

37esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 12–18 Luglio 2018
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Catalogo 2018



37esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 12–18 Luglio 2018
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura. Palazzo del
Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Catalogo 2018



37° Premio internazionale alla migliore sceneggiatura “Sergio Amidei”

Comune di Gorizia–Assessorato alla cultura
Associazione Culturale “Sergio Amidei”
Associazione Palazzo del Cinema–Hiša Filma
DAMS–Discipline dell’audiovisivo, dei media e dello spettacolo. Corso interateneo
Università degli Studi di Udine e di Trieste

Giuria del premio internazionale alla migliore sceneggiatura:
Francesco Bruni, Silvia D’Amico, Massimo Gaudioso, Doriana Leondeff, Francesco Munzi, Giovanna Ralli, Marco Risi

Presidente dell’Associazione Culturale “Sergio Amidei”:
Francesco Donolato

Direzione:
Giuseppe Longo
Assistente alla direzione:
Martina Pizzamiglio
Coordinatori del programma:
Simone Venturini, Martina Pizzamiglio

Le sezioni sono state ideate e realizzate da:
Diego Cavallotti, Mariapia Comand, Francesco Donolato, Simone Dotto, Giuseppe Longo, Andrea Mariani, Sara Martin, Roy Menarini, Matteo Oleotto, Martina Pizzamiglio, Simone Venturini

Responsabili pubblicazioni:
Margherita Merlo, Silvia Mascia
Responsabile ospitalità e logistica:
Marco Treu

Ufficio Stampa:
ATEMPORARYSTUDIO di Samantha Punis e Giovanna Felluga; Coordinamento: Samantha Punis; Referente per il Premio: Camilla Borz

Progetto grafico:
Think Work Observe
Webmanager & Webdesigner:
Tmedia S.r.l.

Spot ideato e realizzato da:
David Cej, Luca Chinaglia
Fotografo ufficiale:
Andrea Tomasin, in collaborazione con Andrea Barbiero

Responsabili accrediti e Infopoint:
Andrea Barbiero, Eva Berti, Chiara Canesin, Silvia Mascia, Marco Treu

Operatori tecnici:
Ivo Mauri, Jacopo Renner, Sandro Zanirato

Sottotitoli:
Intertitola
Mostra *Grigio in grigio* di Maria Elisabetta Novello a cura di:
studiofaganel

Social-Media Team/Info Point/Account di sala:
Silvia De Bianchi, Vera De Mitri, Margherita Giuliani, Bianca Maria Giuricin, Nina Gratton, Roberta Iovine, Iryna Melnyk, Veronica Michelin, Federica Vassallo

Si ringrazia per la preziosa collaborazione:
Agenzia Spada Viaggi, Archivio Carlo Montanaro, Associazione culturale Crisalide, Athena Cinematografica, Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Cinema2000, Cinemac, Cinemazero, Cineteca di Bologna, Cineteca Lucana, Fondazione Palazzo Coronini Cronberg onlus Gorizia, Istituto Luce-Cinecittà, Kino Lorber, L’Image S.r.l., La Camera Ottica Film and Video Restoration, La Cappella Underground, La Cineteca del Friuli, La Sarraz Distribuzione, Ludoteca comunale di Gorizia – Assessorato al Welfare, Mediateca.GO “Ugo Casiraghi”, Milestone Films, Nexo Digital, Ordine dei Giornalisti del Friuli Venezia Giulia, P.G.A., Palomar, Park Circus, Promo FVG, Rai Teche, Reading Bloom, studiofaganel, Università per stranieri di Siena, Video Data Bank

Un ringraziamento speciale:
Carmen Accaputo, Mirella Aguzzoni, Francesca Arcidiacono, Laura Argento, Jack Bell, Antonietta Bruni, Luigi Casalboni, Silvio Celli, Roberto Cevenini, Giovanni Colella, Maria Coletti, Mary Comin, Agnese Costanzo, Daniela Currò, Germana De Bernardo, Giulio De Paolis, Cristiano Degano, Lorenzo Devetak, Dennis Doros, Emily Eddy, Gianluca Farinelli, Loredana Favretto, Elda Felluga, Cristina Feresin, Marco Fortunato, Letizia Gatti, Mauro Gubana, Jonathan Hertzberg, Livio Jacob, Sandra Kinahan, Nicola Lancellotti, Antonella Lapovich, Johnny Lawrence, Maria Gabriella Macchiarulo, Ilaria Magni, Enrico Magrelli, Giacomo Maraghini, Enrico Marchetto, Kristina Markova, Gaetano Martino, Alessandra e Mauro Mauri, Andrea Meneghelli, Stefano Mestroni, Paola Micheli, Mario Milosa, Ivo Mlečnik, Carlo Montanaro, Alessandro Orazietti, Anna Palombini, Lisa Parolo, Petra Pavšič, Andrea Peraro, Marco Perco, Boris Peric, Sergio Petrilli, Karel Plessini, Igor Prinčič, Robert Prinčič, Leonardo Quaresima, Cosetta Saba, Gianandrea Sasso, Federico Scargiali, Matija Spinazzola, Daniele Terzoli, Mario Valentini, Cristina Visintini, Santo Vizzini

Partner ufficiali:
Azienda Agricola Livio Felluga
Biolab
Biblioteca Statale Isontina
Azienda Agricola Roncus
Consorzio Tutela Vini Collio
Azienda Agricola BorgosanDaniele
Marzoli&Nanut S.n.c.
Transmedia S.r.l.
Wiener Haus
Antica trattoria Al Sabotino

Media partner:
Mediacritica.it

PREMIO SERGIO AMIDEI
37° Premio internazionale alla migliore sceneggiatura

Organizzato da:
Comune di Gorizia – Assessorato alla cultura
Associazione Culturale “Sergio Amidei”
Associazione Palazzo del Cinema – Hiša Filma
DAMS - Discipline dell’audiovisivo, dei media e dello spettacolo. Corso interateneo Università degli Studi di Udine e di Trieste

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

Con il patrocinio di:
Associazione 100autori
Agis Tre Venezie
Confcommercio Gorizia

Si ringraziano:
Centro Sperimentale di Cinematografia -
Cineteca Nazionale
Video Data Bank

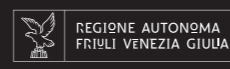
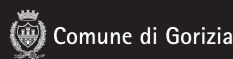
Catalogo a cura di:
Margherita Merlo e Silvia Mascia

Testi:
Dorothea Burato, Michael Castronuovo, Diego Cavallotti, Silvio Celli, Mary Comin, Francesco Donolato, Simone Dotto, Alexander Edwards, Federica Fontana, Matteo Genovesi, Ivan Gergolet, Giovanni Grasso, Andrea Mariani, Sara Martin, Silvia Mascia, Roy Menarini, Roberta Verde, Paolo Villa, Rodolfo Ziberna, Marco Zilioli

e Mediacritica.it:
Martina Bigotto, Nicole Braida, Lisa Cecconi, Chiara Checcaglini, Eleonora Degrassi, Erasmo De Meo, Martina Farci, Mattia Filigoi, Michele Galardini, Francesco Grieco, Stefano Lalla, Margherita Merlo, Andrea Moschioni Fioretti, Teresa Nannucci, Edoardo Peretti, Juri Saitta

ISBN 978-88-904340-6-8

Transmedia



37esimo PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Capitolo A Premio internazionale alla migliore sceneggiatura;
Capitolo B Premio all'opera d'autore: Mario Martone;
Capitolo C Black Unchained: storie e generi del cinema
afro-americano; Capitolo D Spazio off: il nuovissimo cinema
napoletano; Capitolo E Scrittura seriale: sentire e ascoltare;
Capitolo F Racconti privati, memorie pubbliche: storie
dal margine; Capitolo G Premio alla cultura cinematografica:
Paolo Mereghetti; Capitolo H Amidei Kids; Capitolo I Pagine
di cinema; Capitolo L Dialoghi sulla sceneggiatura;
Capitolo M Eventi speciali

Catalogo 2018

Introduzione

37° PREMIO SERGIO AMIDEI
Premio internazionale
alla migliore sceneggiatura

Il 37° Premio “Sergio Amidei” – già trentasette anni sono trascorsi dalla prima edizione avvenuta nel 1981 – continua il dialogo tra scrittura e cinema che costituisce la stessa ragion d’essere della nostra manifestazione.

I film scelti dalla giuria sono otto (*Nico, 1988* di Susanna Nicchiarelli, *Chiamami col tuo nome* di Luca Guadagnino, *Easy – Un viaggio facile facile* di Andrea Magnani, *La casa sul mare* di Robert Guédiguian, *L’ora più buia* di Joe Wright, *Loveless* di Andrey Zvyagintsev, *L’insulto* di Ziad Doueiri e *Come un gatto in tangenziale* di Riccardo Milani) e consentono al pubblico di apprezzare, nella splendida cornice del Parco Coronini Cronberg, alcune tra le più belle scritture cinematografiche proiettate sugli schermi nella stagione 2017-2018.

Accanto alla programmazione serale si sviluppano le sezioni che offrono spunti per un approfondimento del tema che costituisce il *trait d’union* della presente edizione: la cultura dell’identità, evidentemente non vissuta quale espressione di una superiorità nei confronti dell’altro da sé, ma come ragionata ricerca delle proprie radici ed esperienze per rinvenirvi elementi di accrescimento personale, culturale e sociale, un’indagine che ha per oggetto i legami e le relazioni, e per converso incontri e scontri tra i vari protagonisti.

L’Associazione, oltre al Premio assegnato dalla giuria, attribuisce un riconoscimento alla cultura

cinematografica, quest’anno assegnato al critico Paolo Mereghetti, un autentico precursore nell’attività di divulgazione delle opere cinematografiche delle quali ha offerto l’opportunità al grande pubblico di individuarne in forma piana la loro caratura; e uno all’opera d’autore, conferito a Mario Martone, del quale viene proiettata un’ampia retrospettiva, per la sua attività di regista di opere creative, ma anche grande documentarista e sceneggiatore.

Le sezioni di questa edizione sono: *Black Unchained* nel ricordo di Martin Luther King, del quale ricorre il cinquantenario della morte, che ripercorre nella proiezione di film prodotti e diretti da autori afro-americani – da *The Blood of Jesus* del 1941 fino al recentissimo *Scappa – Get Out* (2017) –, il filo che ha legato le scelte e le narrazioni dei diversi autori; *Spazio off* dedicato al nuovissimo cinema napoletano; la serialità come strumento narrativo – *Scrittura seriale* – cui va rivolta una sempre maggiore attenzione per l’importanza e la qualità dei suoi prodotti, quest’anno dedicata alla memoria di Fabrizio De André. Tutte loro dialogano con il tema della manifestazione per ritrovare all’interno delle stesse opere le radici delle identità narrate nelle diverse declinazioni date dai loro autori.

Due sono le novità assolute, i *Dialoghi sulla sceneggiatura* curati dal regista goriziano Matteo Oleotto che conversa con alcuni sceneggiatori per portare il nostro Premio il più vicino possibile agli spettatori e svelare i processi creativi alla base della scrittura cinematografica, e la sezione *Pagine*

di cinema, che coniuga la scrittura sul cinema con la proiezione di filmati di assoluto valore storico, tra cui vanno segnalati alcuni corti realizzati dai Cineguf (Gruppi Universitari Fascisti) alla fine degli anni Trenta e che testimoniano la qualità, diremmo innata, di alcuni autori e delle radici del cinema neorealista italiano del secondo dopoguerra, rinvenute senza per questo anticipare alcuna volontà di opposizione al regime, a loro estranea, come appare in molti passaggi dei filmati.

Nell’ambito di quest’ultima sezione viene presentata la biografia di Carlo Battisti, trentino, militare austriaco durante il primo conflitto mondiale, legato alla nostra città quale fondatore della Biblioteca Statale Isontina e protagonista di *Umberto D.*, il capolavoro di Vittorio De Sica, che viene proiettato in versione restaurata.

Proseguono alcune sezioni ormai consolidate: *Amidei Kids* dedicato alle nuove generazioni, in questa edizione legato ad una pubblicazione di Paolo Mereghetti (*100 capolavori da far vedere ai vostri figli*) e *Racconti privati, memorie pubbliche* che, come sempre, consente di (ri)vedere momenti importanti della nostra piccola Storia.

Non si può non ricordare che durante tutto il tempo del Premio si susseguono incontri, approfondimenti, dibattiti, l’ormai consueto corso di aggiornamento professionale in collaborazione con l’Ordine dei giornalisti FVG (aperto anche al pubblico), cui partecipano grandi rappresentanti del panorama autoriale i quali consentono al pubblico e agli ospiti, di entrare

in contatto con l’opera cinematografica, declinata sia sul versante concreto dell’opera finita che su quello prettamente scientifico della ricerca su di essa.

Buon cinema a tutti.

FRANCESCO DONOLATO
Presidente dell’Associazione
Culturale “Sergio Amidei”

Indirizzo di saluto del Sindaco
di Gorizia Rodolfo Ziberna
in occasione della XXXVII edizione
del Premio internazionale alla migliore
sceneggiatura "Sergio Amidei"

Quando penso al Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei" mi viene in mente una grande "scatola", multiforme e multicolore, con al suo interno tantissime porte grandi e piccole che, una volta aperte, conducono in infiniti mondi fatti di emozioni, immagini, musiche, parole, racconti, ricordi... in cui passato e presente si incontrano e si scontrano senza soluzione di continuità per far nascere un futuro sempre nuovo e all'avanguardia, che stimoli la creatività e il dialogo.

Ecco, allora, che una porta si apre sui più recenti e meravigliosi scenari della cinematografia italiana e internazionale, in un infinito rincorrersi tra realtà e finzione; un'altra sugli incontri dedicati alla storia della sceneggiatura, in cui gli esperti del settore coinvolgono pubblici di età e gusti diversi, svelando i segreti della loro professione; un'altra, ancora, che introduce i bambini nel magico mondo del cinema e dell'animazione, per sollecitare la loro immaginazione e fantasia.

L'atmosfera che si respira nelle giornate del Premio Amidei è speciale: merito, certo, dell'elevata qualità dell'offerta, ma anche, e soprattutto, della perfetta sintonia che caratterizza il rapporto tra gli organizzatori e i tanti collaboratori i quali, sempre con grande gentilezza e professionalità, riescono a far sentire "a casa propria" ogni ospite.

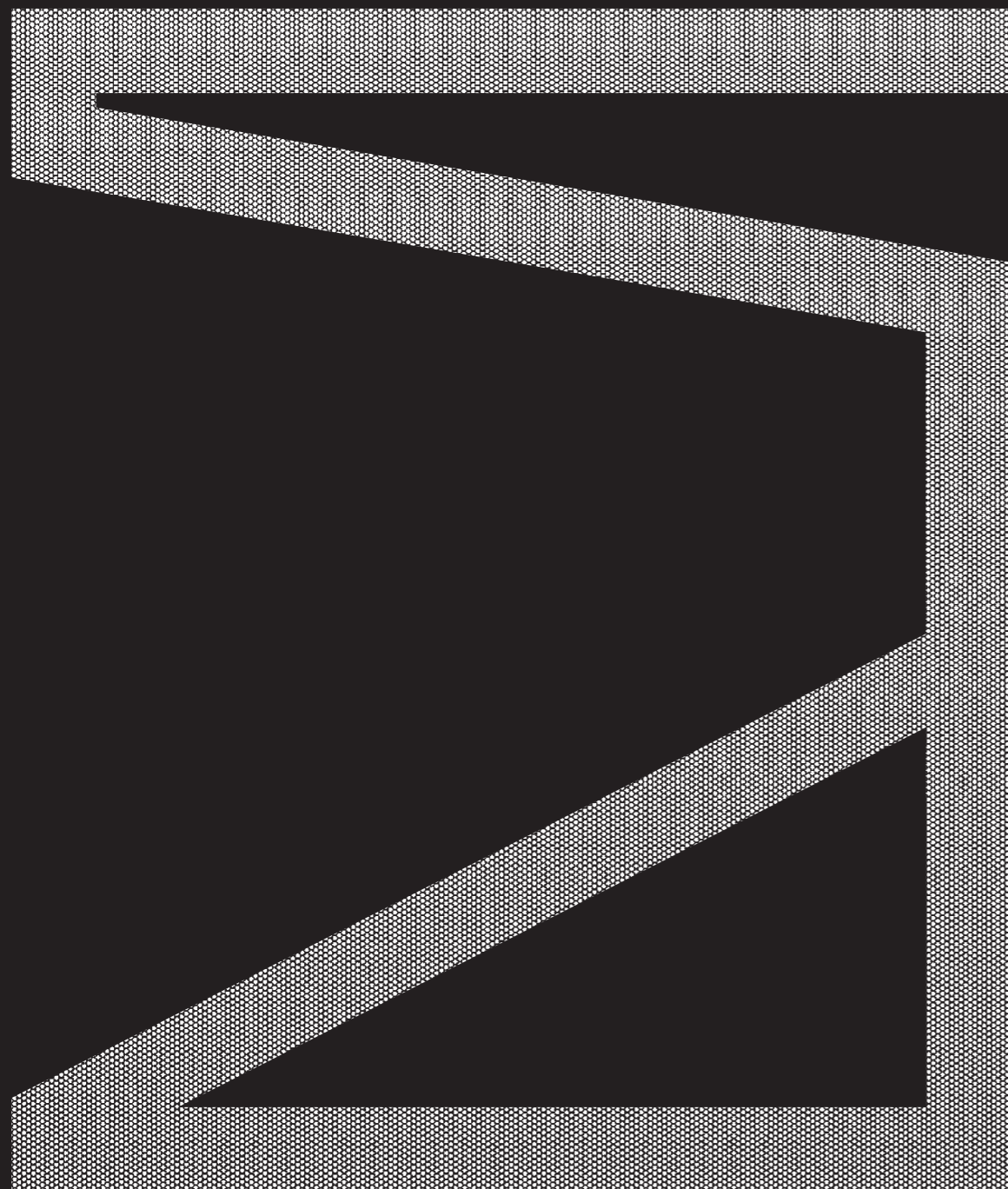
Grazie, pertanto, all'Associazione Culturale "Sergio Amidei", alle Università degli Studi di Trieste e di Udine e all'Associazione Palazzo del Cinema-Hiša Filma per l'ininterrotto entusiasmo e la continua voglia di mettersi in gioco

che dimostrano ogni anno in questa occasione e che rappresentano gli ingredienti fondamentali di una ricetta di indiscusso successo!

E grazie anche agli spettatori che, sempre numerosi, non mancano mai di partecipare ai tanti eventi in programma, fornendo una testimonianza inequivocabile di quanto sia amata e apprezzata questa kermesse estiva che ho avuto il privilegio di vedere "nascere" e "diventare grande".

Auguro a tutti una splendida settimana di cinema!

RODOLFO ZIBERNA
Sindaco di Gorizia



37esimo PREMIO SERGIO AMIDEI
Catalogo 2018

CAPITOLO A Premio internazionale alla migliore sceneggiatura	13
CAPITOLO B Premio all'opera d'autore: Mario Martone	31
CAPITOLO C Black Unchained: storie e generi del cinema afro-americano	55
CAPITOLO D Spazio off: il nuovissimo cinema napoletano	79
CAPITOLO E Scrittura seriale: sentire e ascoltare	95
CAPITOLO F Racconti privati, memorie pubbliche: storie dal margine	101
CAPITOLO G Premio alla cultura cinematografica: Paolo Mereghetti	109
CAPITOLO H Amidei Kids	115
CAPITOLO I Pagine di cinema	121
CAPITOLO L Dialoghi sulla sceneggiatura	125
CAPITOLO M Eventi speciali	129
Indice dei film A—Z	138

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

13–29 Premio internazionale alla migliore sceneggiatura



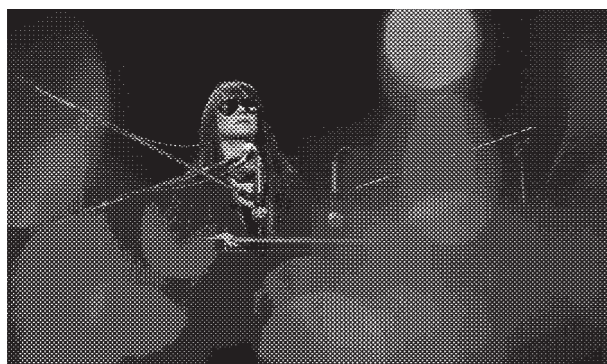
Capitolo A

Nico, 1988

Regia: Susanna Nicchiarelli
Soggetto e sceneggiatura:
Susanna Nicchiarelli
Fotografia: Crystel Fournier
Montaggio: Stefano Cravero
Scenografia: Alessandro Vannucci,
Igor Gabriel
Costumi: Francesca Vecchi,
Roberta Vecchi
Musiche: Gatto Ciliegia contro il
Grande Freddo
Produzione: Vivo Film, Rai Cinema,
Tarantula
Distribuzione: I Wonder Pictures
Origine: Italia, Belgio 2017
Durata: 93'

Premi: *Mostra Internazionale
d'Arte Cinematografica di Venezia*
(2017): Premio Orizzonti per il Miglior
Film, Premio Speciale Francesco
Pasinetti; *David di Donatello* (2018):
Miglior Sceneggiatura Originale
(Susanna Nicchiarelli), Miglior
Truccatore (Marco Altieri), Miglior
Acconciatore (Daniela Altieri),
Miglior Suono (Adriano Di Lorenzo,
Alberto Padoan, Marc Bastien,
Éric Grattepain, Franco Piscopo); *Ciak
d'Oro* (2018): Miglior Sceneggiatura
(Susanna Nicchiarelli)

Interpreti: Trine Dyrholm (Nico),
John Gordon Sinclair (Richard),
Anamaria Marinca (Sylvia), Sandor
Funtek (Ari), Thomas Trabacchi
(Domenico), Karina Fernandez (Laura),
Calvin Demba (Alex), Francesco
Colella (Francesco)



Nico, 1988, 2017

Gli ultimi due anni della vita di Christa Päffgen, in arte Nico. Un cammino nei drammi esistenziali, nella musica oscura e disperata, nell'abisso della droga e nelle vicissitudini personali della "sacerdotessa delle tenebre" che ispirò Andy Warhol. Un lungo viaggio alla ricerca di sé e del desiderio di distaccarsi dalla sola bellezza estetica; un percorso che si interrompe

improvvisamente nell'estate del 1988, a Ibiza, dopo una caduta in bicicletta che sarà fatale all'artista.

"Cos'è quella luce, mamma?" – chiede Nico, "È Berlino, tesoro... che brucia" – risponde la madre. Questa la prima battuta del film, dove una Nico in tenera età è intenta ad osservare i bombardamenti su Berlino durante il secondo conflitto mondiale, cui segue: "Ary, io esco, prendo la bici", le ultime parole dette al figlio prima della tragica morte.

Parte dei temi proposti sono, dunque, chiari fin da subito: l'infanzia, vissuta tra le macerie della guerra che segnerà la vita della futura artista, espressa tra l'altro con i versi di *Janitor of Lunacy* del 1970 – "custode della

follia paralizza la mia infanzia, pietrifica la culla vuota, porta speranza a loro e a me" –, il rapporto madre-figlio e la silenziosa solitudine che l'accompagnerà fino alla morte. Il film, nonostante si concentri sulle traversie di Nico tra il 1986 e il 1988, fa comunque ampi riferimenti all'infanzia e ai ricordi del passato tramite il sapiente utilizzo di *flashback* estratti da *Walden - Diaries Notes and Sketches* di Jonas Mekas (1969) e *Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections* di Jonas Mekas (1990), il primo un film sperimentale, il secondo un documentario in cui è rappresentata la "vera" Nico. Il film ci presenta un'artista, ma prima ancora una donna, impegnata a esorcizzare i demoni del passato attraverso struggenti melodie composte nell'arco di vent'anni di carriera da solista, oltre che una madre intenta a ricostruire un rapporto con il figlio.

Costantemente sull'orlo del baratro, l'abuso di eroina sembra distoglierla dai problemi e supportarla nelle fragilità, ma nel film questo è solo un aspetto secondario. Gli intenti non sono moralistici ma finalizzati a dare un quadro che sia il più reale possibile, rintracciabili anche grazie alle scelte dei costumi in voga negli anni Ottanta, in un certo senso sottotono, mettendo così in risalto la violenza interiore di Nico. In tal senso lo sguardo non ricade sull'aspetto estetico, tra l'altro detestato dalla stessa Nico ("Sono molto brutta?" – chiede Nico a Richard, "Oh sì, orrenda". "Bene, perché non ero felice quando ero bella" – risponde Nico) che potrebbe distogliere l'attenzione dello spettatore e suscitare meccanismi di ricordo, per

porre l'attenzione sulla protagonista. *Nico, 1988* presenta le vicende umane della controversa cantautrice anche attraverso una selezione di brani, a mio avviso tra i migliori realizzati nella sua carriera da solista, scegliendo alcuni versi di forte intensità, tratti da: *Janitor of Lunacy*, *All Tomorrow Parties*, *My Heart Is Empty*, *My Only Child*, *Nibelungen*, *These Days*, tutti riarrangiati da Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo.

Un film denso, introspettivo, che non si limita alla sola Nico artista, va oltre, ti accompagna nell'intimità di una donna, di una madre, ma poi, d'un tratto ti abbandona, proprio come Christa Päffgen, davanti al cancello dietro cui non farà più rientro, in una mattina di luglio, a Ibiza, sulle note di *Big in Japan* degli Alphaville.

MARCO ZILIOLI

Chiamami col tuo nome (Call Me by Your Name)

Regia: Luca Guadagnino
Soggetto: tratto dal romanzo
Chiamami col tuo nome di André
Aciman
Sceneggiatura: James Ivory
Fotografia: Sayombhu
Mukdeeprom
Montaggio: Walter Fasano
Scenografia: Samuel Deshors
Costumi: Giulia Piersanti
Musiche: Sufjan Stevens
Produzione: Sony Pictures
Classics, Memento Films International,
RT Features, M.Y.R.A. Entertainment,
Frenesy Film, La Cinéfacture

Distribuzione: Warner Bros Italia
Origine: Italia, Francia, Brasile, USA
2017
Durata: 132'
Premi: *Premio Oscar* (2018):
Miglior Sceneggiatura non Originale
(James Ivory); *BAFTA* (2018): Miglior
Sceneggiatura non Originale (James
Ivory); *Independent Spirit Awards*
(2018): Miglior Attore Protagonista
(Armie Hammer), Miglior Fotografia
(Sayombhu Mukdeeprom); *Nastri
d'Argento* (2018): Miglior Montaggio
(Walter Fasano)

Interpreti: Timothée Chalamet (Elio
Perlman), Armie Hammer (Oliver),
Michael Stuhlbarg (Sam Perlman),
Amira Casar (Annella Perlman), Esther
Garrel (Marzia), Victoire Du Bois
(Chiara)



Chiamami col tuo nome, 2017

Chiamami col tuo nome è l'adattamento di Luca Guadagnino dell'omonimo romanzo di André Aciman, che racconta di Elio Perlman, in vacanza nella casa di famiglia nei pressi di Crema, dove coltiva i suoi passatempi e frequenta gli amici di sempre. L'estate è scossa dall'arrivo di Oliver, dottorando americano in visita di studio a casa Perlman per lavorare con il padre di Elio,

professore di archeologia.

L'incontro tra il ventiquattrenne Oliver e il diciassettenne Elio nella residenza estiva dei Perlman si consuma in un contesto socio-culturale talmente idilliaco da rasentare l'impossibile: una villa lussureggiante nella campagna fuori Crema, una famiglia coltissima e di vedute molto aperte, dove ognuno parla almeno tre lingue, un adolescente che legge continuamente libri serissimi e per hobby riarrangia musica classica, un contorno di splendide amiche, anche loro in vacanza.

Un'esibizione di privilegio così tracotante potrebbe far alzare più di un sopracciglio se tutto ciò non servisse a delineare le coordinate di un ambiente protetto e senza tempo, necessario

a nutrire una delle più intense e felici rappresentazioni dell'innamoramento, del desiderio e del sesso tra due persone non eterosessuali. È funzionale anche una rappresentazione approssimativa del contesto politico italiano in generale e della provincia lombarda in particolare, tra Grillo in televisione, Craxi in avanzamento, effigi di Mussolini ancora appese a qualche casa e battibecchi ideologici urlati a tavola da invitati rigorosamente italici: nell'estate di Elio l'esterno non può che rimanere sullo sfondo, e niente può scalfire la sua voracità incerta, né la fisicità sfacciata di Oliver né quella delle statue antiche che occhieggiano dal lago e dalle diapositive del professore. È questa la dimensione narrativa e visiva in cui la regia di Guadagnino si esprime al meglio, dove la maniera è perfettamente controbilanciata dall'assenza di espedienti drammatici e dal peso di un punto d'arrivo.

Il reciproco scambio del nome a cui allude il titolo è l'emblema dell'opposto del possesso: il donarsi attivamente, prendendo l'uno dall'altro. Non un inseguimento ma un incontro, dove il più giovane, inesperto e naturalmente irrequieto è anche il più audace, quello meno imbrigliato dal pregiudizio sociale, anche per un privilegio di nascita del tutto casuale – a differenza di Oliver, di famiglia più tradizionale. Le tappe riconoscibili dell'innamoramento si stratificano languide su un tappeto di suggestioni: quelle sonore – rilevante la selezione musicale, da Sufjan Stevens, candidato all'Oscar per *Mystery of Love*, a Franco Battiato, dagli Psychedelic Furs a Ryūichi Sakamoto – e quelle visive, quasi più

esplicitate nel corso del corteggiamento, tra sguardi, spalle, gambe, sfioramenti, rispetto a quando si giunge all'incontro segreto vero e proprio, momento in cui la macchina da presa si mostra più pudica che in altre scene di sesso eterosessuale (e anche la famigerata sequenza della pesca si mantiene un passo indietro rispetto al libro). Scelte comunque comprensibili se collegate alla necessità commerciale di non essere penalizzati con un divieto nel mercato americano, che avrebbe certamente limitato l'appagante percorso distributivo del film.

Infine, una manciata di sequenze memorabili: la dichiarazione presso il monumento alla battaglia del Piave, che occupa tutta l'inquadratura e che sembra dare corpo all'ingombrante "non detto"; uno splendido dialogo tra padre e figlio di reciproca apertura e comprensione, che esalta la bravura di Michael Stuhlbarg e apre ulteriormente la lettura complessa della fluidità del desiderio; il long-take finale, uno sguardo in macchina di lacrime e aggrovigliamento emotivo, chiusa necessariamente struggente eppure emblematica di una pienezza esperienziale che eccede felicemente ogni momentanea sofferenza.

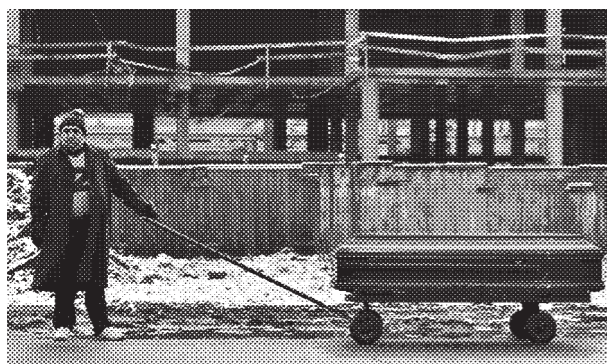
CHIARA CHECCAGLINI

Easy–Un viaggio facile facile

Regia: Andrea Magnani
Soggetto e sceneggiatura: Andrea Magnani
Fotografia: Dmitriy Nedria
Montaggio: Luigi Mearelli
Scenografia: Vova Olkhov, Tiziana De Mario
Costumi: Aliona Zavydivska, Marianna Sciveres
Musiche: Luca Ciut
Produzione: Fresh Production, Pilgrim, Bartlebyfilm
Distribuzione: Tucker Film
Origine: Italia, Ucraina 2017
Durata: 91'

Premi: *Locarno Film Festival* (2017): Premio Boccacino d'Oro (Nicola Nocella); *Festival Annecy Cinéma Italien* (2017): Grand Prix du Jury; *Premio Cinema Giovane e Festival delle Opere Prime* (2018): Miglior Film; *Montecarlo Film Festival* (2018): Miglior Attore (Nicola Nocella); *Festival del Cinema Città di Spello* (2018): Miglior Film

Interpreti: Nicola Nocella (Isidoro), Libero De Rienzo (Filo), Ostap Stupka (Bogdan), Barbara Bouchet (Delia), Veronika Shostak (Julia), Orest Garda (poliziotto), Katerina Kosenko (Selina), Lorenzo Acquaviva (proprietario pompe funebri), Beso Moistsrapishvili (guidatore georgiano), Orest Syrvatka (anziano)



Easy–Un viaggio facile facile, 2017

Da quando ha interrotto la sua promettente carriera come pilota di go-kart, Isidoro vive in una cella di depressione le cui pareti sono quelle della casa che condivide con la madre. Un giorno Filo, suo fratello, gli chiede di trasportare in Ucraina una bara con dentro un muratore morto. Isidoro parte con l'unico obiettivo di premere sull'acceleratore del carro funebre

fino a destinazione. Questo viaggio, all'apparenza facile facile, si trasforma presto in un'Odissea costellata di incontri imprevedibili: un'ultima occasione, per Isidoro, di riavere indietro la sua vita.

Una commedia? Forse. Un *road movie*? Anche. Un film drammatico? A tratti. Un amaro? Sì, grazie. Scherzi a parte, non è semplice inquadrare l'opera prima di fiction di Andrea Magnani in un solo genere e, probabilmente, è proprio a causa dell'indomito tentativo di chiudere qualunque film dentro schemi che la percezione del cinema contemporaneo è spesso parziale, sia dalla parte del pubblico che da quella della critica. *Easy – Un viaggio facile facile* è un termometro perfetto per misurare il grado di variabilità del gusto. Nasce come western, il

viaggio di un uomo solitario verso il nulla, oltretutto con bara a seguito (*Django* di Corbucci, 1966), sostenuto dalle note di Luca Ciut, che aggiornano e omaggiano tutta la tradizione nazionalpopolare e in particolare il Franco Micalizzi di *Lo chiamavano Trinità...* (Enzo Barboni, 1970). Ha il ritmo del *road movie* che si sviluppa attraverso le autostrade italiane prima, e lungo le strade sempre più impervie dell'Ucraina (post)sovietica poi. Presenta dei momenti di *black comedy* (vedi la sequenza a casa dell'anziana cinese), dentro cui innesta lampi di umorismo scatologico (vedi la sequenza nella stazione di polizia), il tutto guidato dal continuo basso suonato dal comico di situazione. Mette sul piatto temi drammatici come le morti bianche, la depressione (con tanto di psicofarmaci e tentativo di suicidio iniziale) e la perdita della fede, non sempre stemperandoli con la controparte comica. È anche un film musicale, laddove il brano *Felicità* di Albano e Romina cantato da Isidoro in bagno, per fuggire dai poliziotti, è il controcanto parodico di *Parlami d'amore Mariù* cantata da Vittorio De Sica in *Gli uomini, che mascalzoni...* (Mario Camerini, 1932).

Detto questo, la domanda sorge inevitabile: a chi parla un film così? A tutti, o almeno dovrebbe, perché, oltre ad avere una regia con i piedi ben piantati per terra, richiama la struttura narrativa della favola e, in particolare, gli archetipi e le tappe del viaggio dell'eroe: entrambi, per definizione, abitano in noi da sempre, senza contratto d'affitto. Isidoro (Easy per la famiglia) è richiamato all'avventura ed esce dal mondo ordinario, superando così la prima soglia;

ha un antagonista che, paradossalmente, è interpretato dal fratello e un mentore (inanimato) rappresentato dall'insieme di cadavere e bara. Il protagonista supera un numero infinito di ostacoli ma, proprio quando arriva alla prova centrale, che dovrebbe produrre la ricompensa e il definitivo ritorno a casa, si trova di fronte all'impossibilità di completare il viaggio. Spogliato di ogni bene materiale e tecnologico nel primo quarto del film, questo moderno San Francesco è capace di elevare l'ingombrante silenzio di John Belushi a pratica spirituale, non può tornare sui suoi passi ma al tempo stesso non sa cosa fare per andare avanti. Procedo per inerzia, senza serendipità, adeguandosi agli eventi senza capirli (mentre noi spettatori sappiamo tutto), tedeforo dell'assurdo (bara, gallina, neonato ucraino), esploratore senza più un filo di Arianna che gli indichi la via del ritorno (il fratello, arrestato, non a caso si chiama proprio Filo). Spezzato il viaggio, per restare vivo l'eroe non può fare altro che raccogliere i cocci e intraprenderne un altro: succede anche a voi, fateci caso, ogni volta che uscite dalla sala.

MICHELE GALARDINI

La casa sul mare (La Villa)

Regia: Robert Guédiguian
Soggetto e sceneggiatura: Robert Guédiguian, Serge Valletti
Fotografia: Pierre Milon
Montaggio: Bernard Sasia
Scenografia: Michel Vandestien
Costumi: Anne-Marie Giacalone
Musiche: Laurent Lafran, Armelle Mahé

Produzione: Agat Films & Cie,
France 3 Cinéma
Distribuzione: Parthénos
Origine: Francia 2017
Durata: 107'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2017): Premio SIGNIS (Robert Guédiguian), Premio UNIMED (Robert Guédiguian)

Interpreti: Jean-Pierre Darroussin (Joseph Barberini), Ariane Ascaride (Angèle Barberini), Gérard Meylan (Armand Barberini), Anaïs Demoustier (Bérangère), Yann Trégouët (Yvan), Robinson Stévenin (Benjamin), Jacques Boudet (Martin Barberini)



La casa sul mare, 2017

In una calanca, splendida insenatura nei dintorni di Marsiglia, Angèle, Joseph e Armand Barberini si ritrovano per accudire l'anziano padre. È l'occasione ideale per i tre fratelli per fare un bilancio sulla loro vita e sulla propria militanza politica; c'è nostalgia e disillusione, almeno fino all'arrivo di un barcone che porta con sé i problemi della contemporaneità.

In questo periodo la visione de *La casa sul mare* di Robert Guédiguian cade a pennello e darebbe più di uno spunto di riflessione se, per esempio, fosse accompagnata dall'analisi delle tabelle elettorali al di qua e al di là delle Alpi. Il filo conduttore del film del regista francese, presentato in concorso alla 74. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, è infatti lo smarrimento. Nello specifico, lo smarrimento delle varie anime che popolano il mondo della sinistra.

Del resto, da sempre, il regista originario di Marsiglia ha raccontato i rovelli, le speranze e le delusioni dei compagni d'oltralpe: ha intercettato le evoluzioni della sinistra sia dal punto di vista privato del passare degli anni,

che da quello pubblico di una contemporaneità sempre più insondabile, tutto ciò partendo da un'ottica per lo più intima e interiore grazie alla quale avviene il classico matrimonio tra "sfera privata e sfera pubblica". C'è nel suo cinema un costante contrasto tra le convinzioni e le idee nate e radicate in decenni di militanza, nonché una sensazione d'amarezza e, appunto, di smarrimento che ripercorre tutta la sua filmografia fino a diventare sempre più evidente – si paragoni il tono di quest'ultimo film a quello, già problematico, del vivace e orgoglioso *A l'attaque!* (2000). Avviene uno scontro intimo e amaro tra la nostalgia biografica e ideologica e la presa d'atto di un presente sfuggente, nella consapevolezza di dover aggiornare gli schemi fondamentali di una vita intera. Ad esempio ne *Le nevi del Kilimangiaro* (2011), la precedente opera di Guédiguian, il perno della storia era l'improvvisa, e in qualche modo pure scioccante, presa di coscienza da parte di un vecchio militante sindacalista del precariato, delle difficoltà per lui inedite che devono affrontare le nuove generazioni di lavoratori e dell'affanno della sinistra storica nel capirle e nell'intercettarle.

Ne *La casa sul mare* all'apparenza il lume è puntato principalmente sulle questioni private: Angèle, Joseph (interpretato da Jean-Pierre Darrousin, forse l'interprete più in forma del trio) e Armand si ritrovano nella villa al mare di famiglia per assistere l'anziano padre vittima di un ictus. Complici le situazioni e le diatribe familiari, le questioni sentimentali e i saliscendi dei rapporti tra i vari personaggi, i tre protagonisti sono portati a fare i conti con il presente e il

passato, rifugiandosi nella disillusione, nell'autoreferenzialità in cui convivono autocritica, orgoglio e nostalgia, a volte travestita da disincantata e cinica ironia, a volte sfacciatamente amara.

Assistiamo ad una sorta di resa dei conti, intima e politica, che coinvolge i personaggi tanto quanto il cinema e il percorso del regista, come evidenzia l'inserito tratto dal suo *Ki lo sa?* (1985), dove ritroviamo gli stessi attori protagonisti e gli stessi luoghi: un cortocircuito metacinematografico e autocitazionista che sembrerebbe confermare il rifugiarsi dei tre fratelli nella nostalgia e nel passato e, di riflesso, delle sinistre storiche che rappresentano. Un segno di arresa? No, perché la contemporaneità bussava alla porta delle loro coscienze e delle loro militanze per mezzo di tre bambini migranti vittime di un naufragio.

La casa sul mare può essere letto così, dopo la presa d'atto di un senso diffuso di smarrimento, ma anche come monito, per quanto problematico e sofferto, contro l'anestetizzazione contemporanea del pensiero e contro il pericolo che chi ha sempre lottato ora tiri i remi in barca.

EDOARDO PERETTI

L'ora più buia (Darkest Hour)

Regia: Joe Wright
Soggetto e sceneggiatura: Anthony McCarten
Fotografia: Bruno Delbonnel
Montaggio: Valerio Bonelli
Scenografia: Sarah Greenwood
Costumi: Jacqueline Durran
Musiche: Dario Marianelli
Produzione: Working Title Film
Distribuzione: Universal Pictures
Origine: Gran Bretagna 2017
Durata: 125'

Premi: *Premio Oscar* (2018): Miglior Attore Protagonista (Gary Oldman), Miglior Trucco (David Malinowski, Lucy Sibbick, Kazuhiro Tsuji); *Golden Globes* (2018): Miglior Attore Protagonista (Gary Oldman); *BAFTA* (2018): Miglior Attore Protagonista (Gary Oldman), Miglior Trucco (David Malinowski, Ivana Primorac, Lucy Sibbick, Kazuhiro Tsuji)

Interpreti: Gary Oldman (Winston Churchill), Kristin Scott Thomas (Clementine Churchill), Ben Mendelsohn (re Giorgio VI), Lily James (Elizabeth Layton), Ronald Pickup (Neville Chamberlain), Stephen Dillane (Visconte di Halifax)



L'ora più buia, 2017

Gran Bretagna, 1940. Dopo le dimissioni del Primo Ministro Neville Chamberlain, Winston Churchill viene designato per gestire i rapporti con la Germania di Hitler. L'invasione tedesca è alle porte, il Belgio è capitolato e l'esercito britannico a Dunkirk conta solo poche unità. A fronte dell'inesorabile avanzata nazista, delle riserve di re Giorgio VI e dei Conservatori, Churchill deve compiere la

scelta più ardua. Quella tra una pace che ha il sapore della resa e un'operazione bellica ad altissimo rischio.

“Mio padre era come Dio. Impegnato altrove”. Sull'appoggio dall'alto, Winston Churchill fa poco affidamento. Lo stesso re Giorgio VI considera la sua nomina come una seccatura e il partito che l'ha designato trama al contempo alle sue spalle. Ne *L'ora più buia* di Joe Wright, Churchill è l'uomo della scelta, quello su cui ricadono incombenze e responsabilità. Vizioso, irascibile, poco incline ai rapporti umani, non vanta “il dono della sobrietà” ma ha quello della parola e con questa è chiamato a decidere delle sorti della Gran Bretagna.

Impossibile non notare il ricorrere della figura di Churchill nell'immaginario

contemporaneo, dalla serialità televisiva di *The Crown* (2016) al recente *Dunkirk* (2017) di Christopher Nolan. Ma se in quest'ultimo il Primo Ministro non appare mai, lontano dal fronte come un *deus ex machina*, nel film di Wright popola ogni scena, abbondante, irruente, ipertrofico, unico protagonista tra tanti comprimari, complice l'incarnazione magistrale di Oldman. *L'ora più buia* non è un film collettivo sull'estetica della rappresentazione bellica, ma un biopic sulla retorica della Storia, sulla costruzione della leggenda e i meccanismi di questa narrazione. Da una parte i canoni del genere, con la presentazione di Churchill attraverso il feticcio della bombetta, le descrizioni altrui, le tende tirate e il fiammifero acceso nel buio, gesto rituale che ne svela il volto.

Dall'altra la riflessione sulle parole, sui retroscena di uffici e corridoi, sui discorsi battuti a macchina e sugli strumenti dell'affabulazione. La stessa evoluzione del personaggio, inizialmente distante dal popolo britannico che guarda scorrere dai finestrini di un'auto, passa attraverso la comprensione del linguaggio e l'equivoco dei gesti popolari, fino alla scena culmine della metropolitana.

La priorità di Wright non è tanto l'aderenza storica alla figura di Churchill quanto la riflessione sulla sua costruzione. Alla dimensione familiare e privata in cui mangia, beve, evacua, in un ritratto umanizzante molto vicino a *LBJ* (2017) di Rob Reiner, si oppone il palcoscenico della *res publica*, degli incontri ufficiali e della Camera. La scelta di un'impostazione teatrale si riflette nell'ambientazione in interni, nella frontalità delle inquadrature e nella prossemica dei personaggi, a

sottolineare lo scarto tra realismo e rappresentazione. Come nell'incontro con re Giorgio VI, dove una distanza incolmabile separa due uomini di indole opposta, opportunamente separati e schiacciati sullo sfondo.

I riferimenti a *Il discorso del re* (2010) sono frequenti e mai gratuiti: se re Giorgio VI è incapace di parlare, Churchill è l'uomo delle parole, attraverso le quali muove gli eventi e stravolge la scacchiera europea. Wright ne traduce il peso in immagini, interpolando sapientemente i piani simbolici delle trincee. Allo stesso tempo intesse il ritmo incalzante dell'intreccio, nell'urgenza scandita dalle date e dal proliferare di orologi e quotidiani, nel montaggio serrato di figure in movimento, nelle musiche di Dario Marianelli.

Frammenti che si combinano come pezzi di un puzzle a comporre il quadro generale, mentre movimenti di macchina ampi e sinuosi, sguardi dall'alto e *contre-plongée*, suggeriscono l'innescarsi degli ingranaggi della Storia. In questa doppia dialettica tra particolare e universale si compie il destino di Winston Churchill che, nelle parole prese in prestito da John Kennedy e affidate all'avversario Halifax afferma: “Ha mobilitato la lingua inglese e l'ha spedita in battaglia”.

LISA CECCONI

Loveless (Nelyubov')

Regia: Andrey Zvyagintsev
Soggetto e sceneggiatura: Oleg Negin, Andrey Zvyagintsev
Fotografia: Mikhail Krichman
Montaggio: Anna Mass
Scenografia: Andrey Ponkratov
Costumi: Anna Barthuly
Musiche: Evgueni Galperin, Sacha Galperin
Produzione: Non Stop Productions, Why Not Productions, Arte France Cinéma, Westdeutscher Rundfunk, Les Films Du Fleuve, Fetisoff Illusion, Senator Film Produktion

Distribuzione: Academy Two
Origine: Russia, Francia, Belgio, Germania 2017
Durata: 126'

Premi: *European Film Awards* (2017): Miglior Fotografia (Mikhail Krichman), Miglior Colonna Sonora (Evgueni Galperin, Sacha Galperin); *Festival di Cannes* (2017): Premio della Giuria; *London Film Festival* (2017): Miglior Film; *Munich Film Festival* (2017): Miglior Film Internazionale; *Russian Guild of Film Critics* (2017): Miglior Regia (Andrey Zvyagintsev),

Miglior Fotografia (Mikhail Krichman); *Grand Prix de l'UCC* (2018): Grand Prix de l'UCC; *Premio César* (2018): Miglior Film Straniero

Interpreti: Maryana Spivak (Zhenya), Aleksey Rozin (Boris), Matvey Novikov (Alyosha), Marina Vasilyeva (Masha), Andris Keišs (Anton), Aleksey Fateev (coordinatore delle ricerche)



Loveless, 2017

Zhenya e Boris sono una coppia in procinto di divorziare; nonostante la separazione i due convivono ancora mentre cercano di vendere la casa. La vita familiare è ormai distrutta e vede solo i continui litigi dei due che ormai guardano al futuro e alle loro nuove vite con i rispettivi compagni. A rovinare i piani c'è il figlio dodicenne Alyosha, considerato un errore e mai amato, che i due continuano

a rimpallarsi. Dopo aver udito ciò che i genitori pensano di lui, una mattina Alyosha esce di casa per andare a scuola e non fa più ritorno, costringendo la madre e il padre ad attivarsi per ritrovarlo.

Una porta si chiude e dietro si rivela la presenza di un ragazzino in lacrime, il volto contorto da un urlo silenzioso, distrutto dalle fredde parole pronunciate dai genitori che parlano di lui come se fosse una seccatura di cui liberarsi. È con questo drammatico realismo che Andrey Zvyagintsev ritorna dopo *Leviathan* (2014), il Miglior Film Straniero ai Golden Globes del 2015. In *Loveless* il regista vuole inquadrare e denunciare, con una chiara metafora, l'odierna sregolata società russa che non ama i propri figli; ma ciò che mostra può considerarsi piuttosto la

fotografia della società contemporanea, abitata da adulti solo all'anagrafe, egoisti ed egocentrici, incapaci di instaurare rapporti profondi e duraturi, costantemente incollati ai telefoni cellulari, per poi brindare "all'amore e ai selfie".

In questo contesto il dodicenne Alyosha cresce e scompare nel disinteresse dei genitori, che si accorgono della sua sparizione solo grazie alla segnalazione da parte della scuola che non lo vede da un paio di giorni, e nella noncuranza della polizia, che sostiene di non poter fare nulla se non aspettare che il bambino torni a casa da solo. La ricerca infatti è affidata a una squadra di volontari, l'unica isola positiva nel film, che si mostra più attiva e preoccupata delle sorti del ragazzo rispetto agli stessi genitori, i quali sono invece infastiditi da questa sparizione che scombina i piani per la loro nuova vita futura.

A sostenere il contesto asettico e la tensione narrativa si avvicendano sequenze lente e dilatate, musiche che permettono un'empatia ossimorica con l'assenza di sentimenti, il tutto connesso dalla splendida fotografia di Mikhail Krichman che per questa positiva performance si è aggiudicato svariati premi.

Il termine *loveless*, "senza amore", ha un duplice significato: da una parte, senza amore è il matrimonio di Zhenya e Boris, contratto solo a causa della gravidanza e per interessi egoistici (Zhenya cercava una via di fuga dalla madre opprimente, mentre Boris una famiglia tradizionale così da ottenere lavoro in un'azienda il cui titolare, religioso, prevede che i suoi dipendenti siano regolarmente sposati), senza amore è la

vita che finora Alyosha ha vissuto, mai realmente voluto dai genitori che ora si pentono di non essere ricorsi all'aborto; dall'altra, senza amore è lo sguardo che Zvyagintsev rivolge alla sua Russia lacerata e alla sua società disfunzionale.

La figura genitoriale paterna per il regista è molto contrastante, in questa occasione appare assente, proprio come ne *Il ritorno* (2003); mentre la figura materna si discosta molto da quella interpretata nel 2011 dall'attrice Nadezhda Markina nel film *Elena*: in questo lungometraggio infatti la madre pur di aiutare il proprio figlio è disposta a fare un gesto che la perseguiterà per tutta la vita.

È proprio nel finale che la metafora voluta da Zvyagintsev non si nasconde più, la dimensione individuale si unisce a quella politica: la vecchia famiglia è in pezzi e la nuova non sembra aver portato la positività che si credeva, proprio come lo è la Russia, afflitta dai conflitti con l'Ucraina.

Ed è guardando le immagini conclusive che lo spettatore inevitabilmente lascia il suo ruolo, accompagnato dall'amaro pensiero che nulla è servito per cambiare le cose e le persone.

MARY COMIN

L'insulto (L'Insulte)

Regia: Ziad Doueiri
Soggetto e sceneggiatura: Ziad Doueiri, Joëlle Touma
Fotografia: Tommaso Fiorilli
Montaggio: Dominique Marcombe
Scenografia: Johan Knudsen
Costumi: Lara Mae Khamis
Musiche: Éric Neveux

Produzione: Ezekiel Films, Tessalit Productions, Rouge International
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Libano, Francia, Belgio, Cipro, USA 2017
Durata: 112'

Premi: *Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia* (2017): Coppa Volpi al Miglior Attore Protagonista (Kamel El Basha); *Vienna International Film Festival* (2017): Standard Readers' Jury Award

Interpreti: Adel Karam (Tony Hanna), Kamel El Basha (Yasser Abdallah Salameh), Camille Salameh (Wajdi Wehbe), Diamand Bou Abboud (Nadine Wehbe), Rita Hayek (Shirine Hanna), Christine Choueiri (Manal Salameh), Tala Jurdi (Talal), Julia Kassar (giudice Colette Mansour), Rifaat Torbey (Samir Geagea), Carlos Chahine (giudice Chahine)



L'insulto, 2017

Nella Beirut odierna, il libanese cristiano Tony Hanna e il palestinese musulmano Yasser Salameh hanno un diverbio riguardo a uno scarico dell'acqua fuori norma. Insultato da Yasser, Tony pretende delle scuse formali, che questi si rifiuta però di fare. A partire da questo piccolo screzio, il contenzioso tra i due andrà aggravandosi sempre più profondamente, fino ad approdare in

tribunale. Durante il processo lo scontro acquisterà risonanza nazionale e andrà ben oltre una semplice lite tra privati cittadini, risvegliando traumi e fantasmi collettivi della guerra civile in Libano.

“Qui nessuno aggiusta niente” afferma perentorio Tony di fronte ai tentativi di pacificazione di una banale lite destinata ad assumere ben altre dimensioni. Ma *qui* dove? Nel suo quartiere? A Beirut? In Libano o, in senso ancora più ampio, in Medio Oriente?

L'insulto, scritto e diretto da Ziad Doueiri, sembra riallacciarsi ad un preciso gruppo di film, in particolare iraniani, che negli ultimi anni si sono distinti tra festival e premi internazionali, come *Una separazione* di Asghar Farhadi (2011). Non solo, infatti, *L'insulto* procede

dalla sfera privata e da una vicenda all'apparenza banale per offrire uno spaccato sociale e politico del proprio paese, ma nel suo sviluppo narrativo nuove rivelazioni e dettagli cambiano a ogni scena la prospettiva dello spettatore, senza assegnare colpe, responsabilità e attenuanti in maniera univoca e anzi invalidando qualunque facile schematismo, destinato a infrangersi di fronte alla complessità della situazione reale. Addentrandosi, grazie all'espedito del genere processuale, nella dilaniata storia recente del Libano, Doueiri costruisce così un film formalmente tradizionale ma di forte impatto, prima opera libanese a fregiarsi della nomination all'Oscar come Miglior Film Straniero.

L'insulto tratta anzitutto di scontri e conflitti e quello tra i due protagonisti non è che il detonatore dei molti che ne strutturano la trama. Scontri nazionalistici tra libanesi e palestinesi; scontri religiosi tra cristiani e musulmani; scontri generazionali tra chi ha combattuto la guerra civile e chi, nato in seguito, ne parla senza averla vissuta. Nel concatenare la sequenza di accuse incrociate che le due parti si scambiano, il film squarcia progressivamente il velo su una situazione attuale tutt'altro che pacificata, a quasi trent'anni dalla fine delle ostilità: ne è emblema la stessa Beirut, metropoli globale che, in piena e tumultuosa espansione, resta divisa in quartieri gelosamente aggrappati alla propria identità, inevitabilmente messi alla prova dal contatto forzato con le comunità vicine. Basta così un semplice tubo dell'acqua per far riemergere lo spettro di quella guerra che, come apprendiamo dalle parole dell'avvocato Wehbe: “nella

testa delle persone non è mai finita”.

È in questo intreccio inestricabile tra passato e presente che il film tocca il suo tema portante: sebbene sia necessario ricordare il passato, è altrettanto indispensabile che esso non divori il presente in un labirinto di rancori e recriminazioni (altra lezione farhadiana). *L'insulto* ci interroga sul difficile equilibrio tra memoria e oblio, tra il ricordo indelebile della violenza e l'importanza di dimenticare per superarla. Un equilibrio da raggiungere necessariamente a livello collettivo e in maniera condivisa, affinché la memoria possa sedimentarsi e farsi storia. La sentenza finale, in cui entrambi gli imputati, pur dapprima giudicati colpevoli, sono dichiarati innocenti, pare davvero esplicita: dimenticare lo scontro in cui tutti hanno avuto torti, ragioni e soprattutto sofferenze per poter guardare al futuro.

In un'epoca ossessionata dall'obbligo del ricordo e afflitta dall'ansia di preservare il passato a ogni costo, *L'insulto* ha il merito di ammonirci sul potere paralizzante e persino dannoso di una ostinata memoria traumatica e non pacificata, proponendo come antidoto una sana dose di oblio.

PAOLO VILLA

Come un gatto in tangenziale

Regia: Riccardo Milani
Soggetto e sceneggiatura:
Riccardo Milani, Paola Cortellesi,
Giulia Calenda, Furio Andreotti
Fotografia: Saverio Guarna
Montaggio: Patrizia Ceresani,
Francesco Renda
Scenografia: Maurizia Narducci
Costumi: Alberto Moretti
Musiche: Andrea Guerra

Produzione: Wildside, Vision
Distribution, Sky Cinema
Distribuzione: Vision Distribution
Origine: Italia 2017
Durata: 98'

Premi: *Ciak d'Oro* (2018):
Miglior Attore Protagonista
(Antonio Albanese), Miglior Attrice
Protagonista (Paola Cortellesi); *Nastri
d'Argento* (2018): Miglior Commedia,
Miglior Attore in una commedia
(Antonio Albanese), Miglior Attrice in
una commedia (Paola Cortellesi)

Interpreti: Paola Cortellesi
(Monica), Antonio Albanese (Giovanni),
Sonia Bergamasco (Luce), Luca
Angeletti (Giulio), Antonio D'Ausilio
(Francesco), Alice Maselli (Agnese),
Simone de Bianchi (Alessio), Claudio
Amendola (Sergio), Franca Leosini (se
stessa)



Come un gatto in tangenziale, 2017

Giovanni è un idealista che crede nei processi di contaminazione tra culture e classi sociali diverse. Mentre sta per sottoporre al Parlamento Europeo la richiesta di finanziamento per un progetto di riqualificazione della periferia romana, la figlia Agnese gli presenta il suo nuovo fidanzatino Alessio, che viene dal quartiere coatto di Bastogi. Questa relazione gli farà scoprire la realtà della

periferia e delle persone che la abitano, svelando le ipocrisie nascoste dietro al suo perbenismo.

Come un gatto in tangenziale annuncia la durata prevista di una storia d'amore, nata tra due adolescenti romani, Agnese e Alessio. La prima proviene da una famiglia borghese della Roma bene, il secondo invece è figlio di una madre borgatara del quartiere Bastogi. Giovanni, il padre della ragazza, nonostante sia a capo di una *Think-Tank* che si occupa di progetti europei per la riqualificazione sociale della periferia, reagisce estremamente preoccupato all'idea di questa "contaminazione". Mentre segue la figlia per scoprire le condizioni della zona urbana dove abita il neo-fidanzatino, si scontra con la madre del ragazzo.

Monica si dimostra altrettanto contraria a questa relazione, che secondo il suo parere durerà appunto "come un gatto in tangenziale". Poche speranze e molte frizioni accompagnano il rapporto tra i due genitori, interpretati dalla coppia comica Cortellesi-Albanese, che aveva già lavorato assieme in *Mamma o Papà?* (2015), dello stesso Milani (marito della Cortellesi).

In questa commedia non ci si aspetta troppo, i personaggi sono stereotipati e la trama piuttosto semplice; nonostante ciò il tema trattato e il modo in cui vengono svelate le ipocrisie di un certo perbenismo borghese sono in grado di rendere la visione più piacevole. La questione della "contaminazione", termine usato in particolare nei processi di integrazione tra culture diverse ma anche nel caso di classi sociali differenti, è in effetti messo alla prova durante il film. Monica, che ha perso il lavoro in un supermercato a causa dell'installazione di nuove casse automatiche, si adatta come può. Oltre a crescere un figlio da sola, mantiene anche delle sorelle gemelle cleptomani (due attrici non professioniste che vengono davvero dal quartiere romano). Lei si prende gioco del termine "contaminazione", non ci crede: nel mondo periferico di Bastogi, come in altre borgate, l'idea di riuscire a convivere senza problemi tra diverse culture è segnata dallo scambio forzato di odori culinari, quello della curcuma o della cipolla fritta dei bengalesi musulmani, o quello della verza degli involtini rumeni. Un ambiente opposto al candore borghese del quartiere dove vive invece Giovanni con la figlia, nel quale l'unica vera contaminazione è quella con la

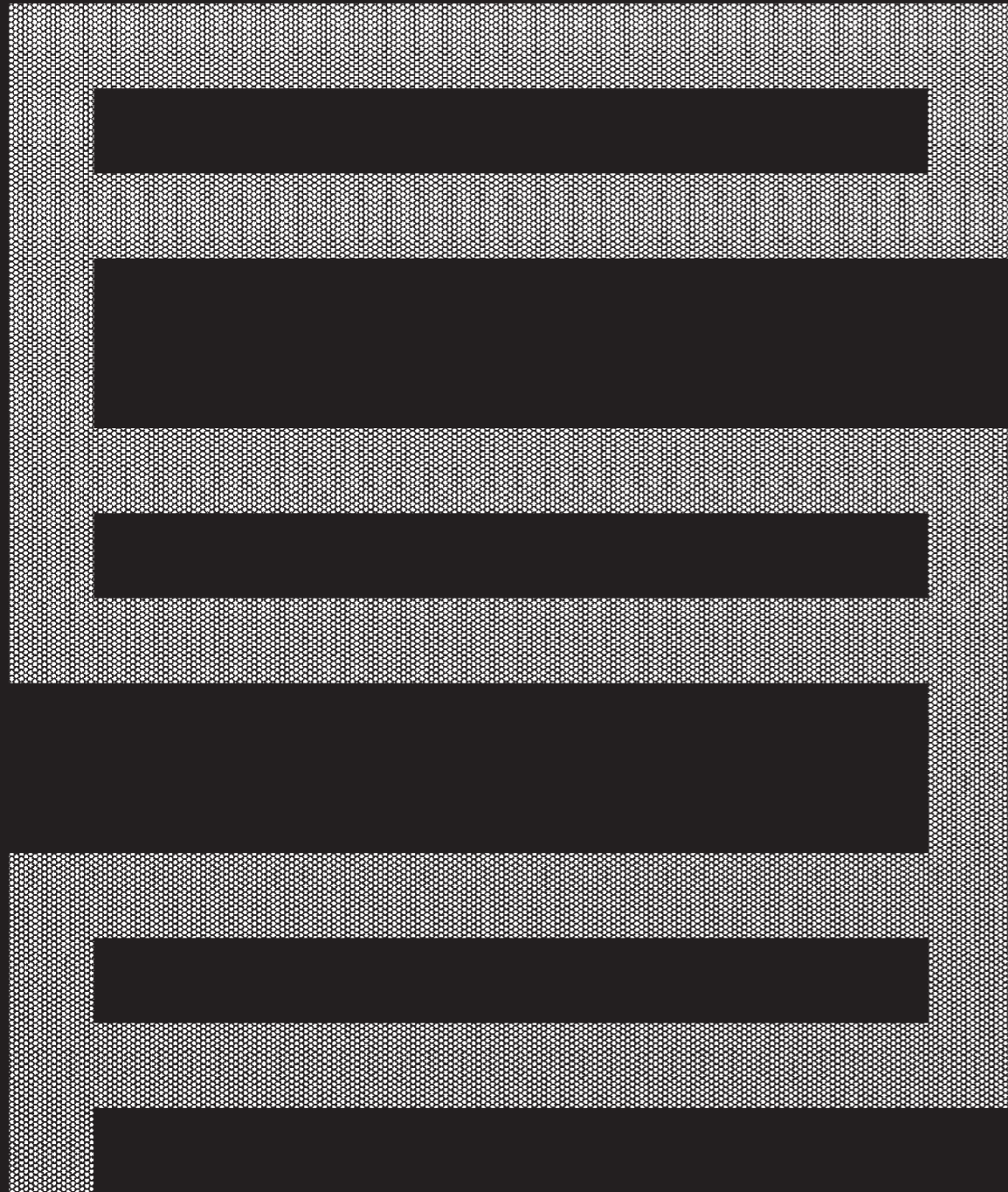
governante slava un po' snob. L'idealismo di questa famiglia *radical chic* scricchiola, perché è confinato ad argomento di discussione tra gli intellettuali che vanno al mare a Capalbio, dove lo spazio e il silenzio sono ridicolmente ampi. Qui si danno aperitivi in ville come ne *La Dolce Vita* felliniana (1960), dove tutto è bio-chic, dai toni panna o sabbia e si cammina scalzi. Nella realtà "contaminazione" significa soprattutto sentirsi "fuori luogo", esattamente come lo sono le zeppe leopardate di Monica tra i piedi nudi degli intellettuali; ciò nonostante è l'unico metodo per imparare a convivere. Non per integrare, una parola che già fa eco all'inclusione in una cultura dominante.

L'ideale utopico di ogni progetto europeo si scontra con la realtà dei fatti: non cambierà la divisione tra classi sociali, non sarà in grado di rendere una metropoli davvero cosmopolita, perché i problemi in fondo non dipendono dall'organizzazione urbana, ma da più profonde strutture sociali e politiche, da norme piuttosto che da leggi. L'obiettivo reale è quello di dare un'opportunità o una speranza, sebbene spesso *naïf*, affinché la diversità non sia un ostacolo alla vita in comune in questa società complessa.

NICOLE BRAIDA

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

31–53 Premio all'opera d'autore: Mario Martone
A cura di Simone Dotto



Il Premio all'opera d'autore 2018 viene assegnato a Mario Martone per la sua lunga e profonda relazione con l'arte cinematografica, che ha sempre messo in contatto con altre esperienze artistiche (il teatro, la musica), con differenti modi di espressione (il documentario e la fiction), con una poliforme attività di creatore, scrittore, regista, direttore, cinefilo, formatore, amante e studioso della cultura. Inoltre, Martone è stato uno dei

pochi autori italiani ad aver interpretato il proprio ruolo anche come militanza intellettuale, con l'impegno teatrale, con l'attenzione alla propria città, fino alla riflessione artistica sui grandi temi e personaggi civili della nostra storia, dal Risorgimento a Leopardi. Instancabile nei suoi progetti, mai riconducibile ad ambiti prevedibili del nostro cinema, Martone rappresenta una personalità esemplare della nostra cultura.

Capitolo B

Premio all'opera d'autore: Mario Martone

Quella che lega Mario Martone al cinema è una relazione intima ma mai esclusiva. Molto si è scritto sui continui “scavalcamenti di campo” compiuti dal regista tra la scena teatrale e lo schermo nel corso della sua carriera. Fin da quel “Falso Movimento” di wendersiana memoria che diede il nome a un gruppo d'avanguardia diretto tra i tardi anni Settanta e la metà degli Ottanta, il suo lavoro teatrale ha preso a prestito dal cinema codici sintattici (il “montaggio” come criterio di costruzione narrativa), quelli tecnologici (luci, schermi, le sperimentazioni videoteatrali), citazioni (i riferimenti alla New Hollywood di *Tango Glaciale*, 1982) quando non direttamente le immagini (quelle proiettate per *Ritorno ad Alphaville* nel 1986 omaggio al capolavoro di Jean Luc Godard e ultimo lavoro del collettivo). Si trattava, per ammissione dei protagonisti, di un teatro fatto da cinefili, che dalla settima arte rubava sì, ma solo per prepararsi a restituire: il debutto

come regista cinematografico coincide infatti con i primi passi di professionisti come Luca Bigazzi e Jacopo Quadri, e con il consolidamento di un nuovo parco attoriale: Carlo Cecchi, Renato Carpentieri, Antonio Neiwiller e un Toni Servillo al suo esordio su pellicola. Sono tutti interpreti formati sul palcoscenico con l'esperienza campana dei Teatri Uniti, destinati poi a divenire noti al pubblico delle sale attraverso i film di Daniele Luchetti, Nanni Moretti e Paolo Sorrentino.

Non abbastanza ci si è soffermati invece sui rapporti che il cinema martoriano intrattiene con la parola scritta. Un rapporto che non si limita ai casi di riadattamento di *L'amore molesto* (1995), *L'odore del sangue* (2004) e *Noi credevamo* (2010), tratti dagli omonimi romanzi di Elena Ferrante, Goffredo Parise e Anna Banti, ma un lavoro con carteggi e documenti che attraversa tutte le realizzazioni per il grande schermo.

A differenza della maggior parte dei colleghi suoi coetanei, Martone è un cineasta che avverte il bisogno di scrivere a lato del proprio cinema e di ri-scrivere per mezzo di esso. In questo paga pegno a due intellettuali prestati alla macchina da presa come Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini, punti di riferimento dichiarati. Se il primo è destinatario di *Progetto Petrolio*, un lavoro corale che, sotto la sua supervisione, ha chiamato artisti, studiosi e uomini di teatro a dialogare con gli scritti incompiuti dello scrittore friulano, i contatti con il secondo sono meno espliciti ma altrettanto marcati.

Nelle pellicole ad ambientazione storica è facile scorgere un rimando a quel progetto enciclopedico-didattico che impegnò Rossellini nella seconda parte della sua vita. Laddove però, per l'autore neorealista, attenersi al documento significava spogliarsi delle velleità di riflessione intellettuale pur di mantenere un'universalità pedagogica, per Martone la traduzione dalla carta all'immagine è meno sistematica e meno didascalica. Da Renato Caccioppoli, professore e militante comunista protagonista del suo primo lungometraggio *Morte di un matematico napoletano* (1992), al Giacomo Leopardi portato sullo schermo con *Il giovane favoloso* (2015), passando per gli attivisti unitaristi di *Noi credevamo* (2010), il suo “viaggio in Italia” è un itinerario frammentario e “partigiano” che assume come guida i dubbiosi, i disillusi, i pessimisti divenuti tali dopo essere stati traditi dai propri ideali. Una volta recuperati dalle pieghe di una storia già scritta, essi riacquistano le passioni e le contraddizioni che li avevano tormentati in vita. Così, il poeta malinconico e

malinconico di Recanati di cui abbiamo letto a scuola acquista la fisicità di un corpo sofferente eppure teso verso il piacere del sesso, pronto allo scatto e alla fuga pur di sottrarsi alla scrivania; così i protagonisti dei moti risorgimentali, cui sono intitolate le vie e le piazze delle nostre città, assumono le fattezze di cospiratori contro l'ordine costituito, traditori delle proprie cause e dei propri compagni, militanti violenti o politicanti corrotti, in una commemorazione del centocinquantenario anniversario dell'Unità d'Italia che non avrebbe potuto essere meno agiografica di così, né più attuale.

È forse in questo che il cinema di Martone trova la sua vocazione istruttiva: nel modo in cui si nutre di letteratura storica, memorialistica, epistolare e archivistica senza limitarsi ad illustrarla, ma in come riprende argomenti che sono “materiale da sussidiario” e li riscatta da una lettura troppo scolastica. Come Caccioppoli, il regista è consapevole che tra la parola e la vita esiste una distanza, che la prima può sfiorare la seconda senza però mai riuscire a toccarla. L'immagine serve, almeno in parte, a colmare quella distanza.

Il Premio all'opera d'autore non va quindi attribuito soltanto al direttore o all'estensore di copioni e sceneggiature, ma è anche un riconoscimento per un filologo “col tarlo del dubbio”, che sa interpretare, interrogare ciò che legge e che studia, che, all'occorrenza, non esita a reinventare e a tradire la lettera per onorare lo spirito.

SIMONE DOTTO

Morte di un matematico napoletano

Regia: Mario Martone
Soggetto e sceneggiatura: Mario Martone, Fabrizia Ramondino
Fotografia: Luca Bigazzi
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Giancarlo Muselli
Costumi: Metella Raboni
Musiche: Michele Campanella
Produzione: Teatri Uniti, Angio Films
Distribuzione: Mikado Film
Origine: Italia 1992
Durata: 108'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (1992): Leone d'Argento - Gran Premio della giuria (Mario Martone), Premio Pasinetti per il Miglior Attore (Carlo Cecchi), Premio Kodak per l'Opera Prima (Mario Martone); *Nastri d'Argento* (1993): Miglior Regista Esordiente (Mario Martone); *David di Donatello* (1993): Miglior Regista Esordiente (Mario Martone), David Speciale (Carlo Cecchi); *Ciak d'Oro* (1993): Miglior Opera Prima (Mario Martone), Miglior Fotografia (Luca Bigazzi)

Interpreti: Carlo Cecchi (Renato Caccioppoli), Anna Bonaiuto (Anna), Toni Servillo (Pietro), Renato Carpentieri (Luigi Caccioppoli), Licia Maglietta (Emilia), Roberto De Francesco (Leonardo), Lucio Amelio (marchese), Toni Bertorelli (Antonio Alcamo), Antonio Iuorio (Ferdinando), Vincenzo Salemme (militante comunista), Nicola Di Pinto (dirigente comunista), Sergio Solli (magistrato), Antonio Neiviller (Don Simplicio)



Morte di un matematico napoletano, 1992

Napoli, maggio 1959. Gli ultimi giorni di vita del matematico Renato Caccioppoli di cui seguiamo le vicende all'università, tra i compagni del PCI, nei rapporti con il fratello Luigi e nel vano tentativo della moglie Anna di riavvicinarsi a lui. Una settimana, lunghi giorni che si sovrappongono alla disperata ricerca di una fuga da un mondo ormai estraneo; un dramma che inizia nella sala d'aspetto

della stazione ferroviaria di Roma, in cui il professore viene trovato dalla polizia ubriaco, e termina con il suo suicidio nella notte tra l'8 e il 9 maggio 1959.

Ambientato nella Napoli di fine anni Cinquanta, *Morte di un matematico napoletano* rappresenta l'esordio cinematografico, dopo la precedente esperienza nei Teatri Uniti, di Mario Martone. Un'opera che, concentrandosi negli ultimi giorni di vita di Renato Caccioppoli, va oltre il semplice racconto biografico di uno dei maggiori matematici italiani, lasciandoci intravedere i tumulti interiori di un uomo, senza mai scadere nella superficialità.

Il regista, di origini partenopee come il protagonista, svela una città austera, semideserta e a tratti cupa, da

cui emerge il dramma di una vita ormai alla deriva. Sarà Martone stesso a definire il rapporto tra il professore e la città: "Ho cercato di rappresentare la doppia natura del rapporto di Renato con Napoli. Da un lato c'è l'enorme generosità con cui essa si dà ai suoi figli, [...] d'altra parte c'è invece il lato oscuro di Napoli, quello che ti deruba e ti nega ogni consolazione, quando questa ti è necessaria" (Bruno Roberti, "Lui, una città, dei compagni di strada, nel tempo: conversazione con Mario Martone", in Michele Emmer e Mirella Manaresi, a cura di, *Matematica, arte, tecnologia, cinema*, Springer-Verlag, Milano 2002). Tale scelta, realizzata grazie all'aiuto di una fotografia sui toni del giallo, sottolinea da un lato la malattia e il disagio degli ultimi giorni di vita di Renato, mentre dall'altro, sembra voler ricordare il calore di una città. Abbandonato, dunque, quasi totalmente ogni riferimento al folklore napoletano, Caccioppoli percorre in solitaria la strada che lo condurrà al suicidio. Nonostante faccia parte di quel mondo di intellettuali attivo nel secondo dopoguerra, il protagonista ci viene presentato sia come persona legata al mondo accademico, che proviene da una famiglia abbiente, ma anche come uomo del popolo, ritratto spesso accanto agli operai che frequentava nella sede del Partito Comunista Italiano, a cui egli stesso era legato. In tal senso il suo cammino nelle notti napoletane può essere inteso come metafora del superamento delle distinzioni tra le diverse classi sociali: la Napoli intellettuale e quella popolare. Di colpo le grida della domestica, la morte di Renato, una suicidio annunciato da lui stesso poco prima, un colpo di pistola alla nuca, nella sua camera da letto.

Il film, tutto nel segno del "crepuscolo" (A.N.A.C., "Mario Martone racconta 'Morte di un matematico napoletano'", *Percorsi di Cinema*, 1 ottobre 2008), sembra mutare nella lunga sequenza del funerale, dove, a differenza di quanto si vede fino a quel momento, la città sembra riacquistare la sua dimensione corale: alle sequenze recise da orpelli, fisse in una dimensione atemporale, improvvisamente, durante la commemorazione al cimitero di Poggioreale, si avverte una sensazione di smarrimento. Infatti, sotto un'asfissiante macchia nera di ombrelli lucidi di pioggia, notiamo gli intellettuali della città, studenti e personalità di spicco della cultura napoletana, che portano l'ultimo saluto al professore, affiancati da operai intenti nel pranzo: un coro di volti e voci che restituisce la libertà.

MARCO ZILIOI

Antonio Mastronunzio pittore sannita

Regia: Mario Martone
Soggetto e sceneggiatura: Mario Martone

Interpreti: Antonio Mastronunzio
(se stesso), Pinotto Merlino (se stesso),
Lorenzo De Lauro (se stesso)

Fotografia: Pasquale Mari
Montaggio: Jacopo Quadri
Musiche: Bruno Pupparo
Produzione: Istituto Luce, Lumière
Distribuzione: Istituto Luce
Origine: Italia 1994
Durata: 15'



Antonio Mastronunzio pittore sannita, 1994

Antonio Mastronunzio, multiforme artista campano, riceve la visita di un collezionista che si è innamorato di un suo quadro esposto a casa di un amico e desidera acquistarne uno per sé. Non avendone uno uguale, Antonio decide di provare a ripetere l'opera.

Un quadro dallo sfondo rosso con dei fiori dipinti è il protagonista d'onore

ad una festa in casa di amici: è proprio in questa occasione che uno degli ospiti, un collezionista d'arte, se ne innamora e decide di acquistarne uno uguale per sé. Questo è l'espedito per far partire la narrazione, apparentemente semplice ma ben costruita e scandita da un ritmo equilibrato.

L'intero cortometraggio presenta il frenetico tentativo di ricreare un quadro perduto, ponendo l'attenzione sul gesto artistico e sulla creatività. Tentativo che si rivelerà però fallimentare; la tela verrà ricoperta di un colore scuro e gettata rabbiosamente nel fiume. Il commento sonoro segue proprio queste due fasi del racconto: durante il momento creativo domina il silenzio della notte, interrotto solo dai suoni della natura; mentre quando il quadro comincia il suo viaggio

nel fiume sono le note di *Malynye* di Don Cherry ad accompagnarlo. È infatti solo nel momento in cui l'opera d'arte viene abbandonata che diventa perfetta, purificata dall'acqua, imprevedibile proprietà di nessuno e dunque salva.

L'episodio *Antonio Mastronunzio pittore sannita*, fa parte di *Miracoli, storie per corti* insieme a *Dov'è Yankel?* e *D'estate*, girati rispettivamente da Paolo Rosa e Silvio Soldini; i tre furono presentati alla 51. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1994) nella sezione "Finestra sulle immagini". Il progetto avrebbe dovuto continuare con lo scopo di dar spazio ai giovani registi, liberi di esprimersi attraverso la formula del film breve.

Il cortometraggio è dedicato all'artista Antonio Neiwiller, morto l'anno precedente, col quale Martone aveva collaborato: era stato protagonista in *Morte di un matematico napoletano* (1992) e co-fondatore di Teatri Uniti nel 1987.

Tutti questi aspetti legati alle diverse arti qui contenute, confermano la ricerca del regista di esprimere il concetto di opera d'arte totale, meglio realizzabile attraverso forme marginali e frammentarie, dove è possibile creare sinergie di linguaggi.

SILVIA MASCIA

B Premio all'opera d'autore: Mario Martone

← ANTONIO MASTRONUNZIO
PITTORE SANNITA
Regia: Mario Martone
p. 36

→ LA SALITA
Regia: Mario Martone
p. 40

L'amore molesto

Regia: Mario Martone
Soggetto: tratto dal romanzo
L'amore molesto di Elena Ferrante
Sceneggiatura: Mario Martone
Fotografia: Luca Bigazzi
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Giancarlo Muselli
Costumi: Metella Raboni
Musiche: Steve Lacy, Alfred
Shnittke
Produzione: Lucky Red, Teatri Uniti
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Italia 1995
Durata: 104'

Premi: *David di Donatello* (1995):
Miglior Regista (Mario Martone),
Miglior Attrice Protagonista (Anna
Bonaiuto), Miglior Attrice non
Protagonista (Angela Luce); *Globo
d'Oro* (1995): Miglior Film, Miglior
Attrice (Anna Bonaiuto); *Grolla d'Oro*
(1995): Miglior Regista Esordiente
(Mario Martone), Miglior Attrice (Anna
Bonaiuto); *Ciak d'Oro* (1996): Miglior
Sceneggiatore (Mario Martone),
Miglior Fotografia (Luca Bigazzi),
Miglior Sonoro in Presa Diretta (Mario
Iaquone e Daghi Rondanini); *Nastri
d'Argento* (1996): Miglior Attrice
Protagonista (Anna Bonaiuto)

Interpreti: Anna Bonaiuto (Delia),
Angela Luce (Amalia), Carmela
Pecoraro (Delia bambina), Licia
Maglietta (Amalia da giovane), Gianni
Cajafa (zio Filippo, fratello di Amalia),
Giovanni Viglietti (Nicola Poliedro,
detto "Caserta"), Peppe Lanzetta
(Antonio Poliedro), Anna Calato
(signora De Riso), Italo Celoro (padre
di Delia), Lina Polito (Rosaria, sorella
di Delia), Enzo Decaro ("Caserta" da
giovane)



L'amore molesto, 1995

Delia, un'artista single di origini napoletane da anni residente a Bologna, ritorna nella sua città natale per partecipare ai funerali della madre Amalia, deceduta per annegamento. L'ipotesi più accreditata è che la donna abbia volontariamente posto fine alla sua esistenza; ma Delia, conoscendo il carattere allegro e positivo della madre, non accetta questa idea. Decide così di

indagare per proprio conto sugli ultimi anni della donna. Il suo addentrarsi nella vita intima di Amalia la porta a dover fare i conti con il passato, a rileggerlo e a reconsiderarlo.

L'amore molesto è una storia d'amore, passione, dolore e ricordi. È una storia di sensazioni sepolte ma mai sopite, di domande, di ipotesi alla ricerca di una verità. È la storia di una donna, Delia, che tenta di rileggere un passato quanto mai presente. Un passato doloroso, da cui era fuggita: ma si sa che se i demoni non vengono affrontati seriamente prima o poi ritornano alla luce.

Il film è la trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo "retrospettivo e psicoanalitico" (Monica Repetto, *Film: tutti i film della stagione*,

n. 14, 1995) di Elena Ferrante, la trama consente al regista napoletano Mario Martone non solo di dipingere con sensibilità e attenzione un universo femminile pieno di passione e desiderio, ma anche di immergersi nelle caotiche e torbide atmosfere partenopee. Al suo secondo film – il primo è *Morte di un matematico napoletano* (1992) incentrato sulla vita di Renato Caccioppoli – Martone rende nuovamente omaggio alla sua terra d'origine, magistralmente fotografata da Luca Bigazzi. Ma Napoli, metropoli difficile e inafferrabile viene mostrata dal regista in una prospettiva antitetica rispetto a quanto il cinema aveva fatto fino ad allora. È la pioggia che impregna i vestiti, sono le roboanti e fastidiose sinfonie artificiali delle auto a caratterizzare la città e ad allontanarla, in parte, dalle romantiche e pittoresche descrizioni di cui era stata fatta oggetto nella cinematografia passata. Si rintraccia comunque la volontà di mantenere un ritratto folcloristico di Napoli, ravvisabile soprattutto nelle scene in cui Delia si aggira per la città. Fasciata in un semplicissimo abito rosso che evidenzia il suo corpo, la protagonista vaga per le strade come un'anima solitaria; il chiassoso e colorato caos delle vie cittadine, brulicanti di voci antiche, di clacson, di corpi sfatti esposti senza vergogna alla luce del sole, fa da cornice al silenzioso ed elegante procedere di Delia che, come una novella Dante si aggira nell'inferno irrisolto della sua vita.

Due sono gli elementi essenziali del film, nei quali sono racchiusi i rimandi psicologici della vicenda narrata: l'acqua e il colore rosso. La prima, emblema nella lettura psicoanalitica del ritorno alle origini, è presente in gran parte

della pellicola: Amalia si è formata nel liquido amniotico e vi ritorna trovando la morte (volontaria?) nelle acque del tratto di costa tra Napoli e Roma. La pioggia bagna la carta d'identità della donna, in particolar modo la fotografia, quasi a volerne annullarne l'identità. E come la madre ritorna alle origini, così il vestito impregnato di pioggia della figlia Delia, donna perennemente in fuga dalle sue di origini, rappresenta il ritrovare le radici più nascoste e dolorose del suo passato. Il rosso è il colore del reggiseno addosso al corpo ormai senza vita di Amalia, come la tonalità dell'abito di Delia. Rosso, come la passione che caratterizzava Amalia e rosso come il sangue, viscerale e indistruttibile legame con chi si è sempre stati. Delia, indossando quel colore, si identifica man mano nella madre, persona che considera la causa della sua perenne infelicità, scoprendo così un po' alla volta anche una nuova e vivificante femminilità.

ROBERTA VERDE

La salita

Regia: Mario Martone
Soggetto: Mario Martone
Sceneggiatura: Mario Martone,
Fabrizia Ramondino
Fotografia: Pasquale Mari
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Aldo Vella
Costumi: Ortensia De Francesco

Produzione: Megaris, Mikado
Distribuzione: Mikado
Origine: Italia 1997
Durata: 25'

Interpreti: Toni Servillo (Antonio, il sindaco), Anna Bonaiuto (Francesca), Maria Luisa Abbate (Maria Luisa), Maurizio Bizzi (Lattarulo), Lello Serao (il prete), Vincenzo Peluso (Pino), Vittorio Russo (Don Giulio), Francesco Leonetti (voce del corvo)



La salita, 1997

Antonio, sindaco di Napoli, sta salendo il ripido crinale del Vesuvio. Durante questa sua salita incontra diversi personaggi, simboli di un mondo che sta cambiando. Con loro dialoga e si confronta, analizzando società, politica e il proprio passato.

Napoli, anni Novanta. Sono tempi irrequieti per la città, che annoverano

cambiamenti a più livelli, dalla politica al sociale, dall'urbanistica alla cultura, alla stessa storia; non a caso il periodo viene definito Rinascimento Napoletano.

Presentato in concorso alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1997, *I vesuviani* è un film collettivo nato dalla collaborazione tra cinque registi napoletani emergenti: Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti e Mario Martone. Quest'ultimo firma il segmento *La salita*, scritto insieme a Fabrizia Ramondino (con la quale aveva già collaborato nel 1992 per il soggetto di *Morte di un matematico napoletano*) scegliendo di raccontare la giornata di un uomo che sale il ripido crinale che porta al cratere del Vesuvio. Il protagonista è il sindaco di Napoli – il riferimento è

ad Antonio Bassolino, sindaco di Napoli dal 1993 al 2000, interpretato da Toni Servillo, qui al suo primo ruolo "politico" della carriera – che intraprende il faticoso cammino armato di sigarette, cappotto e fascia tricolore. Si tratta di un'esperienza tutt'altro che solitaria: durante questa sua ascesa si imbatte in singolari individui, che fanno di *La salita* un episodio a sua volta composto da episodi. Gli incontri sono siparietti a sé stanti, che si sommano l'un l'altro organizzando una strana giornata, mentre Antonio letteralmente scala il suo moderno Purgatorio, ogni cornice un nuovo colloquio, momenti di riflessione, espiazione, pentimento.

Martone racconta una storia che vuole legarsi all'atmosfera di quegli anni così densi, adottando un protagonista storicamente riconoscibile, ma al tempo stesso inserendolo in una favola surreale, quasi un sogno ad occhi aperti farcito di turisti giapponesi, i libri di Marx e Lenin, le sigarette di contrabbando, le persone intrappolate in un dirupo che stanno aspettando di essere salvate, le prostitute, il lavoro minorile e l'edilizia abusiva. Soprattutto c'è un corvo parlante – impossibile non ricordare *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini e il suo piumato "intellettuale di sinistra" – che nasce dalla montagna e plana sulle note di *Fischia il vento*, canzone partigiana scritta nel 1943 da Felice Cascione: lui è la coscienza di Antonio, che analizza il suo presente e le difficoltà che ne derivano, ricordandogli il passato, la nostalgia per il Partito Comunista, sciolto nel 1991, la sua capacità di reinventarsi sindaco democratico, in un presente in cui è facile nascondere e nascondersi, adattandosi secondo necessità.

L'ultimo personaggio incontrato è Francesca Spada, compagna di Renzo Lapicciarella, figura centrale della Napoli comunista dopo la Liberazione, che invita Antonio a condurla in un valzer che ha un sapore triste, sa di nostalgia, di un passato irrecoverabile e per questo lasciato indietro insieme alla donna mentre Antonio riprende la sua scalata verso la cima.

È stata una piccola lunga giornata, come breve è anche l'opera realizzata da Martone, una manciata di minuti per raccontare il salire, insieme alle sue immagini e alle sue contraddizioni.

MARGHERITA MERLO

Teatro di guerra

Regia: Mario Martone
Soggetto e sceneggiatura: Mario Martone
Fotografia: Pasquale Mari
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Giancarlo Muselli
Costumi: Ortensia De Francesco
Suono: Mario Iaquone, Daghi Rondanini

Produzione: Teatri Uniti, Lucky Red
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Italia 1998
Durata: 112'

Premi: *David di Donatello* (1998):
Miglior Montaggio (Jacopo Quadri);
Ciak d'Oro (1998): Migliore Sonoro in
Presa Diretta (Mario Iaquone e Daghi
Rondanini)

Interpreti: Andrea Renzi (Leo), Anna Bonaiuto (Sara Cataldi), Iaia Forte (Luisella Cielo), Roberto De Francesco (Diego), Marco Baliani (Vittorio), Francesca Cutolo (Francesca), Angelo Montella (Raffaele), Salvatore Cantalupo (Rosario), Vincenzo Saggese (Vincenzo), Giovanna Giuliani (Giovanna), Lucia Vitrone (Lucia), Toni Servillo (Franco Turco)



Teatro di guerra, 1998

Leo è un giovane attore e regista teatrale, che sta mettendo in scena uno spettacolo tratto dalla tragedia di Eschilo *I sette contro Tebe*. Insieme alla sua compagnia lavora assiduamente in un teatro malandato, perso nei vicoli dei quartieri spagnoli, senza fondi, senza tutela, ma con un impegno e una passione che non viene mai meno. Il loro obiettivo è saldo: portare lo

spettacolo a Sarajevo, assediata dalla guerra.

I teatranti si muovono lenti, nella penombra del palcoscenico, concentrati su una coreografia che conoscono a memoria, totalmente devoti alla loro forma d'arte. Quando arriva, la macchina da presa non capisce bene a cosa stia assistendo, si aggira furtiva senza dire nulla, catturando su pellicola i gesti, i suoni, le espressioni. Non sa traslarli secondo la propria grammatica, quindi li ripropone per quello che sono, con i loro tempi, le loro pause, i loro riti. E così il teatro si propaga.

In realtà *Teatro di guerra* non è solamente il racconto dell'allestimento di uno spettacolo: il cinema si riappropria dei suoi personaggi non appena scendono

dal palco, li segue, li fa interagire, scrutando curioso il privato di ciascuno di loro. Poi si ritorna a teatro, poi di nuovo fuori, e così via, intrecciando le due forme d'arte in un film che si caratterizza grazie a questa giostra.

Mario Martone imprigiona il "teatro per davvero" sotto forma di un'emozionante messa in scena di *I sette contro Tebe*, tragedia di Eschilo che lo stesso regista ha allestito nel 1996 al Teatro Nuovo di Napoli. Dall'altro lato recupera la scena della vita napoletana, quella delle cantine riadattate del vecchio teatrino situato nei quartieri spagnoli della città, nel quale provano Leo e la sua compagnia, senza soldi, senza sostegno ma con infinita passione. Si scava nel privato, seguendoli nelle loro vite, nei loro interni domestici: chi lavora come insegnante, chi ancora studia, chi ha un passato da tossicodipendente, chi è stata messa da parte come un vecchio straccio, sono storie nella storia, piccoli episodi così normali e sinceri che rendono appassionante *Teatro di guerra*, capace di tenere uniti tutti i fili dello spaccato che ritrae.

Ancora di più Martone vuole avvicinarsi alla Storia, quella del 1994, terzo anno di guerra in Bosnia ed Erzegovina. La scelta della tragedia greca non è casuale: *I sette contro Tebe*, racconta la lotta fratricida tra Eteocle e Polinice, figli di Edipo, una battaglia per avere il potere assoluto su Tebe. Come la città greca, anche Sarajevo è accerchiata dall'esercito nemico, bloccata ogni via d'uscita, ogni porta, in un assedio durato quasi quattro anni.

Una sceneggiatura e una regia costruite nel vero e sul vero, concentrate

su una minoranza coraggiosa che compone uno spettacolo con l'unico obiettivo solidale di proporlo nella città sotto attacco. Per quanto sentita sulla propria pelle, quella con Sarajevo rimane una vicinanza sottesa, rimarcata anche dalla scelta di non mostrare mai immagini della capitale straniera, solamente un triste titolo di giornale come riferimento storicamente accurato. Distante e sconosciuta ma empaticamente vicina a Napoli, essa stessa segnata da una quotidiana irrequietezza, un equilibrio a rischio soprattutto in un quartiere nel quale operano piccoli gruppi camorristi in lotta tra loro.

Presentato nella sezione "Un certain regard" al 51. Festival di Cannes, *Teatro di guerra* non ha fronzoli, è invadente, girato in 16mm e poi "gonfiato" a 35mm, saturo di colore e di ombre, non ha mezzi termini nella sua sfacciata alternanza di palchi, tra illusione teatrale e sconcertante realtà.

MARGHERITA MERLO

La terra trema

Regia: Mario Martone, Jacopo Quadri
Soggetto e sceneggiatura: Mario Martone, Jacopo Quadri
Musiche: Giorgio Battistelli

Produzione: Rai
Origine: Italia 1998
Durata: 50'



La terra trema, 1998

Alfabeto italiano è stata una serie prodotta dalla Rai e andata in onda nel 1998 per rileggere la storia italiana grazie alle immagini d'archivio della Cineteca della Rai e attraverso gli occhi di ventun registi italiani. Mario Martone e Jacopo Quadri lavorarono insieme ad un progetto sui grandi terremoti italiani, quelli che la televisione rese celebri: Gibellina, Gemona del Friuli e l'Irpinia. Sfruttarono a pieno

l'archivio per ricostruire tutte le fasi, qui raccontate, dalle prime scosse al ritorno dei telecronisti dieci anni più tardi.

Un solo terremoto italiano, una scossa unica da Nord a Sud e i suoi effetti: il tempo non conta perché quando la terra trema il tempo si ferma.

15 gennaio 1968, 6 maggio 1976, 23 novembre 1980, a queste date si sarebbero potute aggiungere il 6 aprile 2009 e il 24 agosto 2016: la storia non cambia, restano uguali le dinamiche, le sensazioni, il senso di abbandono e sconforto, l'incapacità di staccarsi dalla "pietra su cui si è nati", l'impossibilità di dimenticare e la facilità di essere dimenticati. La Valle del Belice, Gemona del Friuli, l'Irpinia e poi L'Aquila e Accumoli sono nomi che risuonano nella

memoria collettiva, ma come fatti risolti e dimenticati, mai come moniti, come esempi da cui imparare e prendere le difese.

L'opera di Martone e Quadri andrebbe ripresa, completata, per mostrare come anche oggi, cinquant'anni dopo il primo di questi disastri, nulla sia cambiato e i terremoti italiani continuino a ripetersi con la stessa struttura: disastro, conta delle vittime, attenzione mediatica, sistemazioni provvisorie, ritorno ad una precaria stabilità lontano dai centri distrutti, diminuzione dell'attenzione, dimenticatoio, poi nulla e poi ancora nulla. Andrebbe ripresa, ma forse no, perché sarebbe bastato anche uno solo di questi terremoti per raccontarli tutti. Il merito di quest'opera, e della serie di opere di cui fa parte, è proprio quello di raccontare e riraccontare storie che sembrano perdute e di cui invece abbiamo ancora terribilmente bisogno per capire il nostro presente e progettare il nostro futuro. I terremoti vanno narrati come fanno Martone e Quadri, col frastuono e col silenzio, perché è un fenomeno che non conosce vie di mezzo o compromessi. Così tutti i primi venti minuti sono dominati dai suoni assordanti dei crolli, delle scosse e infine dei tamburi, sovrapposti alle immagini dei tetti che vengono giù, degli uomini che scavano e coloro che vengono fuori dagli edifici coperti di polvere con l'espressione drammatica di chi, per poco, è sopravvissuto. Poi, ancora tamburi che battono su immagini di macerie, come se quelle mura ora frantumate a terra contenessero l'eco di tanto improvviso rumore. E dopo di essi le voci di chi vorrebbe fare di più, per salvare qualche vita o per estrarre qualche vittima: il loro

è un lamento acuto e oscuro, gridato per essere più forte del ricordo stesso. C'è confusione, concitazione, ma in fondo c'è collaborazione tra gli abitanti di città che non esistono più.

Li chiamano terremotati perché anche loro hanno subito le stesse sorti dei paesi e delle case, costretti a riaffermare quello che erano nell'impossibilità di esserlo. Dopo il rumore e i suoni impulsivi, i registi optano per il timbro del vento, che si alza e fischia tanto da ricordare quello dei luoghi isolati e deserti dei western e dei film di avventura. Le persone piano piano si chiudono e si fanno silenziose, non hanno più nulla da dire, come la donna anziana che sfugge a qualsiasi domanda tanto da far sentire inopportuno il cronista e anche noi, spettatori di tanti anni dopo, di fronte a tanto dolore, ormai cristallizzato, granitico, che neppure più la rabbia scalfisce, figuriamoci la speranza. Tutto si annulla nel silenzio e nella noia: "Sono finite le classificazioni, le classi sociali" dice un abitante di una tendopoli. E quando, stupito per la loro tenacia, il cronista Rai chiede ad un gruppo di persone: "Cosa ci fate ancora qua?" una donna risponde senza pensarci: "Aspettiamo che viene la morte".

ERASMO DE MEO

L'odore del sangue

Regia: Mario Martone
Soggetto: tratto dal romanzo
L'odore del sangue di Goffredo Parise
Sceneggiatura: Mario Martone
Fotografia: Cesare Accetta
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Sergio Tramonti
Costumi: Paola Marchesin
Musiche: Mario Iaquone

Produzione: Mikado, Biancafilm,
Arcapix
Distribuzione: Mikado
Origine: Italia, Francia 2004
Durata: 100'

Interpreti: Michele Placido (Carlo),
Fanny Ardant (Silvia), Giovanna
Giuliani (Lù), Sergio Tramonti (Sergio),
Italo Spinelli (amico di Carlo e Silvia),
Norman Mozzato (amico di Carlo
e Silvia), Anita Bartolucci (amica di
Carlo e Silvia), Luigi De Angelis (amico
di Carlo e Silvia), Manuela Antonelli
(amica di Carlo e Silvia)



L'odore del sangue, 2004

Carlo e Silvia sono una coppia borghese sposata da più di vent'anni, tra loro però vige una regola: "niente esclusive". Lui infatti passa quasi tutto il suo tempo nella campagna romana insieme alla giovane Lù, continuando a mantenere un sincero e affezionato rapporto con la moglie che chiama puntualmente tutte le mattine. È proprio durante una di queste telefonate

che scopre che Silvia ha un giovane corteggiatore. Si accorge subito che qualcosa in lei è cambiato e, ossessionato dalla gelosia, comincia a farle domande sempre più insistenti sui loro incontri, senza trovare pace.

La pellicola si presenta fin da subito come una narrazione esplicita e cruda delle pulsioni umane. Si propone di mettere in scena personaggi complessi e profondi, impegnati a rincorrersi in un gioco perverso dove passionalità e sessualità oscillano tra gli estremi dell'oppressione e della libertà.

Ci troviamo a Roma, una Roma simbolica, affannosa e sinistra, che funziona da perfetta prigioniera per Carlo e Silvia. Entrambi cercano di evadere: Carlo, vive in campagna con Lù – una

giovane ragazza innamoratissima di lui – passa le giornate in tranquillità tornando dalla moglie solo di rado; Silvia invece, dopo lunghi anni di solitudine vissuti in stanze vuote, si innamora di un giovane neofascista che la travolge completamente.

È lei stessa a dichiarare la pericolosità di quella relazione e ad affermare che sia sbagliata e malata; ma al contempo è fortemente attratta dall'uomo e in qualche modo dipendente, con lui prova emozioni mai provate prima. Il giovane amante arriva a possedere mente e corpo della donna, e inneggiando il culto della forza, la usa a suo piacimento fino a portarla ad un punto di non ritorno. L'amante in realtà è un co-protagonista "in-assenza" perché noi spettatori non lo vediamo mai sullo schermo: è presente solo attraverso le parole di Silvia che lo descrive sempre con gli stessi attributi – "muscoloso, giovane, forte" – quasi in modo ossessivo con la stessa cadenza ritmica per tutta la durata del film. Questo espediente narrativo, introdotto da Martone, alza progressivamente la tensione fino a farci quasi pensare che il giovane amante non sia reale ma solo il frutto della fantasia e delle paure di Carlo, che si ritrova a vagare nelle buie strade romane passando notti insonni tormentato dalla preoccupazione per Silvia, spettatore esterno della discesa agli inferi che sta compiendo la donna. Noi con lui, ci troviamo direttamente in un thriller metropolitano a tratti onirico e visionario, sensazione fortissima nella scena in discoteca dove la luce rossa riempie l'ambiente.

La storia è fedelmente tratta dall'omonimo romanzo di Goffredo

Parise, che lo scrive di getto a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, mettendo nero su bianco la crisi contemporanea dei sentimenti. Il libro fu pubblicato solo dopo la sua morte avvenuta nel 1986 e, allora come oggi, ciò che racconta è una vicenda che sconvolge, un romanzo contemporaneo che sembra non avere tempo, infatti Carlo e Silvia potrebbero tranquillamente vivere a Roma oggi.

Quest'aspetto è sottolineato da Sergio, l'amico di Carlo, quando gli fa notare che non sta più scrivendo e che sarebbe necessario che qualcuno spiegasse il presente. Ma Carlo per tutta risposta replica: "lo non so niente". È travolto dal vortice della situazione che sta vivendo e non riesce dunque più a capire – e tantomeno spiegare – quello che succede.

Fino alla fine restiamo in bilico nel pensare che tutta questa storia perversa sia solo qualcosa di inventato che Silvia sfrutta per restare attaccata ad una vita che poco alla volta scivola via inesorabilmente. Solo alla fine scopriamo che è tutto vero e che non era solo un gioco virtuale e mentale; a rimarcarlo uno schermo nero in ultima battuta che arriva diretto agli spettatori e che ci lascia travolti dal vuoto.

SILVIA MASCIA

Noi credevamo

Regia: Mario Martone
Soggetto: tratto dal romanzo *Noi credevamo* di Anna Banti
Sceneggiatura: Mario Martone,
Giancarlo De Cataldo
Fotografia: Renato Berta
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Emita Frigato
Costumi: Ursula Patzak
Musiche: Hubert Westkemper
Produzione: Palomar, Feltrinelli, Rai
Cinema
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia 2010
Durata: 205'

Premi: *David di Donatello* (2011):
Miglior Sceneggiatura (Mario Martone,
Giancarlo De Cataldo), Miglior
Fotografia (Renato Berta), Miglior
Scenografia (Emita Frigato), Miglior
Costumista (Ursula Patzak), Miglior
Truccatore (Vittorio Sodano), Miglior
Acconciatore (Aldo Signoretti), Miglior
Film; *Nastri d'Argento* (2011): Nastro
d'Argento dell'Anno; *Ciak d'Oro* (2011):
Miglior Regista (Mario Martone),
Migliori Costumi (Ursula Patzak),
Miglior Scenografia (Emita Frigato),
Miglior Montaggio (Jacopo Quadri);
Globo d'Oro (2011): Premio Speciale
Stampa Estera (Mario Martone)

Interpreti: Luigi Lo Cascio
(Domenico), Valerio Binasco (Angelo),
Luigi Pisani (Salvatore), Francesca
Inaudi (Cristina di Belgiojoso giovane),
Andrea Bosca (Angelo giovane),
Edoardo Natoli (Domenico giovane),
Andrea Renzi (Sigismondo di
Castromediano), Renato Carpentieri
(Carlo Poerio), Guido Caprino (Felice
Orsini), Ivan Franek (Simon Bernard),
Stefano Cassetti (Carlo Rudio), Franco
Ravera (Antonio Gomez), Michele
Riondino (Saverio)



Noi credevamo, 2010

Tre ragazzi del Cilento, dopo aver assistito alle feroci repressioni borboniche del 1828, decidono di aderire al movimento di Giuseppe Mazzini. Sullo sfondo delle loro vicende vengono ripercorse alcune tappe di quel lungo processo (1828-1862) che ha portato all'Unità d'Italia. Il popolano Salvatore, impegnato a Torino, dopo le sconfitte delle prime insurrezioni tornerà nella sua terra,

verrà accusato di tradimento e ucciso; l'aristocratico Angelo si allontanerà dalle idee mazziniane e troverà la morte sulla ghigliottina; il possidente Domenico raggiungerà Garibaldi, impegnato nella liberazione di Roma.

L'esercito borbonico marcia. Domenico, Angelo e Salvatore corrono. Attraversano l'aspra e sperduta campagna del Cilento, animati da una passione patriottica che li spingerà a giurare fedeltà alla Giovine Italia di Mazzini.

Inizia così il film corale di Mario Martone, che ha scelto di descrivere con *Noi credevamo* una storia che non ci è stata raccontata e che non si insegna nelle scuole. Lo ha fatto abbandonando la retorica apologetica del Risorgimento e scegliendo gli episodi poco conosciuti,

come il cruento epilogo dei moti antiborbonici, il mancato assassinio di Carlo Alberto di Savoia, la sconfitta delle insurrezioni, il fallito attentato contro Napoleone III a Parigi, e ancora la sconfitta dei garibaldini sull'Aspromonte. Va in questa direzione anche la divisione del film in quattro "atti" – *Le scelte, Domenico, Angelo, L'alba della nazione* –, che permettono al pubblico una visione contemporaneamente laterale e soggettiva: laterale perché fuori dagli eventi più conosciuti del processo di unificazione italiana, soggettiva perché ognuno degli episodi è incentrato, in misura più o meno diretta, sulla figura di uno dei tre protagonisti (discostandosi, in questo, dall'omonimo romanzo di Anna Banti che si focalizzava sulle vicende del solo Domenico).

Protagonisti accomunati da un ideale ma divisi dal destino, che li allontanerà, li porterà a vagare per l'Italia e l'Europa e li metterà di fronte al vero drammatico conflitto del Risorgimento italiano: l'opposizione tra repubblicani e monarchici, tra un'Italia laica e democratica e quella dei Savoia. Le musiche originali di Westkemper, ma anche i brani di Verdi, Rossini e Bellini suggeriscono l'impeto delle passioni dei cospiratori e l'asprezza di questo grande conflitto tra ideologie. Alla fine del film, a Domenico non resterà che osservare il neoistituito Parlamento italiano – vuoto, come vuota di passione politica è anche la classe dirigente appena formata – e constatare il fallimento (almeno in parte) di quegli ideali, mazziniani e garibaldini, portati avanti con furore da una generazione che nella repubblica credeva ed era disposta a sacrificarsi. Da qui il

titolo del film, che richiama alla mente altri giovani, altre speranze, altre opposizioni, altre storie d'Italia, dalla lotta partigiana ai movimenti degli anni Settanta, riflettendo sulle origini del malessere di una nazione ancora non del tutto unificata.

Il dialogo con il presente è continuo: la cornice ottocentesca, che spazia dal romanticismo italiano ai macchiaioli – ma che deve molto anche all'impressionismo francese e al divisionismo – è infatti spezzata dagli edifici non finiti in cemento armato e dalle scale moderne in metallo, che chiamano in causa lo spettatore e lo inducono a porsi domande sul passato dell'Italia e sul suo presente. Come lo stesso regista ha affermato, pensare di fare un film che racconti il Risorgimento italiano sarebbe un'impresa vana. Ma, se il cinema americano ha da sempre saputo narrare la nascita del proprio paese, Mario Martone, con *Noi credevamo*, è riuscito meravigliosamente a raccontare le origini del nostro.

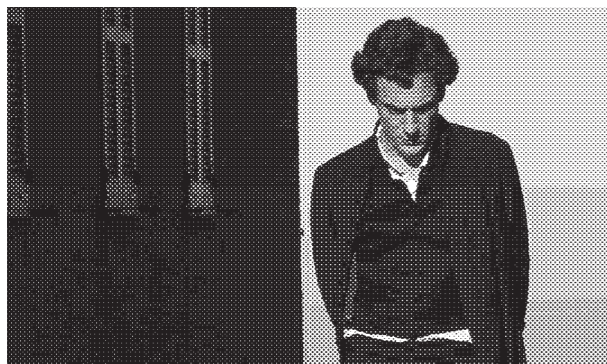
DOROTHEA BURATO

Il giovane favoloso

Regia: Mario Martone
Soggetto: Mario Martone
Sceneggiatura: Mario Martone,
Ippolita Di Majo
Fotografia: Renato Berta
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Giancarlo Muselli
Costumi: Ursula Patzak
Musiche: Sascha Ring
Produzioni: Palomar, Rai Cinema
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia 2014
Durata: 143'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2014): Premio Pasinetti (Elio Germano); *David di Donatello* (2015): Miglior Attore Protagonista (Elio Germano), Miglior Scenografia (Giancarlo Muselli), Migliori Costumi (Ursula Patzak), Miglior Trucco (Maurizio Silvi), Migliori Acconciature (Aldo Signoretti, Alberta Giuliani); *Nastri d'Argento* (2015): Film dell'Anno; *Ciak d'Oro* (2015): Miglior Film, Miglior Attore Protagonista (Elio Germano), Miglior Sceneggiatura (Mario Martone, Ippolita Di Majo), Miglior Scenografia (Giancarlo Muselli), Migliori Costumi (Ursula Patzak)

Interpreti: Elio Germano (Giacomo Leopardi), Michele Riondino (Antonio Ranieri), Massimo Popolizio (Monaldo Leopardi), Anna Mouglalis (Fanny Targioni-Tozzetti), Valerio Binasco (Pietro Giordani), Iaia Forte (signora Rosa), Edoardo Natoli (Carlo Leopardi), Isabella Ragonese (Paolina Leopardi), Federica De Cola (Paolina Ranieri), Gloria Ghergo (Teresa Fattorini/Silvia)



Il giovane favoloso, 2014

Giacomo Leopardi cresce circondato da cultura e letterati fin dalla tenera età. I rapporti non sempre sereni con i genitori segnano una personalità vessata da una salute cagionevole e dalle malignità di chi circonda il giovane poeta. Sullo sfondo di un percorso di vita che attraversa tutta l'Italia, cresce così la sua ispirazione poetica e lo sguardo cinico, arguto e inedito che ha sul mondo e sulla

vita. Il tutto va a temprare il carattere di Leopardi, rendendolo per molti versi uno scrittore unico, dal talento irripetibile.

Un carattere forte come quello di Leopardi, un interprete istrionico e puntuale come Elio Germano e un occhio dalla spiccata prospettiva storica come quello di Mario Martone si combinano e danno vita a *Il giovane favoloso*, una lunga favola dal sapore amaro, una storia tanto lucida quanto veritiera. Della biografia del poeta di Recanati si usa sottolinearne la mestizia e la sventura, finendo col definire un personaggio vittima di se stesso e del mondo intero. Scardinare questa prospettiva di scolastica e goliardica ascendenza non è un'impresa da poco, ma Mario Martone e lo sguardo vivido di Elio Germano riescono in questo intento.

Attraversando l'intera penisola pare quasi di rivivere il Grand Tour ottocentesco, fervente di spirito romantico, che tanti intellettuali hanno intrapreso lungo le strade e le coste italiane. Martone compone un mosaico di più scenografie che si uniscono grazie alla presenza irrinunciabile del protagonista, un attore in stato di grazia che si attacca al personaggio con tutta la forza e la rabbia che il giovane poeta lascia trapelare dalle sue liriche. Dopo aver conquistato anche l'appoggio della famiglia Leopardi, Mario Martone scrive (insieme a Ippolita Di Majo) e dirige un film biografico, che è però lontano dall'essere celebrativo; al contrario, il film è volto a rendere la dimensione umana di un interprete della letteratura italiana troppo spesso assurta a puro emblema di sfortuna e tristezza. L'immaginario comune si riappropria quindi di una figura coraggiosa e sfrontata nell'affrontare la realtà e il mondo circostante, finalmente riabilitata in virtù della limpidezza di pensiero e della sua visione del mondo. Di fronte al personaggio granitico e imponente di Leopardi chiunque compaia al suo fianco svanisce, esattamente come accade ai compagni di lavoro di Elio Germano, i quali al cospetto della sua performance perdono consistenza, nonostante il ritratto delle loro personalità sia ben presente e di alto livello. Messi in ombra da un'interpretazione contenuta ma al tempo stesso esplosiva, anche Michele Riondino, tra i più presenti e convincenti, si trova a impallidire accanto al giovane Leopardi, e il suo ruolo finisce per prestare il fianco a una sorta di assoluzione ancora più definitiva del protagonista stesso.

Fotografia e montaggio (diretti rispettivamente da Renato Berta e Jacopo Quadri) rafforzano l'afflato poetico ma potente del film, che Martone dirige con decisione in direzione di un racconto vero e proprio, cercando nelle immagini prima di tutto un senso narrativo, prima anche dei preconcetti (inevitabili) che circondano il protagonista. Colori spesso saturi e scuriti di ambienti e personaggi contrastano con la luce del giorno, soprattutto nel finale e durante i soggiorni in terra partenopea, dove il sole arriva quasi a ferire gli occhi. Con un'opera così, il regista realizza un incanto, in cui gli scritti di Leopardi si circostanziano in un contesto umano, come fossero sfogo sublime di una personalità terrestre e spesso sofferente.

TERESA NANNUCCI

Pastorale cilentana

Regia: Mario Martone
Soggetto e sceneggiatura: Ippolita Di Majo
Fotografia: Renato Berta
Montaggio: Jacopo Quadri
Scenografia: Carlo Rescigno
Costumi: Ursula Patzak
Produzione: Palomar
Origine: Italia 2015
Durata: 19'

Interpreti: Mattia Oricchio (Nino),
Maria Luisa Aceto, Angela La Greca,
Luciano La Greca, Tiziano La Selva,
Luigina Laurito, Aurora Maria Marrocco,
Nicole Pinto, Antonio Saggiomo,
Carmela Squilla



Pastorale cilentana, 2015

Il lento scorrere della vita di una famiglia di contadini nel Cilento della metà del XIV secolo. Il piccolo Nino, portando le capre al pascolo, può godere dello spettacolo che gli offre una natura incontaminata: ogni scoperta è come un viaggio verso una nuova consapevolezza.

L'Esposizione Universale Milano, svoltasi nel capoluogo lombardo tra

maggio e ottobre del 2015, è stata l'occasione per riflettere e confrontarsi sul problema dell'alimentazione a livello globale. Tra i molteplici temi affrontati (sicurezza alimentare, biodiversità, benessere della persona, ricerca e innovazione), si è voluto anche attirare l'attenzione del pubblico sull'ormai sempre più rarefatto rapporto uomo-natura.

In questa prospettiva la casa di produzione Palomar, vincitrice della gara per la realizzazione di un corto da proiettare nel Padiglione Zero di Expo 2015, ha coinvolto il regista napoletano Mario Martone che ha scelto di raccontare un giorno qualsiasi della vita di una famiglia contadina del Cilento durante l'età medievale. Inquadrature lunghe parlano di ritmi e usanze perdute,

di una natura ancora vergine, non toccata dall'egoismo e dallo sfruttamento umano. Agli occhi dello spettatore il bucolico viaggio quotidiano intrapreso dal giovane Nino – non a caso viene scelto un bambino, emblema di innocenza e di purezza, virtù che appartengono anche alla natura ritratta – appare come una progressiva presa di consapevolezza: del ragazzino per il suo percorso di formazione e del pubblico, costretto a riflettere su quanto è stata violata la nostra terra. La scelta del Cilento, luogo molto caro al regista e già impiegato per il film *Noi credevamo* del 2010, si rivela una cornice perfettamente incontaminata. È tale non solo dal punto di vista paesaggistico ma anche da quello sociale, un vero e proprio mondo a parte nelle complesse logiche che governano gli altri martoriati territori della Campania.

Il cortometraggio non prevede l'uso di musiche, in quanto tutto è affidato alle voci della natura, dal fruscio degli alberi al mite scorrere del fiume. Il corto, presentato anche al Festival di Locarno, si inserisce in un ideale percorso di riflessione sul rapporto uomo-natura-storia che Martone inizia nel già citato *Noi credevamo* e che prosegue con *Il giovane favoloso* (2014). *Pastorale cilentana* ne rappresenta la breve ma intensa conclusione.

ROBERTA VERDE

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

55–77 Black Unchained: storie e generi del cinema
afro-americano
A cura di Andrea Mariani



Capitolo C

Black Unchained: storie e generi del cinema afro-americano

La sezione propone un itinerario a suo modo provocatorio e nient'affatto consueto per come interpreta il suo tema specifico: il cinema afro-americano. Intanto il sottotitolo, "storie e generi", racchiude un metodo: in primo luogo si è tentato di interrogare la storia – una storia culturale e politica – della germinazione ed emancipazione dei diritti della (e delle) cultura afro-americana, al cuore del mondo capitalista occidentale. Parliamo degli Stati Uniti d'America e il cinema che proponiamo è essenzialmente cinema prodotto negli States. Dunque innanzitutto parliamo di una storia del cinema americano, all'interno della quale si è adottata una soluzione "radicale": proporre film interamente prodotti e diretti da artisti e intellettuali afro-americani e ripercorrere, per quanto possibile nello spazio di una piccola retrospettiva, tutto il secolo scorso, fino alle soglie del nuovo millennio. In questo senso non troverete classici sul cosiddetto "problema sociale nero" o la *blackness* nel cinema, diretti da registi "bianchi" (l'immane *Indovina chi viene a cena*, 1967, o il faulkneriano *Nella polvere del profondo Sud*, 1949, o il fulgido *Lo specchio della vita*, 1959, di Douglas Sirk), tantomeno troverete *Amistad* (1997) di Steven Spielberg, *Ali* (2001) di Michael Mann o *Django Unchained* (2012) di Quentin Tarantino.

Partendo grossomodo dai primi "Race films" con l'ormai classico *The Blood of Jesus* (1941) – non il primo, ma certamente il più celebre tra i precursori del cinema afro-americano – si arriva alla produzione che informa cinematograficamente sui tumulti e le tragedie dei movimenti per gli "African-American civil rights": la pluralità è significativa, sono gli anni tra 1954 e il '68, del cristiano e pacifista Martin Luther King Jr. – di cui ricorrono i cinquant'anni dalla morte e che ispira direttamente questa retrospettiva – ma anche del musulmano, sanguigno e indubbiamente più battagliero Malcolm X (che non a caso affascina un combattente carismatico come Cassius Clay, da lì in poi Muhammad Ali). Il documentario *Malcolm X* (1972) è una preziosa, compatta e appassionante testimonianza dei fermenti dell'epoca, a tratti sperimentale, ancora più potente e inevitabilmente impegnato rispetto all'omonimo film di Spike Lee, che dal documentario trae la sceneggiatura e propone un remake in chiave *fiction*.

La figura di Malcolm X richiama quasi direttamente uno degli aspetti più radicalmente militanti della politica di autodifesa ed emancipazione nera sul finire degli anni Sessanta: il partito delle Pantere nere, ricostruito da Mario Van Peebles – figlio d'arte del regista Melvin Van

Peebles, sorta di padre spirituale per tutto il cinema *black* – nel film *Panther* (1996). Abbiamo tuttavia deciso di evocarne la storia con un titolo per certi versi "preparatorio" e meno riuscito di *Panther*, ma indubbiamente efficace per introdurre la funzione dei generi popolari nel racconto cinematografico dei tumulti afro-americani, il secondo termine metodologico della nostra selezione: si tratta del western *Posse – La leggenda di Jessie Lee* (1993) dello stesso Mario Van Peebles, il racconto di un antecedente singolare dei movimenti di ribellione nera e delle bande armate nel vecchio west della guerra di secessione. I generi popolari deflagrano nella cosiddetta *blaxploitation*, probabilmente il fenomeno produttivo più rappresentativo, popolare e immediatamente riconducibile al cinema afro-americano degli anni Settanta: anche in questo caso i criteri hanno portato ad esclusioni eccellenti, tuttavia non manca il celeberrimo thriller/poliziesco *Shaft il detective* (1971), reso immortale dal tema musicale di Isaac Hayes, e l'horror sperimentale *Ganja & Hess* (1973), recentemente re-interpretato da Spike Lee (*Il sangue di Cristo*, 2015).

Il decennio dei Settanta si chiude con un altro fenomeno di ribellione, geograficamente più circoscritto: il cosiddetto "L.A. Rebellion Movement", che coinvolge un gruppo di filmmaker africani e afro-americani per lo più formati alla UCLA di Los Angeles tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Si tratta di un cinema alternativo, capace di dialogare proficuamente con quello africano, fortemente debitore dell'estetica neorealista e profondamente radicato nelle pratiche documentarie financo etnografiche; presentiamo forse il titolo

più rappresentativo di una filmografia varia e prolungata nel tempo: *Killer of Sheep* (1978), un documentario di Charles Burnett sui bassifondi di Los Angeles.

Con gli anni Ottanta anche il cinema afro-americano avvia il suo cammino di istituzionalizzazione nel gotha Hollywoodiano, con i primi vagiti del New African-American Cinema di Spike Lee in *Fa' la cosa giusta* (1989), *Rabbia ad Harlem* (1991) di Bill Duke (regista raffinato e interprete del romanzo *black crime*, il "giallo-nero" degli anni Cinquanta, nonché poliedrico attore di pregio: è il Leon di *American Gigolò*, del 1980) e le nuove generazioni, come i fratelli Allen e Albert Hughes, resi celebri da *La vera storia di Jack lo squartatore* (2001), che qui vediamo nel loro film d'esordio *Nella giungla di cemento* (1993).

Un balzo in avanti ci proietta infine nella svolta epocale dell'era Obama, che il cinema afro-americano interpreta con una maturità solida e pienamente rinnovata, da ultimo con il premio Oscar *Scappa – Get Out* (2017).

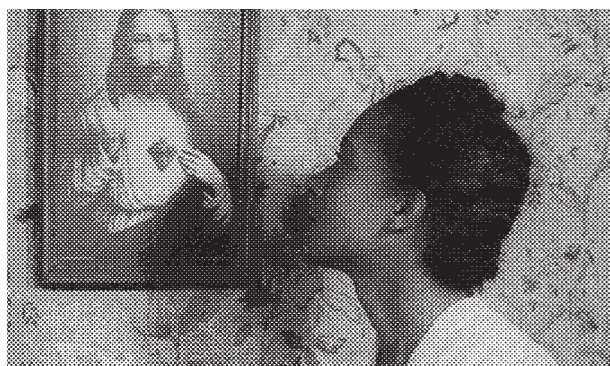
La retrospettiva è un viaggio attraverso una cultura e una storia cinematografica che ha forzato i confini tra i generi, ne ha ridefinito i termini, ne ha fatto esplodere i presupposti: è un cinema "scatenato", capace di provocare storicamente l'identità dell'essere umano, i limiti dell'individuo e lo statuto della persona in un secolo di capitali trasformazioni sociali e culturali, riflesso in una forma cinematografica di proteica mutevolezza.

ANDREA MARIANI

The Blood of Jesus

Regia: Spencer Williams
Soggetto e sceneggiatura: Spencer Williams
Premi: *National Film Preservation Board* (1991): National Film Registry
Fotografia: Jack Whitman
Produzione: Amegro Films
Origine: USA 1941
Durata: 52'

Interpreti: Cathryn Caviness (Martha Ann Jackson), Spencer Williams (Razz Jackson), Juanita Riley (Sorella Jenkins), Reather Hardeman (Sorella Ellerby), Rogenia Goldthwaite (l'angelo), James B. Jones (Satana), Frank H. McClennan (Judas Green), Eddie DeBase (Rufus Brown), Alva Fuller (Luke Williams), R. L. Robertson (Reverendo), The Heavenly Choir (Coro)



The Blood of Jesus, 1941

In un piccolo villaggio negli Stati Uniti del Sud una comunità battista sta celebrando il battesimo dei nuovi fedeli; tra questi c'è Martha. Suo marito Razz è rimasto a casa perché non credente e, preoccupato perché non c'è più niente da mangiare, approfitta della distrazione generale per compiere un furto. Forse per intervento divino, il suo gesto viene punito e l'uomo uccide casualmente l'amata moglie.

Inizia da questo momento un percorso di redenzione che vedrà Razz avvicinarsi alla fede e l'anima di Martha vagare cercando di evitare le trappole piazzate dal diavolo lungo la sua strada.

Che scena è quella che apre il finale di *The Blood of Jesus* in cui delle gocce dense di sangue colano sul viso della donna protagonista? Che significati veicola? Qual è il suo valore estetico e cinematografico? Ci troviamo, né più né meno, di fronte ad un film di propaganda religiosa: il movimento battista, un gruppo della chiesa cristiana protestante, particolarmente radicato nel Sud degli Stati Uniti, di anno in anno acquisisce nuovi adepti. Negli anni Trenta e Quaranta del XX secolo conobbe il suo periodo di maggiore crescita, raddoppiando il

numero di fedeli conquistati dall'integrità, dal carisma spirituale e dalla forza trascinante dei predicatori. Uno dei punti forti della teologia battista è il battesimo, dato non alla nascita ma come scelta adulta e matura del credente: è proprio con un battesimo che si apre il film. Le vesti bianche oscillano, il coro canta spiritual come *Good News the Chariot Is Coming* e *Give Me That Old Time Religion*, i nuovi fedeli si immergono completamente nel fiume, come nella più antica tradizione cristiana, lavandosi di dosso le scorie della vecchia vita.

Più che fascinazione ed esposizione teologica o catechetica il film vuole invitare alla conversione, è rivolto ai non fedeli, agli erranti, ai disordinati, ma alla sua uscita venne proiettato anche in moltissime chiese, per uomini e donne già battezzati. Oggi possiamo guardare invece a *The Blood of Jesus* come ad un puro prodotto culturale, il cui linguaggio localizzato e i riferimenti comunitari, invece di affievolire ne accrescono l'interesse. La maggior parte degli attori faceva parte di *The Heavenly Choir* diretto dal Reverendo R. L. Robertson, che nel film ha un ruolo quasi da coro da tragedia: c'è uno spiritual per ogni azione, per ogni avvenimento, per ogni scelta, l'alternarsi tra canto e azione è ripetuto e sempre arricchente, costituendo così una colonna sonora avanti sui tempi, molto più aderente alla narrazione rispetto a quanto facessero gli accompagnamenti, spesso anonimi, del periodo.

Di estremo interesse è il contrasto tra religioso e profano espresso e descritto proprio con ambienti sonori differenti: lo spiritual o gospel della comunità cristiana contro il ragtime, il jazz

da *barrelhouse* e i blues lenti e sensuali, direttamente associati a vite gaudenti, luoghi peccaminosi, attività illegali, uomini senza scrupoli e donne sedotte dal denaro e dal lusso. La scelta tra i generi musicali, quindi tra due mondi e due condotte di vita, è esemplificato in un incrocio con indicato "Verso l'inferno – Verso Sion": in direzione dell'inferno c'è il diavolo stesso alla guida di un pick-up che trasporta un'intera orchestra jazz che si dimena eccitata, dall'altra parte il coro è pulito e compostissimo. Sotto l'insegna la protagonista cede, vinta e spossata dal dubbio e dalle debolezze umane: è questo il momento in cui interviene il sangue divino, preso figurativamente dalle scritte, che simboleggia redenzione (Efesini 1,7), tolleranza verso i peccati passati (Romani 3,25) e una nuova armonia-alleanza, grazie a quel "sangue versato per voi" (Luca 22,20). La scena è la più forte del film, alterna un primo piano ad inquadrature sfocate del crocifisso gocciolante, che nel manifestare la sua essenza, si mostra, ma rimane inconfondibile e invisibile, a sottolineare il mistero e la distanza tra divino e umano. Spicca nettamente in una messa in scena altrimenti semplice e didascalica, che rimanda più volte ai trucchi del muto. Le scene della visione del paradiso sono riprese dal celebre *L'inferno* (1911) di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro.

ERASMO DE MEO

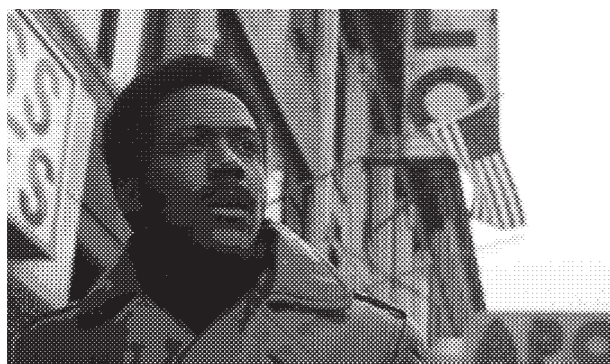
Shaft il detective (Shaft)

Regia: Gordon Parks
Soggetto: tratto dal romanzo *Shaft*
di Ernest Tidyman
Sceneggiatura: Ernest Tidyman,
John D.F. Black
Fotografia: Urs Furrer
Montaggio: Hugh A. Robertson
Scenografia: Emanuel Gerard
Costumi: Joseph G. Aulisi
Musiche: Isaac Hayes, Johnny Allen
Produzione: MGM, Shaft
Productions

Distribuzione: MGM
Origine: USA 1971
Durata: 100'

Premi: *Premio Oscar* (1972): Oscar
per la Miglior Canzone Originale
(*Theme from Shaft* di Isaac Hayes);
Golden Globes (1972): Miglior Colonna
Sonora Originale (Isaac Hayes, Johnny
Allen); *Grammy Awards* (1972): Miglior
Colonna Sonora Originale (Isaac
Hayes)

Interpreti: Richard Roundtree
(John Shaft), Moses Gunn (Bumpy
Jonas), Charles Cioffi (Vic Androzzi),
Christopher St. John (Ben Buford),
Gwenn Mitchell (Ellie Moore),
Lawrence Pressman (Tom Hannon),
Camille Yarbrough (Dina Greene),
Margaret Warncke (Linda), Drew
Bundini Brown (Willy), Sherri Brewer
(Marcy)



Shaft il detective, 1971

John Shaft è un detective privato, duro, rispettato, affascinante. Lo spietato boss di Harlem, Bumpy Jonas, lo ingaggia per rintracciare la figlia Marcy, rapita per ritorsione alle sue attività illecite: con l'aiuto del suo vecchio amico Ben, capo di un gruppo di Black Panther, Shaft si troverà ad affrontare la mafia italo-americana in un crescendo di violenza e colpi di scena.

Distribuito nel luglio 1971, per *Shaft il detective* è stato coniato il termine *blaxploitation*, crasi tra *black* (nero) ed *exploitation* (sfruttamento), denigratorio e comunemente associato ad una tipologia di film statunitensi nata, esplosa e conclusasi nella prima metà degli anni Settanta grazie al successo commerciale del film di Gordon Parks: pellicole di genere, principalmente polizieschi e action, con la particolarità di essere girati da maestranze nere su tematiche, contesti e riferimenti rivolti ad un pubblico nero. *Shaft* in realtà capitalizzava l'esperienza di un piccolo film indipendente, sperimentale e rabbioso, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) di Melvin Van Peebles: uscito solo pochi mesi prima, in aprile, è il racconto rapsodico della

fuga verso il Messico di un prostituto nero dopo aver reagito agli abusi della polizia, fortemente politicizzato e rivolto quasi in esclusiva ad un pubblico nero, che lo premiò al botteghino e dimostrò alle major che era presente una vasta audience potenzialmente redditizia e affamata di storie ed eroi in cui rispecchiarsi, fino ad allora scarsamente considerata dall'industria mediatica americana. *Shaft* nasce proprio dal desiderio della MGM di produrre un film realizzato da neri per un pubblico nero ma adatto anche all'audience bianca, limitando i riferimenti alle problematiche razziali più radicali e inserendo il tutto in un contesto linguistico, narrativo ed estetico codificato, ad alto tasso di spettacolarità come quello proprio del genere. Esclusi produttori e sceneggiatori (Ernest Tidyman e John D.F. Black), in *Shaft* il resto della *crew* è di colore: l'interpretazione di Richard Roundtree rende l'idea di un uomo orgogliosamente nero, sicuro di sé, forte ed elegante allo stesso tempo, mentre la regia di Gordon Parks ne accentua prestanza fisica e autorità inquadrandolo spesso dal basso. Così come le musiche *funky* di Isaac Hayes mettono in risalto il suo carattere attivo soprattutto in ambito sessuale e in prospettiva piuttosto fallocentrica (citiamo solo il primo verso della brano premio Oscar: "Who's the black private dick / that's a sex machine with all the chicks? Shaft!"). Per buona parte del pubblico nero, Shaft rappresentava "tutto quello che volevamo essere: fichi (*cool*), duri e affascinanti", ricorda Samuel L. Jackson, ai tempi ventenne, nel documentario *Baadasssss Cinema* (Julian Temple, 2006). Ma Shaft sta

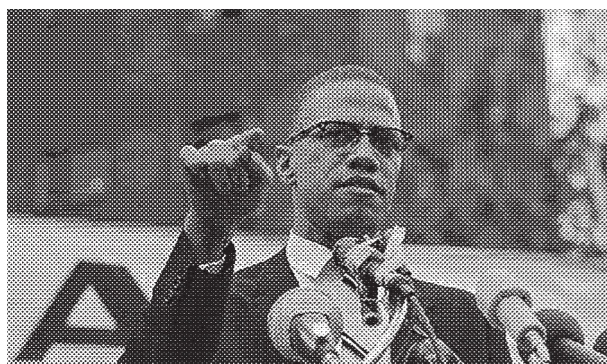
anche nel mezzo. È sprezzante con la polizia bianca, ma poi collabora e viene aiutato; è generoso con chiunque nel quartiere ma ostile ai "fratelli" spacciatori e papponi; è fieramente nero, ma non estremista e contrario alla rivolta armata. Gangster e Black Panther lo chiamano "Biancaneve" e "Zio Tom", i bianchi lo tollerano perché "con quella gente non la spunti più". L'amichevole ispettore Androzzi gli avvicina una penna nera al volto: "Non sei poi così nero, dopotutto". Shaft è un compromesso, un esempio di indipendenza per la comunità nera, ma raggiunta senza spaventare i bianchi. Rivisto a quarantasette anni di distanza, *Shaft il detective* rimane interessante proprio per questa sua ambiguità, oltre che fondamentale per il suo ruolo nella diffusione del *black cinema*: non a caso dal 2000 è presente nel US National Film Registry della Biblioteca del Congresso statunitense tra i film da preservare per la loro importanza culturale, storica o estetica. Certo rimane discutibile nei suoi macchiettistici aspetti falloocratici, e decisamente invecchiato nelle scene d'azione, ma, ancora con Isaac Hayes: "I'm talkin' 'bout Shaft! Then we can dig it".

MATTIA FILIGOI

Malcolm X

Regia: Arnold Perl
Soggetto: tratto dal libro
Autobiografia di Malcolm X di Malcolm X e Alex Haley
Sceneggiatura: Arnold Perl
Suono: Francis J. Scheid
Produzione: Warner Bros
Origine: USA 1972
Durata: 91'

Interpreti: James Earl Jones (Voce narrante), Ossie Davis (Voce narrante), Malcolm X (se stesso), Muhammad Ali (se stesso), Angela Davis (se stessa), Jesse Jackson (se stesso), Martin Luther King (se stesso), Betty Shabazz (se stessa), Elijah Muhammad (se stesso)



Malcolm X, 1972

Basato sull'autobiografia di Malcolm X e inizialmente conosciuto come *Malcolm X: His Own Story as It Really Happened*, quello di Arnold Perl è un documentario militante sulla vita del leader politico e religioso, realizzato con filmati di repertorio e le voci narranti di James Earl Jones e Ossie Davis, e distribuito ad appena tre anni dal suo assassinio.

Ci sono documentari che fanno della semplicità un punto di forza perché trattano temi così eclatanti e coinvolgenti che lo spazio per l'autore, inteso come volto e personalità, è poco: allora egli si mette a lato e lascia parlare le immagini di repertorio e i testimoni. È il caso di *Malcolm X*, film elegia del leader politico e religioso afro-americano che ne ripercorre la vita in modo cronologico, dalla nascita fino alla tragica morte, con un sapiente montaggio di contenuti televisivi e filmati amatoriali insieme all'uso occasionale delle voci narranti, che recitano passaggi presi dall'autobiografia dello stesso Malcolm X. Film sinceramente schierato, che ha l'intento di rendere onore a un personaggio tra i più controversi della

storia americana, descrivendone i natali e l'evoluzione del pensiero, in un periodo in cui l'informazione si limitava a descriverlo come estremista e fomentatore di folle. L'operazione fu così riuscita che valse ad Arnold Perl una candidatura postuma all'Oscar per il Miglior Documentario e, vent'anni dopo, Spike Lee firmò un biopic sullo stesso soggetto, che deve moltissimo al lavoro di Perl. Il capolavoro di Spike Lee riprende, infatti, intere sequenze del documentario, adatta in modo differente lo stesso libro, oltre a riproporre l'identico, straordinario, elogio funebre recitato da Ossie Davis a chiusura della storia.

Dopo i tragici ricordi d'infanzia e alcuni brevi accenni al passato criminale a Boston, la preziosa selezione d'interviste si sofferma a raccontare il Malcolm X affiliato alla Nation of Islam, la rottura coi propri capi e mentori, gli attentati alla sua vita e il viaggio a La Mecca dove Malcolm scopre che i problemi degli Stati Uniti non coincidono con quelli del mondo e che le etnie possono convivere. Il dipinto che viene tracciato è quello di un predicatore rigido eppure costretto a mettere in discussione le nozioni che egli stesso insegnava e progredire verso forme di protesta più vicine alla sensibilità del mondo contemporaneo. Sono dieci anni di storia americana che terminano con l'assassinio di Malcolm X, una tragedia che nel documentario rimane torbida, mentre il film di Spike Lee punta il dito contro gli ex compagni di Nation of Islam.

Malcolm X ha l'indiscutibile pregio di raccogliere una grande quantità di interventi televisivi, selezionarli, e salvarli dall'oblio organizzandoli nella forma-film

più adatta per chi voglia documentarsi su un personaggio che manca, ormai, da più di cinquant'anni. Le immagini proposte da Perl sono tutte concentrate sul volto di X, potentissimo per la sua capacità di bucare lo schermo e importante per la creazione del suo mito che permane ancora oggi. Per chi vive negli Stati Uniti, infatti, Malcolm X sarà sempre l'anti Zio Tom: l'uomo nero istruito, autorevole e non asservito, capace di parlare ai media come e meglio dei leader bianchi.

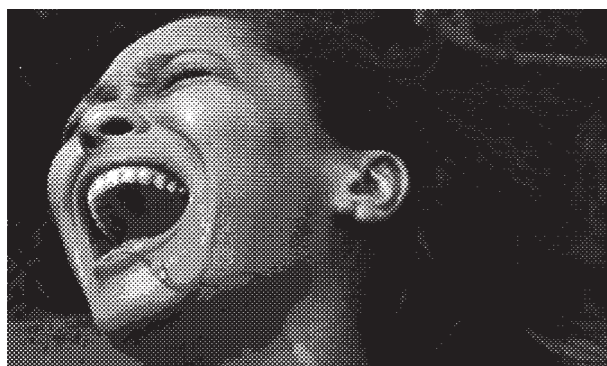
Il documentario di Arnold Perl ha certamente avuto un ruolo importante nel consolidamento di questa narrazione, che ha saldato Malcolm X nella memoria collettiva di tutti.

STEFANO LALLA

Ganja & Hess

Regia: Bill Gunn
Soggetto e sceneggiatura: Bill Gunn
Fotografia: James E. Hinton
Montaggio: Victor Kanefsky
Scenografia: Tom John
Costumi: Scott Barrie
Musiche: Sam Waymon
Produzione: Kelly-Jordan Enterprises
Origine: USA 1973
Durata: 110'

Interpreti: Marlene Clark (Ganja Meda), Duane Jones (dott. Hess Green), Bill Gunn (George Meda), Sam Waymon (reverendo Luther Williams), Leonard Jackson (Archie), John Hoffmeister (Jack Sargent), Mabel King (regina di Myrthia)



Ganja & Hess, 1973

Hess Green, ricco e apprezzato studioso di civiltà antiche, viene pugnalato a morte con un antico coltello rituale dal suo assistente Meda, che poi si suicida. Hess rinviene, le ferite scomparse, e un irresistibile desiderio di bere sangue: è diventato immortale, ma maledetto da quell'orribile "sete". L'affascinante moglie di Meda, Ganja, in cerca del marito, si innamora ricambiata di Hess, e una volta

scoperta la sua condizione, la donna, accetta di dividerla. Hess ha però dei ripensamenti.

Nel 1972 esce nelle sale americane uno dei film cult del *blaxploitation*, *Blacula* di William Crain, tripudio dell'umorismo involontario ma di grande successo al botteghino. I piccoli produttori Kelly e Jordan decisero di conseguenza di realizzare la loro "versione nera di un film con i vampiri", l'esatto contrario delle intenzioni del regista a cui proposero il progetto, Bill Gunn. Autore teatrale con varie comparsate come attore in serie televisive americane, approfittò dell'offerta di un budget di 350.000 dollari e della totale libertà creativa per girare un'opera sulla *black culture*, trasformando il vampirismo in "metafora

dell'assimilazione nera, dell'imperialismo culturale bianco e dell'ipocrisia delle religioni organizzate" (Scott Foundas, "Da Sweet Blood of Jesus", *Variety*, 23 giugno 2014), e sperimentando con le convenzioni narrative e temporali, mescolando toni, tecniche e tematiche. Ovvero *Ganja & Hess*, che ai vampiri fa solo riferimento ed è sotto ogni aspetto agli antipodi di *Blacula*: uscito il 23 aprile 1973, pare abbia incassato 14.063 dollari.

Kelly e Jordan ne cedettero i diritti alla Heritage Enterprises, che lo rieditò (passando da 113 a 78 minuti) e lo rilasciò più volte con i titoli *Blood Couple* e *Double Possession*. Solo una copia originale sopravvisse presso il Museum of Modern Arts di New York, permettendo la conservazione di un'opera dalle mille interpretazioni, attuale, enigmatica, appassionante anche a decenni di distanza. La connessione tra vampirismo e dipendenza (ripresa poi, tra gli altri, da Abel Ferrara in *The Addiction* del 1997), ad esempio, esplicitata nel desiderio di bere sangue di Hess, si apre anche ad altri concetti, come il paragone tra alta borghesia e vampirismo, nell'enfasi posta nel sottolineare la sua ricchezza ed elevata posizione sociale, con *chauffeur* per la Rolls Royce e maggiordomo, nella villa in cui vive solo, circondato da costose opere di arte africana. Così come molto sentito è il tema religioso, in uno scontro tra cristianesimo e paganesimo, tra il reverendo Williams e Hess, tornato indietro nel tempo alle ere primitive africane, oggetto dei suoi studi e fonte della sua condizione.

Ricorrente è l'uso di un montaggio dialettico tra il reverendo e le maschere pre-cristiane, così come la loro presenza

con Hess all'interno della stessa inquadratura a sottolinearne la posizione ideologica e culturale. Gunn lavora molto anche sul comparto sonoro, un misto di canti tribali, gospel, jazz, cacofonie e voci off, con il quale gioca anche per scardinare le convenzioni narrative, cambiando di continuo il narratore principale (si vedano i primi minuti).

Infine, Ganja, *badass woman* che entra in *media res* e ribalta la situazione, apre un discorso anche sulla condizione della donna (nera). Ganja porta Hess a riflettere sulla sua immortalità, ma a lei è riservata l'ultima parola, l'ultimo sorriso, quando libera da uomini e convenzioni sociali si trova al comando, a conclusione di quello che fino ad allora era un racconto sviluppato in prospettiva prettamente maschile.

La versione attualmente disponibile di *Ganja & Hess*, di 110 minuti, ha visto la realizzazione di un remake ad opera di Spike Lee, *Da Sweet Blood of Jesus* (2014), che ha riportato l'attenzione su quello che decisamente è "il più complicato, intrigante, acuto, sofisticato e fervente *black film* degli anni Settanta" (Manthia Diawara, Phyllis Klotman, "*Ganja and Hess. Vampires, sex, and addiction*", *Jump Cut*, n. 35, aprile 1990).

MATTIA FILIGOI

Killer of Sheep

Regia: Charles Burnett
Soggetto e sceneggiatura: Charles Burnett
Fotografia: Charles Burnett
Montaggio: Charles Burnett
Musiche: Charles Bracy
Produzione: Milestone Films
Origine: USA 1977
Durata: 83'

Premi: *Festival Internazionale del Cinema di Berlino* (1981): Premio FIPRESCI – Forum of New Cinema (Charles Burnett); *National Film Preservation Board* (1990): National Film Registry; *New York Film Critics Circle Awards* (2007): Special Award (Charles Burnett)

Interpreti: Henry Gayle Sanders (Stan), Kaycee Moore (moglie di Stan), Charles Bracy (Bracy), Angela Burnett (figlia di Stan), Jack Drummond (figlio di Stan), Eugene Cherry (Eugene)



Killer of Sheep, 1977

Stan vive a Watts, un sobborgo di Los Angeles, abitato quasi esclusivamente da afro-americani che vivono di espedienti, di piccole compravendite, di furti e di aneddoti raccontati mille volte. Il rapporto con sua moglie è freddo, lui vorrebbe qualcosa in più dalla sua vita per permetterle una migliore a lei e ai loro due figli. Il suo lavoro al macello è monotono e ripetitivo, ma è l'unico che

può tenerlo lontano dalla malavita e dai facili guadagni dei traffici illegali. La quotidiana lotta di Stan e dei suoi vicini è quella per la dignità, per restare umani.

Killer of Sheep è un film nato per contrapposizione e tale è rimasto. La sua novità non ha creato epigoni, non ha suscitato imitazioni: la sua purezza e bellezza restano, anche per lo spettatore di oggi, una nera perla custodita sotto quarant'anni di storia.

L'idea di partenza di Burnett, per il suo lungometraggio d'esordio, era documentare la quotidianità, ai margini della società ufficiale, della comunità afro-americana. La struttura narrativa sarebbe stata un risultato a posteriori, non il principale interesse registico, né il motore del film. Oggi al contrario sembra

che la pellicola sia quasi il corollario di una forma di narrazione non lontana dal contemporaneo. Un cinema che conta sul tempo, sullo sguardo che indugia e sulla sua parzialità, su un suono in presa diretta che sa essere lirico coi suoi silenzi e contrasti, ma sa annullarsi nella preziosissima colonna sonora.

Un cinema in cui i personaggi sono abbozzati più che descritti, le loro azioni inattese, senza cercare l'empatia del pubblico, ma emergono come note a sorpresa per ridisegnare il quadro generale ad ogni sequenza: personaggi che non agiscono in nome di un'identità, ma che bensì si adoperano per costruirla e per distinguersi da ciò che non sono.

Come loro *Killer of Sheep* è stato girato per differenziarsi dai documentari degli studenti bianchi e benestanti dell'UCLA. Questi tendevano, come dice lo stesso Burnett in un'intervista per la BFI del 2008, a romanticizzare la *working class* e a trattare i problemi sociali riducendoli in termini semplicistici, lontani dalla realtà perché non vissuti e non davvero conosciuti. Charles Burnett invece, nato in Mississippi e trasferitosi quando aveva solo tre anni nella periferia di Los Angeles, aveva sulla sua pelle tutti i segni di una vita di sopravvivenza e instabilità. La sua storia assomiglia alla storia del blues, nato nel sud rurale e divenuto adulto nelle grandi città rumorose e frenetiche. Molti dei bluesman delle origini, che assistettero alla trasformazione della loro musica da parte di musicisti bianchi, decantarono a lungo la differenza tra suonare il blues e vivere il blues. Non siamo lontani dalle premesse di *Killer of Sheep* che non a caso è costellato da brani blues della migliore

tradizione: Little Walter, Elmore James, Lowell Fulson, Arthur Big Boy Crudup e altri. Nel film scorre la stessa ricchezza di sentimenti, unita all'essenzialità di mezzi e formule, che troviamo in un blues, la stessa nudità di situazioni, la stessa amara disperazione.

Nonostante le battute fossero scritte, Burnett ci tiene a sottolineare che nulla di ciò che è presente nella sua opera è stato creato appositamente per essa. Ogni scena è il frutto della realtà, la verosimile quotidianità è organizzata in quadri senza voler imporre nessun punto di vista. È da notare come il controcampo, simbolo di una pluralità di sguardi possibile, sia spesso evitato. Si veda la scena dei ragazzi che saltano tra i tetti o la lotta coi calcinacci: era quella la vita e non c'era motivo di renderla più prudente o più educata. Gli uomini, le donne e i ragazzi di *Killer of Sheep* sono vittime sociali che non si sentono tali, ma lottano per dirsi non-poveri e per restare umani. Il paragone con le pecore costrette al macello, rinchiuso nel loro ghetto, è fin troppo facile. La loro vita sembra fissata, eterna nei continui stratagemmi per mettere qualcosa sotto i denti, l'annuncio nel finale di una gravidanza costituisce l'unico sussulto, l'unico sviluppo del film: una nuova vita che si ripeterà forse uguale, ma che tenacemente vorrà continuare ad esistere.

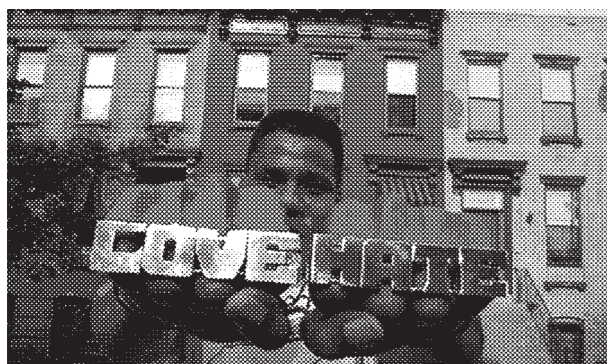
ERASMO DE MEO

Fa' la cosa giusta (Do the Right Thing)

Regia: Spike Lee
Soggetto e sceneggiatura: Spike Lee
Fotografia: Ernest Dickerson
Montaggio: Barry Alexander Brown
Scenografia: Wynn Thomas
Costumi: Ruth Carter
Musiche: Bill Lee
Produzione: 40 Acres & A Mule
Filmworks
Distribuzione: Universal Pictures
Origine: USA 1989
Durata: 114'

Premi: *Los Angeles Film Critics Association Awards* (1989): Miglior Film, Miglior Regia (Spike Lee), Miglior Attore non Protagonista (Danny Aiello), Miglior Colonna Sonora (Bill Lee); *New York Film Critics Circle Awards* (1989): Miglior Fotografia (Ernest Dickerson); *Chicago Film Critics Association Awards* (1990): Miglior Film, Miglior Regia (Spike Lee), Miglior Attore non Protagonista (Danny Aiello)

Interpreti: Danny Aiello (Sal), Spike Lee (Mookie), John Turturro (Pino), Giancarlo Esposito (Buggin Out), Bill Nunn (Radio Raheem), Rosie Perez (Tina), Samuel L. Jackson (Mister Señor Love Daddy), Martin Lawrence (Cee), Frankie Faison (Coconut Sid), Ossie Davis (sindaco)



Fa' la cosa giusta, 1989

È una caldissima giornata, la più calda dell'estate, e tutto sembra scorrere ordinariamente nel quartiere Bedford-Stuyvesant di New York. Ma qualcosa di inaspettato sta per sconvolgerne gli equilibri. È l'odio razziale, che sfocia in violenza e travolge gli abitanti del quartiere, interrompendo bruscamente i rapporti finora apparentemente pacifici tra le varie etnie che lo popolano.

La giornata si conclude con una violenta rissa, che coinvolge anche le forze dell'ordine e porterà alla morte di un ragazzo della comunità afro-americana.

Le note di *Fight the Power* dei Public Enemy irrompono sullo schermo quasi a coprire il sonoro dei titoli della Universal. È chiaro e immediato il messaggio che Spike Lee ci vuole comunicare, in linea con la missione che si è prefissato sin dall'inizio della sua carriera di cineasta professionista: dar voce e volto, a popoli, culture e etnie poste ai margini della società. Nel caso specifico, il film mostra al grande pubblico l'identità della comunità afro-americana che negli anni Ottanta rappresentava circa il dodici per cento della popolazione.

Dopo *Lola Darling* del 1986 e il meno fortunato musical *School Daze* del 1988, Spike Lee prende spunto per la realizzazione del suo terzo lungometraggio da diversi episodi realmente accaduti. Il primo è una rivolta scoppiata negli anni Quaranta ad Harlem. Gli altri due sono più recenti: l'uccisione da parte di otto poliziotti di un ragazzo di colore nel 1983 – Michael Stewart, nome urlato durante gli episodi di rivolta nel film –, e gli incidenti avvenuti nel 1986 all'Howard Beach, nel Queens, in cui diverse persone persero la vita o furono arrestate.

Questo è il film che lo porta alla definitiva consacrazione come primo autore afro-americano di successo in campo cinematografico.

A contribuire ad accrescere la visibilità, sua e del film, c'è poi la vicenda dell'esclusione dal Festival di Cannes: durante la 42. edizione del festival francese, il film desta molto interesse, accompagnato da una lunga conferenza stampa in cui Lee si presenta indossando una t-shirt con scritto *No Sellout* ("non svenderti") chiaro riferimento a Malcolm X. La giuria, presieduta da Wim Wenders, decide di escludere il film dal *palmarès*, suscitando molto clamore nella critica internazionale. Nonostante ciò verrà comunque ben accolto, considerando che al botteghino incasserà ventotto milioni di dollari, a fronte dei sei investiti.

Gli episodi, che si sviluppano nell'arco temporale di una giornata, sono narrati attraverso un microcosmo composto da diciassette personaggi, rinunciando così ad un unico punto di vista e scegliendo un comune focus d'incontro: la pizzeria dell'italoamericano

Sal, i suoi clienti esclusivamente neri e il garzone, Mookie.

La giornata è scandita, per quasi tutta la sua durata, dalle note del tormentone *Fight the Power* dei Public Enemy, diffuse in continuo dai potenti altoparlanti del *ghetto blaster* portato in spalla per il quartiere da Radio Raheem, che indossa due enormi anelli placcati con le scritte *love* e *hate*, esplicito omaggio al personaggio interpretato da Robert Mitchum in *La morte corre sul fiume* di Charles Laughton, 1955.

L'intera colonna sonora rappresenta il secondo grande introito del film, anche in termini di popolarità. Un misto di sonorità che spaziano dall'hip hop al funky, e qualche brano reggae rappresentato da *You Can't Stand It*, composto appositamente per il film dagli Steel Pulse, leggendario gruppo reggae britannico per il quale Spike Lee ha realizzato un videoclip nel 1988.

Infine, le frequenze della radio del quartiere, *We Love Radio*, con la voce dello speaker Love Daddy accompagnano il climax crescente che da un semplice, banale, futile motivo sfocia nella rivolta e nell'odio razziale.

GIOVANNI GRASSO

Rabbia ad Harlem (A Rage in Harlem)

Regia: Bill Duke
Soggetto: tratto dal romanzo *A Rage in Harlem* di Chester Himes
Sceneggiatura: John Toles-Bey,
Bobby Crawford
Fotografia: Toyomichi Kurita
Montaggio: Curtiss Clayton
Scenografia: Steven Legler
Costumi: Nile Samples
Musiche: Elmer Bernstein

Produzione: Palace Pictures,
Miramax
Distribuzione: Academy Picture -
Panarecord
Origine: Gran Bretagna, USA 1991
Durata: 107'

Interpreti: Forest Whitaker
(Jackson), Gregory Hines (Goldy),
Robin Givens (Imabelle), Zakes Mokae
(Big Kathy), Danny Glover (Easy
Money), Badja Djola (Slim), John Toles-
Bey (Jodie), Ron Taylor (Hank), Samm-
Art Williams (Gus Parsons), Stack
Pierce (Coffin Ed), Willard E. Pugh
(Claude X)



Rabbia ad Harlem, 1991

Jackson è un ragazzo buono, abitudinario, religioso, che lavora per un'impresa di pompe funebri nella Harlem, il quartiere "nero" di New York, di fine anni Cinquanta. La sua vita un giorno viene stravolta dalla bellissima Imabelle, che si serve della sua ingenuità per sedurlo e di conseguenza stabilirsi a casa sua. La ragazza però ha con sé la refurtiva di una rapina, un baule pieno d'oro sottratto

ad una banda di criminali che ora le sta dando la caccia.

Gli intensi minuti che anticipano i titoli di testa di *Rabbia ad Harlem* si svolgono a Natchez, Mississippi, all'interno di una baracca persa nella campagna, dove sta avendo luogo una contrattazione per un'enorme quantità d'oro rubato. Volano insulti, proiettili e il bottino sparisce insieme a Imabelle, l'unica donna della banda, sfuggita alla polizia e ai suoi compari. La donna, per aver salva la pelle, si rifugia a New York, per la precisione ad Harlem, cercando di camuffarsi con la città e il suo rumore.

Sembra che ci siano tutte le premesse per dare inizio a un dramma d'azione e di vendetta. Ma ecco che il focus cambia e ci troviamo di fronte al

tenero faccione di Jackson, un ragazzo dall'animo puro, senza vizi, senza esperienza, contento della sua vita che procede un giorno dopo l'altro sempre uguale: la preghiera del mattino, il lavoro, il piccolo gruzzolo di risparmi messi da parte con cautela. Lui così timido e impacciato si trova tra le mani un baule pieno d'oro, una testimone in fuga e dei criminali furiosi, diventando il perno su cui ruota il film, che da gangster movie diventa una commedia "atipica" nel suo essere ingarbugliata, violenta e autoironica.

Come l'omonimo romanzo di Chester Himes da cui è tratto, *Rabbia ad Harlem* ha una trama molto densa, tra colpi di scena, ambientazioni e soprattutto personaggi, catturando a pieno l'amore che lo scrittore ha nei loro confronti e l'umorismo che utilizzano per vincersi l'un l'altro in astuzia. Ripreso poi è anche il periodo storico – il romanzo è stato pubblicato negli anni Cinquanta, la trasposizione per il grande schermo è ambientata nel 1956 – un'atmosfera che viene tradotta con sapienza, nonostante il film, in realtà, sia stato girato a Cincinnati, nell'Ohio.

La città, e in particolare Harlem, sono essi stessi protagonisti indiscussi, introdotti come tali sin dai titoli di testa realizzati dall'artista Joe Bachelor: come dei colorati graffiti ci descrivono il tran tran, la vitalità, la violenza, la musica, il vizio del quartiere newyorkese, mai stanco. Di giorno la fotografia, la scenografia, i costumi adottano delle tinte pastello per descrivere una metropoli frenetica che pullula di vita. La notte invece il tutto si fa più greve, il rosso scarlatto regna incontrastato,

il colore del sangue, della passione, dei locali notturni, del peccato che avanza sinuosamente, incarnato da Imabelle e dal suo emblematico vestito cremisi. La stessa vita si trasferisce all'interno, imperversando in frenetiche danze, lasciando le strade deserte, perfetto teatro per la lunga, rocambolesca risoluzione finale che fluisce indisturbata nelle vie di Harlem, che tutto vede e tutto sente, ma che niente sa.

In competizione al 44. Festival di Cannes, dove la sera della sua anteprima ha ricevuto una standing ovation di cinque minuti, *Rabbia ad Harlem* abbraccia la stessa ingenuità disarmante del suo protagonista, bilanciando con intelligenza ritmo, umorismo e azione, in un'escalation tanto violenta quanto divertente. Fiore all'occhiello l'interpretazione di Danny Glover, particolarmente indovinato nella parte del boss Easy Money.

MARGHERITA MERLO

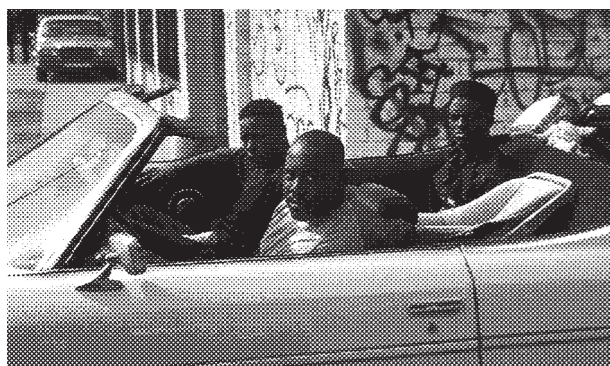
Nella giungla di cemento (Menace II Society)

Regia: Albert Hughes, Allen Hughes
Soggetto: Albert Hughes, Allen Hughes, Tyger Williams
Sceneggiatura: Tyger Williams
Fotografia: Lisa Rinzler
Montaggio: Christopher Koefoed
Scenografia: Penny Barrett
Costumi: Sylvia Vega-Vasquez
Musiche: Quincy Jones III

Produzione: New Line Cinema
Distribuzione: Cecchi Gori Group
Origine: USA 1993
Durata: 93'

Premi: *Independent Spirit Awards* (1994): Miglior Fotografia (Lisa Rinzler); *MTV Movie and Tv Awards* (1994): Miglior Film

Interpreti: Tyrin Turner (Caine), Larenz Tate (O-Dog), Jada Pinkett (Ronnie), Vonte Sweet (Sharif), Clifton Powell (Chauncy), Glenn Plummer (Pernell), Cynthia Calhoun (Jackee), Mc Eiht (A-Wax), Arnold Johnson (nonno), Marilyn Coleman (nonna), Samuel L. Jackson (Tat Lawson), Charles S. Dutton (Mr. Butler)



Nella giungla di cemento, 1993

Primi anni Novanta, quartiere di Watts, Los Angeles. Le vite di giovani afro-americani si spengono quotidianamente per una sparatoria, una rapina o una dose d'eroina di troppo. Caine Lawson è uno di loro: orfano di genitori, è il protagonista di un "romanzo di formazione" fatto di furti, omicidi, amici perduti sulla strada e periodi in galera a intervalli regolari. Il rapporto con Ronnie, madre del piccolo Anthony e

compagna del mentore di Caine, che ora sconta un ergastolo, gli fa intravedere una via d'uscita verso una vita migliore.

"Quando finirono le rivolte, iniziò la droga". La "giungla di cemento" cui allude il titolo italiano è quella dei sobborghi losangelini di Watts, gli stessi che nell'agosto del 1965 videro la sommossa dei cittadini afro-americani contro le violenze della polizia: sei giorni di scontri finiti nel sangue con quarantadue morti. *Menace II Society* riparte dalle immagini che documentano quegli episodi per poi scorrere veloce fino agli anni Settanta e Ottanta, in una versione particolarmente drammatica di quello che è stato chiamato "periodo del riflusso".

Se le rivolte avevano contribuito a porre nell'agenda degli USA la questione

dei diritti civili, già qualche anno dopo, scomparso Martin Luther King, l'unico sollievo dalla vita del ghetto sembra trovarsi nell'eroina. Caine Lawson è figlio di quella Watts dalla siringa facile, di una madre uccisa da un'overdose e un padre spacciatore centrato da una pallottola (Samuel L. Jackson in un cameo). Arrivato al traguardo del diploma, il ragazzo deve decidere se restare nel ghetto o fuggire altrove. Le voci della coscienza hanno le fattezze dei nonni, ferventi cristiani, dell'amico Sharif, convertitosi all'Islam, e soprattutto quelle di Ronnie, che gli chiede di seguirla ad Atlanta nella speranza di rifarsi una vita. Ma se le occasioni di redenzione non mancano, quelle di perdizione si nascondono dietro ogni angolo, per strada e fra gli amici. Il destino del protagonista è già scritto nelle sue generalità: "Caine" come il primo assassino della storia ("Sei troppo cattivo" si arrenderà il nonno prima di cacciarlo di casa), "Lawson" come il figlio di una legge che è quella ineluttabile del destino, che può abbattersi sulla testa del malcapitato per mano delle forze dell'ordine o di qualche fratello in cerca di denaro. "Albert, Allan ed io eravamo stanchi di vedere tutti questi film sul ragazzo che ce le fa ed esce dal ghetto – dichiarò lo sceneggiatore Tyger Williams – Per quel venti per cento che riesce ad uscirne, l'ottanta ci rimane dentro. Volevamo raccontare la loro storia" (Peter Rainer, "Menace': Message Is in the Madness: The Hughes twins progress from directing hip-hop videos to a free-form 'hood drama steeped in violent generational attitudes", *Los Angeles Times*, 23 Maggio 1993).

Il primo lungometraggio dei gemelli Hughes arriva nelle sale sulla scorta di nuovi episodi di guerra razziale, che passeranno agli annali come "la rivolta di Los Angeles" del 1992. A poca distanza da *Strade violente (Boyz'n the Hood, John Singleton, 1991)* un'altra storia di "cattivo vicinato" che si era guadagnata l'attenzione della critica europea facendosi notare alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes per i temi forti e il linguaggio sboccato (si stima una media di un "fuck" ogni tre minuti). Alimentato dai fatti di cronaca, il cinema afro-americano degli anni Novanta ha i ritmi, i suoni, e i testi espliciti del gangsta rap che il grande pubblico impara a conoscere sulle frequenze di MTV.

Ai video musicali i gemelli Albert e Allen Hughes avevano affidato il loro esordio alla regia da adolescenti, girando per esponenti della West Coast quali Tone Loc, Digital Underground e Tupac Shakur. Proprio quest'ultimo è il grande assente del film: scritturato per la parte di Sharif rifiutò perché contrariato da un personaggio che non riteneva all'altezza della propria immagine di gangster. Il ruolo del giovane musulmano passerà quindi a Vonte Sweet e i rapporti tra i registi e il rapper californiano andranno peggiorando fino a portarli in tribunale nel 1995. Un anno dopo, Tupac perderà la vita in una sparatoria, riportando, un'altra volta, la violenza dei ghetti afro-americani sulle pagine della cronaca internazionale.

SIMONE DOTTO

Posse—La leggenda di Jessie Lee (Posse)

Regia: Mario Van Peebles
Soggetto e sceneggiatura: Sy
Richardson, Dario Scardapane
Fotografia: Peter Menzies Jr.
Montaggio: Mark Conte, Seth
Flaum
Scenografia: Kim Hix
Costumi: Paul Simmons
Musiche: Michel Colombier

Produzione: PolyGram Filmed
Entertainment, Working Title Films
Distribuzione: Istituto Luce -
Panarecord, General Video, Polygram
Filmed Entertainment Video
Origine: USA, Gran Bretagna 1993
Durata: 111'

Interpreti: Mario Van Peebles
(Jessie Lee), Stephen Baldwin (Jimmy
J. 'Little J' Teeters), Charles Lane
(Weezie), Tommy 'Tiny' Lister (Obobo),
Big Daddy Kane (Padreterno), Billy
Zane (Colonnello Graham), Blair
Underwood (Carver), Salli Richardson-
Whitfield (Lana), Tone Lōc (Angel),
Isaac Hayes (Cable), Richard Jordan
(Sceriffo Bates), Richard Edson (Vice
Sceriffo Tom)



Posse—La leggenda di Jessie Lee, 1993

Condannato per un crimine mai commesso, Jessie Lee è arruolato “per condono” tra i ranghi afro-americani dell’esercito statunitense, durante la guerra hispano-americana di Cuba (1898-1899). Dopo un assalto-trappola che ha fruttato un carico d’oro, Jessie Lee si trova alla testa di un manipolo di ribelli di colore, ai quali si unisce un giovane bianco scapestrato. La sua *posse* di disertori

(*posse* nel gergo americano del vecchio west è una banda di vario genere, non necessariamente criminale) fugge dall’ex-comandante sadico, alla ricerca di vendetta sulla via del “ritorno a casa” a Freemanville.

Posse entra in lavorazione in anni di “quasi-resurrezione” del western e sull’onda di un revisionismo del genere che segue la lunga coda degli anni Settanta e l’impulso potente di due capolavori e campioni d’incassi: *Balla coi lupi* (1990) e *Gli spietati* (1992). Così lo stesso regista Mario Van Peebles – figlio di Melvin, figura cardine del cinema afro-americano – racconta la genesi del film: “Ho cominciato a lavorare sul progetto di *Posse* prima che uscisse *Gli Spietati* di Clint Eastwood con tutto il successo che

poi ne è seguito. Nel frattempo, Kevin Costner con *Balla coi lupi* ci ha offerto un’immagine degli indiani d’America un po’ diversa da quella dei primi western, e Clint Eastwood ha dato a Morgan Freeman una moglie indiana, un dato storicamente corretto, dal momento che gli afro americani e gli indiani si mischiavano molto” (Silvia Bizio, “C’era una volta il west con i cowboy tutti neri”, *La Repubblica*, 16 giugno 1993). Sappiamo che il western filo-indiano comincia ben prima del film di Costner, ma è indubbio che il pluripremiato racconto del tenente Dunbar abbia restituito al genere una funzione politica che aveva perso da anni e che era stata la ragione del suo successo con la New Hollywood.

Posse è infatti l’occasione per una revisione del mito e della storia del “vecchio west” in senso militante ed “ecumenico”, attraversando tutti i luoghi canonici fisici e simbolici del genere: le rapine, la legge alle calcagna, la ferrovia, le città in costruzione, gli indiani, il Ku Klux Klan – molto prima di *Django Unchained* (2012) – e l’immancabile vendetta finale. Il regista-protagonista paga un tributo a tutte le minoranze della cultura americana e insieme fa le prove generali per il progetto che lo vede all’opera insieme al padre, *Panther* (1995), biografia cinematografica del Black Panther Party. *Posse* è in un certo senso la storia in salsa western, *blaxploitation* e psichedelica di una sorta di Black Panther squad ante-litteram.

Il mix ardito, e non sempre equilibrato, tra cultura *black*, soul, hip hop (molti i cantanti nel cast) e western revisionista è sicuramente originale, e il regista guarda da una parte al sottogenere

black western di *Liberato di crepare* (1972), alla trilogia di Nigger Charley, ai film con Sidney Poitier (uno per tutti: *Non predicare... spara!* del 1972). Dall’altra le numerose citazioni dei classici, quasi a cercare un’ibridazione e un dialogo con i pesi massimi di un genere sempre *all white*. La presenza simbolica del narratore Woode Stroode, indimenticabile caratterista dei capolavori di John Ford, è lì a ricordarcelo, ma anche le facce da Sergio Leone, il tono scanzonato di *Butch Cassidy* (1969) e l’epica collettiva di *Il mucchio selvaggio* (1969). E poi Jessie Lee non esisterebbe senza “lo straniero senza nome” e Clint Eastwood.

Ma *Posse* è un film che trasuda il suo tempo e i western di quegli anni: più che i classici *Balla coi lupi* e *Gli spietati*, gli anni Novanta sono quelli delle ibridazioni e delle sperimentazioni, di *Maverick* (1990), *Tombstone* (1993) e *Pronti a morire* (1995) di buon successo, o gli acidi e psichedelici *L’ultimo fuorilegge* (1993), *Bad Girls* (1994), *Wild Bill* (1995) meno incisivi – persino in Italia si sono avute resurrezioni “spaghetti” fuori tempo massimo con *Jonathan degli orsi* (1994) e *Botte di Natale* (1994).

Ecco, *Posse* pare appartenere senza troppi dubbi a questa corrente, tra il marginale e il *pastiche* postmoderno, non certo memorabile, ma che ha saputo produrre almeno un capolavoro: *Dead Man* (1995) di Jim Jarmusch.

ANDREA MARIANI

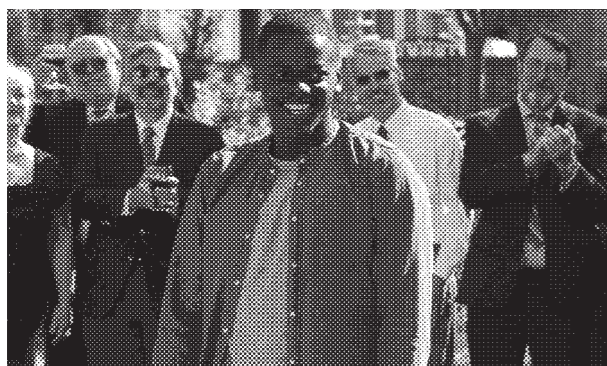
Scappa-Get Out (Get Out)

Regia: Jordan Peele
Soggetto e sceneggiatura: Jordan
Peele
Fotografia: Toby Oliver
Montaggio: Gregory Plotkin
Scenografia: Rusty Smith
Costumi: Nadine Haders
Musiche: Michael Abels
Produzione: Universal Pictures,
Blumhouse Productions, QC
Entertainment
Distribuzione: Universal Pictures
International
Origine: USA, Giappone 2017
Durata: 104'

Premi: *Premio Oscar* (2018): Miglior
Sceneggiatura Originale (Jordan
Peele); *British Academy Film Awards*
(2018): Migliore Attore Emergente
(Daniel Kaluuya); *Critics' Choice Movie
Awards* (2018): Miglior Sceneggiatura
Originale (Jordan Peele), Miglior
Film Sci-Fi / Horror; *Directors Guild
of America Awards* (2018): Miglior
Regia di Opera Prima (Jordan Peele);
Independent Spirit Awards (2018):
Miglior Lungometraggio, Miglior
Regista (Jordan Peele); *National Board
of Review* (2018): Top Ten Films,
Miglior Cast, Miglior Esordio alla Regia

(Jordan Peele); *Satellite Awards* (2018):
Miglior Regista (Jordan Peele)

Interpreti: Daniel Kaluuya (Chris
Washington), Allison Williams (Rose
Armitage), Bradley Whitford (Dean
Armitage), Caleb Landry Jones (Jeremy
Armitage), Marcus Henderson (Walter),
Betty Gabriel (Georgina), Lakeith
Stanfield (Andre Logan King), Lil Rel
Howery (Rod Williams), Stephen Root
(Jim Hudson)



Scappa-Get Out, 2017

In un'America minata da episodi di razzismo e violenza, Chris è un giovane afro-americano all'inizio di una relazione con Rose, ragazza dalla pelle chiara erede di una famiglia molto benestante. Al momento di conoscere i genitori della ragazza, la coppia si mette in marcia verso il ricco quartiere dove abitano, popolato quasi esclusivamente da bianchi giovanili e progressisti. Di fronte alle

preoccupazioni di Chris di incontrare pregiudizi per il colore della sua pelle, Rose e l'accoglienza particolarmente calorosa dei suoi genitori lo tranquillizzano. Eppure qualcosa continua a inquietare il giovane.

Jordan Peele al suo esordio alla regia di un lungometraggio realizza *Scappa - Get Out*, un sagace e incisivo grido contro l'ipocrisia dell'umanità intera, in particolare di quella statunitense degli ultimi anni. Il regista gioca con il genere, compone un thriller subdolo che narra una storia all'apparenza fatta tutta di superficie, ma che lascia trasparire la stratificazione di riflessioni e contingenze che sottendono il racconto.

La completa riuscita di un film come questo è proprio la capacità che Peele, quasi in versione tuttodore, ha

dimostrato nel saper far passare un messaggio forte pur senza imporlo in maniera sfacciata, amplificando così di fatto la potenza di quanto sostenuto. L'attualità a stelle e strisce esplose con forza e veemenza in *Scappa - Get Out* che, anche rispetto ad altri film realizzati negli ultimi mesi, elabora in maniera più approfondita gli eventi a sfondo razziale e le motivazioni che hanno portato alla nascita del motto "Black lives matter", giusto per citarne uno. Gli occhi fuori dalle orbite di Chris denunciano tutta la brutalità di una quotidianità affogata dall'ipocrisia, che cerca di nascondere dietro a una velata parvenza di civiltà violenze e violazioni degne del Medioevo più buio. Ed è proprio questo che accade nella gabbia dorata della dimora Armitage. Lo stile di vita della famiglia, quasi da copertina, viene incrinata solo dalla nota stonata della presenza di collaboratori domestici neri, tanto liberamente vissuta quanto inquietante.

L'importanza dei simboli, della scelta dei nomi e, inevitabilmente del cast, è evidente: dal tono del colore della pelle del britannico Daniel Kaluuya alla scelta del cognome del suo personaggio (Chris Washington), si forma un corto circuito che riassume il ciclo di vita finora descritto dalla terra americana, esposta quindi anche con un contatto diretto a una dimensione primordiale, rimandando al momento in cui la società civile era ancora in fieri. Jordan Peele come sceneggiatore riesce a condensare simboli e significati in pochi scambi di battute, realizzando un grande assist nei confronti del resto del cast tecnico, a cui vengono affidate immagini potenti ed esteticamente riguardevoli. La saturazione dei colori,

la geometria delle forme e il gioco di tonalità cromatiche che permeano tra natura e architettura fanno in modo che si dipinga sullo schermo un vero e proprio ambiente complesso, un ecosistema che avvolge la società in esso esistente fin dalle radici più remote.

Immagini come il già citato sguardo in camera o, ancora di più, l'incipit di *Scappa - Get Out*, cercano continuamente di connettere passato e presente, evoluzione e involuzione della specie in modo diretto e senza vie di fuga. Un giovane cammina per strada di notte, quando all'improvviso un'auto inizia a seguirlo; un uomo incappucciato scende dalla vettura, lo rapisce e il tragico destino è facilmente deducibile. L'apertura del film non è niente di inedito, soprattutto nei film di genere: ma la vittima è nera, il rapitore è bianco e il cappuccio che indossa è una sorta di elmo medievale. Come un moderno crociato, l'anonimo criminale testimonia fin da subito la presenza del male sotto la labile superficie rosea e progressista della società contemporanea.

TERESA NANNUCCI

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

79–93 Spazio off: il nuovissimo cinema napoletano
A cura di Roy Menarini



Capitolo D

Spazio off: il nuovissimo cinema napoletano

Questa non è certo la prima “nuova onda” napoletana. Anzi, come gli storici del cinema italiano sanno bene, durante il periodo muto Napoli è stata centro di produzione e di costruzione di un vero e proprio canone di genere, grazie a Elvira Notari e altri registi. Il mezzo cinematografico si è in qualche modo impossessato della tradizione popolare partenopea, di cui la canzone è la massima espressione. Intorno alla canzone, non a caso, si esprimono operazioni contemporanee molto diverse tra di loro, di grande successo quest'anno, come *Ammore e malavita* (2017) dei Manetti Bros. e *Gatta Cenerentola* (2017), piccolo miracolo animato e autarchico di Alessandro Rak e dei suoi collaboratori. Il cerchio sembra insomma completarsi, all'insegna di

un dialogo tra il passato più lontano e il presente di un cinema fluido e ormai migrato su diverse piattaforme.

Quel che resiste è anche il cinema d'autore, a sua volta trainante in altri momenti nei quali si è parlato di *nouvelle vague* campana. Consideriamo gli anni Novanta di Mario Martone e dell'ampio gruppo di cineasti che ne hanno affiancato la rinascita, facendo parlare di sé la critica e trovando non banali riscontri del pubblico, sempre in un dialogo acceso con altre realtà culturali (pensiamo segnatamente all'esperienza di Teatri Uniti). Di alcuni *enfant prodige* dell'epoca, come per esempio Stefano Incerti, abbiamo oggi riabbracciato l'opera, come *La parrucchiera* (2017), memore della creatività e dell'insubordinazione creativa di allora.

Della generazione di mezzo è invece Vincenzo Marra, un regista intelligente e forse sofferto, che reca origini nel realismo e nel documentario ed è autore di una filmografia seria, rigorosa, che narra spesso di personaggi sul ciglio del burrone tra scelte personali e responsabilità collettive. La forza dell'ambiente e il peso dei dubbi che gravano sul parroco di *L'equilibrio* (2017) raccontano con soluzioni stilistiche molto attente il *cul-de-sac* istituzionale e morale dei quartieri napoletani ostaggio della malavita. Simmetrico, anch'esso legato al rapporto con l'istituzione (questa volta educativa), è il racconto di Leonardo Di Costanzo e del suo *L'intrusa* (2017), nel quale un luogo di protezione e didattica confina pericolosamente con una casa che diviene covo, mentre tutt'intorno criminalità e forze dell'ordine giocano una partita impari, di cui a fare le spese sono spesso i pedagoghi; fino a opere sperimentali, che offrono coraggiosamente ulteriori elaborazioni del cinema del reale, mescolando finzione e autorappresentazione, come *// crateri* (2017) di Luca Bellino e Silvia Luzi.

Poi c'è la Napoli che è tornata al centro dell'industria culturale, con l'impresa *Gomorra* su tutte ma anche con l'incredibile vicenda di *L'amica geniale* della misteriosa Elena Ferrante e della lunga serie che ne verrà tratta. È come se da questi successi sorprendenti “sgocciolasse” poi nei rivoli un sistema di visibilità che premia anche attori e maestranze, come nel caso di Fortunato Cerlino, protagonista di *Falchi* (2016), film orgogliosamente di genere diretto da Toni D'Angelo. Giusto infatti non dimenticare l'anima popolare napoletana,

che non di sole canzoni o sottili operazioni folcloristiche vive, ma anche di immaginario cittadino e di cinema della violenza urbana, forse un po' dimenticato dopo che alcuni anni fa si parlava di ritorno del poliziesco.

Di questa vigorosa ripresa del centro delle storie e delle culture da parte degli autori partenopei (dai quali non si può espungere la musica, basti pensare al caso Liberato, altro esempio senza volto, un Ferrante del rap) si parla molto ma forse non si analizza abbastanza. I movimenti di immaginario nascono sempre dal reale, in un anno particolarmente tormentato in Italia dal punto di vista politico e molto lacerato anche a Napoli dove, oltre all'instirpabile presenza camorristica, si vive sempre più anche la violenza dei giovanissimi sui giovanissimi. Ecco perché molti di questi film parlano di assedi, crateri, intrusi, squilibri, e lavorano sull'invasione degli spazi inviolabili da parte di un mondo ormai dimentico del rispetto verso i luoghi votati alla pace e ai valori civici. Forse è per questo motivo che il cinema napoletano ci pare così vicino e universale: parla di una città e di una Regione ma si occupa di tutto il tessuto nazionale.

ROY MENARINI

L'intrusa

Regia: Leonardo Di Costanzo
Soggetto e sceneggiatura:
Leonardo Di Costanzo, Maurizio
Braucci, Bruno Oliviero
Fotografia: Hélène Louvart
Montaggio: Carlotta Cristiani
Scenografia: Luca Servino
Costumi: Loredana Buscemi
Musiche: Marco Cappelli, Adam
Rudolph

Produzione: Tempesta, Rai Cinema
Distribuzione: Cinema
Origine: Italia, Svizzera, Francia
2017
Durata: 95'

Premi: *Cairo International Film
Festival* (2017): Piramide d'Oro Miglior
Film

Interpreti: Raffaella Giordano
(Giovanna), Valentina Vannino
(Maria), Martina Abbate (Rita), Anna
Patierno (Sabina), Marcello Fonte
(Mino), Gianni Vastarella (Giulio),
Flavio Rizzo (Vittorio, il preside),
Maddalena Stornaiuolo (Carmela,
vedova Crispello), Riccardo Venò
(Sessa), Emma Ferulano (Claudia),
Giovanni Manna (Tommaso), Vittorio
Gargiulo (Ciro), Alessandra Esposito
(Ernestina)



L'intrusa, 2017

Giovanna ha creato, a Napoli, il centro “la Masseria”, dove i bambini a rischio possono giocare e liberare la loro creatività, lontani dal degrado e dalla malavita. È lì che Maria, la giovane moglie di un assassino arrestato per un efferato omicidio, torna con i suoi due figli chiedendo rifugio. Le madri dei bambini che frequentano il centro considerano la donna un male da evitare. Giovanna,

mentre tutta la comunità si dimostra contraria alla presenza dell'intrusa, si trova di fronte ad un bivio: accogliere o allontanare Maria?

“Fuori di qui, per lei, c'è solo un mondo da cui sta cercando di scappare”. Così, parlando di Maria, afferma Giovanna, la fondatrice del centro napoletano “la Masseria”. Inclusione ed esclusione, al di qua e al di là, paura di accogliere e, ancora di più, paura di respingere, ma anche di essere lasciati fuori. Fuori di/da tutto e dagli “altri”.

Intorno a queste direttrici si costruisce *L'intrusa* – presentato nella Quinzaine des Réalisateurs al Festival di Cannes 2017 – di Leonardo Di Costanzo, pellicola che racconta la criminalità e il male con un occhio diverso, dal punto

di vista di un piccolo luogo di salvezza in cui i bambini vengono accolti per essere sottratti ad un mondo troppo cattivo. Il regista ci presenta un angolo di rivoluzione, lo spazio dentro e fuori dalla realtà, soffermandosi sulla periferia napoletana, sul gruppo di bambini che litigano e si spintonano, metafore del mondo degli adulti. L'intrusa del titolo è Maria, ospite inattesa, moglie vicina al marito nonostante tutto; ma intrusi sono anche tutti gli altri, “clandestini” in terre altrui: lo è Giovanna, donna rigida ma dal cuore d'oro, che deve decidere se aprire le porte o chiuderle per sempre, lo è la comunità spaventata e spaventosa che non accetta la presenza della donna dell'assassino, lo è la piccola Rita che si dibatte come un animale feroce tra un mondo e l'altro, lo è la bambina muta che ha visto con i suoi occhi picchiare il padre.

L'arrivo di Maria sconvolge e rompe gli equilibri, tira fuori paure antiche che travolgono Giovanna in un vortice dal quale, come una moderna Antigone, si ribella, combattendo contro le “leggi” della comunità in favore di quelle dell'umanità. A lei poco importa chi sia Maria, ciò che le interessa è Rita, la figlia del criminale, una creatura che non ha colpa, non diversa dai bambini che giocano nel cortile del suo centro e che si merita le stesse possibilità degli altri. *L'intrusa* racconta la sospensione del tempo e dello spazio, lo scontro tra posizioni e idee opposte: Giovanna deve fare i conti con chi non è d'accordo, con le madri che alzano un muro da cui è impossibile guardare con lucidità, che tentano in ogni modo di spingere fuori da questo cerchio protetto e “purificato”, quel nucleo familiare costituito da

elementi “cancerosi”, portatori di male da tenere lontani.

Leonardo Di Costanzo segue, e insegue, come un documentarista i suoi personaggi e la loro storia, lasciandoli liberi di muoversi nello spazio e costruendone movimenti, occhiate, parole. Si incastra tra le braccia aperte di Giovanna, punto da cui partono sguardi e discorsi, lei che è pronta ad ospitare pur di spezzare il circolo vizioso di violenza e degrado, contrastando il comportamento ostile di chi non accoglie. Da una parte c'è la camminata pietosa dell'accogliente che cerca di far cambiare idea a qualcuno (le madri, le istituzioni) e dall'altra ci sono gli “aspri” inospitali che non possono, e non vogliono, capire. Questa è una dinamica naturale per chi vive una situazione così complessa e Di Costanzo usa la stessa naturalezza asciutta e dolorosa per raccontare, mettendo in scena le ragioni di tutti, il confronto tra le varie parti.

L'intrusa solleva con delicatezza e rispetto interrogativi a cui non solo non troviamo risposta, ma da cui se ne generano altri sempre più angosciosi. Lo spettatore è dolcemente preso dalla forza di una storia che disarmava, da Giovanna e dalla sua pietosa tenacia, da quel minuscolo pezzo di terra dove, anche se per pochi istanti, tutto è sembrato possibile.

ELEONORA DEGRASSI

L'equilibrio

Regia: Vincenzo Marra
Soggetto e sceneggiatura:
Vincenzo Marra
Fotografia: Gianluca Laudadio
Montaggio: Luca Benedetti,
Arianna Zanini
Scenografia: Flaviano Barbarisi
Costumi: Annalisa Ciaramella

Produzione: Cinemaundici, Lama
Film, Rai Cinema, Ela Film
Distribuzione: Warner Bros Italia
Origine: Italia 2017
Durata: 90'

Interpreti: Mimmo Borrelli (Don
Giuseppe), Roberto Del Gaudio (Don
Antonio), Lucio Giannetti (Gaetano),
Giuseppe D'Ambrosio (Saverio),
Francesca Zazzera (Assunta), Autilia
Ranieri (Antonietta), Paolo Sassanelli
(Vescovo), Astrid Meloni (Veronica),
Francesco Pio Romano (Daniele),
Sergio Del Prete (Enzo), Vincenza
Modica (Maria)



L'equilibrio, 2017

Don Giuseppe è un sacerdote in servizio a Roma, fa accoglienza ai migranti e ha in Veronica un'ottima e dedita collaboratrice. Il suo desiderio però è quello di tornare nella sua città, Napoli. È accontentato, gli viene affidata una parrocchia difficile, al centro di un territorio in cui vigono camorra e traffici illegali di rifiuti. Qui si scopre invischiato in taciti accordi con i boss locali, gli spazi

sono spartiti così come le competenze. Ma Don Giuseppe non ci sta a "fare solo la predica", vuole agire, animato dalla fede e da un alto senso della giustizia e della sua missione.

Su un muro, in una scena del film, si legge una scritta: "Ovunque andiamo facciamo differenza". Differenza da cosa? Dagli altri? Da sé? È possibile essere differenti in una terra in cui l'illegalità domina nel silenzio e sul tacito assenso del potere ufficiale? Il cinema napoletano molte volte ha dato voce a questa differenza ed è spesso stato un cinema di resistenza, dalla miseria così come dalla malavita, in nome della dignità, della rispettabilità e dell'autonomia di una forza identitaria ancora oggi determinante. Anche Marra, autore napoletano, fatta

eccezione per *La prima luce* del 2015, non si è mai allontanato da questo epicentro tematico, con uno stile che ha infuso di documentarismo i film di finzione e ha dato ai documentari un andamento da opera d'invenzione. In questo *L'equilibrio* Don Giuseppe incarna la differenza, il suo arrivo nella comunità è destabilizzante, d'improvviso vengono alla luce tutte le fratture del tessuto sociale e tutte le piccole ingiustizie quotidiane.

Prima di lui c'era "l'equilibrio", concetto a cui tutti fanno riferimento quando vogliono rimetterlo in riga, ma non si trattava di un bilanciamento di forze, buoni contro cattivi, giustizia contro illegalità, Stato e Chiesa contro la camorra, bensì quello del silenzio e del lasciar fare, del non reagire, del chiudere gli occhi e del credere, e far credere, che tutto sia normale. L'ex-parroco Don Antonio, Suor Antonietta e il Vescovo escono da questo quadro con una forte accusa a loro carico, quella di connivenza: un prete che lascia fare, una monaca che sgrida chi preferisce far del bene ai bambini, un alto responsabile della curia che redarguisce un parroco che è andato oltre gli stretti compiti d'ufficio, per amore, per bontà, per giustizia, sono il segnale di una comunità rotta e marcescente.

Simbolo visibile, tangibile e squisitamente cinematografico di questo stato di cose è una capra di proprietà del boss, legata con la propria corda ad un anello fissato al centro del campetto di calcio parrocchiale. I ragazzini giocano in strada, proprio di fianco al campetto interdetto: bastano un paio di tenaglie per aprire un varco nell'omertà, ma il

gesto di Don Giuseppe desta scandalo da ogni parte. Marra in *L'ora di punta* (2007) sosteneva la stessa accusa: civili o religiose che siano, le istituzioni che non agiscono in modo coeso e coerente contro la criminalità organizzata non sono altro che cibo facile di cui questa si nutre, nient'altro che una parte dell'equilibrio stesso. Il personaggio di Don Giuseppe è diretto con molta cura, inizialmente è composto e diplomatico, ma con l'acuirsi delle ostilità, si fa sempre più fisico, più istintivo, più schietto. In lui recita la forza della fede, messa in dubbio e messa in croce – il paragone con la "differenza" di Cristo è ben servito in una scena di catechismo – sacrificata e purificata dalle minacce, dai tentati e quasi realizzati omicidi. Gli obiettivi stretti su di lui allargano il campo solo in Piazza San Pietro, di pari passo con le sue speranze di trovare ascolto. Anche se ogni suo atto di giustizia è vano come ogni sua ricerca di conforto, non per questo è inutile, come si legge negli occhi del chierichetto fedele che gli dice "almeno voi ci avete provato". Quella di Don Giuseppe è una voce che va dritta al punto, come la messa in scena di Marra, pulita e semplice, perché in certi casi bisogna semplicemente dire le cose come stanno e niente più.

ERASMO DE MEO

La parrucchiera

Regia: Stefano Incerti
Soggetto: Renata Di Martino, Marianna Garofalo, Stefano Incerti, Luciano Stella
Sceneggiatura: Stefano Incerti, Marianna Garofalo, Mara Fondacaro
Fotografia: Cesare Accetta
Montaggio: Dario Incerti
Scenografia: Renato Lori
Costumi: Annalisa Ciaramella
Musiche: Antonio Fresa, Foja

Produzione: Skydancers, Rai Cinema
Distribuzione: Good Films
Origine: Italia 2017
Durata: 108'

Interpreti: Massimiliano Gallo (Salvatore), Pina Turco (Rosa), Cristina Donadio (Patrizia), Lucianna De Falco (Micaela), Tony Tammaro (Lello), Arturo Muselli (Kevin), Stefania Zambrano (Carla), Francesco Borragine (Claudio), Giorgio Pinto (compagno di Carla), Martina Palumbo (Jessica), Alessandra Borgia (Maria), Ernesto Mahieux (Gennaro)



La parrucchiera, 2017

Napoli. Rosa è una bella e verace ragazza che lavora come parrucchiera nel salone di Patrizia e del marito Lello. L'uomo ha perso la testa per lei e arriva ad aggredirla fisicamente. Rosa, stufa delle continue molestie, dopo aver litigato con Patrizia che si schiera dalla parte del marito, lascia il lavoro. Grazie al supporto delle amiche, la giovane apre "Testa e Tempesta", un salone tutto suo, nei

quartieri spagnoli. Difficoltà, problemi e gelosie minano le giornate di Rosa, intrappolata nella proposta "tagli contro la crisi", fino a quando un evento improvviso cambierà ogni cosa.

Napoli è vivacissima, multiculturale, piena di problemi ma anche accogliente, è come quelle belle donne libere, sfrontate, ribelli e passionante. Così è Rosa, così sono le sue amiche, Micaela, legata ad un ragazzo più giovane di lei, e Carla, una trans disperata perché il fidanzato non vuole presentarla alla famiglia. Sono proprio loro che la aiutano ad avviare l'attività di "Testa e Tempesta", salone aperto dopo aver lasciato il precedente lavoro.

Stefano Incerti entra lì, in quel magma, lo manipola, giocando con i

generi, e si fa manipolare; *La parrucchiera* infatti non trattiene i suoi personaggi, come un genitore nei confronti dei propri figli li guarda da lontano e li segue con occhio amorevole. I vicoli, la musica, i colori, il mondo di Rosa ostacolato dalle invidie di Patrizia (la sua ex titolare) e di Kevin (l'ex bambino prodigio gay, che lavora nel salone di Patrizia), abitato dal figlio Claudio, dall'amore di Salvatore, dalle follie delle sue compagne di viaggio. Sono queste le trame che costruiscono l'opera di Incerti, film che racconta un piccolo universo di donne, scalpitanti e vive, piene di voglia di reclamare il proprio posto nel mondo, per quanto sgangherato, unite da un sodalizio e da una sonorità intensa e calda.

"Testa e Tempesta" non è un giardino dell'Eden, non è perfetto eppure (soprav)vive, esiste, nonostante tutti i sé e i ma della Storia e di quelle microscopiche narrazioni di minuscoli uomini e donne che inciampano, sbagliano ma vanno avanti. Rosa, incastrata dai "tagli contro la crisi" (le clienti non pagano il servizio), viene stropicciata, scombussolata, spesso violentata dalle giornate, però non viene mai abbandonata, neppure quando cammina solitaria verso il negozio dell'usuraia, o quando riceve la visita di Patrizia, o quando viene pesantemente minacciata da Kevin – uno dei personaggi più crudeli e poetici del film. La protagonista, è sempre attorniata dalle persone della sua vita: Claudio in perenne crisi ormonale, Salvatore pronto ad appoggiarla, sostenerla, amarla, ma soprattutto ci sono Micaela e Carla e tutte le altre amiche che le asciugano le lacrime, le danno consigli, la aiutano nel sogno di avere un salone tutto suo.

Accettano i suoi sbagli, lavorerebbero con lei anche senza compenso, questo perché sono una squadra, unite dal loro essere donne, spesso abbandonate, tradite, umiliate. Proprio in questo aspetto il regista riecheggia il cinema di Pedro Almodóvar, variopinto, vorticoso e umano con i suoi personaggi femminili, multietnici, omosessuali e transessuali. Risuona poi delle donne complicate, delicate e vocanti del *Caramel* (2007) di Nadine Labaki e dei temi che la regista libanese spesso affronta. Sente anche l'influenza della Napoli colorata e surreale di Pappi Corsicato. Così il film respira tutte queste anime creando un'umanità pullulante che si muove e commuove. Non lascia però tra parentesi il racconto della società con le tasche vuote, spesso imperfetta, scalcinata, disperata (la storia di Kevin ne è un esempio), una società in crisi e costretta a sbagliare (come Rosa con la formaldeide).

La parrucchiera è un film in bilico tra risentimento (quello di Kevin e in parte di Patrizia) e dolcezza (Rosa e le amiche), tra commozione (la protagonista subisce qualsiasi tipo di sopruso) e riso (ogni cosa, anche la più dolorosa, viene vissuta con levità), tra un mondo sospeso e uno estremamente radicato a terra. Nonostante qualche ingenuità il film di Incerti conquista con il suo universo pop, grazie a un gruppo di donne speciali con le loro stravaganze, lasciando sulle labbra un delicato sorriso.

ELEONORA DEGRASSI

Il cratere

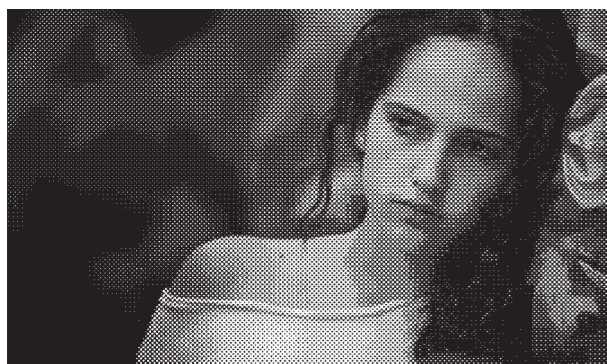
Regia: Luca Bellino, Silvia Luzi
Soggetto e sceneggiatura: Luca Bellino, Silvia Luzi, Rosario Caroccia
Fotografia: Luca Bellino, Silvia Luzi
Montaggio: Luca Bellino, Silvia Luzi

Musiche: Alessandro Paolini

Produzione: TFilm, Rai Cinema
Distribuzione: La Sarraz
Origine: Italia 2017
Durata: 93'

Premi: *Tokyo International Film Fest* (2017): Premio Speciale della Giuria; *Crossing Europe Filmfestival* (2018): Premio Speciale della Giuria

Interpreti: Rosario Caroccia (se stesso), Sharon Caroccia (se stessa), Mariaelianna Caroccia (se stessa), Rosario Junior Caroccia (se stesso), Tina Amariutei (se stessa), Assunta Arcella (se stessa), Imma Benvenuto (se stessa), Eros Caroccia (se stesso), Rosario Petrone (se stesso), Davide Russo (se stesso), Genny Valentino (se stesso)



Il cratere, 2017

Sharon è una ragazzina molto dotata nel canto. Condivide con i genitori la quotidianità casalinga e la vita lavorativa nella bancarella di peluches itinerante, fra Luna Park e fiere paesane. Il padre, Rosario, vuole per lei un futuro da star della canzone neomelodica, ma i tentativi sempre più pressanti di spingerla in quella direzione producono l'effetto opposto.

Ormai lo abbiamo capito, il cosiddetto "cinema del reale" funziona solo e solamente se accettiamo di perderci nel gioco che mette in scena. Si tratta di una negoziazione costante tra ciò che percepiamo come reale al cinema e il processo di finzionalizzazione teorizzato da Marc Augé a inizio anni Novanta. In questi film vediamo la realtà o le immagini che la sostituiscono? Il dubbio persiste nella stragrande maggioranza delle opere più recenti, da *Fuocoammare* (2016) a *A ciambra* (2017), ma prende una piega ancora più netta con *Il cratere*, scritto, diretto, montato, illuminato e prodotto da Luca Bellino e Silvia Luzi.

Si parte dalla necessità di raccontare una storia, per poi passare alla scelta di un dispositivo estetico-

narrativo, ogni volta diverso ma quasi mai completamente originale. Certo, difficilmente ci si imbatte in un tentativo così deciso di *mise en abyme*, di transizioni invisibili tra i corpi degli attori e quelli dei personaggi, di costruzione di una realtà parallela in tutto e per tutto aderente alla nostra. La storia di Sharon, giovane promessa della canzone neomelodica, non è la storia di Sharon Caroccia eppure lo è. Si appoggia, cercando sostegno in ciò che già esiste (il rapporto col padre, la passione per la musica), ma una volta stabilizzatasi imbocca una via totalmente immaginata in cui Rosario non è il timido padre che la accompagna sul red carpet di Venezia 73 (unico film italiano in corsa alla 32. Settimana Internazionale della Critica), ma un duro *pater familias* che vuole migliorare la propria condizione socio-economica attraverso il talento della figlia. In fondo, quello che in un primo momento può sembrare un neo sulla pelle della Storia è un tumore che l'umanità cova in seno da sempre: il vedere se stessi come insieme di insuccessi, rimpianti e frustrazione attraverso il successo, l'affermazione e la volontà degli altri che, nella maggior parte dei casi, sono i figli. Bellino e Luzi immaginano così un padre cercare di imbrigliare in un pugno la luce abbagliante della figlia, come fanno i nostri occhi con la costellazione Cratere, incapaci di percepirla se non debolmente per una sola stagione e, *ça va sans dire*, solo nel Sud del mondo.

La regia ha il preciso compito di dare forma a questa condizione claustrofobica, attraverso piani stretti e strettissimi sui volti, spingendo il più possibile sulla profondità di campo per

escludere tutto ciò che non è tensione, micro-espressione, esplosione improvvisa di sentimenti; ma è proprio in questo perverso stare addosso ai personaggi che ci si imbatte nelle crepe della realtà, fenditure attraverso cui è possibile scorgere il codice sorgente: la finzione. I due autori "ignorano il contesto sociale e gli ambienti in cui si svolge la vicenda (il sud frustrato e sottoproletario attratto dalle luci delle tv locali) per concentrarsi quasi completamente sulle emozioni e le evoluzioni dei loro personaggi" (Juri Saitta, *Il cratere*, <http://www.mediacritica.it>, 14 aprile 2018). Essi vanno al cuore della questione iniziale, quella negoziazione tra chi mostra e chi guarda che rende *Il cratere* un esperimento a occhi aperti sulla percezione degli spettatori che però necessita di perdere tutta una serie di elementi, come il richiamo alla provincia, alla stessa tradizione neomelodica, fino al suono e, infine, all'immagine per raccontare al meglio la deriva dell'ossessione cannibale di Rosario.

Cinema del reale o fiction? Poco importa, ma se proprio vogliamo dare una risposta al dilemma iniziale andiamo alla sequenza in cui Sharon si esibisce in diretta tv: il padre la riprende con la telecamera, ma così facendo non guarda la figlia bensì la sua immagine catturata da un dispositivo digitale. Uno sguardo che cerca la realtà attraverso il medium: è il presente baby.

MICHELE GALARDINI

Falchi

Regia: Toni D'Angelo
Soggetto e sceneggiatura: Giorgio Caruso, Toni D'Angelo, Marcello Olivieri

Fotografia: Rocco Marra
Montaggio: Marco Spoletini
Scenografia: Carmine Guarino
Costumi: Olivia Bellini
Musiche: Nino D'Angelo

Produzione: Minerva Pictures, Figli del Bronx Produzioni, Rai Cinema
Distribuzione: Koch Media
Origine: Italia 2016
Durata: 97'

Premi: *BIFEST - Bari International Film Festival* (2017): Miglior Fotografia (Rocco Marra), Miglior Montaggio (Marco Spoletini)

Interpreti: Fortunato Cerlino (Peppe), Michele Riondino (Francesco), Xiaoya Ma (Mei), Aniello Arena (Ispettore Russo), Pippo Delbono (Marino), Stefania Sandrelli (Arianna), Gaetano Amato (Luciano), Alessandra Cao (Liu), Carlo Caracciolo (Agente Caserta), Oscar di Maio (Arturo Cavasino)



Falchi, 2016

Peppe e Francesco sono due agenti della sezione speciale della Squadra Mobile di Napoli, dedicata alle indagini sulla criminalità organizzata. Efficienti e dediti alla loro missione, i due amici pagano però lo scotto di una vita sempre in tensione. Quando il capo stesso della Squadra Mobile, indagato per concussione mafiosa a seguito della testimonianza di un pentito, si toglie la

vita, Peppe e Francesco sono decisi a fare chiarezza sull'accaduto e vendicarlo a tutti i costi.

È una storia nera quella di Peppe e Francesco, che seguiamo fin dai primi minuti del film, mentre a bordo del loro scooter sfrecciano tra le viuzze della città, cercando di portare ordine in una quotidianità fatta di scippi, minacce, crimini minori: un lavoro stressante, un equilibrio pericoloso tra integrità e pulsioni animali che cercano di risucchiarli nello stesso vortice che combattono giorno dopo giorno. Per sopravvivere occorre fidarsi gli uni degli altri, guardarsi le spalle a vicenda; quando però questa ruota si spezza e qualcuno commette un errore, allora occorre farsi forza e riuscire

a confrontarsi con se stessi. Peppe sembra saper giocare a questo gioco, è invisibile, solitario, Francesco è esposto, ha un passato che non lo lascia respirare, un errore commesso in servizio che lo perseguita. In realtà i due sono più simili di quanto si voglia pensare, due anime tormentate rese impulsive e vulnerabili da una catena di eventi che si fa sempre più grande e difficile da gestire. Sottolineando la sua presenza come autore, il regista Toni D'Angelo lascia i suoi protagonisti fluire incontrollati, in una storia che sembra non essere stata costruita; al tempo stesso però li pone di fronte ai loro stessi sentimenti, lacerati, insoluti, sollevati da due figure femminili che colorano lo spazio grigio intorno a loro. Per entrambi il sottile filo sul quale camminano si spezza, l'amicizia si incrina ed entrambi sono costretti a reagire, a sentire, a decidere se continuare a perdersi o provare a scuotersi.

Unico grande contenitore che compatta una storia che a tratti minaccia di sfuggire è la città di Napoli, il suo labirintico dedalo di vicoli dove la criminalità predatoria regna, capace di ingoiare tutto e tutti, anche chi sta eseguendo il proprio lavoro, a volte in maniera poco ortodossa. Sappiamo bene che la vicenda si svolge nel capoluogo campano, lo leggiamo su quel cartello ferroviario testimone silenzioso della vendetta di Francesco, lo si percepisce nella fotografia densa e ben curata di Rocco Marra. Ma anche se questo teatro ha un nome, l'immagine che viene restituita non è stereotipata, piuttosto è opaca, una città poco riconoscibile, un non luogo all'interno del quale si

incontrano, si scontrano e si fondono diverse culture. Tratto distintivo rimane però la musica, una colonna sonora molto presente ma mai invadente, firmata da Nino D'Angelo, padre del regista. Una sonorità che si lega per tradizione al melodramma, che qui racconta una terra di nessuno dove la legge è quella dettata dalla strada, dalla parola data, dal proprio senso di giustizia e vendetta.

Facile dunque perdersi tra spinte ancestrali e calcoli primitivi, perché violenza chiama violenza in una progressione pericolosa e mai finita. Il film stesso a volte potrebbe rischiare di lasciarsi andare, invece evita di perdersi grazie alla volontà di rimanere coerente nell'essere una storia violenta, a tratti legata al melò, e soprattutto perché raccontata da un regista che non cerca di nascondere nulla, nemmeno se stesso e la macchina da presa, prepotentemente addosso ai suoi protagonisti e alla sua città.

MARGHERITA MERLO

Gatta Cenerentola

Regia: Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, Dario Sansone

Soggetto: tratto dalla fiaba *La gatta Cenerentola* di Giambattista Basile
Sceneggiatura: Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, Alessandro Rak, Dario Sansone

Art Director: Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, Dario Sansone

Montaggio: Alessandro Rak, Marino Guarnieri

Scenografia: Barbara Ciardo, Annarita Calligaris, Antonia Emanuela Angrisani

Musiche: Antonio Fresa, Luigi Scialdone

Produzione: Mad Entertainment, Rai Cinema

Distribuzione: Videa
Origine: Italia 2017
Durata: 86'

Premi: *Mostra Internazionale del Cinema di Venezia* (2017): Premio Speciale Francesco Pasinetti-SNGCI, Premio Future Film Festival Digital Award (menzione speciale), Premio Mouse d'Argento, Premio Open; *Busto Arsizio Film Festival* (2018): Premio Cinema d'Animazione; *David di Donatello* (2018): Miglior Produttore

(Luciano Stella, Maria Carolina Terzi), Migliori Effetti Speciali Visivi (Mad Entertainment); *Nastri d'Argento* (2018): Premio Speciale "Qualità, innovazione e coraggio produttivo"

Voci originali: Alessandro Gassmann (Primo Gemito), Maria Pia Calzone (Angelica Carannante), Massimiliano Gallo (Salvatore Lo Giusto / 'O Re), Mariano Rigillo (Vittorio Basile), Renato Carpentieri (il commissario), Gino Fastidio (James), Ciro Priello (Luigi), Federica Altamura (Anna), Marco Mario de Notaris (Cinegiornale)



Gatta Cenerentola, 2017

Privata prematuramente dell'affetto dei genitori, la candida Mia cresce a bordo della Megaride, una fantasmagorica nave da crociera ideata dal geniale padre armatore/scienziato attraccata nel porto di Napoli, soccombendo quotidianamente alla perfidia della matrigna e dei fratellastri. Ignorando l'atroce delitto di cui si sono macchiati la donna e il suo amante, diventa grande in compagnia di spettrali

ologrammi che mescolano i ricordi passati con quelli futuri, attendendo pazientemente di riscattarsi da intrighi e corruzione dilaganti e fare giustizia per sé e per l'intera città.

Nell'immaginario collettivo la figura di Cenerentola richiama alla memoria un personaggio femminile remissivo, dolce, la figlia non ancora maggiorenne di un uomo facoltoso rimasto vedovo e accasatosi nuovamente con una donna avvenente ma interessata più al denaro che ai sentimenti, costretta a subire ingiustizie da parte della matrigna e delle sorellastre, che non si fanno alcuna remora a relegare la ragazza al ruolo di cameriera personale per farsi servire e riverire. La fortuna della caratterizzazione estremamente positiva del personaggio si deve alla

notorietà e alla risonanza che i testi di Charles Perrault e dei Fratelli Grimm ebbero nel corso dei secoli. Versioni della storia che, seppur modificate ed edulcorate nelle trasposizioni successive, predominano nella tradizione fiabesca d'Europa e fungono da modello anche per il lungometraggio della Disney del 1950, divenuto poi un classico intramontabile dell'animazione cinematografica – il remake in *live action* del 2015 non l'ha potuto scalzare dal podio dei film più amati di sempre da grandi e piccini. La comune base letteraria in realtà si ritrova nell'opera *Lo cunto de li cunti*, una raccolta di fiabe pubblicata intorno al 1630 da Giambattista Basile, nativo della Campania, un uomo eclettico che di giorno faceva il soldato e il politico e nella vita privata si diletta con la scrittura di poesie, opere teatrali e, per l'appunto, raccolte di fiabe tra le quali spicca *La gatta Cenerentola*. Il testo barocco scritto in napoletano racconta la storia di Zezolla, figlia di un re, particolarmente scontenta della neo-consorte del padre a tal punto da accettare il suggerimento della sua beneamata maestra e sbarazzarsene, commettendo un omicidio, consentendo alla sua complice di diventare la nuova promessa sposa dell'ignaro genitore. Il lungometraggio d'animazione partenopeo recupera l'atmosfera cupa, densa di passioni e risentimenti anche se posticipa alle ultime scene del film la malefatta della giovane eroina, che per Basile permetteva invece la messa in atto della struttura narrativa. I quattro registi dimostrano non solo di conoscere a menadito la versione originale della fiaba ma di volerla celebrare (non a caso il personaggio principale si chiama Mia

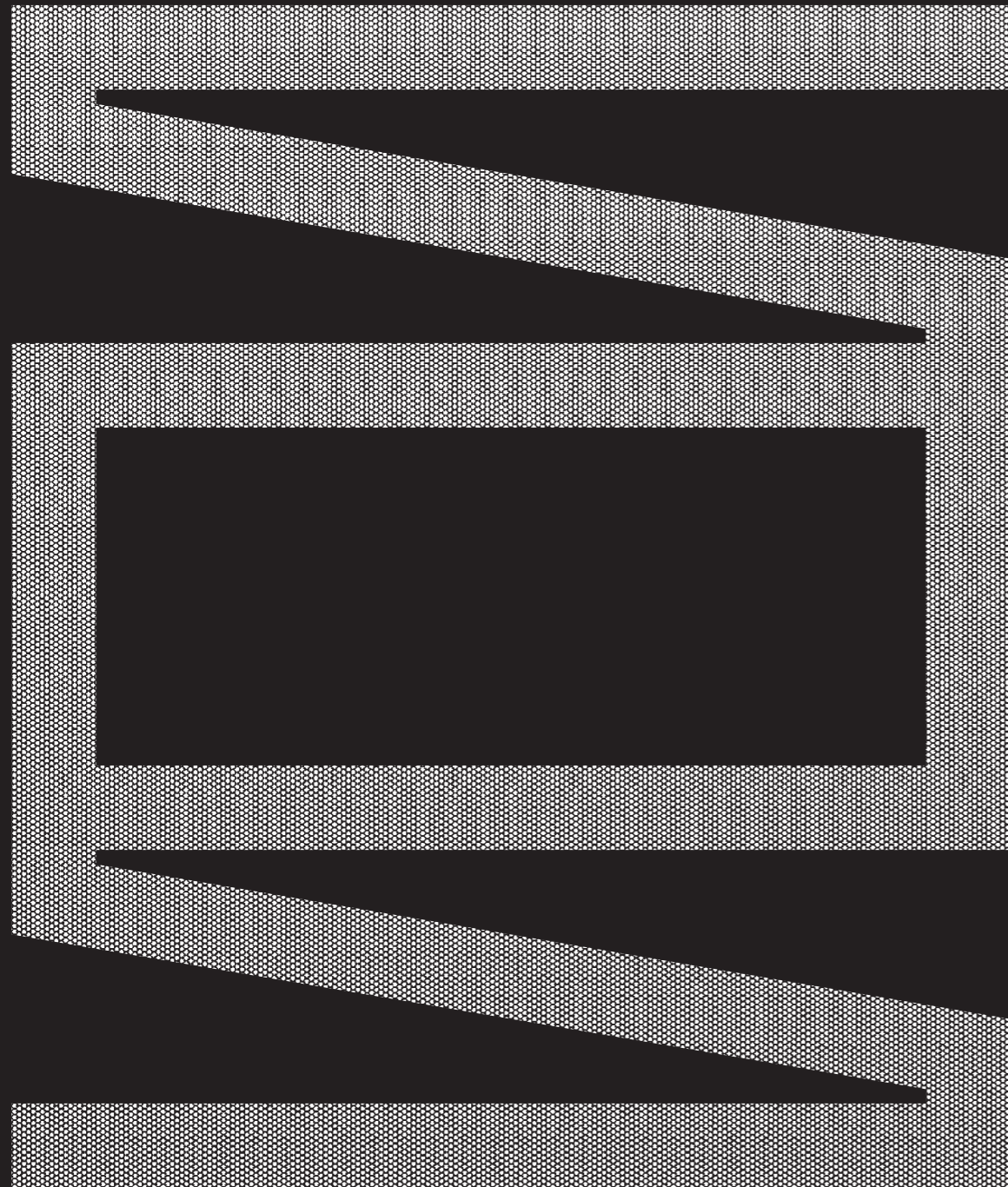
Basile) modernizzandola e mescolandola ad altri elementi musicali tradizionali della cultura campana per plasmare i personaggi e il contesto del loro film. Provenendo dal mondo del graphic novel, decidono di affidarsi all'animazione CGI in 3D per raccontare una storia travagliata, ambientata in un futuro distopico, dove troneggia la prepotenza di pochi *villain* interessati soltanto alla gloria e al profitto personale, a scapito del benessere degli onesti e della collettività. L'antagonista più temibile, che si cela dietro un'ipocrita gentilezza e il buon gusto nel vestire, è 'O Re che ammalia tutti cantando delle ironiche canzoni in stile neomelodico partenopeo sulla poca sensatezza della folla che si lascia imbambolare da luci e lustrini acconsentendo di vivere in una città malsana, dove cadono incessantemente frammenti di immondizia bruciata e imperano la corruzione e la violenza.

Una moderna favola dark, già pluripremiata e in corsa agli Oscar 2018, che non poteva assolutamente mancare all'Amidei.

MARTINA BIGOTTO

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

95–99 Scrittura seriale: sentire e ascoltare
A cura di Sara Martin



Capitolo E

Scrittura seriale: sentire e ascoltare

In Italia il biopic, affrontato nel format della miniserie, è da sempre la forma di produzione televisiva privilegiata. Questa particolare narrazione tutta nostrana è chiamata infatti “fiction all’italiana”, composta da un minimo di due a un massimo di quattro o cinque episodi della durata di novanta minuti circa l’uno, che spesso affronta la vita di un personaggio che si è distinto in un determinato ambito culturale, musicale, sociale, sportivo, religioso, politico... nella storia, recente e non, del nostro Paese.

Fabrizio De André. Principe libero, scritto dagli sceneggiatori Giordano Meacci e Francesca Serafini – già vincitori della trentacinquesima edizione del Premio internazionale alla miglior sceneggiatura “Sergio Amidei” con il film *Non essere cattivo* (Claudio Caligari, 2015) – è una “fiction all’italiana”, che si inserisce

perfettamente nella tradizione della produzione televisiva nazionale, ne segue le regole e il ritmo, ma è anche molto altro.

Gli sceneggiatori Meacci e Serafini, con il regista Facchini, si sono imbattuti in un personaggio non certo facile. Raccontare la vita di Fabrizio De André, uno dei cantautori più amati di tutti i tempi è stata di sicuro una sfida non priva di pericoli. Quali elementi valorizzare quando ci si trova a dover “contenere” un personaggio che con i suoi testi ha scalfito l’immaginario di diverse generazioni? Quali momenti raccontare di una vita fatta prima di tutto di musica e parole, ma anche di condivisione con tanti artisti, di sofferenza, di conflitti, di abusi, di amore, di morte e di paura? Cosa poter lasciare sullo sfondo, immaginando che lo spettatore abbia già un certo grado di conoscenza della materia narrata perché parte del

background nazionale a prescindere da gusti, classi sociali, posizioni politiche? *Fabrizio De André. Principe libero* è soprattutto un accurato lavoro di sintesi, che restituisce sia la figura di De André che l’importanza della sua opera e lo fa nella consapevolezza che il progetto nasce, per volere dei produttori Rai e Bibi Film, con una doppia destinazione: l’evento cinematografico in sala e la rete televisiva nazionale. Meacci e Serafini sono grandi conoscitori dell’opera di De André (lo hanno incontrato mentre lavoravano alla raccolta di saggi *La lingua cantata* e hanno potuto contare sulla consulenza della moglie Dori Ghezzi per la stesura della sceneggiatura) e decidono di costruire un lungo racconto sul personaggio attraverso il ritmo delle sue canzoni e delle sue parole.

Da alcuni anni il Premio Amidei dedica alla scrittura seriale un’attenzione particolare; con la presentazione della miniserie dedicata al cantautore genovese quest’anno avremo l’occasione di poter riflettere, assieme agli sceneggiatori, a più livelli: quello produttivo legato al format della “fiction all’italiana” e alla costruzione dell’evento cinematografico che ha preceduto la messa in onda televisiva, quello narrativo che innesta le sue radici all’interno del genere del biopic e quello legato propriamente alla figura mitologica di Fabrizio De André. Assieme alla miniserie, avremo l’occasione di conoscere il personaggio anche attraverso le parole del libro *Lui, io, noi* scritto da Dori Ghezzi assieme alla coppia Meacci e Serafini e pubblicato da Einaudi.

“Ogni giorno” – scrive Dori Ghezzi nel libro – “qualcuno mi riconosce e mi chiede di lui. Di come era nel privato,

o di quello che avrebbe ancora scritto, se solo avesse avuto il tempo. Le domande cambiano di volta in volta ma il sentimento con cui le accolgo è sempre lo stesso. È un sentimento doppio: la tentazione, da un lato, di raccontare tutto: di moltiplicare Fabrizio in ogni parola; di renderlo ogni suono che ascolto, l’abbraccio in cui inevitabilmente a un certo punto della notte vorrei precipitare. E il desiderio, dall’altro lato, di proteggere invece tutto questo. Di restare lui e io il suono, l’abbraccio” (Dori Ghezzi, *Lui, io, noi*, Einaudi, Torino 2018, p. 5).

Un personaggio di cui vorremmo sapere tutto, troppo. Un personaggio che un progetto seriale (e poi un libro biografico) ha contribuito a svelare attraverso scelte narrative dettate da regole precise (il format, la durata, il palinsesto) che rappresentano un punto di forza e non una restrizione perché, come dice De André: “Pensi che l’anarchia sia fare quello che vuoi? Anarchia è darsi delle regole prima che te le diano gli altri!”

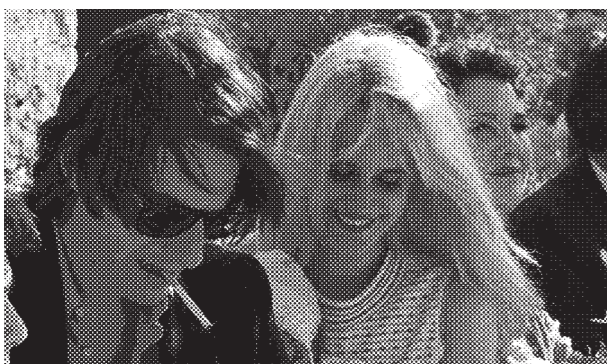
SARA MARTIN

Fabrizio De André. Principe libero

Regia: Luca Facchini
Soggetto: Luca Facchini, Giordano Meacci, Francesca Serafini
Sceneggiatura: Giordano Meacci, Francesca Serafini
Fotografia: Gogò Bianchi
Montaggio: Clelio Benevento, Valentina Girodo
Scenografia: Enrico Serafini
Costumi: Maria Rita Barbera, Gaia Calderone
Musiche: Fabrizio De André

Produzione: Rai Fiction, Bibi Film
Distribuzione: Nexo Digital
Origine: Italia 2018
Durata: 193'

Interpreti: Luca Marinelli (Fabrizio De André), Valentina Bellè (Dori Ghezzi), Elena Radonicich (Puny), Davide Iacopini (Mauro De André), Gianluca Gobbi (Paolo Villaggio), Ennio Fantastichini (Giuseppe De André), Matteo Martari (Luigi Tenco), Tommaso Ragno (Riccardo Mannerini)



Fabrizio De André. Principe libero, 2018

La vita, gli amori e la carriera di Fabrizio De André, dalla giovinezza tra i bar e i bordelli di Genova al grande successo di pubblico. L'amicizia con Paolo Villaggio e Luigi Tenco, i contrasti con il padre Giuseppe, che lo vuole avvocato e cerca di allontanarlo dalla bottiglia. Diviso tra la prima moglie, la borghese Puny, da cui nasce Cristiano, e la seconda, la cantante Dori Ghezzi, che lo rende padre

della figlia Luvi, Fabrizio vive con Dori la difficile esperienza del rapimento, fino alla liberazione finale.

Il sottotitolo del film – che, nonostante la suddivisione in due parti, funzionale alla trasmissione in televisione, sembra più strutturato come lungometraggio che come miniserie –, *Principe libero*, è una chiave di lettura utile per comprendere due aspetti fondamentali del personaggio De André, per come è rappresentato da Luca Facchini in questo riuscito racconto nazional-popolare. Da un lato, Fabrizio è di origine altolocata e diventa ben presto il migliore cantautore italiano: questo doppio elemento “principesco” ha a che fare con gli obblighi, lo status, le responsabilità. Dall'altro lato, De André, innegabilmente,

è “libero”, anarchico, rifiuta ogni imposizione, sceglie sempre di testa sua.

A questa scissione, che rende necessario al cantautore assumere una buona quantità di alcool, vita natural durante, per garantirsi un minimo equilibrio psichico, corrisponde, in campo amoroso, la scelta difficile tra le due donne più importanti della sua vita. Puny (una bellissima Elena Radonicich, che cambia look in ogni scena, come Audrey Hepburn in *Due per la strada* del 1967), altera e imbronciata, lo richiama all'ordine, alla parsimonia, al ruolo di padre, agli orari da “anziano”, alla routine. La più giovane Dori (Valentina Bellè, già molto affiatata con Marinelli in *Una questione privata* del 2017), invece, è l'amore passionale, romantico, quello dei “giorni perduti a rincorrere il vento”, delle rotture e delle riconciliazioni. Su questo triangolo si costruisce gran parte della narrazione. Per quanto riguarda il resto dei personaggi, forse Paolo Villaggio, Luigi Tenco, Riccardo Mannerini e Fernanda Pivano avrebbero meritato più spazio, mentre è degno d'interesse, per com'è sviluppato nel tempo, il rapporto tra Fabrizio e il padre Giuseppe, conflittuale sì, ma anche dinamico. È proprio Giuseppe a regalare al figlio la prima chitarra.

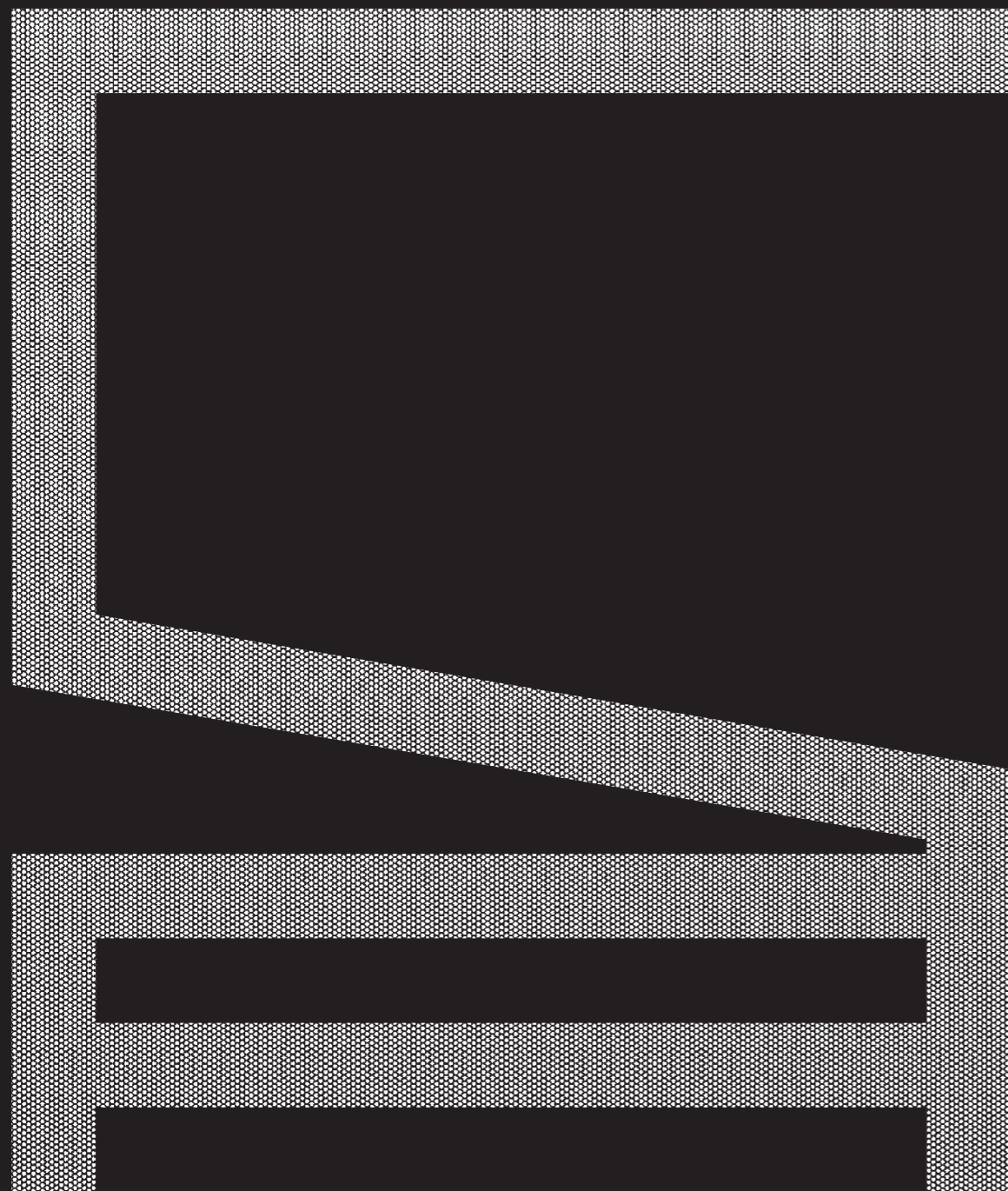
L'approccio alla materia delicata della vita di un uomo così ammirato, in fase di sceneggiatura e di messa in scena, è molto rispettoso, non pecca di presunzione, è all'insegna della naturalezza e lo stesso si può dire della recitazione degli attori, a partire dall'ottimo Luca Marinelli. Il suo Faber a volte ha l'accento romano, ma in alcune inquadrature la somiglianza è impressionante: ciuffo, occhiali scuri, postura, sigaretta sempre tra le dita. Nella colonna sonora, si sceglie

di alternare saggiamente i brani in versione originale (extradiegetici, come provenienti da un'altra dimensione, quella della memoria collettiva) con le interpretazioni di Marinelli (diegetiche e appassionate), che non ha un timbro così baritonale ma non fa nessuno sforzo a cantare i versi di De André esattamente con la stessa intonazione e pronuncia. Sembra quasi di ascoltare il figlio Cristiano. E se i fan possono godersi tanti brani indimenticabili, va detto che è il vissuto privato, sequestro compreso, il nucleo centrale del film. È il De André uomo comune, con tutte le sue carnali debolezze, il suo erotismo rapace ma gioioso, quello che qui interessa maggiormente, che lo rende più vicino allo spettatore, di cui il film cerca costantemente, e con efficacia, il coinvolgimento. Coerentemente con la grande empatia, tutta laica, che De André ha sempre dimostrato nei confronti degli anteroi delle sue canzoni; al prete che è suo docente a scuola, il giovane Fabrizio, infatti, spiega “Non credo ai miracoli, m'interessa più l'uomo”.

FRANCESCO GRIECO

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

101–107 Racconti privati, memorie pubbliche: storie dal margine
A cura di Diego Cavallotti



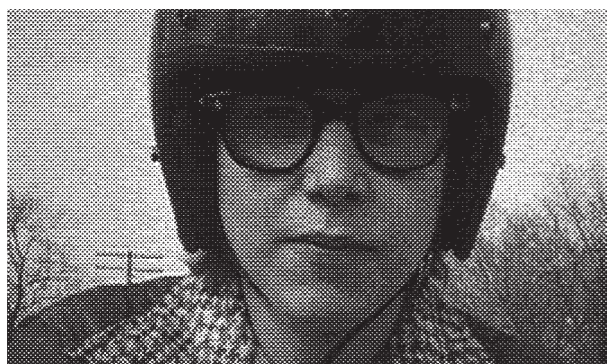
Capitolo F

Sadie Benning: una storia di carne e di pixel

Sadie Benning Videoworks:
Volume 1
Regia e sceneggiatura: Sadie
Benning
Origine: USA 1998
Durata: 35'

Sadie Benning Videoworks:
Volume 2
Regia e sceneggiatura: Sadie
Benning
Origine: USA 1999
Durata: 49'

Sadie Benning Videoworks:
Volume 3
Regia e sceneggiatura: Sadie
Benning
Origine: USA 1999
Durata: 70'



German Song, 2005

È il 1989 e Sadie Benning lascia la scuola e decide di chiudersi nella sua stanza. Lì dentro ha tutto quello che le serve: sedici anni, i suoi dischi, la tv e una telecamera giocattolo Fisher Price PXL-2000, che permette di registrare brevi filmati su un'audiocassetta. Con quella gira un video di cinque minuti chiamato *Living Inside* (1989), in cui racconta cosa significa scoprirsi lesbiche nella Milwaukee

operaia e conformista di fine millennio. Il primo era stato *A New Year* (1989): quattro minuti a cuore aperto nascosta dietro una palla di vetro con la neve finta, i suoi pensieri impressi sopra dei pezzi di carta fluttuanti davanti allo schermo. Da lì Benning ha continuato a girare, a dare una forma pezzo per pezzo alla sua adolescenza, quella di una ragazzina ai margini che decide di raccontare la sua sessualità nell'unico posto in cui si sente al sicuro: la sua cameretta con le tapparelle abbassate.

Con *If Every Girl Had a Diary* (1990) le confessioni fuori campo si legano a primi piani claustrofobici: l'obiettivo diventa un'estensione del corpo, offerto con una prossimità spiazzante, quasi sensuale. Il video si fa carne, acquista qualità tattili, materiche, dà vita ad una

fisicità inedita che ingloba lo spettatore. Il rumore della telecamera in funzione, la voce calda fuori campo, la grana spessa dei pixel, la sua bocca impiasticciata di rossetto, danno l'illusione di condividere la stessa intimità, di guardare insieme dallo stesso buco della serratura. Sadie Benning vuole comunicare, vuole connettersi con chi la guarda. Come per l'odierno popolo di youtuber, l'isolamento è la condizione necessaria dell'estrema diffusione di un messaggio in bottiglia.

Come i diari delle teenager, i suoi video fagocitano tutto, sfidando la specificità del mezzo: in *A Place Called Lovely* (1991) filmati della sua infanzia, illustrazioni scientifiche di anatomie perfette, disegni, animazioni, titoli di giornale, si intrecciano in cortocircuiti ironici che esorcizzano la solitudine. La colonna sonora, strutturale come un battito cardiaco, rivela uno spazio di spontaneità calibrata, editato nei dettagli. Vecchi giocattoli si inseriscono nel racconto per visualizzare quello che non basta dire; emergono da profondità sgranate come goffi effetti speciali. Inserti chiassosi tratti da programmi televisivi spazzano via tutto, entrano in scena a singhiozzo con la stessa violenza con cui i modelli sociali imposti schiantano la personalità di una donna in costruzione. Per difendersi Benning impersona ruoli: maschili, femminili, indefiniti. Rivendica un'identità fluida, instabile; con *It Wasn't Love* (1992) entra ed esce dagli stereotipi della Hollywood anni Cinquanta, sfoga tutta la voglia di esistere di una persona che si cerca sui media ma non si trova, allora decide di rappresentarsi da sola.

Benvenuti nel New Queer Cinema, quello in cui solitudine e alienazione vanno

a braccetto con la carica sovversiva dell'ambiguità di genere. Ormai ragazzina prodigio, inizia a rivolgere la telecamera fuori dalla propria stanza, ad allargare lo sguardo anche a ciò che la circonda, per finire con *Flat Is Beautiful* (1998), il film più lungo che abbia mai girato: qui lascia la scena a Taylor, undicenne androgina cresciuta da una madre single in un mondo in bianco e nero, e l'emotività dei personaggi è affidata a delle maschere di carta. Gli esterni sono girati in Super8, ma per gli interni Benning continua a usare la Pixelvision, convertendone ancora una volta i limiti in sorprendenti possibilità espressive.

FEDERICA FONTANA

Cineguf selezione: I ragazzi della via Paal, Le disavventure della terza compagnia, Cinci, Il covo

I ragazzi della via Paal
Regia: Alberto
Mondadori, Mario Monicelli
Origine: Italia 1935-1936,
Cineguf di Milano
Durata: 40'

Le disavventure della
terza compagnia
Regia: Antonio Marzari
Origine: Italia s.d., Cineguf
di Venezia
Durata: 8'

Cinci
Regia: Michele Gandin
Origine: Italia 1939,
Cineguf di Siena
Durata: 35'

Il covo
Regia: Vittorio
Carpignano, Enrico Gras,
Luciano Emmer
Origine: Italia 1941,
Dolomiti Film-Cineguf di
Milano,
Durata: 13'

La selezione proposta dei film dei Cineguf è un'occasione rarissima per vedere alcuni dei risultati più sorprendenti di una vasta produzione concepita dalle cosiddette Sezioni cinematografiche dei Guf, ovvero i Cineguf. Cine-club sostenuti e finanziati dal regime mussoliniano e disseminati in tutto il Paese negli atenei del Regno, i Cineguf hanno prodotto centinaia di cortometraggi di vario genere, dalla fiction, al documentario, all'animazione, tra il 1934 e il 1943. Il cinema sperimentale dei Cineguf, così veniva chiamato, è stata una pratica fortemente debitrice del documentario – di fatto uno dei terreni più calcati dai cinesperimentalisti (*Il covo* ne è un esempio straordinario) – e capace di coprire capillarmente lo spazio fisico di buona parte della nostra penisola, interrogandosi sulla messa in scena della propria porzione di realtà, attraverso una pratica che in un gesto di sperimentazione si faceva anche luogo politico. Il tutto si traduceva in una costante negoziazione di quell'immersione nel proprio specifico spazio esistenziale, come soluzione a un cinema "attendibile", che fosse cioè

in grado di restituire quella complessa dimensione spirituale che la retorica del fascismo invocava come "Spirito del tempo" e come "Spirito di una nazione": quella fascista. È stato un cinema che ha dunque posto al centro la ricerca di un "nuovo realismo", attraverso una complessa metabolizzazione del documentario, e che non a caso ha coinvolto numerose personalità di giovani intellettuali che avrebbero animato la cultura neorealista: Mario Monicelli (di cui proiettiamo *I ragazzi della via Paal*), Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Luciano Emmer (che collabora a *Il covo*), Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, e molti altri.

I ragazzi della via Paal vede coinvolti Mario Monicelli, il cugino Alberto Mondadori e Cesare Civita, tutti del Cineguf di Milano e attivissimi (avevano diretto anche *Il cuore rivelatore* nel 1934, un altro adattamento, questa volta da Edgar Allan Poe). Il gruppo veniva da esperienze vicine al mondo dell'avanguardia letteraria e artistica: giovanissimi liceali fondano il periodico *Camminare*, dove portano avanti idee anti-futuriste ed esprimono una

dinamica ricerca per forme di espressione più corrispondenti al loro spirito giovanile e vitale – adorano il cinema sovietico, Monicelli ne scrive entusiasticamente.

Le disavventure della terza compagnia ci porta in area veneziana, polo straordinariamente vivace, animato fin dal 1932 da una personalità come Francesco Pasinetti, figura fondamentale per il movimento dei Cineguf: l'opera che proiettiamo è diretta da Antonio Marzari per il Cineguf di Venezia e rappresenta uno dei pochi film d'animazione sopravvissuti, uno spaccato inquietante e funereo della vita militare.

Cinci è uno straordinario adattamento di una novella di Luigi Pirandello, diretto dal futuro documentarista Michele Gandin: il film, interpretato da paesani della campagna senese e ripreso quasi interamente in esterni, è un prototipo del neorealismo, con sequenze di notevole maturità tecnica, che bilancia sapientemente un realismo di matrice documentaristica e uno sperimentalismo tecnico sempre funzionale ad una mimesis anche psicologica.

Infine *Il covo* è un documentario d'avanguardia prodotto dalla Dolomiti Film di Luciano Emmer e Enrico Gras, una società nata in seno al Cineguf di Milano: si tratta di una celebrazione modernissima della rivoluzione fascista, in tempo di guerra e per finalità di propaganda e arruolamento. Nelle mani di artisti assai vicini agli ambienti dell'avanguardia milanese, esso diventa un'opera metafisica sulla morte e sul clima plumbeo dell'Italia in guerra, un sublime esempio dell'avanguardia cinematografica italiana: il cinema sperimentale dei Cineguf.

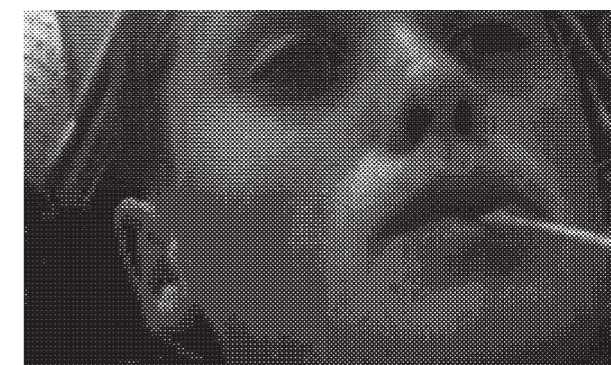
ANDREA MARIANI



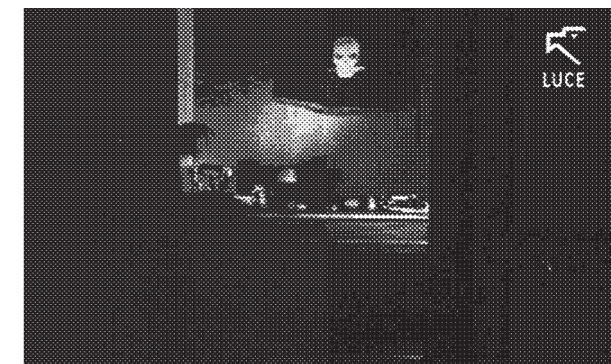
I ragazzi della via Paal, 1935-1936



Le disavventure della terza compagnia, s.d.



Cinci, 1939



Il covo, 1941

Di 8mm, Super8 e alieni: i tesori del Palazzo del Cinema

La Marcia dell'Amicizia
Origine: Italia 2018
Durata: 7'

Convitto in festa
Origine: Italia 2018
Durata: 10'



La Marcia dell'Amicizia, 2018

Immaginiamo gli alieni.
Immaginiamo un futuro apocalittico.
Immaginiamo gli alieni in un futuro
apocalittico: l'umanità si è estinta
e a testimonianza della sua esistenza
vi sono soltanto pochi monumenti.
Questi hanno forma plurima: dalle
grandi cattedrali gotiche fino agli edifici
neoclassici, dalle sculture di Michelangelo
fino ai grandi capolavori dell'arte astratta.
E, perché no, anche i supporti in nitrato,
acetato o poliestere, su cui gli alogenuri
d'argento hanno dato vita a peculiari
forme bidimensionali, svolgono tale
funzione. Queste pellicole diventano così,
nel mondo post-apocalittico a cui abbiamo
fatto riferimento, residui testimoniali della

nobile arte cinematografica.

Ma cosa succederebbe se, al posto
di un lacerto di *2001: Odissea nello spazio*
(1968), gli alieni appena arrivati sulla
terra trovassero un frammento in 8mm
o in Super8 su cui sono state impresse
immagini della vita quotidiana
– o meglio, dei riti della vita quotidiana –
di una comunità? Magari di una collettività
periferica, la cui vita si è sviluppata nei
luoghi in cui l'est diventa ovest e l'ovest
diventa il nulla. E che cosa potremmo
dire di questi frammenti (spesso) muti,
mal girati e poco intellegibili? Che cosa
direbbero gli alieni se trovassero, magari
a Gorizia, questi brani?

Come ogni anno, il laboratorio
*La Camera Ottica – Film and Video
Restoration* dell'Università degli Studi
di Udine, l'Associazione Palazzo del
Cinema–Hiša Filma e la Mediateca.GO
“Ugo Casiraghi” si sono impegnate ad
aiutare i futuri alieni a ricostruire la storia
locale del territorio isontino attraverso la
preservazione e la valorizzazione di fondi
in film a passo ridotto (9,5mm, 16mm,
8mm e Super8) legati alla provincia di

Gorizia. Per il Premio Amidei del 2018,
le tre istituzioni si sono impegnate a
preservare e a valorizzare il fondo del
Convitto San Luigi, un punto di riferimento
non solo per la comunità cattolica della
città (e, in particolare, per quella parte che
si riconosceva nei precetti salesiani e negli
insegnamenti di Don Bosco), ma anche per
tutti i giovani che ne affollavano l'oratorio.

In particolare, ci siamo concentrati
su due temi / oggetti che attraversano
l'intero fondo. In primo luogo, vi sono le
riprese effettuate durante diverse edizioni
(a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni
Ottanta) della *Marcia dell'Amicizia* –
una gara podistica organizzata dal TGS
(Turismo Giovanile Sociale) goriziano
e dalle omologhe organizzazioni
jugoslave. Evento assai sentito da tutta la
cittadinanza, culminava con il passaggio
della frontiera tra Italia e Jugoslavia,
suggerito dalla benedizione laica del
sindaco di Gorizia, Francesco Scarano.
In secondo luogo, vi sono gli eventi
goriziani “per grandi e piccini” organizzati
dal Convitto, come, per esempio, la festa
autunnale delle castagne.

In entrambi i casi, si è deciso di
procedere alla valorizzazione dei “filmini”
che rispondevano a tali tematiche
attraverso un lavoro di montaggio simile
a quello compiuto per *film compilation*
come *A Daily Life* (2000) di Albert Elings.
Più precisamente, durante il Premio
Amidei verranno mostrati due “montaggi”
elaborati da Ilaria Magni, laureata al
DAMS di Udine-Gorizia. Il primo (*Convitto
in festa*) è dedicato a un sommario delle
feste organizzate dai Salesiani per la
comunità goriziana. Il secondo, invece,
rappresenta un *focus* sulla *Marcia
dell'Amicizia*: qui si possono osservare

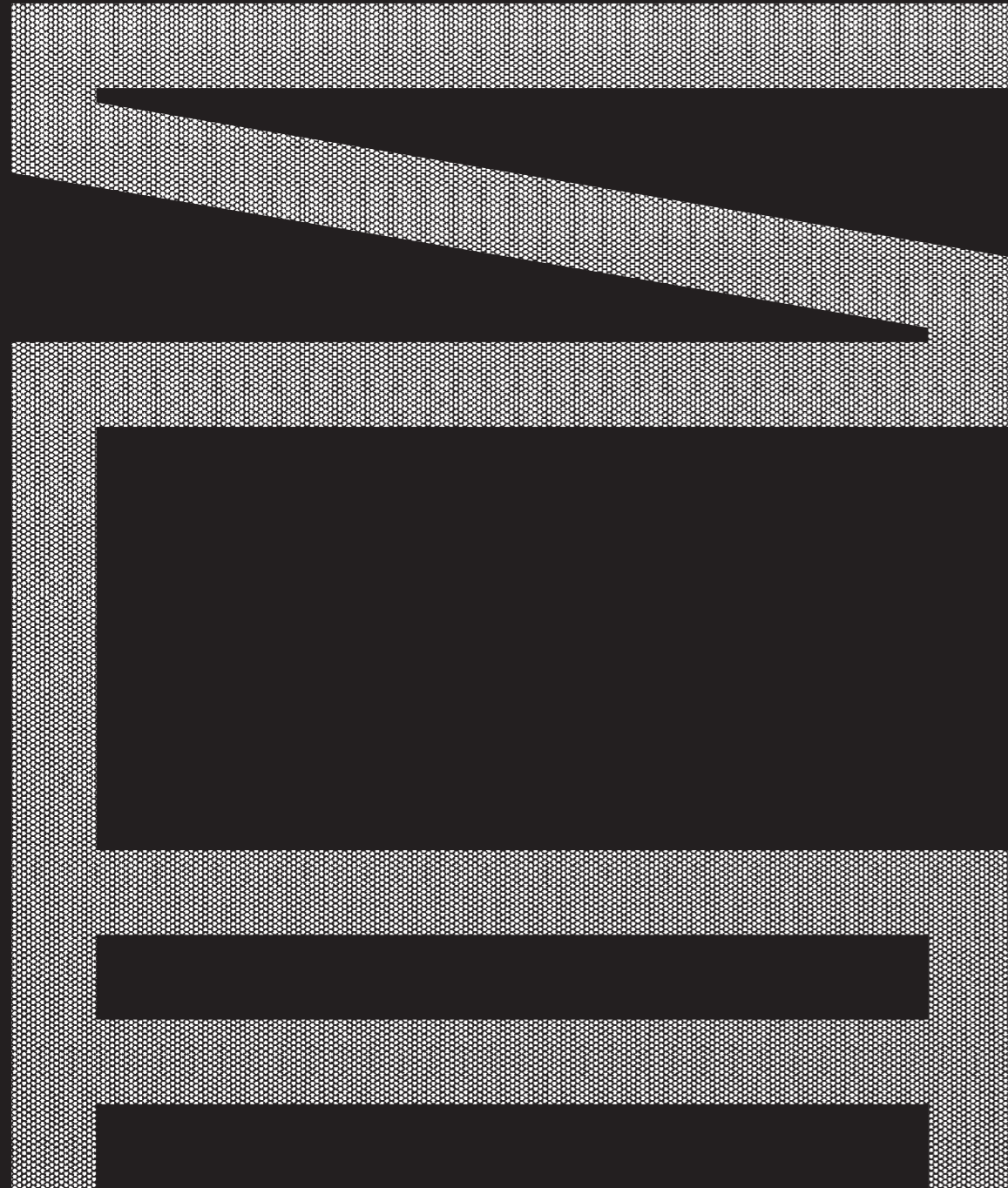
diverse coorti di ragazze e ragazzi isontini
mentre assistono agli spettacoli degli
sbandieratori di Palmanova, valicano il
confine (aperto solo in questa occasione) e
partecipano alla grigliata finale. Un piccolo
montato, dunque, che mira a restituire
i “momenti topici” di un evento così
importante, in un periodo in cui i traumi
della storia erano ancora sale sulle ferite
del popolo goriziano.

Un modo visivamente efficace
di aiutare i nostri alieni a comprendere
perché, in un certo periodo del Novecento,
si è assistito a profonde divisioni
all'interno di una medesima comunità.
E a faticosi tentativi per rimediare. Anche
con l'aiuto di una cinepresa.

DIEGO CAVALLOTTI

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

109–113 Premio alla cultura cinematografica: Paolo Mereghetti



Motivazioni Premio alla cultura cinematografica

Il Premio alla cultura cinematografica 2018 viene attribuito a Paolo Mereghetti per la sua lunga attività di critico cinematografico, capace di proseguire la tradizione dei maestri del giornalismo cinematografico e di confermare e proteggere l'autorevolezza di questo mestiere. Inoltre, grazie

all'invenzione di uno strumento editoriale come il *Dizionario dei Film*, Mereghetti ha saputo interpretare lo spirito di servizio che si chiede alla critica nel secondo secolo di vita del cinema, quando l'offerta di film diventa così massiccia da rischiare l'anarchia dei valori e delle gerarchie storiche. Infine, la sua collaborazione con istituzioni e commissioni ne ha confermato lo spessore intellettuale e civico.

Capitolo G

Il lungo addio (The Long Goodbye)

Regia: Robert Altman
Soggetto: tratto dal romanzo
Il lungo addio di Raymond Chandler
Sceneggiatura: Leigh Brackett
Fotografia: Vilmos Zsigmond
Montaggio: Lou Lombardo
Musiche: John Williams

Produzione: Lion's Gate Film
Distribuzione: United Artists
Europa Inc.
Origine: USA 1973
Durata: 108'

Premi: *National Society of
Film Critics Awards* (1974): Miglior
Fotografia (Vilmos Zsigmond)

Interpreti: Elliott Gould (Philip
Marlowe), Nina van Pallandt
(Eileen Wade), Sterling Hayden
(Roger Wade), Mark Rydell (Marty
Augustine), Henry Gibson (Dr.
Verringer), David Arkin (Harry), Jim
Bouston (Terry Lennox), Warren
Berlinger (Morgan), Jo Ann Brody
(Jo Ann Eggenweiler), Steve Coit
(detective Farmer), Jack Knight
(Mabel), Pepe Callahan (Pepe), Vince
Palmieri (Vince)



Il lungo addio, 1973

Il detective californiano Philip Marlowe scopre dalla polizia che l'amico di vecchia data Terry Lennox, recentemente trasferitosi in Messico per motivi misteriosi, si è suicidato dopo aver confessato l'omicidio della moglie Sylvia. L'investigatore non crede però a tale versione dei fatti e decide così d'indagare per conto suo, mentre nel frattempo viene incaricato da Eileen Wade, una vicina dei

Lennox, di trovare il marito alcolizzato Roger, il quale è scomparso da circa cinque giorni. Due casi che secondo il protagonista potrebbero essere collegati.

Il confronto con la Hollywood classica e la revisione dei suoi generi sono alcuni degli elementi portanti della filmografia statunitense degli anni Settanta e una pellicola come *Il lungo addio* ne è un'evidente dimostrazione, in quanto il suo regista Robert Altman rilegge in chiave moderna e personale il noir americano anni Quaranta e Cinquanta.

Tratta dall'omonimo romanzo *hard-boiled* di Raymond Chandler e scritta per lo schermo dalla sceneggiatrice del classico noir *Il grande sonno* (Howard Hawks, 1946) Leigh Brackett, l'opera in questione non è innovativa tanto

per la vicenda in sé – che con il suo intrigo labirintico e i suoi personaggi doppiogiochisti si pone in continuità con la tradizione di riferimento –, quanto per il particolare stile di regia e per l'originale costruzione psicologica del protagonista.

Il Philip Marlowe interpretato da Elliott Gould risulta infatti abbastanza distante dai precedenti "Marlowe cinematografici", *in primis* da quello impersonato da Humphrey Bogart nel già citato *Il grande sonno*, in quanto non ha la sua sicurezza, il suo carisma e la sua palpabile melanconia. Quello di Gould e Altman è piuttosto un Marlowe eccentrico, scapestrato e a tratti maldestro, che si muove tra le strade di Los Angeles in maniera nervosa e distratta, conservando un'idea contemporaneamente ironica e distaccata su quello che lo circonda.

Ma la discontinuità più radicale con la tradizione è individuabile soprattutto in una regia che rivendica in ogni inquadratura la propria presenza e la propria autonomia dal racconto, rompendo radicalmente con quell'invisibilità e quella trasparenza tipiche non solo e non tanto del noir anni Quaranta e Cinquanta, quanto del più ampio sistema hollywoodiano classico.

Qui il cineasta riprende spesso i personaggi da lontano, filtra la visione dello spettatore tramite il costante ricorso ai riflessi, muove la macchina da presa in momenti inaspettati e usa lo zoom in funzione non sempre narrativa o drammatica. Scelte formali che non solo sottolineano l'autosufficienza della messa in scena rispetto al racconto e rendono la visione del pubblico più distaccata e meno coinvolta nella storia, ma che evidenziano inoltre la complessità della

trama, intrisa di personaggi ed eventi ambigui e contraddittori, che possono essere visti soltanto attraverso uno sguardo distante, filtrato e mobile, pronto a cogliere l'ambiguità e la stratificazione della vicenda.

Un tipo di regia che rompe quindi con la grammatica hollywoodiana e che si pone in continuità con buona parte della restante filmografia "altmaniana", sia con quella di genere (l'autore ha destrutturato anche il western con *I compari* del 1971 e il gangster-movie con *Gang* del 1974), sia con quella "corale" di titoli come *Nashville* (1975) e *California Poker* (1974), lavori che intendevano restituire la complessità di universi abitati da molteplici personaggi. Un'idea almeno in parte presente anche nello stile de *Il lungo addio*, noir che racchiude tanto la rilettura dei generi tipica della New Hollywood quanto l'anima portante di uno degli autori statunitensi più significativi del cinema moderno.

JURI SAIITA

Amarcord

Regia: Federico Fellini
Soggetto e sceneggiatura:
Federico Fellini, Tonino Guerra
Fotografia: Giuseppe Rotunno
Montaggio: Ruggero Mastroianni
Scenografia: Danilo Donati
Costumi: Danilo Donati
Musiche: Nino Rota
Produzione: F.C. Produzioni,
P.E.C.F.
Distribuzione: Dear International
Origine: Italia, Francia 1973
Durata: 123'

Premi: *Premio Oscar* (1974): Miglior
Film Straniero; *Nastri d'Argento*
(1974): Miglior Regia (Federico
Fellini), Miglior Sceneggiatura
(Tonino Guerra, Federico Fellini),
Miglior Soggetto Originale (Federico
Fellini, Tonino Guerra), Miglior Attore
Esordiente (Gianfilippo Carcano);
David di Donatello (1974): Miglior Film,
Miglior Regia (Federico Fellini)

Interpreti: Bruno Zanin (Titta
Biondi), Pupella Maggio (Miranda
Biondi), Armando Brancia (Aurelio
Biondi), Ciccio Ingrassia (Teo), Magali
Nöel (Ninola detta Gradisca), Josiane
Tanzilli (Volpina), Giuseppe Ianigro
(il nonno), Alvaro Vitali (Naso), Maria
Antonietta Beluzzi (Tabaccaia),
Antonino Faà di Bruno (Conte di
Lovignano), Nando Orfei (Patacca),
Gennaro Ombra (Biscein), Gianfilippo
Carcano (Don Baravelli), Lino Patruno
(Bobo)



Amarcord, 1973

In un piccolo borgo romagnolo degli anni Trenta, l'adolescente Titta trascorre la sua gioventù tra situazioni piccole e grandi, subendo il condizionamento dell'Italia fascista. La madre bigotta, il padre anarchico, lo zio squadrista, il nonno che si gode la vita. Fuori dal focolare domestico, tra personaggi improbabili e caricaturali, troviamo i miti e i valori del tempo:

la scuola, i sogni proibiti, le tradizioni paesane, le parate fasciste, la Mille Miglia, l'apparizione notturna del transatlantico Rex. La morte della madre segnerà per Titta il passaggio dalla giovinezza alla maturità.

Il vento soffia, è primavera, arrivano le "manine". Le seguiamo mentre si spingono nei luoghi della vicenda, rivelandoceli: la casa di Titta, dove Gina stende le lenzuola; la piazza (simbolo dell'unione, della festa, della vita, luogo dei riti e dei miti) dove i bambini urlano felici. La telecamera sale ad inquadrare un cielo azzurro in cui le "manine" volteggiano frenetiche, poi scende sulla chiesa dove Giudizio, il matto, si rivolge a noi e ci svela altri ambienti cari alla comunità: il cimitero, luogo del ricordo;

il Grand Hotel, spazio del sogno; la spiaggia. Cambia la scena, la musica di Rota si fa allegra, siamo nella bottega del barbiere, tra fascisti vanitosi e donnine frivole. Ci si prepara per bruciare la vecchia, che segna la fine dell'inverno e l'arrivo della bella stagione; le strade di una Rimini ovattata, ricostruita interamente a Cinecittà, si popolano così di personaggi i cui tratti più grotteschi sono accentuati dal trucco e dai costumi di Donati: i maestri di scuola, Ninola detta Gradisca, la tabaccaia, i fascisti. Nel silenzio della notte, in lontananza, compare l'avvocato che con lo sguardo dritto in camera si presenta al pubblico come diretto interlocutore. Gira la sua bicicletta e se ne va.

La maggior parte della narrazione si concentra su Titta e i suoi cari, una tipica famiglia piccolo-borghese dell'epoca con le sue debolezze e i suoi difetti: il padre Aurelio porta avanti una piccola impresa, la madre Miranda è un po' l'archetipo della madre italiana, il nonno è arzillo nonostante l'età, lo zio fascista Patacca vive alle spalle della famiglia, mentre lo zio Teo (che in una sequenza importante del film sarà prelevato dal manicomio) si rivela molto più umano degli altri. Oltre le mura domestiche, l'adolescenza di Titta trascorre tra momenti "obbligati" (la chiesa, la scuola, la disciplina di regime) e tempo "libero" (le serate trascorse nelle vie del paese, gli amici, i sogni ad occhi aperti, le fantasie erotiche). Attraverso l'uso di parallelismi e antitesi, il montaggio unisce, come pezzi di un puzzle, i tanti episodi di cui idealmente il film si compone. Il tempo scorre, si dilata (la gita in campagna, l'arrivo della nebbia, l'attesa

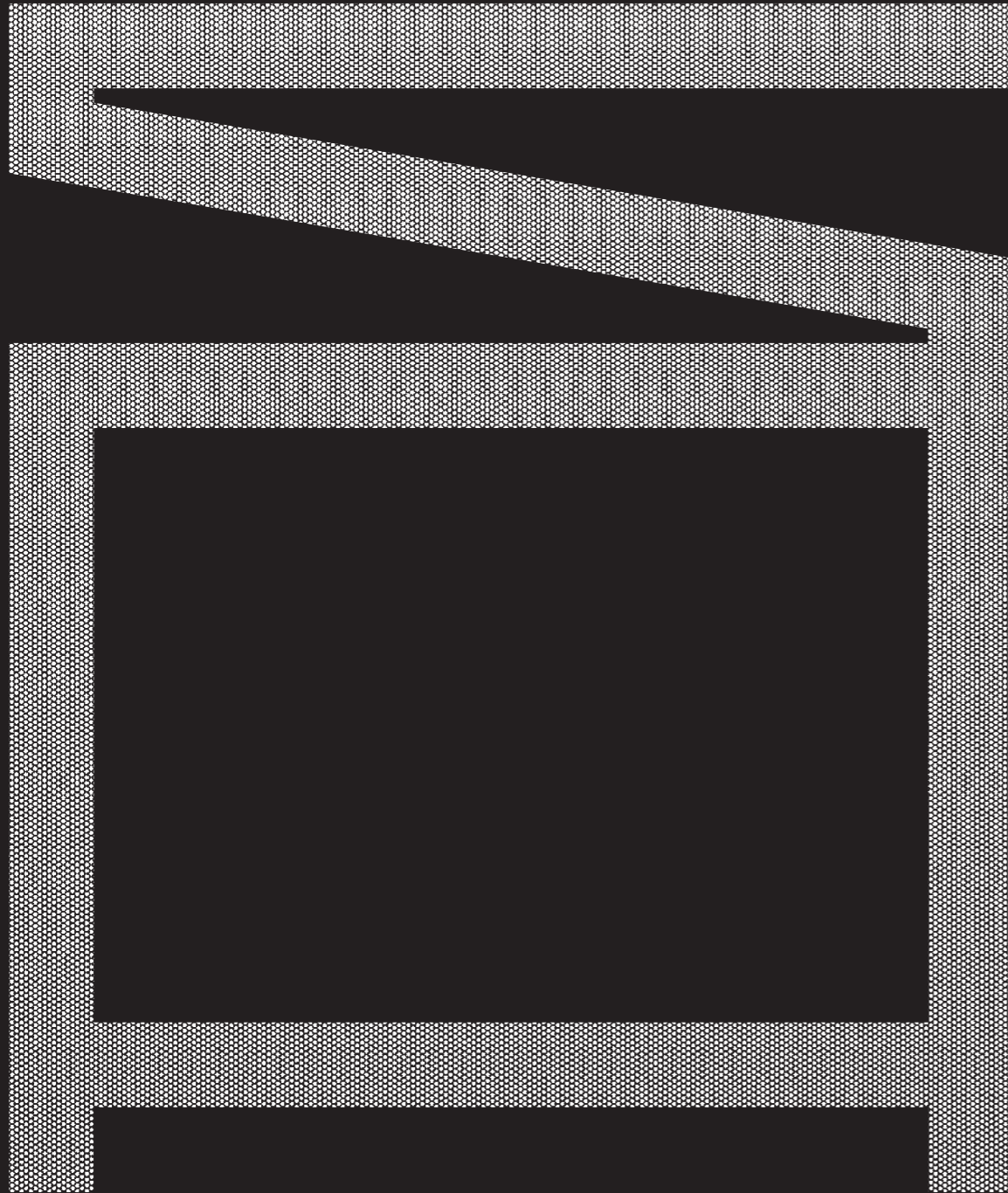
del transatlantico) o accelera (l'incontro al cinema con la Gradisca). È passato un anno. Il vento soffia, portando con sé le "manine"; i campanili svettanti nella pianura s'immergono negli stessi orizzonti; la comunità, bagnata dallo stesso mare, condividerà di nuovo ansie, atmosfere, storie, memorie e aspirazioni.

A partire da spunti autobiografici – in romagnolo *'A m'arcord'* significa infatti "mi ricordo" – , mescolando fantasia e memoria, nostalgia ed erotismo, grottesco e fumetto, padronanza del mestiere e libertà d'artista, Fellini riesce a creare un racconto libero dagli intellettualismi che spesso caratterizzano la rappresentazione cinematografica del fascismo. Emancipandosi dalle prospettive ideologiche e dalle ricognizioni storiche, il regista mostra infatti l'unica realtà conoscibile, ovvero la sua personale percezione e ci restituisce un passato visibilmente intessuto di ricordi. Da grande osservatore ed interprete della cultura popolare italiana, Fellini, lungi dall'aver creato un semplice film sulla memoria (il regista lo ha infatti sempre negato), realizza con *Amarcord* una riflessione sul provincialismo italiano, sull'immaturità dei suoi sogni e sulle identità che hanno caratterizzato una comunità.

DOROTHEA BURATO

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

115–119 Amidei Kids
A cura di Martina Pizzamiglio



Organizzato in collaborazione con l'Assessorato al Welfare del Comune di Gorizia, l'appuntamento con l'Amidei Kids si rinnova, e raddoppia la sua offerta, legandosi quest'anno al Premio alla cultura cinematografica, assegnato a Paolo Mereghetti. Infatti saranno proiettati i capolavori d'animazione *Il mio vicino Totoro* e *Il gigante di ferro*, rispettivamente inseriti al primo e all'ottavo posto nella classifica stilata da Mereghetti stesso all'interno del suo volume *100 capolavori da far vedere ai vostri figli*. Entrambi sono film che hanno segnato l'immaginario collettivo grazie ai loro protagonisti, due creature "diverse" ma in perfetta sintonia

con l'uomo, due singolari "protettori" dei bambini: da una parte c'è Totoro, un enorme animale morbido e rassicurante, che è entrato nei nostri cuori esattamente trent'anni fa, il 16 aprile 1988 quando per la prima volta è uscita in sala l'opera d'arte firmata Hayao Miyazaki. Dall'altra c'è il gigante di ferro, una macchina da guerra ma al tempo stesso un essere senziente capace di decidere chi vuole essere, un protagonista che ha fatto diventare questo suo film, sapientemente diretto nel 1999 da Brad Bird, un cult nel mondo del cinema, amato e citato anche in tempi recenti grazie a Steven Spielberg e al suo *Ready Player One* (2018).

Capitolo H

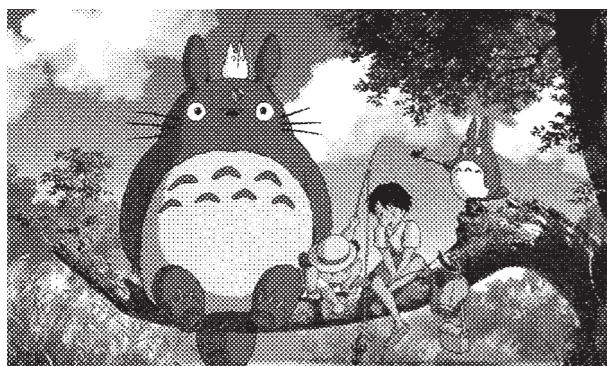
Il mio vicino Totoro (Tonari no Totoro)

Regia: Hayao Miyazaki
Soggetto e sceneggiatura: Hayao Miyazaki
Fotografia: Hisao Shirai
Montaggio: Takeshi Seyama
Animazione: Yoshiharu Sato
Scenografia: Kazuo Oga
Musiche: Joe Hisaishi
Produzione: Studio Ghibli
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Giappone 1988
Durata: 86'

Premi: *Blue Ribbon Awards* (1989): Premio Speciale (Hayao Miyazaki); *Kinema Junpo Awards* (1989): Miglior Film, Readers' Choice Award Miglior Film Giapponese; *Mainichi Film Concours* (1989) Miglior Film, Ofuji Noburo Award (Hayao Miyazaki)

Voci originali: Noriko Hidaka (Satsuki), Chika Sakamoto (Mei), Shigesato Itoi (Tatsuo Kusakabe), Sumi Shimamoto (Yasuko Kusakabe), Tanie Kitabayashi (Nonnina), Yūko Maruyama (Kanta), Hitoshi Takagi (Totoro)

Voci italiane: Letizia Ciampa (Satsuki), Lilian Caputo (Mei), Oreste Baldini (Tatsuo Kusakabe), Roberta Pellini (Yasuko Kusakabe), Liù Bosisio (Nonnina), George Castiglia (Kanta), Vittorio Amandola (Totoro)



Il mio vicino Totoro, 1988

Le sorelline Satsuki e Mei si trasferiscono con il padre in una vecchia casa nella campagna giapponese per stare accanto alla madre, ricoverata in ospedale. Esplorando il bosco vicino, dominato da un enorme albero di canfora, le due bambine scopriranno che il posto è abitato da simpatiche creature magiche, capitanate da Totoro, un buffo spirito della foresta. Vivranno insieme

a lui avventure straordinarie, che le aiuteranno a conoscere i miracoli della natura e a ricongiungersi in un momento di difficoltà.

Non è un caso che la sagoma della paffuta creatura Totoro sia diventata il simbolo delle produzioni dello Studio Ghibli. *Il mio vicino Totoro* infatti riassume in sé tutta la poetica di Hayao Miyazaki: è un piccolo manifesto di tutto ciò che il cineasta giapponese ha saputo esprimere durante la sua pluriennale carriera, prima in televisione con *Conan il ragazzo del futuro* (1978) e poi sul grande schermo con lo studio fondato insieme al collega e rivale Isao Takahata. Il film è innanzitutto un genuino omaggio alla bellezza misteriosa e quasi magica della natura, così ben rappresentato da quella

meraviglia che Satsuki e Mei condividono con lo spettatore nell'assistere alla nascita straordinaria di un germoglio, o da quel senso di autenticità e purezza che i colori acquerellati di boschi e risaie donano alla rappresentazione di un Giappone lontano dal progresso ipertecnologico e dalle giungle d'asfalto associati all'idea moderna del paese del Sol levante. Si tratta di un ecologismo che ha sempre accompagnato la produzione di Miyazaki, fin dal precedente *Nausicaä della valle del vento* (1984), e che si lega strettamente al ricordo e alla visione nostalgica di un idilliaco Giappone rurale postbellico, prima del progressivo inurbamento contemporaneo e del crescente problema dell'abbandono delle campagne che lo affligge, nel quale ancora resiste un'idea di comunità costruita su valori semplici di condivisione e collaborazione tanto cari al regista nipponico.

L'efficacia di un simile affresco è garantita dal filtro dello sguardo curioso ed entusiasta delle due sorelle, affiancate dal modello positivo di adulto rappresentato dal padre che le guida e le istruisce sulle leggi della natura. Uno sguardo che, con equilibrio e armonia, sonda, indaga ed esplora un mondo all'apparenza semplice ma misterioso e affascinante in profondità, specchio dell'animo delle due bambine. E infatti è proprio il motivo del bambino (che ritornerà nei successivi lavori di Miyazaki, in particolare ne *La città incantata* del 2001) che qui trova la sua massima espressione, grazie all'elevata qualità dell'animazione di movimenti ed espressioni facciali che restituisce una rappresentazione leggera e gioiosa dei

personaggi. Ma soprattutto per merito di una narrazione fatta di vuoti, che preferisce l'assenza di conflitto o competizioni e si costituisce di momenti dalla forte carica figurativa (basti pensare alla scena dell'attesa del bus sotto la pioggia) che non mirano a costruire un racconto canonico (non c'è l'ombra di un cattivo nel film) ma che intendono veicolare le sensazioni di meraviglia, stupore e sperimentazione proprie del modo che ha il bambino di conoscere e vivere il mondo.

Il mio vicino Totoro, a trent'anni dalla sua uscita nelle sale, rimane un contributo fondamentale per il cinema di animazione grazie al carattere iconico delle creature nate dalla matita di Miyazaki: da Totoro, ai mostriciattoli di fuliggine fino ad arrivare allo strampalato Gatto-Bus, ogni invenzione è rimasta nell'immaginario comune dell'*anime*. Ma il valore del film si trova soprattutto nella sua capacità di presentarsi come una fiaba per bambini adatta anche agli adulti, che nei temi portanti dell'opera possono trovare messaggi senza tempo.

MICHAEL CASTRONUOVO

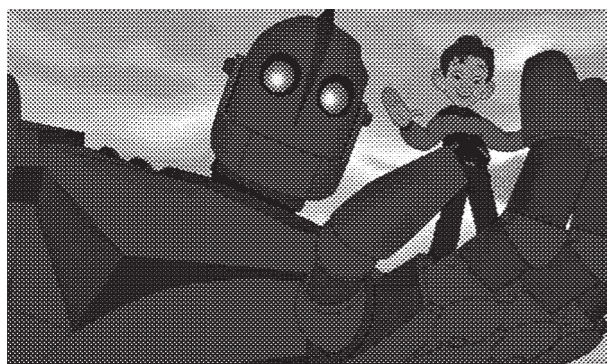
Il gigante di ferro (The Iron Giant)

Regia: Brad Bird
Soggetto: tratto dal libro *L'uomo di ferro* di Ted Hughes
Sceneggiatura: Brad Bird, Tim McCanlies
Fotografia: Steven Wilzbach
Montaggio: Darren T. Holmes
Scenografia: Mark Whiting, Alan Bodner
Animazione: Tony Fucile, Steve Markowski
Musiche: Michael Kamen
Produzione: Warner Bros
Distribuzione: Warner Bros Italia
Origine: USA 1999
Durata: 86'

Premi: *Los Angeles Film Critics Association Award* (1999): Miglior Film d'Animazione; *BAFTA* (2000): Miglior Film; *Annie Awards* (2000): Miglior Film d'Animazione, Miglior Regia (Brad Bird), Miglior Recitazione (Eli Marienthal), Miglior Sceneggiatura (Brad Bird, Tim McCanlies), Miglior Animazione dei Personaggi (Steve Markowski), Migliori Effetti Animati (Allen Foster), Miglior Colonna Sonora (Michael Kamen), Miglior Scenografia (Alan Bodner), Miglior Storyboarding (Mark Andrews); *Las Vegas Film Critics Society Awards* (2000): Miglior Film d'Animazione

Voci originali: Eli Marienthal (Hogarth Hughes), Vin Diesel (il gigante di ferro), Christopher McDonald (Kent Mansley), Harry Connick Jr. (Dean McCoppin), Jennifer Aniston (Annie Hughes), John Mahoney (Generale Rogard), James Gammon (Marv Loach e Floyd Turbeaux)

Voci italiane: Gabriele Patriarca (Hogarth Hughes), Vin Diesel (il gigante di ferro), Luca Biagini (Kent Mansley), Alessandro Quarta (Dean McCoppin), Francesca Fiorentini (Annie Hughes), Vittorio Amandola (Generale Rogard), Bruno Alessandro (Marv Loach)



Il gigante di ferro, 1999

1957. Un'enorme creatura metallica precipita dallo spazio atterrando in una tranquilla cittadina statunitense. Il piccolo Hogarth, un allegro bambino di nove anni che vive con la madre vedova, si imbatte nel gigante di ferro per puro caso, e inizia a stringerci un forte legame d'amicizia, scoprendo un'incredibile benevolenza che aleggia all'interno del nuovo amico. Ciò nonostante, il robot viene presto ricercato

da un ispettore governativo e un gruppo di militari che, convinti della sua pericolosità, cercano di rintracciarlo per distruggerlo.

Da un lato la Guerra Fredda e il timore collettivo di una minaccia imminente da parte degli adulti, dall'altro lato l'immaginifica e visionaria considerazione del mondo di un bambino. Sono questi i temi cardinali de *Il gigante di ferro*, primo lungometraggio d'animazione diretto da Brad Bird, ormai diventato un cult. Il regista si focalizza su uno dei periodi più tesi della storia americana, per poi rappresentare una cittadina statunitense e mettere a fuoco non tanto il clima di tensione che aleggia tra gli adulti, quanto la leggerezza e l'animo sognatore di Hogarth. Il bambino scopre e valorizza una tenera, immediata

e sincera amicizia con il gigante metallico, un'arma di distruzione capace però di nascondere al suo interno un metaforico cuore in grado di percepire varie emozioni, quali gioia, affetto, tristezza, rabbia. Tutte queste sensazioni vengono messe in luce nella relazione che si instaura col bambino, sempre più entusiasta del suo nuovo amico, al punto tale da non rendersi conto di cosa egli sia in realtà, soprattutto dal momento che l'affetto tra i due diventa sempre più reciproco.

Il gigante, per quanto accostabile a un essere umano appena nato che impara a conoscere il mondo così come le dinamiche che governano la vita e la morte, fa comunque parte di un'altra dimensione ignota, metaforizzata iconograficamente dall'animazione in CGI (computer-generated imagery) che anima i suoi movimenti, contrapposta a quella utilizzata per tutti gli altri personaggi umani, modellati con tecniche d'animazione più tradizionali.

Se la diversità esistenziale del gigante rappresenta agli occhi del bambino la concretizzazione di un sogno ad occhi aperti ("Ho il mio robot personale! Da questo momento sono il bambino più fortunato d'America!" esclama Hogarth), da parte degli adulti viene invece percepita come la potenziale materializzazione di una minaccia inarrestabile, soprattutto secondo quegli organi teoricamente impegnati a mantenere l'ordine, come l'esercito. Lo scontro tra la semplicità di Hogarth e la maturità degli adulti, non sempre accompagnata da saggezza e adeguata razionalità, diventa inevitabile. Allo stesso modo, diventa inevitabile l'autodifesa da parte del gigante, che nonostante gli

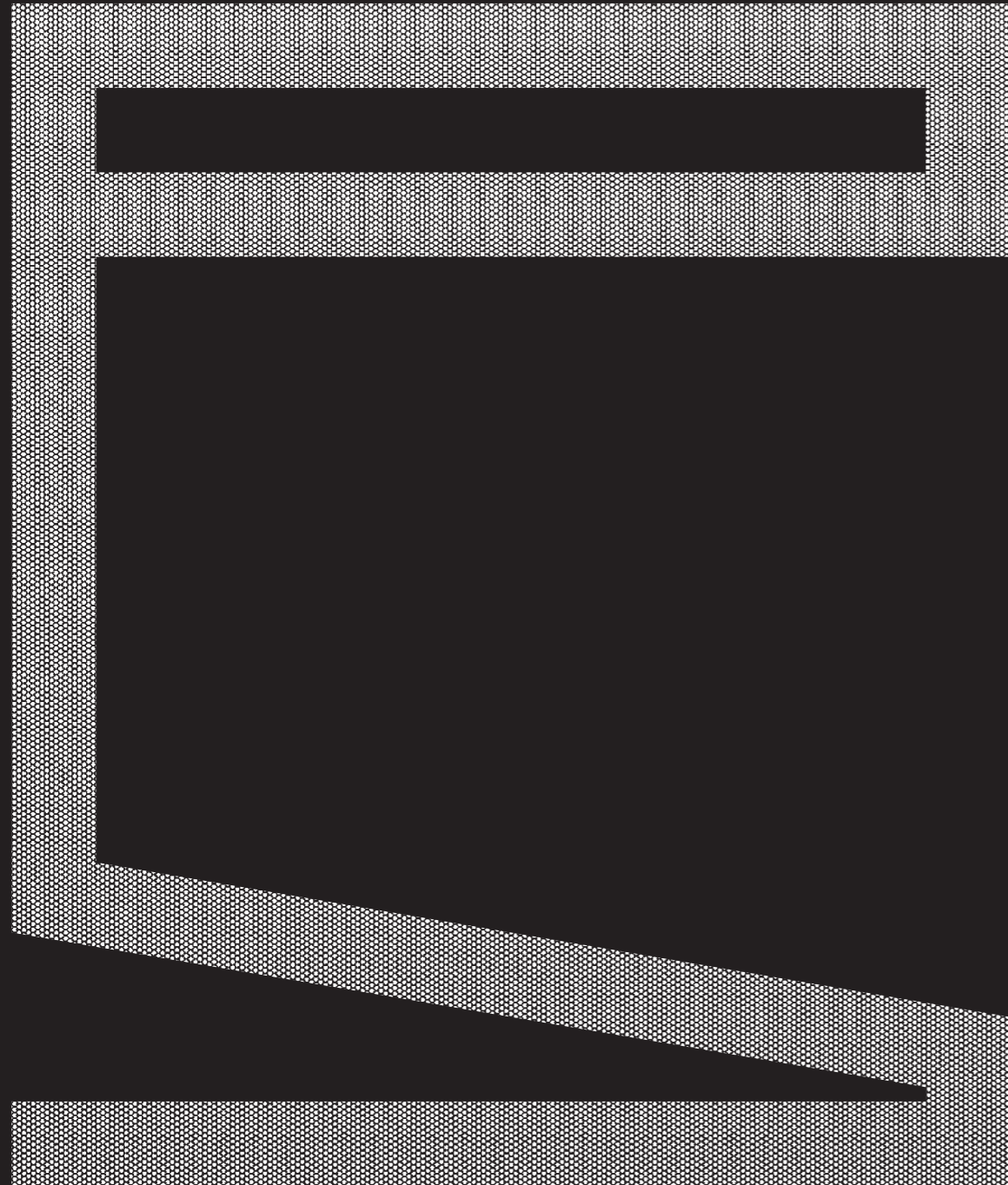
insegnamenti di Hogarth sul valore della vita, si troverà costretto a proteggersi dagli attacchi delle forze armate, capitanate da un ispettore che perde il lume della ragione di fronte al robot meccanico. Il rischio di smarrire il senno di fronte a una minaccia imminente del resto ha caratterizzato l'intera Guerra Fredda tra gli Stati Uniti e l'allora Unione Sovietica, un conflitto che sarebbe stato potenzialmente distruttivo se fosse passato allo scontro militare diretto, proprio come in realtà è potenzialmente distruttivo il robot protagonista, che però non attacca mai per primo, ma soltanto per difendersi e proteggere le persone che gli stanno, tanto metaforicamente quanto concretamente, a cuore.

Ciò nonostante, *Il gigante di ferro* rimarca di voler abbracciare quella genuinità perpetuata tramite gli occhi di Hogarth, chiudendosi con un arrivederci carico di speranza, sorriso e spensieratezza che cancellano la tensione verso l'ignoto accumulata in precedenza. Perché malgrado la guerra, concreta o meno che sia, ci sarà sempre spazio per i sentimenti umani più puri, a maggior ragione se vissuti con fanciullesca semplicità.

MATTEO GENOVESI

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

121–123 Pagine di cinema



Capitolo I

Pagine di cinema: le pubblicazioni presentate al Premio “Sergio Amidei”

FIORELLA BONAFEDE *Il cinema di Carlo Battisti. La favolosa vacanza di un insigne glottologo nel mondo della celluloid*
Edito da Mimesis / Cinema, 2018

Carlo Battisti, importante linguista e dialettologo, nel 1951 incontra per caso Vittorio De Sica, che gli offre immediatamente il ruolo di protagonista nel film *Umberto D.* Alla soglia dei settant'anni il professore entra in un mondo per lui sconosciuto e la sua indole di studioso lo porta a trasformare questa esperienza in un'occasione di ricerca e di creazione: nell'arco di cinque anni, dal 1951 al 1956, Battisti indossa anche le vesti di critico e di teorico del cinema, fino a diventare il soggettista e il supervisore di un documentario. Il libro ricostruisce quell'incontro e i suoi fecondi sviluppi, indagando per la prima volta gli illuminanti scritti di Battisti sulla teoria del linguaggio cinematografico.

DIEGO CAVALLOTTI *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*
Edito da Meltemi / Plexus, 2018

Il volume mira a indagare la nascita della *cultura video* in Italia e a delineare una sua mappa concettuale attraverso i discorsi, le pratiche e le tecnologie di uso tra gli anni Settanta e gli anni Novanta del Novecento, ossia durante l'affermazione del video analogico. Prendendo avvio dalla rielaborazione del concetto di *cultura filmica*, si osservano non le espressioni artistiche connesse al nastro magnetico, ma la sua diffusione “dal basso” e “di massa”. In particolare, il libro si concentra sull'analisi delle riviste specializzate tra il 1970 e il 1995 (anno in cui la comparsa delle prime tecnologie digitali per il mercato *consumer* segna un cambio di paradigma mediale): tali riviste, infatti, rappresentano un repertorio fondamentale per la mappatura del dibattito che regola la nascita e l'affermazione della *cultura video* all'interno della società italiana.

LEONARDO GANDINI *Fuori di sé. Identità fluide nel cinema contemporaneo*
Edito da Bulzoni / Cinemaespanso, 2017

Il cinema contemporaneo sta uscendo di sé. Non soltanto in virtù della moltiplicazione delle possibilità di visione, ma anche in ragione di un processo di fluidificazione della narrazione e dei personaggi, oggi duttili al punto da aprire i film a possibilità molteplici di lettura ed interpretazione. Il fenomeno viene perlopiù analizzato alla luce di un paradigma tecnologico in ragione del quale il cinema, uscendo di sé, nello stesso tempo parla di sé, ovvero del modo in cui il digitale ne ha stravolto la fisionomia originaria. Ma in un'epoca nella quale il concetto di identità si fa ogni giorno più problematico e complesso in ambiti che vanno al di là del cinema e della tecnologia, è necessario pensare alla fluidità narrativa di certi film come ad un monito e ad un suggerimento rivolti allo spettatore. Per solleccitarlo – anche fuori dalla sala e lontano dagli schermi – a pensare in modo plurale, a guardare il mondo in termini di possibilità e non di necessità, a vedere nell'alterità uno stadio dell'identità, non la sua antitesi.

DORI GHEZZI, GIORDANO MEACCI, FRANCESCA SERAFINI *Lui, io, noi*
Edito da Einaudi / Stile libero Extra, 2018

L'infanzia di Dori e quella di “Bicio”, che mostra come la storia sia sempre stata una sola, anche quando loro non si conoscevano. Il primo incontro, a un premio musicale vinto da entrambi, durante il quale non smettevano di guardarsi. La nascita della figlia Luvi e la quotidianità campestre in Gallura. I mesi del sequestro, in cui a sostenerli fu proprio quel legame “fermo, limpido e accecante” che sarebbe continuato oltre il tempo. Un tempo sempre scandito dalla magia degli incontri: da Marco Ferreri a Lucio Battisti, da Cesare Zavattini a Fernanda Pivano. Tra bambine che chiacchierano con Arturo Toscanini e bambini che bevono cognac sotto i bombardamenti. Tra cuccioli di tigre allevati in salotto e un viaggio in nave con un toro limousine. Scritto assieme agli sceneggiatori di *Principe libero*, il film tv sul cantautore, *Lui, io, noi* è una storia privata che s'intreccia con quella pubblica di chi, da sessant'anni, ascolta De André. Soprattutto è il racconto intimo, commovente, a tratti perfino buffo, di un grande amore.

ANDREA MARIANI *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*
Edito da Mimesis / Cinema, 2018

Questo libro è dedicato a una pratica cinematografica giovanile che emerge e si definisce nel corso di poco più di un decennio, in Italia durante il fascismo: il cosiddetto “cinema sperimentale”. Questa prende forma e si articola all'interno delle strutture dei Gruppi Universitari Fascisti, dando vita a una delle più originali formule associazionistiche della storia del cinema italiano: i Cineguf. Tuttavia questa non sarà semplicemente, né esclusivamente, una storia del cinema sperimentale italiano “dai cine-club al Neorealismo”; piuttosto una proposta metodologica, teorica e critica, che prenderà le mosse dagli oggetti sopravvissuti di tale esperienza: ovverossia i film sperimentali.

Riportato alla luce dopo molti anni, il cinema sperimentale dei Cineguf si rivela una produzione ineludibile, nonché un passaggio cruciale e complesso per la comprensione della stagione successiva del Neorealismo.

ROY MENARINI *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*
Edito da Diabasis / Pandora, 2018

Il discorso e lo sguardo traccia un atlante cinematografico in forma scritta. I film sono luoghi di discussione ed elaborazione culturale. La critica si incarica di analizzarli e di determinare un giudizio di valore estetico. La cinefilia, invece, assume il cinema come oggetto di passione e pratica la relazione con i film come se si trattasse di rapporti sentimentali, fatti di amore, desiderio, lite, odio, e ancora ritorno di fiamma e riappacificazione.

Per raccontare questo mondo, sconvolto per di più dalle trasformazioni dei media e del consumo dei film nell'era digitale, il volume assume diversi punti di vista: dallo spirito letterario al piglio storico, dall'analisi del film al confronto intellettuale con i maestri. Ogni aspetto della cultura cinematografica viene di volta in volta affrontato: le recensioni, i festival, il divismo, i blockbuster, il cinema d'autore, la teoria, e le nuove forme di consumo, dai blog alle serie televisive.

SIMONE VENTURINI *Il cinema francese negli anni di Vichy*
Edito da Mimesis / Cinema, 2018

Il 17 giugno 1940 il maresciallo Pétain annunciò alla radio che il governo da lui formato avrebbe chiesto un armistizio alla Germania. La Francia fu divisa e il regime di Vichy iniziò a operare discriminazioni politiche e civili e a collaborare con l'occupante. Avanzava sotto diverse forme la risposta alla “decadenza” della Francia repubblicana: la “rivoluzione nazionale”, e con essa una ristrutturazione del cinema nazionale, parte di una più ampia operazione di colonialismo economico condotta dalla Germania nazionalsocialista. Tra il 1940 e il 1944 l'industria del cinema francese produsse duecentoventi lungometraggi di finzione: commedie leggere, adattamenti letterari, melodrammi, polizieschi, ambientazioni storiche e fantastiche. Il pubblico si recò al cinema con continuità, premiando i film francesi: un paradosso che rispondeva a un “bisogno esistenziale di scuotersi da dosso la realtà quotidiana e l'umiliazione”.

Il saggio iniziale ricostruisce il contesto produttivo e culturale del cinema francese del periodo, mentre le schede filmografiche che lo accompagnano restituiscono al lettore la sua ricca e sorprendente varietà: un'ampia selezione di opere e autori che rende conto della “curiosa età dell'oro” vissuta dal cinema francese durante il periodo di Vichy, contraddistinta dall'oscillazione tra il collaborazionismo e la resistenza, tra l'Occupazione e la Liberazione.

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

125–127 Dialoghi sulla sceneggiatura
A cura di Matteo Oleotto



Capitolo L

Dialoghi sulla sceneggiatura

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

Il Premio "Sergio Amidei" quest'anno offre ai propri spettatori la possibilità di conoscere quali sono i processi creativi che portano uno sceneggiatore a scrivere una storia

per il cinema, attraverso tre incontri informali, tre appuntamenti per chiacchierare, discutere e capire vizi e virtù di una forma d'arte, forse nascosta, in realtà fondamentale per la settima arte.

Curata da Matteo Oleotto, la neonata sezione quest'anno ospita gli sceneggiatori Filippo Gravino, Doriانا Leoneff e Marco Pettenello. Attraverso la loro esperienza e testimonianza si tenta di svelare la complessa e laboriosa macchina che, passo dopo passo, conduce alla scrittura della sceneggiatura di un film. Soprattutto è la possibilità di entrare ancora più in sintonia con il Premio Amidei stesso, che da molti anni instancabilmente riconosce e omaggia le eccellenze della sceneggiatura italiana ed europea.

DORIANA LEONDEFF

Nata a Bari da madre siciliana e padre bulgaro, si è laureata in Lettere presso La Sapienza di Roma con una tesi in Storia e Critica del Cinema e diplomata in sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. La sua carriera inizia nel 1988 come assistente alla regia del film *Il tempo dei gitani* di Emir Kusturica. Dal 1988 al 1993 collabora con gli sceneggiatori Nicola Badalucco e Rodolfo Sonego a numerosi film e miniserie tv. Nel 1995 inizia a lavorare insieme a Silvio Soldini, un sodalizio ininterrotto da *Le acrobate* del 1997. Ha collaborato con numerosi autori del cinema italiano, tra cui Mimmo

Calopresti, Francesca Archibugi, Michele Placido, Cristina Comencini e Carlo Mazzacurati. Nel 1998 vince la Grolla d'Oro al Festival di Saint Vincent per la sceneggiatura del film *Vite in sospeso* (1999) di Marco Turco, premiato anche come Miglior Opera Prima. Nel 2000 con la sceneggiatura di *Pane e tulipani* ha ottenuto i più prestigiosi riconoscimenti italiani: Premio David di Donatello, Nastro d'Argento, Premio Flaiano, Ciak d'Oro, Arena d'Oro, ricevendo anche una candidatura agli European Film Awards. Nel 2004 le è stato conferito il Premio Rodolfo Sonego come riconoscimento alla carriera.

MARCO PETTENELLO

Nato a Padova è sceneggiatore e autore televisivo dal 1997. Vincitore del Premio Franco Solinas 2006/07 con la sceneggiatura *Nudi alla meta*, scritta con Andrea Prandstraller è stato selezionato all'"Atelier del Festival di Cannes 2009" con la sceneggiatura *Shun Li e il poeta*, scritta a quattro mani con Andrea Segre. Insieme e per quest'ultimo ha curato la sceneggiatura di *Io sono Li* (2011), *La prima neve* (2013) e del recente *L'ordine delle cose* (2017). Lunga la sua collaborazione

anche con Carlo Mazzacurati, da *La lingua del Santo* (2000), *La giusta distanza* (2007), *La passione* (2010) arrivando fino a *La sedia della felicità* (2013). Nel 2011 ha sceneggiato la serie televisiva in sei episodi *Il segreto dell'acqua* andata in onda su Rai1. Negli ultimi anni ha lavorato per il cinema insieme a Silvio Soldini (*Il comandante e la cicogna*, 2012), Matteo Oleotto (*Zoran, il mio nipote scemo*, 2013), Francesco Patierno (*La gente che sta bene*, 2014) e Duccio Chiarini (*Short Skin* del 2014 e *L'ospite* del 2017).

FILIPPO GRAVINO

Nato a Capua è uno tra gli autori più prolifici del cinema italiano degli ultimi anni. Vincitore del Premio Solinas per il Miglior Soggetto nel 2003 e nel 2008, Filippo Gravino è sceneggiatore di *Una vita tranquilla* (2010) di Claudio Cupellini e *Lascia perdere Johnny!* (2007) di Fabrizio Bentivoglio. Nel 2009 con *La casa sulle nuvole* inizia un rapporto saldo con il regista Claudio Giovannesi, che continua nel 2012 con *Ali ha gli occhi azzurri* e nel 2016 con *Fiore*.

Non solo cinema nella sua carriera, per la televisione scrive *Rino Gaetano – Ma il cielo è sempre più blu* (2007), i sei episodi della serie *Il segreto dell'acqua* (2011) e sono due gli episodi della prima stagione di *Gomorra – La serie* (2014) che portano la sua firma. Nel 2015 insieme a Francesca Manieri e Matteo Rovere riceve il Premio Suso Cecchi D'Amico per la sceneggiatura del film *Veloce come il vento* (2015).

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
Palazzo del Cinema / Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg
Catalogo 2018

129–137 Eventi speciali



Capitolo M

Tre manifesti a Ebbing, Missouri (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri)

Regia: Martin McDonagh
Soggetto e sceneggiatura: Martin McDonagh
Fotografia: Ben Davis
Montaggio: Jon Gregory
Scenografia: Inbal Weinberg
Costumi: Melissa Toth
Musiche: Carter Burwell
Produzione: Blueprint Pictures, Film 4, Fox Searchlight Pictures
Distribuzione: 20th Century Fox
Origine: USA, Gran Bretagna 2017
Durata: 115'

Premi: *Toronto International Film Festival* (2017): Premio del Pubblico; *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2017): Miglior Sceneggiatura (Martin McDonagh); *Premio Oscar* (2018): Miglior Attrice Protagonista (Frances McDormand), Miglior Attore non Protagonista (Sam Rockwell); *Golden Globes* (2018): Miglior Film Drammatico, Miglior Attrice Protagonista (Frances McDormand), Miglior Attore non Protagonista (Sam Rockwell), Migliore Sceneggiatura (Martin McDonagh); *BAFTA* (2018):

Miglior Film, Migliore Sceneggiatura Originale (Martin McDonagh), Miglior Attrice Protagonista (Frances McDormand), Miglior Attore non Protagonista (Sam Rockwell)

Interpreti: Frances McDormand (Mildred), Woody Harrelson (sceriffo Willoughby), Sam Rockwell (agente Dixon), Caleb Landry Jones (Welby), John Hawkes (Charlie), Lucas Hedges (Robbie), Peter Dinklage (James), Abbie Cornish (Anne)



Tre manifesti a Ebbing, Missouri, 2017

Ebbing, Missouri. A quasi un anno dalla scomparsa della figlia, brutalmente violentata e uccisa, Mildred decide di affittare tre cartelloni pubblicitari sulla strada che la porta a casa, sui quali fa scrivere tre frasi che provocano non solo lo sceriffo Willoughby, che non ha ancora risolto il caso, ma l'intera comunità. La donna diventa quindi il bersaglio dei concittadini, tra rabbia e voglia di

vendetta, in un paese ai margini che non ha ancora superato le leggi razziali e i diritti civili.

“La rabbia genera soltanto altra rabbia”. Ma come si può sopravvivere alla morte di una figlia adolescente brutalmente uccisa? E per di più senza un colpevole? Con *Tre manifesti a Ebbing, Missouri*, il regista e commediografo irlandese Martin McDonagh firma una dark comedy spiazzante che mescola umorismo e drammaticità, malinconia e compassione, ma che racconta soprattutto di un'umanità alle volte troppo fragile per le tragedie della vita.

Presentato in anteprima alla 74. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove ha vinto il Premio per la Miglior Sceneggiatura,

il film ha ricevuto poi innumerevoli riconoscimenti, tra cui quattro Golden Globes e due Premi Oscar, grazie anche a una Frances McDormand assolutamente perfetta nel ruolo della madre che infrange l'ordine e rompe le regole. Ma tutto il cast, a cominciare da Sam Rockwell e Woody Harrelson, funziona nella sua interezza, costruendo un film corale impeccabilmente orchestrato – basti pensare anche al ruolo “silenzioso” di Lucas Hedges. I loro personaggi, infatti, sono tanto atipici quanto forti, e ognuno ha la possibilità di trovare il proprio riscatto, limando fino a rendere impercettibile la differenza tra buoni e cattivi. Perché, se da una parte troviamo Mildred, madre affranta dai rimorsi, che si fa forza utilizzando un linguaggio duro, che non lascia scampo, dall'altro ci sono due poliziotti distratti e superficiali verso un caso d'omicidio irrisolto.

I tre manifesti che la donna fa affiggere all'inizio del paese scuotono gli animi, ma fanno anche capire come e perché il regista abbia voluto ambientare la sua storia nel profondo Sud americano. Un riferimento rimarcato, inserito già nel titolo, per evidenziare soprattutto il disagio riscontrato nei suoi protagonisti, dalle leggi razziali alla violenza gratuita e ingiustificata, passando per i diritti civili non ancora pienamente riconosciuti. Ma è interessante scoprire passo dopo passo lo sviluppo dei personaggi, merito anche di una sceneggiatura impeccabile che porta in risalto l'umanità nella sua interezza, dal dolore alla pietà, dall'odio all'amore.

Non c'è spazio per il buonismo, la giustizia e i rimorsi; l'accettazione di una, o più perdite, basta e avanza

e sopravvivere è già una conquista. Perché il film non si concentra sul caso dell'omicidio, ma su quanto una tragedia di tale spessore può influire sulla vita delle persone direttamente coinvolte, su come la sofferenza ha diverse soluzioni, ma anche di come, di fronte alla morte, le parole assumono significati diversi. E se McDonagh coglie le sfumature dell'animo umano, è anche per merito di una colonna sonora che tra una nota e l'altra si scopre coinvolgente e mai banale, come il riferimento al poster dell'album *In utero* dei Nirvana appeso nella camera della figlia. Niente è lasciato al caso in *Tre manifesti a Ebbing, Missouri*, neanche quel finale che restituisce un po' di speranza a chi l'aveva persa, o forse non l'aveva mai avuta. Perché la vita è un continuo viaggiare verso nuove mete, anche se la strada da percorrere è piena di ostacoli, tragedie e ingiustizie, ma dove la luce comunque non sempre si spegne.

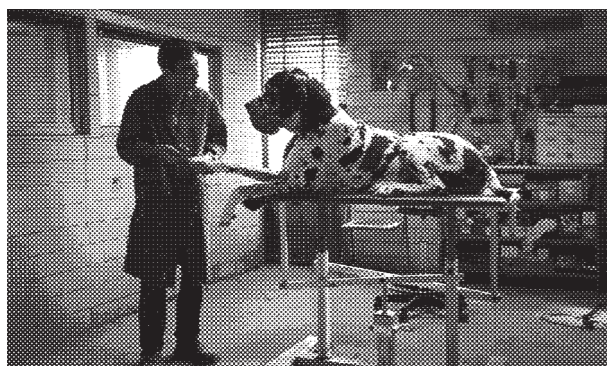
MARTINA FARCI

Dogman

Regia: Matteo Garrone
Soggetto e sceneggiatura: Ugo Chiti, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso
Fotografia: Nicolai Brühl
Montaggio: Marco Spoletini
Scenografia: Dimitri Capuani
Costumi: Massimo Cantini Parrini
Musiche: Michele Braga
Produzione: Archimede, Le Pacte, Rai Cinema
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia, Francia 2018
Durata: 102'

Premi: *Festival del Cinema di Cannes* (2018): Miglior Attore Protagonista (Marcello Fonte); *Nastri d'Argento* (2018): Miglior Film, Miglior Regia (Matteo Garrone), Miglior Attore Protagonista (Marcello Fonte, Edoardo Pesce), Miglior Scenografia (Dimitri Capuani), Miglior Montaggio (Marco Spoletini), Miglior Sonoro in Presa Diretta (Maricetta Lombardo), Miglior Casting Director (Francesco Vedovati), Miglior Produttore (Matteo Garrone, Paolo Del Brocco)

Interpreti: Marcello Fonte (Marcello), Edoardo Pesce (Simoncino), Alida Baldari Calabria (Alida), Adamo Dionisi (Franco), Francesco Acquaroli (Francesco), Nunzia Schiano (mamma di Simoncino), Aniello Arena (poliziotto)



Dogman, 2018

Marcello è una brava e placida persona. Gestisce un negozio di toelettatura per cani in un sobborgo di un'estrema periferia affacciato sul litorale. La zona è tiranneggiata da Simoncino, ex pugile dilettante ora dedito alla cocaina e a piccoli crimini. Colpito dalla forza e dalla sicurezza trasmesse dall'uomo, Marcello ne subisce un fascino che man mano si trasforma in plagio mentale, portandolo

alla perdita di sé e ad una sempre più irrimediabile deriva, che inevitabilmente sfocia nella follia e nell'atto da cui non si può tornare indietro.

In *Dogman* Garrone è del tutto disinteressato alla ricostruzione storica e utilizza la vicenda del Canaro della Magliana come pretesto, astraendola dalla realtà storica – siamo in un presente vago, accennato da dettagli quasi irrilevanti – e da quella fisica e geografica – ambientato in un' indefinita periferia “brutta, sporca e cattiva”. Un luogo ai limiti della civiltà, allo stesso tempo inquieto e immobile, come sospeso in un'astrazione messa in risalto dalla decontestualizzazione temporale e geografica. Un universo parallelo alla storia e al presente che assume

connotazioni post-urbane, post-storiche, post-proletarie e quasi post-umane. In questa realtà sfuggente pare inevitabile la simbiosi tra l'ambiente e gli abitanti, condannati al conformismo, all'incattivimento, alla sconfitta e all'emarginazione. *Dogman* è da questo punto di vista anche un film post-pasoliniano, che coglie gli effetti dell'omologazione e la sconfitta del proletariato paventata dall'intellettuale friulano.

Non ci troviamo di fronte al consueto film di denuncia sulle periferie disagiate. Affrontare esplicitamente l'attualità e il contesto sociale a Garrone non è mai interessato; il suo approccio è molto più sottile e indiretto, mira a raccontare le reazioni della natura umana alle prese con condizioni in qualche modo estreme. Decisive nel far risaltare questa questione sono le spinte centrifughe, elemento primario nel suo cinema, che tradiscono il naturalismo di partenza dandogli connotazioni metafisiche, astratte, allucinate, quasi fiabesche e irreali.

Fondamentale da questo punto di vista è il lavoro di astrazione del paesaggio. In quest'ottica *Dogman*, e in generale il cinema di Garrone, possono essere considerati un aggiornamento dell'astrattismo di Michelangelo Antonioni. Schematicamente, nel cinema del maestro ferrarese il paesaggio era il riflesso di una condizione interiore di crisi in grado di cancellare l'umanità ponendosi come unica chiave di lettura della realtà. In *Dogman* l'ambiente è invece un *deus ex machina* opprimente e vischioso che convive costantemente con i personaggi, come in un'inevitabile simbiosi. È come se

l'amara consapevolezza metaforizzata nel cinema di Antonioni dalla trasfigurazione del paesaggio si fosse ormai radicata da tempo e irrimediabilmente, assumendo connotazioni torve e post-apocalittiche e andando ben oltre l'espressione di un disagio intimo e sentimentale. Per questa umanità sconfitta in partenza, l'unica possibilità di fuga è rifugiarsi nell'illusione che diventa ossessione.

È proprio il racconto di un'ossessione l'altro punto cardinale del cinema di Garrone, spesso decisivo nello scatenare lo scarto dal naturalismo di partenza. La fissazione torbidamente amorosa, per la magrezza, per i modelli criminali o per la celebrità televisiva sono alcune delle micce che hanno scatenato fughe interiori, portando alla follia e allo scollamento con la realtà, aprendo le porte alla definitiva sconfitta, inevitabile nonostante i disperati ed estremi tentativi di riscatto. La storia di Marcello e Simoncino è esemplare anche se letta in quest'ottica.

Dogman, concludendo, è un film astratto e distaccato, che allo shock della centellinata violenza esplicita preferisce creare tensione descrivendo le interiorità; una fiaba quasi metafisica e allo stesso tempo concreta, cupa e nera tanto quanto pietosa e paradossalmente tenera. Un film potente e complesso che non può lasciare inermi, rimanendo a lungo, come un grido disperato sentito in lontananza.

EDOARDO PERETTI

Umberto D.

Regia: Vittorio De Sica
Soggetto e sceneggiatura: Cesare
Zavattini
Fotografia: Aldo Rossano Graziati
Montaggio: Eraldo Da Roma
Scenografia: Virgilio Marchi
Musiche: Alessandro Cicognini

Produzione: Dear Film
Distribuzione: Dear Film
Origine: Italia 1952
Durata: 89'

Premi: *Festival di Punta del Este*
(1952): Miglior Film; *New York Film*
Critics Circle Awards (1955): Miglior
Film Straniero

Interpreti: Carlo Battisti (Umberto
Domenico Ferrari), Maria Pia Casilio
(Maria), Lina Gennari (Antonia), Elena
Rea (una suora), Memmo Carotenuto
(un ammalato), Alberto Albani Barbieri
(amico di Antonia)



Umberto D., 1952

Umberto è un anziano che fatica ad arrivare a fine mese a causa della misera pensione. Insieme al suo cagnolino Flike abita in affitto in una camera fatiscente dalla quale rischia di essere sfrattato ogni giorno. L'unica persona con cui si trova bene è Maria, la servetta della padrona di casa. Un giorno Umberto si ammala e viene ricoverato in ospedale dove non può portare Flike. Una volta

dimesso e ritrovato il fidato animale, la sua situazione economica però precipita, portandolo a pensare anche a soluzioni disperate.

È sempre difficile ritornare a parlare dei classici del cinema senza scadere in banalità e ovvietà, specialmente per quanto riguarda i capolavori del neorealismo italiano, categoria a cui appartiene *Umberto D.*, una delle pellicole più nere e “cattive” di Vittorio De Sica.

Dalla ormai famosa battuta andreottiana “i panni sporchi si lavano in famiglia”, alle numerose analisi dettagliate delle singole sequenze, *Umberto D.* rimarrà un caposaldo della cinematografia mondiale per i messaggi che ancora oggi ci suggerisce. Insieme all'importanza

artistica del movimento neorealista, pellicole come quella di De Sica inconsciamente, o meglio tristemente, sono attuali e fonte di dibattiti ancora aperti riguardo la nostra società. Questo non è il luogo per una critica sociologica o terreno di approfondimento politico, ma è implicito e doveroso porsi nei confronti dello spettatore suggerendo una chiave di analisi cinematografica che sia uno specchio dei tempi, quindi viene facile confrontarsi con il passato. *Umberto D.*, anche oggi, non può che suscitare l'identificazione dello spettatore che si arrangia nella crisi: De Sica ci presentava la condizione di un anziano solo e povero per denunciarne l'inumanità a cui era stato condotto, oggi abbiamo imparato che quella situazione non è stata superata. Riguardando la vicenda di *Umberto D.* ci arrabbiamo e ogni cittadino medio soffre nel pensare che quotidianamente deve lottare per non ridursi allo stesso modo. Esagerazione? Catastrofismo? Pessimismo? No, realismo che troppo spesso viene ancora negato o addolcito da false speranze. Ci accorgiamo che il dibattito sul cinema contemporaneo si sta focalizzando su tutto ciò, e sempre più lo sguardo scende tra la gente. L'immedesimazione è ovvia e la borghesia sta pian piano scomparendo in favore di una classe media al limite del precariato umano ed economico.

Il messaggio di De Sica era ben più duro, sottolineando l'indifferenza di chi al tempo aveva qualcosa, per quanto poco, verso chi non possedeva più nulla e l'incomunicabilità tra il potere e il popolo, barriera vecchia come il mondo. Le situazioni avverse, tanto

criticate, in cui si imbatte il protagonista erano routine e sicuramente non rappresentavano un caso limite. E pensare che i trentenni di oggi saranno i “novelli Umberti” di domani mette i brividi, ma a ciò forse bisogna rassegnarsi. Commuove ancora una delle sequenze più dure, in cui Umberto decide di chiedere la carità ma se ne vergogna quasi subito, chiudendo la mano che aveva porto ad un passante.

Carlo Battisti rimane l'interprete più azzeccato per questo ritratto, in quanto da intellettuale qual'era poteva riconoscere i limiti e l'incoerenza di una società che doveva fare i conti con una crisi che sembrava, come oggi, invincibile. E da ciò proviene la sua misurata interpretazione, spontanea ma anche studiata per non risultare patetica. Zavattini e De Sica cercarono con questo film di raccontare, anche all'estero, il nostro quotidiano e di dialogare con le istituzioni che avrebbero dovuto combattere con il sangue per annientare l'instabilità dilagante. Purtroppo non ci sono mai riusciti. Non resta che abbandonarci al pensiero che venga da noi la forza di risollevarci una volta per tutte. Utopia, ma unica reale speranza.

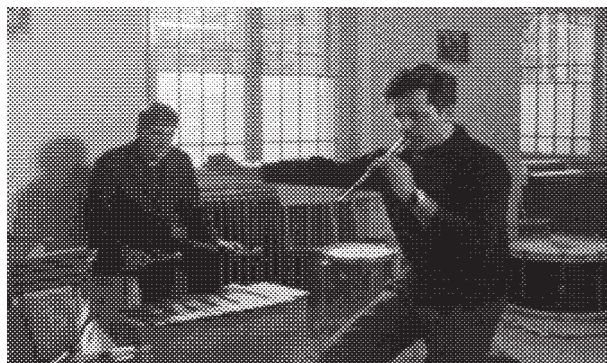
ANDREA MOSCHIONI FIORETTI

Eccoli

Regia: Stefano Ricci
Montaggio: Jacopo Quadri

Musiche: Giacomo Piermatti
Origine: Italia 2014

Durata: 30'



Eccoli, 2014

Il film *Eccoli* nasce dal montaggio delle immagini riprese dai cineamatori goriziani Giorgio Osbat e Aldo Geotti, i quali, intorno alla metà degli anni Sessanta furono invitati da Franco Basaglia a girare con la loro macchina da presa 16mm all'interno dell'ospedale psichiatrico di Gorizia.

Grazie a loro oggi disponiamo di una documentazione filmica di straordinaria importanza. Si possono infatti osservare: alcune sedute di musicoterapia attiva condotte da un infermiere/musicista che adatta per i pazienti dell'ospedale il metodo messo a punto da Carl Orff (pensato in origine per i bambini); una delle assemblee alle quali partecipavano, tutti insieme, infermieri, degenti e medici, col medesimo diritto di parola; e infine le eccezionali riprese dall'abbattimento delle recinzioni del manicomio. Del resto la lezione basagliana era chiara: "la libertà è terapeutica".

SILVIO CELLI

Silvia

Regia: Alexander Edwards
Soggetto e sceneggiatura:
Alexander Edwards, Isabella Trani,
Daniela Ceselli
Fotografia: Edoardo Vojvoda
Montaggio: Alexander Edwards

Scenografia: Alessandra Sartor
Costumi: Alessandra Sartor
Musiche: Denis Ronchese, Antonio
Sommariva
Produzione: Alexander Edwards
Origine: Italia 2017
Durata: 12'

Interpreti: Giorgia Fumagalli
(Silvia), Alessio Bergamasco (padre
di Silvia), Luca Barbato (Leo), Michele
Dalmazzi (Franco), Simone Fabro
(proprietario del bar)



Silvia, 2017

Silvia è costretta a lavorare come cameriera per mantenere il padre nullafacente e il fratellino Leo. Ogni giorno è identico all'altro. Inaspettatamente, il fidanzato Franco apre una breccia nella sua monotonia invitandola ad andare con lui in Australia. Dall'altra parte, il padre abbandonato a se stesso e il fratellino la richiamano alla sua realtà e a una promessa fatta. Inizia così il viaggio interiore della

ragazza, attraverso gli ultimi momenti con la sua famiglia. Silvia maturerà la consapevolezza della sua scelta?

Nota di regia

Il mio credo è che ci sia una sola storia che merita di essere narrata: il conflitto del cuore umano con se stesso. *Silvia* è il mio primo tentativo concreto di raccontare proprio questo contrasto interiore. È la scelta che tutti noi prima o poi dobbiamo affrontare: restare o andare? Il cortometraggio si pone come un'opportunità, una possibilità, un ponte, ma più di tutto quanto come una strada

alla scoperta del proprio io interiore: alla fine rimanere o andare non è importante, ciò che conta veramente, a prescindere dalla scelta che una persona fa, è essere consapevoli che qualsiasi decisione si prenda sarà la migliore per se stessi.

ALEXANDER EDWARDS

I tre usi del compasso

Regia: Ivan Gergolet
Soggetto e sceneggiatura:
Buonarroti Film Lab, Ivan Gergolet
Fotografia: Debora Vrizzi
Montaggio: Natalie Cristiani
Scenografia: Paola Uxa
Musiche: Luca Ciut

Produzione: I.S.I.S. Buonarroti
Monfalcone
Origine: Italia 2017
Durata: 18'

Interpreti: Erica Zamparo,
Tommaso Rota, Ivan Zerbinati, Diana
Hobel, Cristina Bertogna



I tre usi del compasso, 2017

Lucia è una ragazza di sedici anni che ha da poco perso il fratello, chiudendosi in se stessa e smettendo di parlare. Un giorno trova in tasca un messaggio in braille scritto da Andrea un compagno di classe cieco. Andrea non vede e Lucia non parla, ma fra i due nasce una complicità invisibile.

Nota di regia

I tre usi del compasso è un cortometraggio scritto all'interno di un gruppo di studenti del Liceo "Michelangelo Buonarroti" di Monfalcone, con l'obiettivo di creare una storia breve a partire dall'utilizzo di un oggetto di uso quotidiano elevato a elemento simbolico e poetico.

La sceneggiatura è il frutto di un processo di scrittura collettiva finalizzata a raccontare l'universo adolescenziale racchiuso nel progressivo avvicinamento fra un ragazzo e una ragazza, che senza usare la parola pongono le basi per una nuova e inaspettata amicizia.

IVAN GERGOLET

Indice dei film A–Z

A

Amarcord (p. 112)
 Amore molesto, L' (p. 38)
 Antonio Mastronunzio
 pittore sannita (p. 36)

B

Blood of Jesus, The (p. 58)

C

Casa sul mare, La (p. 20)
 Chiamami col tuo nome (p. 16)
 Cinci (p. 104)
 Come un gatto in
 tangenziale (p. 28)
 Convitto in festa (p. 106)
 Covo, Il (p. 104)
 Cratere, Il (p. 88)

D

Disavventure della terza
 compagnia, Le (p. 104)
 Dogman (p. 132)

E

Easy–Un viaggio facile
 facile (p. 18)
 Eccoli (p. 136)
 Equilibrio, L' (p. 84)

F

Fabrizio De André. Principe
 libero (p. 98)
 Fa' la cosa giusta (p. 68)
 Falchi (p. 90)

G

Ganja & Hess (p. 64)
 Gatta Cenerentola (p. 92)
 Gigante di ferro, Il (p. 118)
 Giovane favoloso, Il (p. 50)

I

Insulto, L' (p. 26)
 Intrusa, L' (p. 82)

K

Killer of Sheep (p. 66)

L

Loveless (p. 24)
 Lungo addio, Il (p. 110)

M

Malcolm X (p. 62)
 Marcia dell'Amicizia, La (p. 106)
 Mio vicino Totoro, Il (p. 116)
 Morte di un matematico
 napoletano (p. 34)

N

Nella giungla di cemento (p. 72)
 Nico, 1988 (p. 14)
 Noi credevamo (p. 48)

O

Odore del sangue, L' (p. 46)
 Ora più buia, L' (p. 22)

P

Parrucchiera, La (p. 86)
 Pastorale cilentana (p. 52)
 Posse–La leggenda di Jessie
 Lee (p. 74)

R

Rabbia ad Harlem (p. 70)
 Ragazzi della via Paal, I (p. 104)

S

Sadie Benning Videoworks:
 Volume 1/2/3 (p. 102)
 Salita, La (p. 40)
 Scappa–Get Out (p. 76)
 Shaft il detective (p. 60)
 Silvia (p. 136)

T

Teatro di guerra (p. 42)
 Terra trema, La (p. 44)
 Tre manifesti a Ebbing,
 Missouri (p. 130)
 Tre usi del compasso, I (p. 137)

U

Umberto D. (p. 134)

Maria Elisabetta Novello, *Grigio in grigio*
12 luglio – 21 settembre 2018
a cura di Sara Occhipinti e Marco Faganel

Inaugurazione domenica 15 luglio
ore 19.30 presso studiofaganel
Presentazione di Giorgia Gastaldon

Maria Elisabetta Novello, *Grigio in grigio*



Il Premio internazionale alla miglior sceneggiatura “Sergio Amidei” conferma la sua collaborazione con lo studiofaganel che per questa edizione propone e cura l’esposizione *Grigio in grigio* di Maria Elisabetta Novello.

Per l’artista il grigio è un colore tanto familiare quanto eloquente: lo ritroviamo nelle sue opere realizzate utilizzando prevalentemente la cenere e la polvere, materie prime essenziali e non separate dal suo pensiero, materiali con delle caratteristiche che si coniugano con l’aspirazione a raccontare la labilità e la bellezza dell’esistenza. Sono particelle infinitesime che derivano da qualcosa che non esiste più e che possono essere riunite a formare qualcosa di nuovo e diverso. Sono residui oramai inutili che possono acquistare altri usi e significati. Tra passato e presente, tra visibile e invisibile, tra precario e stabile, tra statico e dinamico, polvere e cenere si trovano in una condizione di indeterminatezza. Le potenziali identità sono molteplici

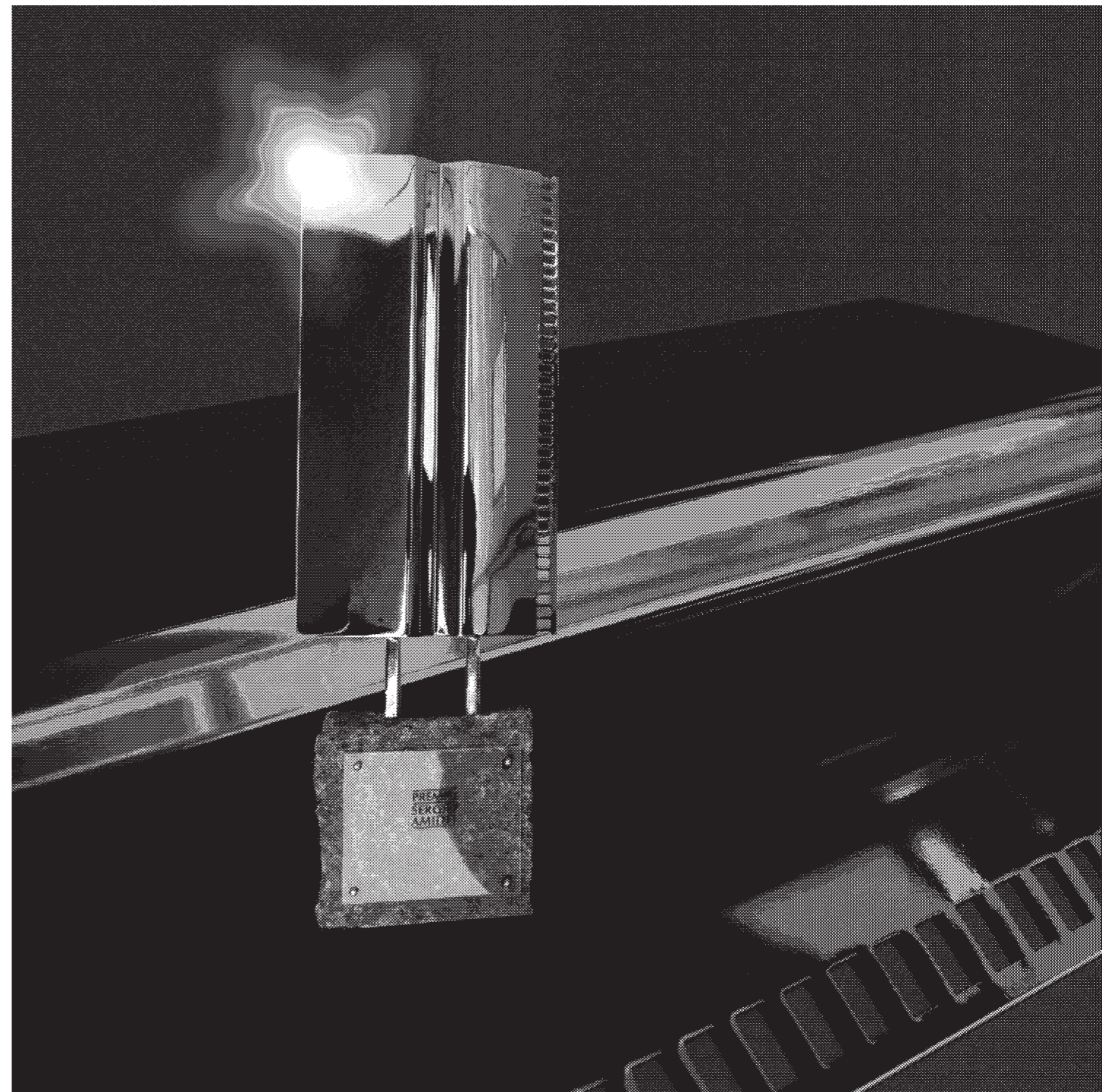
come una gamma di grigi. Nei lavori di Novello – vetri, specchi, carte, teche, che ricompongono, fissano e conservano polvere e cenere – proprietà della materia e poetica sono in sintonia.

Tra le varie opere l’artista presenta allo studiofaganel una serie che va sotto il titolo di *Sopralluoghi*. Nell’intento di instaurare una relazione con la città che la ospita, Novello ha individuato un sito, dove ha compiuto un vero e proprio rilievo di polvere, cenere e di quant’altro il tempo ha ivi sedimentato. Per l’esposizione a Gorizia questo luogo, suggestivo, potente e prego di significato, è stata la soffitta del Palazzo Paternolli in cui visse il filosofo e poeta Carlo Michelstaedter. Il transito dell’artista in questo spazio rappresenta solo un momento di un ciclo in cui il tempo continuerà a scorrere e le cose continueranno a depositarsi. Resteranno i lavori di Novello a sostenere che l’arte esiste nonostante la precarietà del mondo.

Progetto grafico: Andrea Occhipinti
(maggotbraingraphics.com)
Referenze fotografiche e video: Alessandro Ruzzier

Informazioni:
Palazzo del Cinema–Hiša Filma–Kinemax
Piazza della Vittoria 41, 34170 Gorizia
T. +39 0481530263
www.kinemax.it

studiofaganel
Viale XXIV Maggio 15/c, 34170 Gorizia
T. +39 0481 81186
www.studiofaganel.com



Il Premio “Sergio Amidei”

Il 1992 vede la nascita dell’Associazione di Cultura Cinematografica “Sergio Amidei”. Tra gli obiettivi fissati l’organizzazione, in tutti i suoi aspetti – culturale, regolamentare, finanziario, sociale e di sviluppo – del Premio Internazionale alla Migliore Sceneggiatura “Sergio Amidei”. In quest’ottica, la creazione di un oggetto che in sé rappresentasse lo spirito della manifestazione e ne diventasse elemento caratterizzante fu uno dei primi cambiamenti rivelatori

del nuovo corso che l’Associazione volle dare al Premio. L’oggetto raffigura idealmente un foglio, supporto di quella scrittura cinematografica che tanto amiamo, foglio che su di un lato è percorso dalla foratura della pellicola, supporto delle immagini che da quella iniziale scrittura nascono.

Volendo dare a questo oggetto un titolo lo si potrebbe chiamare “dalla scrittura all’immagine”. Il progetto del Premio, come l’immagine della manifestazione, è stato curato fino al 2015 da Remigio Gabellini, da sempre membro dell’Associazione.

37esimo Premio Sergio Amidei Gorizia 12–18 Luglio 2018
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)
- Gian Piero Brunetta
Attrazione fatale. Letterati italiani e letteratura dalla pagina allo schermo. Una storia culturale
(Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2017)
- Fiorella Bonafede
Il cinema di Carlo Battisti. La favolosa vacanza di un insigne glottologo nel mondo della celluloido
(Mimesis Cinema, Milano-Udine, 2018)

STANZA

Capitolo A Premio internazionale alla migliore sceneggiatura;
Capitolo B Premio all'opera d'autore: Mario Martone;
Capitolo C Black Unchained: storie e generi del cinema
afro-americano; Capitolo D Spazio off: il nuovissimo cinema
napoletano; Capitolo E Scrittura seriale: sentire e ascoltare;
Capitolo F Racconti privati, memorie pubbliche: storie
dal margine; Capitolo G Premio alla cultura cinematografica:

