* presenta una narrazione caratterizzata da tematiche attuali e da notevoli potenzialità di intrattenimento. Una combinazione di non facile resa, tanto più nel caso in cui si decida di misurarsi con le leggi, le strategie di negoziazione e i tecnicismi di un (qualsiasi) complesso sistema politico a piacere. E di politica ce n'è quanto basta, in questi cinquantatré minuti di episodio. Quella che si fonda

sul protocollo ufficiale, gli accordi programmati, i discorsi di rito, la partecipazione a meeting ed eventi di routine; e quella ufficiosa, che un protocollo non ce l'ha, si costruisce su decisioni utilitaristiche, discorsi affabulatori e bugiardi, riunioni informali e promesse non mantenute. Un moderno teatro della manipolazione che il regista di *Seven* e *Fight Club* delinea nella sua impalcatura portante tramite la scelta di un montaggio pulito e fluido, lo sceneggiatore Willimon la arricchisce con dialoghi dal ritmo serrato e battute taglienti e gli attori, principali e non, la vivificano con *performance* fondate sull'attenzione al dettaglio e sul realismo delle emozioni. La cifra stilistica della rappresentazione, pur nell'aderenza a una cornice discorsiva impostata sul controllo formale e narrativo, è resa varia e dinamica dall'uso di sovrimpressioni di testo e immagini e dalle interpellazioni in macchina da parte del protagonista, interpretato da Kevin Spacey. In particolare, questa tecnica di dialogo diretto personaggio-pubblico rientra nello schema di definizione della quintessenza della politica, che secondo *House of Cards* non è altro se non pura arte della manipolazione. Allusioni sottili, referenze più o meno esplicite, inferenze ambigue e aperte alla ritrattazione continua: questo è il "politichese" nella sua forma *cool* e ingannevole, ma è anche discorso meta-testuale sul potere della parola e del suo utilizzo a fini strumentali. Kevin / Frank parla e mente con tutti, parla anche con noi – il suo pubblico – e ci manipola perché nel suo mostrarsi

sincero nelle intenzioni e onesto nei commenti, ci invita a prendere parte al gioco, ad aderire alle sue regole, e qui, su questo terreno discorsivo, ci cattura con il suo raffinato sarcasmo e l'irresistibile consapevolezza che tutto è finzione, da qualsiasi punto delle quattro pareti si decida di osservare la scena. Contrariamente alla materia di cui tratta, il pilot di *House of Cards* mantiene le promesse: un complesso intreccio di azioni e percorsi si dispiegano in geometrie spaziali rigorose (le sopraccitate stanze del potere) alle quali fanno da contrappunto la "liquidità" dei rapporti e degli intrighi. Forma e contenuto si sposano al meglio nell'avvio di questa prima stagione targata Netflix; come Frank e Claire Underwood, coppia diabolica che sembra aver trovato il vero segreto di un matrimonio di successo, il potere come afrodisiaco supremo. E se Kevin Spacey è una conferma di impressionante realismo drammatico e ironico, Robin Wright ci regala una moderna Lady Macbeth, tanto spietata quanto sublime nelle movenze fisiche e nelle *mise* firmate. Sua la battuta che racchiude lo spirito di quello che ci aspetta: "Mi piace la carne. Ma adoro il fuoco". Che la guerra cominci.

CARMEN SPANÒ

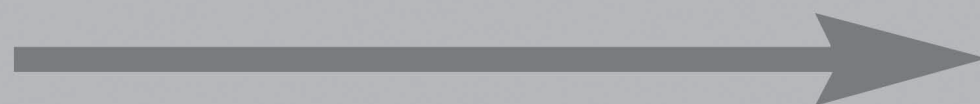
Indice dei film

A–Z

A–Z	F	P	V
14 Reels (p. 70)	Figli della violenza, I (p. 80)	Perfect Day (p. 18)	Veloce come il vento (p. 28)
A	G	Perfetti sconosciuti (p. 26)	Vita difficile, Una (p. 48)
Abbiamo fatta grossa, L' (p. 126)	Gallo cedrone (p. 44)	Pixote. La legge del più debole (p. 88)	
Alaska pag. (p. 16)		Precious (p. 96)	
Amore tossico pag. (p. 60)	H	Promesse, La (p. 90)	
B	House of Cards (p. 132)	R	
Bacio, Un (p. 130)	Io la conoscevo bene (p. 54)	Rivocâ (p. 72)	
Bambino che scoprì il mondo, Il (p. 124)	Italian Americans, The (p. 114)	S	
Bianco, rosso e Verdone (p. 36)	K	Sabato sera, domenica mattina (p. 82)	
Biciclette di Pechino, Le (p. 94)	K (Metamorphosis) (p. 102)	Sacco di pulci, Un (p. 84)	
Borom Sarret (p. 86)	M	Santa che dorme, La (p. 73)	
Borotalco (p. 38)	Mad Men (p. 112)	Sceicco bianco, Lo (p. 46)	
C	Maledetto il giorno che t'ho incontrato (p. 42)	Signore e signori (p. 52)	
Caso Spotlight, Il (p. 128)	N	Sopra le macerie (p. 72)	
Central do Brasil (p. 92)	Nera di... , La (p. 86)	Soprano, I (p. 110)	
Circo Togni Home Movies (p. 68)	Non essere cattivo (p. 24)	T	
Città nuda, La (p. 78)	Non Stop (p. 34)	Terrazza, La (p. 120)	
Compagni di scuola (p. 40)	O	Together (p. 104)	
Corte, La (p. 20)	Odore della notte, L' (p. 62)	Treno va a Mosca, Il (p. 66)	
D		Trip to Italy, The (p. 116)	
Dio esiste e vive a Bruxelles (p. 22)			
Divorzio all'italiana (p. 50)			



una volta feriva...



oggi unisce.

AFIC →

Da 10 anni l'AFIC - Associazione Festival Italiani di Cinema è attiva nel promuovere le manifestazioni culturali nel campo dell'audiovisivo caratterizzate dalle finalità di ricerca, originalità, promozione dei talenti e delle opere cinematografiche nazionali ed internazionali.

Edi Carrer_Nero 8-29 Luglio 2016
a cura di Sara Occhipinti e Marco Faganel
Inaugurazione venerdì 8 luglio:
ore 18.30 presso studiofaganel
ore 19.30 presso Palazzo del Cinema
/Hiša Filma - Kinemax

In collaborazione con: 35esimo PREMIO SERGIO
AMIDEI Gorizia 14-20 Luglio 2016
Testi in catalogo di Manuela Dago, Cristina Feresin,
Saša Quinzi, foto catalogo e video di Alessandro Ruzzier,
progetto grafico di Andrea Occhipinti (Maggot Brain)

Edi Carrer_Nero

“Nero” è il titolo della personale dell'artista Edi Carrer, nato a Pordenone nel 1974. L'artista appena ventenne inizia un percorso artistico affidandosi inizialmente al linguaggio pittorico. Nel 1996 iniziano le prime esposizioni, di pittura e incisione, ma prosegue la ricerca di una nuova forma espressiva. Nel 1998 affronta e si affida alla terza dimensione, partendo dal materiale ligneo per poi passare definitivamente al marmo. Carrer non abbandona gli altri mezzi espressivi a favore della scultura. Inizia invece una libera ed efficace contaminazione tra linguaggi figurativi tradizionali e il riciclo di materiali di vario genere. Disegni, incisioni e pitture convivono sapientemente con oggetti o reperti organici a formare opere che sfuggono a una facile definizione e catalogazione. Tuttavia nei lavori di Carrer emerge, come tratto unitario, la ricerca di una bellezza intesa come essenzialità, sottolineata da una complessiva pulizia di forme, dall'ordine compositivo, dall'elenco nitido e preciso dei materiali adoperati.

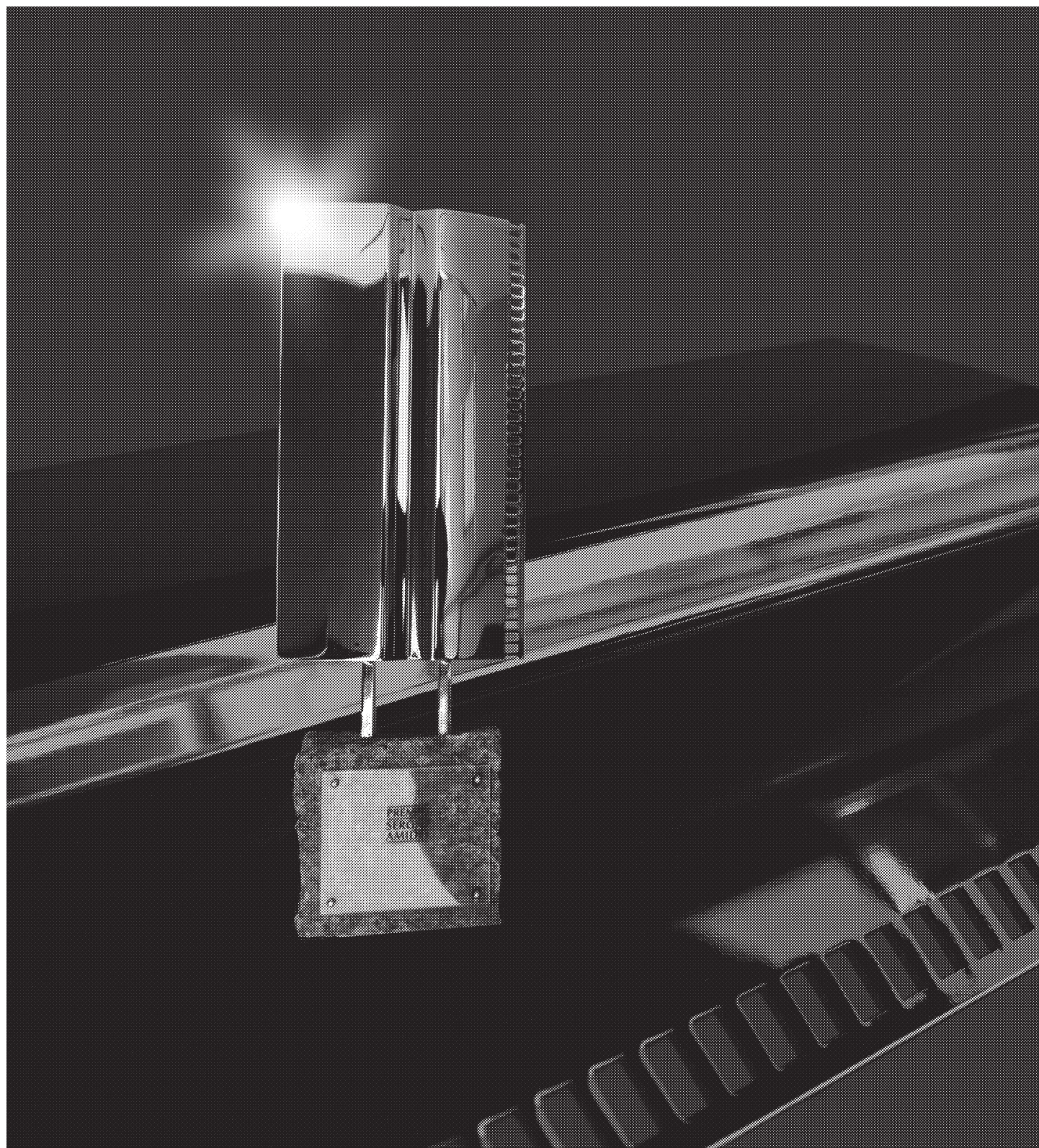
“Nero” si svolge in due spazi espositivi e conferma la collaborazione tra la galleria studiofaganel e il Palazzo del Cinema / Hiša Filma - Kinemax in occasione del 35esimo Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura “Sergio Amidei”.

L'artista esporrà presso la galleria studiofaganel una serie di opere a tre dimensioni: i Paesaggi, sculture di piccole dimensioni in marmo nero del Belgio; le grandi composizioni in metallo nero, scatole in cui elementi incisi, scolpiti o recuperati, spesso bianchissimi, sono incasellati e celebrati con una sorta di solennità; infine le piccole composizioni costituite da taccuini su cui l'artista dispone come in un collage i suoi personali “appunti di viaggio”. Al Kinemax saranno esposti, in uno spazio che evoca una scatola nera, un video e 40 disegni realizzati a china su carta. Questi ultimi sono autoritratti in cui sono più spiccate, rispetto alle sculture, l'attitudine seriale e la volontà narrativa dell'artista. Ne deriva, nel complesso, un articolato racconto autobiografico incentrato sulla sofferenza e sulla caducità, sulla vita e sulla morte.

Per la mostra sarà realizzato un catalogo d'arte numerato e firmato dall'artista, disponibile presso la galleria studiofaganel.

Informazioni: studiofaganel
Viale XXIV Maggio 15 / c, Gorizia
T. +39 0481 81186
www.studiofaganel.com

Palazzo del Cinema / Hiša Filma - Kinemax
Piazza della Vittoria 41, Gorizia
T. +39 0481 534604
www.amidei.com



Il Premio “Sergio Amidei”

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

35esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 14–20 Luglio 2016
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

I volumi, i saggi, gli omaggi a registi e personaggi di spicco
dell'arte cinematografica, pubblicati dal Premio "Sergio Amidei"

Pubblicazioni

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)
*Miklòs Jancsó. L'uomo
di fronte alla storia*
(Transmedia, Gorizia, 2007)

Béla Balázs
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 Álex 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, 2016)

