

38° PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 18–24 Luglio 2019
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura
Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Catalogo 2019



38° PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 18–24 Luglio 2019
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura.
Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Catalogo 2019



38° PREMIO SERGIO AMIDEI
Premio internazionale
alla migliore sceneggiatura

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

Giuria del Premio internazionale alla
migliore sceneggiatura (in ordine alfabetico):
Francesco Bruni, Silvia D'Amico, Massimo
Gaudio, Doriana Leoneff, Francesco Munzi,
Giovanna Ralli, Marco Risi

Presidente Associazione culturale
"Sergio Amidei":
Francesco Donolato

Direzione:
Giuseppe Longo

Segreteria:
Martina Pizzamiglio, Marco Treu

Coordinatore del programma:
Simone Venturini, in collaborazione
con Andrea Mariani

Le sezioni sono state ideate
e realizzate da (in ordine alfabetico):
Diego Cavallotti, Mariapia Comand, Francesco
Donolato, Simone Dotto, Giuseppe Longo,
Sara Martin, Roy Menarini, Matteo Oleotto,
Martina Pizzamiglio, Leonardo Quaresima,
Steven Stergar, Simone Venturini

Responsabili pubblicazioni:
Margherita Merlo, Mattia Filigoi, 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.

Sito internet a cura di:
Mattia Filigoi
Spot ideato e realizzato da:
Ivan Gergolet

Fotografo ufficiale:
Andrea Tomasin & staff Social media team
Responsabili accrediti e Infopoint:
Chiara Canesin, Silvia Mascia
Operatori tecnici:
Ivo Mauri, Jacopo Renner, Sandro Zanirato
Sottotitoli:
Intertitola
Mostra *Casa Azul* di Giulia Iacolutti
a cura di:
studiofaganel

Social–Media Team/Info Point/Account
di sala:
Elia Budicin, Caterina Cabrelli, Mattia
Callagher, Annalisa Gatti, Massimo Geraci,
Diego Gaiotto, Mattia Gratton, Giulia Ianniello,
Lorenzo Macor, Luca Midena, Sveva Nistri,
Raluca Paiu

Si ringrazia per la preziosa collaborazione:
Confindustria Venezia Giulia
La nave di Teseo
Ordine dei giornalisti del Friuli Venezia Giulia
L'Image S.r.l.
Ludoteca comunale di Gorizia–Assessorato
al Welfare
Associazione culturale Crisalide
Associazione di Promozione Sociale Agorè
studiofaganel
Agenzia Spada Viaggi

Le retrospettive sono state realizzate in
collaborazione con:
Centro Sperimentale di Cinematografia–
Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna,
Cineteca Lucana, La farfalla sul mirino, VIGGO
S.r.l., Deutsches Filminstitut Filmmuseum,
Deutsche Kinemathek, Rai Teche, BELVA Film,
Blueprint Film, La lanterna magica, Kinotitles,
Solares Fondazione delle arti, Ciao Ragazzi
S.r.l., La Camera Ottica–Film and Video
Restoration, Mediateca.GO "Ugo Casiraghi",
Athena Cinematografica, Cinema2000, P.G.A.,
Tesla Production, Creepmaker Studios,
Mafarka Film

Un ringraziamento speciale:
Carmen Accaputo, Andrea Antoni, Francesca
Arcidiacono, Laura Argento, Julian Bodewig,
Cosma Bonasia, Diego Bressan, Mattia
Callegher, Chiara Canesin, Luigi Casalboni,
Sara Casoli, Frank Castle, Diego Cavallotti,
Flavio Cecere, David Cej, Silvio Celli, Luca
Chinaglia, Giovanni Cioni, Mirko Cisolino,
Christophe Clavert, Maria Coletti, Mary
Comin, Pamela Coppola, Daniela Currò,
Manuela D'Innocenzo, Simone Dotto, Giacomo
Fantini, Gianluca Farinelli, Cristina Feresin,
Marco Fortunato, Ivan Gergolet, Giovanni
Grasso, Lea Gudelj, Gianluca Guerra, Anke
Hahn, Martino Isola, Carlos Kaiser, Nicola
Lancellotti, Amelie Latscha, Felice Laudadio,
Johnny Lawrence, Eugenio Lio, Enrico Magrelli,
Kristina Markova, Petra Marlazzi, Gaetano
Martino, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti,
Mario Milosa, Henri Moninou, Anna M. Moroni,
Anna Naressi, Cristian Natoli, Aurora Olivo,
Martina Orlando, Anna Palombini, Lisa Parolo,
Petra Pavsic, Marco Pellegrini, Andrea Peraro,
Alberto Picco, Francesco Pinotti, Fosca Pozzar
Colinassi, Igor Princic, Samantha Punis,
Alessio Reja, Angiola Restaino, Ristorante
Rosenbar (Michela Fabbro e Piero Loviscek),
Massimiliano Rossi, Angela Ruzzoni, Cosetta
Saba, Angela Bianca Saponari, Gianandrea
Sasso, Federico Scargiali, Bruno Schleinstein,
Elisabetta Sgarbi, Steven Stergar, Daniele
Terzoli, Chiara Toffolo, Leonardo Tognon,
Nicole Trevisan, Giulia Vacante, Mario
Valentini, Cristina Visintini, Santo Vizzini

Partner ufficiali:
ZKB Credito Cooperativo di Trieste
e Gorizia–Società Cooperativa
Azienda Agricola Livio Felluga
Torrefazione Goriziana Caffè
Confindustria Venezia Giulia
Azienda Agricola Roncùs
Antonio Ferraro–Laboratorio pizza
Consorzio Tutela Vini Collio
Azienda Agricola BorgosanDaniele
Marzoli&Nanut S.n.c.
Transmedia S.r.l.
Future my wines
Morus Morâr
Trattoria al Sabotino

Media Partner:
Mediacritica.it

PREMIO SERGIO AMIDEI
38° Premio internazionale alla migliore
sceneggiatura

Organizzato e ideato da:
Associazione culturale "Sergio Amidei"
Associazione Palazzo del Cinema/Hiša Filma
DAMS–Università degli Studi di Udine

Con la collaborazione e il contributo di:
Comune di Gorizia

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:
Agis Tre Venezie
Associazione 100autori
Promo Turismo FVG

Catalogo a cura di:
Margherita Merlo, Mattia Filigoi
e Silvia Mascia

Testi:
Gabriele Baldaccini, Maria Ida Bernabei,
Dorothea Burato, Leonardo Cabrini, Michael
Castronuovo, Diego Cavallotti, Chiara
Checcaglini, Mariapia Comand, Mary Comin,
Eleonora Degrassi, Elvira Del Guercio, Erasmo
De Meo, Francesco Donolato, Simone Dotto,
Martina Farci, Mattia Filigoi, Matteo Genovesi,
Luca Giagnorio, Giovanni Grasso, Francesco
Grieco, Stefano Lalla, Martina La Rochelle,
Sara Martin, Silvia Mascia, Roy Menarini,
Margherita Merlo, Andrea Moschioni Fioretti,
Teresa Nannucci, Matteo Oleotto, Vincenzo
Palermo, Edoardo Peretti, Martina Pizzamiglio,
Greta Plaitano, Leonardo Quaresima, Eleonora
Roaro, Juri Saitta, Steven Stergar, Simone
Venturini, Roberta Verde, Paolo Villa, Martina
Zanco, Rodolfo Ziberna, Marco Zilioli

ISBN 978–88–944674–0–6

 Transmedia



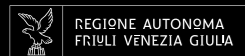
Comune di Gorizia



Discipline dell'audiovisivo
dei media dello spettacolo



PALAZZO DEL CINEMA GORIZIA
HIŠA FILMA GORIZIA



FONDAZIONE
Cassa di Risparmio di Gorizia



Camera di Commercio
Venezia Giulia
Trieste Gorizia



CONFINDUSTRIA
Venezia Giulia



IST.
GORIZIA
TRIESTE
GORIZIA



CONSORZIO
TURISTICO
GORIZIA
E L'ISONTINO



ASSOCIAZIONE
DELL'AUTORIALITÀ
CINE-TELEVISIVA



www.turismo.fvg.it



CONSORZIO
TURISTICO
GORIZIA
E L'ISONTINO



CINETECA
Nazionale



MEDIA
critica

INTRODUZIONE

38° PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 18–24 Luglio 2019
Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

Capitolo A Premio internazionale alla migliore sceneggiatura;
Capitolo B Premio all'opera d'autore: Margarethe von Trotta;
Capitolo C Premio alla cultura cinematografica: Sergio Toffetti;
Capitolo D I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco
(1965–1984); Capitolo E Spazio off: registe, antropologhe,
osservatrici; Capitolo F Scrittura seriale: romanzi di formazione;
Capitolo G Il cinema di Giovanni Cioni; Capitolo H Racconti privati,
memorie pubbliche; Capitolo I Amidei Kids; Capitolo L Pagine
di cinema; Capitolo M Dialoghi sulla sceneggiatura;
Capitolo N Eventi speciali

Catalogo 2019

38° PREMIO SERGIO AMIDEI
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura

In questo 2019 il Premio Amidei volge la sua attenzione al cinema tedesco, a partire dal Premio attribuito all'opera di una grande autrice qual è Margarethe von Trotta per la sua capacità di affrontare temi importanti del recente passato, come il terrorismo negli anni Settanta, e il ruolo della donna nei nostri anni attraverso la rappresentazione, e lo sguardo, di personaggi femminili di rara profondità, della quale verrà proposta una, ragionata, retrospettiva (a partire da *Sorelle, o l'equilibrio della felicità* del 1979, passando per *Anni di piombo* del 1981, *Rosenstrasse* del 2003 ed altri fino al documentario del figlio Felix Moeller *Sympathisanten. Unser Deutscher Herbst* del 2018).

Accanto alla retrospettiva dedicata a Margarethe von Trotta vi sono le proiezioni, curate dai Professori Leonardo Quaresima, che dello studio del cinema tedesco è il massimo esponente italiano, e Simone Venturini nella sezione *I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco (1965-1984)*, di alcuni film che hanno segnato questi ultimi cinquant'anni di cinematografia germanica forti della capacità espressiva di grandi registi, quali Werner Herzog, Edgar Reitz (premiato per la sua opera e nostro ospite qualche anno addietro) e Rainer Werner Fassbinder tra gli altri.

Il Premio alla cultura cinematografica viene quest'anno assegnato a Sergio Toffetti per la sua carriera, nel corso della quale, dalla partecipazione al Centro Studi

Cinematografici all'attività di recupero e restauro di oltre duecento film (tra i quali *Roma città aperta* del 1945 sceneggiato tra gli altri da Sergio Amidei, a noi particolarmente caro per ovvie ragioni), ha saputo valorizzare l'opera cinematografica nei suoi molteplici aspetti.

La nostra giuria ha selezionato, com'è nella nostra storia, i film che concorrono all'assegnazione del Premio internazionale alla migliore sceneggiatura – *Ricordi?* di Valerio Mieli (2018), *La favorita* di Yorgos Lanthimos (2019), *Cold War* di Paweł Pawlikowski (2018), *Ma cosa ci dice il cervello* di Riccardo Milani (2019), *Il traditore* di Marco Bellocchio (2019), *La terra dell'abbastanza* di Damiano e Fabio D'Innocenzo (2018) e *Sulla mia pelle* di Alessio Cremonini (2018) – e che costituiscono lo scheletro del corpo rappresentato dal Premio nel suo complesso.

L'originalità nell'approccio lega il nostro omaggio al cinema di un autore, il regista toscano Giovanni Cioni, per la qualità delle sue attività documentaristiche attraverso le quali narra, in forma assolutamente non banale, dei percorsi umani, sia nella loro declinazione fisica che spirituale, ai contenuti della sezione *Spazio off: registe, antropologhe, osservatrici*. Quest'ultima è dedicata infatti all'osservazione dei fermenti artistici cinematografici che non trovano grande spazio nella normale distribuzione ma che per la loro qualità e la loro forza espressiva meritano di essere scoperti, o riscoperti, dal pubblico. In questa occasione vengono proposte le opere di alcune registe indipendenti che hanno

saputo avvicinarsi al tema del femminile raccontandolo in modo del tutto non convenzionale – tra gli altri *Noi* di Benedetta Valabrega (2018) e *Le ultime cose* di Irene Dionisio (2016).

Il premio è poi arricchito da sezioni ormai rodiate.

La serialità televisiva, proposta nella sezione *Scrittura seriale: romanzi di formazione*, che acquista nel panorama cinematografico, in senso ampio, una sempre maggiore rilevanza. *L'amica geniale* (presentato nei primi due episodi alla 75. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia) si inserisce indubbiamente all'interno di questo nuovo genere "with strong female character" e si distingue per qualità di scrittura e realizzazione.

La sezione *Racconti privati, memorie pubbliche*, quale opportunità per aprire un occhio sugli archivi e sui materiali conservati negli enti, propone la riscoperta di piccoli capolavori circolanti nei circuiti scolastici firmati da grandi autori.

Ripartono pure i *Dialoghi sulla sceneggiatura* (curati dal regista Matteo Oleotto) e *Pagine di cinema*, che offrono la possibilità di avventurarsi nei tanti modi in cui viene dipanata l'attrazione per l'arte cinematografica.

Il rapporto tra il bambino e il materiale audiovisivo è, nei tempi odierni, assai stretto e non sempre facile da orientare in una prateria solcata da innumerevoli offerte, non tutte proposte ai piccoli spettatori in forma disinteressata. *Amidei Kids*, anno dopo anno, cerca di ritagliarsi un interstizio per avvicinare i giovanissimi all'oscurità della sala cinematografica dove si celebra la magia del cinema.

Da ultimo, ma non meno importanti nel nostro agire, il corso di aggiornamento per i giornalisti, workshop e masterclass che vedranno protagonisti alcuni nostri ospiti che condivideranno le loro esperienze con i partecipanti.

Buon cinema a tutti.

FRANCESCO DONOLATO
Presidente Associazione culturale "Sergio Amidei"

Indirizzo di Saluto del Sindaco
di Gorizia Rodolfo Zibera
in occasione della XXXVIII edizione
del Premio internazionale alla migliore
sceneggiatura "Sergio Amidei"

Anche quest'anno, con grande e sincero piacere, ho sfogliato le pagine della relazione predisposta dall'Associazione culturale "Sergio Amidei" in occasione del Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei"... e anche quest'anno, come mi capita sempre, sono rimasto letteralmente impressionato dalla ricchezza di iniziative inserite nel programma: proiezioni di film italiani e stranieri appartenenti ai generi più svariati, focus, tavole rotonde, incontri tra sceneggiatori, autori, studiosi e pubblico, laboratori per adulti e ragazzi e tanto altro ancora.

Ma ciò che mi soddisfa in particolare e mi rende orgoglioso è poter constatare come a questa "quantità" corrisponda una "qualità" altrettanto notevole: nulla viene, infatti, lasciato al caso, ogni appuntamento è frutto di scelte ragionate e tutti i tasselli si incastrano a perfezione dando vita ad una macchina complessa e meravigliosa... quella stessa macchina che, per un'intera settimana, viene messa a nostra completa disposizione per farci viaggiare, a nostro piacimento, nel tempo e nello spazio.

Ecco allora che il "cinema" del Premio Amidei è musica, è pittura, è letteratura, è storia, è filosofia, è teatro, è dialettica. Ma è anche ragione e sentimento, realtà e illusione, estasi e riflessione, genio e sregolatezza: ognuno di noi, in questo "cinema" così sapientemente costruito, può trovare un'ispirazione speciale, un sogno da realizzare, un'alternativa alla vita di ogni giorno.

Se poi, come ci ricorda simpaticamente Roberto Benigni, il cinema è uno schermo con delle sedie, mi sento di assicurare tutti in quanto il Premio Amidei, anche per questa edizione, saprà certo riempire in modo ottimale sia l'uno che le altre!

Grazie di cuore, dunque, per il lavoro svolto dall'infaticabile amico Beppe Longo che, avvalendosi di un gruppo di insostituibili e ormai espertissimi collaboratori, ha trasformato la nostra città in un affascinante, originale e affollato set cinematografico dove tutti possono scrivere il proprio copione e sono liberi di recitare una parte da protagonisti.

RODOLFO ZIBERNA
Sindaco di Gorizia

Nicht versöhnt. Non riconciliati.
Al pari del titolo e dell'essenza del mediometraggio di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet che apre la sezione retrospettiva dedicata al *Nuovo Cinema Tedesco – I film liberano la testa. Il nuovo cinema tedesco (1965–1984)*, curata da Leonardo Quaresima e Simone Venturini, il Premio Amidei 2019 dichiara, a partire dal progetto grafico, la volontà di interrogarsi sulle fratture e sui traumi storici, morali e politici, la necessità di sostare ed esplorare le ferite e i solchi che ogni generazione si trova davanti con la stessa tentazione di rimozione.

Al pari dei personaggi del film e del romanzo cui si ispira (*Biliardo alle nove e mezzo* di Heinrich Böll), portatori loro malgrado di una memoria segnata dalla guerra, dalla violenza e dai paradossi temporali di una Storia non più lineare ma semmai multi-causale e stratificata e di flussi di memoria non appacificati o ricomposti; analogamente ai suoi autori (un uomo, una donna, un esempio di cooperazione virtuosa ma anche di rivendicazione delle differenze di genere, culturali, ecc.); similmente ai film che punteggiano, raccontano e inquadrano la storia tedesca ed europea della tarda modernità del Novecento (da Herzog a Schroeter, da Wenders a Handke, da Sander a Fassbinder, da Kluge a Reitz, da Schlöndorff a Sanders-Brahms, ecc.), il Premio Amidei abbraccia un'idea di persistenza e pertinenza della storia, ricordando le fallimentari pacificazioni strumentali con il passato, portando un piccolo contributo di conoscenza, responsabilità e sapere, uniche e definitive armi per ricucire gli strappi della Storia.

Semmai, proprio sulla scorta della persistenza del passato nel presente (nel cuore, tra i pensieri: i moniti di Ricoeur, il passato abita il presente),

apre da un lato varchi di accoglienza delle marginalità e delle loro radicali differenze e dall'altro offre cornici e prospettive utili a identificare gli strati profondi che premono sotto la superficie sintomatica di certe violenze, fobie e odi che agitano confusamente e ambiguamente la nostra contemporaneità.

Già Deleuze (ma anche Serge Daney) riconosceva nel cinema di Straub e Huillet, nei loro sguardi e inquadrature, un'abilità e un rigore prossimo a un «manuale di stratigrafia», una consistenza e conformazione rocciosa, capace di estrinsecare temporalità, ricordi e posizioni morali e di manifestare quanto il monolite dell'attualità, tra privato e pubblico, sia pregno di storia politica, sociale e morale, costantemente compresente, grazie a strati differenti ed eppure prossimi, che si sfiorano, si appoggiano l'uno sull'altro, stridendo e dando vita a nuove forme e consapevolezze, al pari delle pratiche tipiche del montaggio.

È questa, in sintesi, l'immagine scelta dal Premio, due blocchi, una frattura, un'apertura e una chiusura che allude a irriducibili alterità e a sensibili accostamenti tra differenti momenti e luoghi del personale e del collettivo. E anche alle compresenze, come quella tra memoria e immaginazione, egualmente distanti dal passato, egualmente impegnate a recuperarlo.

La nostra stessa inter-regione, nelle sue differenti occorrenze storiche, si fonda su fratture e catastrofi materiali e simboliche che l'hanno costantemente riconfigurata, riscritta, ridisposta.

La non-riconciliazione è poi diffusa nelle immagini, nei volti e nei racconti del raffinato e colto cinema di Margarethe von Trotta – cui è assegnato il Premio all'opera d'autore (d'autrice, dovremmo scrivere) per nulla semplice, polisemico

e complesso, di parte, schierato, consapevole degli accadimenti storici e al contempo universale e trasversale.

Sono diverse le linee che tengono unita la produzione eterogenea e curiosa della regista, sceneggiatrice e attrice tedesca: la prima è senza dubbio la capacità di indagare nelle profondità e negli abissi femminili, sostandovi e abitandoli con determinazione, perlustrandone i conflitti e i dissidi privati e pubblici; la seconda linea consiste in un imperativo morale: il dovere alla conoscenza al quale è chiamato ogni intellettuale.

Ritroviamo la tensione allo scavo e l'attitudine quasi etnografica verso il mondo osservato anche in un certo cinema femminile italiano contemporaneo, così come identificato e mappato attraverso cinque differenti, pregnanti, brillanti ed esemplari percorsi di indagine dal suo curatore, Roy Menarini (*Spazio off: registe, antropologhe, osservatrici*).

Una simile tensione verso il recupero della memoria e del patrimonio cinematografico come snodo centrale della "produttività" e creatività italiana del Novecento (artistica, sociale, economica) permea la lunga carriera e le molteplici attività di Sergio Toffetti, attuale Presidente del Museo Nazionale del Cinema di Torino, cui va il Premio alla cultura cinematografica. Una figura la cui biografia personale e storia professionale, culturale e scientifica si è incarnata in campi e luoghi istituzionali differenti (dall'università agli archivi, dalla radio-televisione ai festival) senza fare venire meno la capacità di riconoscere le differenze che abitano e animano e fanno entrare in dialogo dialetticamente (e non di rado conflittualmente) i diversi "dispositivi" della "film culture".

Ancora, la non-riconciliazione riaffiora nella "composizione di tempi

e spazi diversi" che guida il cinema documentario, troppo poco celebrato, conosciuto e mostrato, di Giovanni Cioni, cui il Premio dedica una giornata, un seminario e un incontro (con la cura attenta di Steven Stergar).

Sincronica e armonica con la dialettica della non-riconciliazione e con l'approccio "stratigrafico" alla memoria, è poi la sezione *Racconti privati, memorie pubbliche* (curata da Diego Cavallotti e Simone Venturini), quest'anno dedicata ai *Lost and Found Films* (con l'eccezionale ritrovamento di *Il Catinaccio* curato scientificamente e commentato da Carlo Battisti, il celebre protagonista di *Umberto D.* del 1952; e con il dimenticato *Sinfonia Gradese* di Lucio Rocco, Silvano Mottola, Biagio Marin); al concetto di "Civitas", ovvero al recupero della memoria amatoriale locale (esemplificata quest'anno da un'opera di partecipazione e unione collettiva girata da Olivia Averso Pellis) come via di riscoperta dei luoghi in comune (piuttosto che di luoghi comuni), pubblici e condivisi, in cui ci si riconosce parte di una storia prismatica e polifonica, per nulla esclusiva o espulsiva; infine concentrato sulla "memoria educata", cioè sulla riproposta di un cinema didattico che formava e alimentava, almeno fino agli anni Settanta, il sapere scientifico degli studenti delle scuole italiane ma anche, nel profondo, la loro cultura visuale, grazie in particolare alle "insospettabili" firme di "grandi" artisti e artigiani, professionisti e intellettuali (Eugenio e Mario Bava, Damiani, Marcellini, De Antonis, Sinisgalli, Vlad, Pensuti, Omegna, Painlevé, Zeman, ecc.).

Il cinema è cultura visuale, ma è anche cultura materiale, per cui in penultimo piano, la non-riconciliazione è data dalla scelta (consapevole) di materiali difformi e in contrasto tra loro, troverete versioni originali sottotitolate e versioni

italiane, versioni magnificate e versioni ridotte in 4K, 2K, 35mm, 16mm, 8mm, fuori da snobismi elitari e ottusi (la ricerca della versione "originale", "restaurata") e semmai espressione di accoglienza della molteplicità di pratiche di visione e fruizione del cinema e dei *testimoni* di queste differenti tradizioni; troverete copie splendidamente restaurate e ripristinate e copie orgogliosamente "d'epoca" e "unrestored", poli di una dialettica che permea da almeno due secoli l'intero campo dei beni culturali.

In ultimo, questa tensione "pedagogica" di educazione alla memoria (e ai media) è presente anche nella sezione *Amidei Kids*, a cura di Martina Pizzamiglio, punta dell'iceberg di un lavoro quotidiano per l'alfabetizzazione agli audiovisivi, alle loro pratiche e alle loro storie, una postura che si riverbera nei molti incontri con sceneggiatori che scandiranno le giornate, nella presentazione di volumi e nei seminari, infine nella cordialità, disponibilità ed entusiasmo degli ospiti, degli amici e delle amiche di lunga data, dei colleghi, delle colleghe, delle spettatrici, degli spettatori, degli studenti e dei tanti collaboratori che animano e rendono particolarmente speciale quest'edizione del Premio.

MARIAPIA COMAND, SIMONE VENTURINI

INDICE

Capitolo A Premio internazionale alla migliore sceneggiatura	16
Capitolo B Premio all'opera d'autore: Margarethe von Trotta	32
Capitolo C Premio alla cultura cinematografica: Sergio Toffetti	54
Capitolo D I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco (1965–1984)	60
Capitolo E Spazio off: registe, antropologhe, osservatrici	94
Capitolo F Scrittura seriale: romanzi di formazione	108
Capitolo G Il cinema di Giovanni Cioni	114
Capitolo H Racconti privati, memorie pubbliche	122
Capitolo I Amidei Kids	136
Capitolo L Pagine di cinema	140
Capitolo M Dialoghi sulla sceneggiatura	146
Capitolo N Eventi speciali	150
Indice dei film A—Z	158

Ricordi?

Regia: Valerio Mieli
Soggetto e sceneggiatura: Valerio Mieli
Fotografia: Daria D'Antonio
Montaggio: Desideria Rayner
Scenografia: Mauro Vanzati
Costumi: Loredana Buscemi, Gaia Calderone
Suono: Gianluca Scarlata, Stefano Grosso, Marzia Cordò, Giancarlo Rutigliano
Produzione: Bibi Film, Les Films d'Ici, Rai Cinema
Distribuzione: BiM Distribuzione
Origine: Italia, Francia 2018
Durata: 106'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2018): Premio del Pubblico BNL (Valerio Mieli), Menzione Speciale FEDIC (Valerio Mieli), Nuovolmaie Talent Award – Miglior Attrice Esordiente (Linda Caridi); *Bif&st – Bari International Film&Tv Festival* (2019): Premio Ettore Scola – Miglior Regista (Valerio Mieli); Premio Mariangela Melato – Miglior Attrice Protagonista Opera Prima (Linda Caridi); *Nastri d'Argento* (2019): Premio Graziella Bonacchi (Linda Caridi)

Interpreti: Luca Marinelli (Lui), Linda Caridi (Lei), Giovanni Anzaldo (Marco), Camilla Diana (la ragazza rossa)

RICORDI DEL TEMPO PASSATO



RICORDI?, 2018

Lui e Lei sono belli, sono giovani, si conoscono, si amano, si divertono, litigano, si tradiscono, si lasciano. Lei e Lui fanno l'amore, arredano una casa e ci vanno a convivere, chiacchierano con gli amici, piangono, fanno il bagno insieme. Lui e Lei sono una coppia di trentenni, come tante; una coppia unica,

come tutte. Lei e Lui ripensano al passato e vivono il presente; immaginano il futuro, forse insieme, forse no. Entrambi hanno i ricordi, lei di lui, lui di lei, ricordi del pezzo di vita insieme e delle loro vite precedenti, ricordi che si susseguono davanti agli spettatori.

Nove anni dopo l'esordio con *Dieci inverni* (2009), Valerio Mieli (già premiato come Miglior Opera Prima durante il 31. Premio Amidei) firma l'opera seconda, *Ricordi?*, confermandosi uno degli autori italiani più originali degli ultimi anni. Come già nel film precedente, Mieli riflette sul ruolo del tempo all'interno di una relazione di coppia, evitando ancora una volta una costruzione narrativa tradizionale: se allora l'evoluzione del rapporto tra i due protagonisti era raccontato nell'arco di dieci inverni,

e ogni volta il gioco era ricostruire ciò che era accaduto durante le dieci primavere–estati–autunni rimasti fuoricampo, in *Ricordi?* sono presente, futuro e (soprattutto) passato che si intrecciano senza soluzione di continuità, ricostruendo, più che gli eventi, gli stati emotivi che accompagnano la storia d'amore dei due personaggi. Un giovane uomo e una giovane donna (i loro nomi non vengono mai pronunciati) con le loro esperienze di vita, le paure, le speranze e i conflitti interiori, sono il centro attorno al quale orbita tutto il film, figure di trentenni alle prese con situazioni, di coppia e non, in cui è possibile riconoscersi.

Lo stile di *Ricordi?* richiede uno sforzo allo spettatore: quello di lasciarsi trasportare dalle immagini all'interno dei diversi stati d'animo dei protagonisti, senza tentare a tutti i costi di capire a che punto siamo della loro storia o se ci troviamo immersi nel passato, nel presente o nel futuro, in un ricordo autentico o in uno invece contraffatto. Mieli non ha paura di osare e con coraggio sfida le regole narrative tradizionali, tentando di dare forma a un meccanismo comune a ogni essere umano eppure così difficile da rendere concreto attraverso le immagini.

Per dare corpo a questa storia di ricordi e sentimenti, il regista si affida all'ormai affermato Luca Marinelli e a Linda Caridi, al suo esordio sul grande schermo, che ruba la scena al più noto collega (come già in *Dieci inverni* Isabella Ragonese aveva fatto con Michele Riondino) con un'interpretazione di grande intensità, bilanciando spensieratezza, fragilità e un erotismo quasi inconsapevole. Marinelli tratteggia un personaggio ombroso e intimamente

triste, che trova nel sorriso e nella vitalità di lei uno stimolo per lasciarsi alle spalle i troppi ricordi tetri, tranne uno, fantasmatico, di una ragazza dai capelli rossi: una sorta di via fuga più immaginaria che reale, verso la quale tende, fatalmente, per indole.

All'interno di un'opera intimista ecco l'Italia, sempre presente anche se sullo sfondo, mai ingombrante. Un'Italia di provincia, di paesaggi pittoreschi e misteriosi, un'Italia a tratti atemporale, ma con sprazzi inconfondibili dell'oggi: la precarietà lavorativa, l'ansia esistenziale, l'approdo inevitabile alla grande città.

Se da un lato il ruolo centrale del ricordo, singolo e condiviso, nel racconto di una storia d'amore fa tornare alla mente lo splendido *Se mi lasci ti cancello* di Michel Gondry (2004), dall'altro *Ricordi?* strizza l'occhio a molto cinema francese – è evidente il debito con Alain Resnais –, mettendo in discussione la linearità narrativa, giocando con il montaggio alternato, contaminando le atmosfere, mescolando i piani temporali: una sorta di racconto emotivo dall'andatura circolare, che non vuole portare lo spettatore da nessuna parte, ma farlo entrare nelle teste dei due protagonisti, in una visione a tratti sconnessa, a tratti sospesa, come a volte capita nei sogni.

LUCA GIAGNORIO

La favorita

Regia: Yorgos Lanthimos
Soggetto e sceneggiatura: Deborah Davis, Tony McNamara
Fotografia: Robbie Ryan
Montaggio: Yorgos Mavropsaridis
Scenografia: Fiona Crombie
Costumi: Sandy Powell
Suono e musiche aggiuntive: Johnnie Burn
Produzione: Fox Searchlight Pictures, Element Pictures, Scarlet Films, Film4, Waypoint Entertainment
Distribuzione: 20th Century Fox
Origine: Irlanda, Regno Unito, USA
2019
Durata: 120'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2018): Leone d'Argento – Gran Premio della giuria, Coppa Volpi per la Migliore Interpretazione Femminile (Olivia Colman); *British Independent Film Awards* (2018): Miglior Film Indipendente Britannico, Miglior Regista (Yorgos Lanthimos), Miglior Attrice (Olivia Colman), Miglior Attrice Non Protagonista (Rachel Weisz), Miglior Sceneggiatura (Deborah Davis, Tony McNamara), Miglior Casting (Dixie Chassay), Miglior Fotografia (Robbie Ryan), Miglior Trucco e Acconciature (Nadia Stacey), Miglior Scenografia (Fiona Crombie); *Premio Oscar* (2019): Miglior Attrice Protagonista (Olivia Colman); *Golden Globe* (2019) Miglior Attrice in un Film Commedia o Musicale

(Olivia Colman); *BAFTA* (2019): Miglior Film Britannico, Miglior Attrice Protagonista (Olivia Colman), Migliore Sceneggiatura Originale (Deborah Davis, Tony McNamara), Miglior Attrice Non Protagonista (Rachel Weisz), Miglior Scenografia (Fiona Crombie, Alice Felton), Migliori Costumi (Sandy Powell), Miglior Trucco e Acconciatura (Nadia Stacey)

Interpreti: Olivia Colman (Regina Anna), Rachel Weisz (Lady Sarah Churchill), Emma Stone (Abigail Masham), Nicholas Hoult (Robert Harley), Mark Gatiss (Lord Marlborough), James Smith (Godolphin), Joe Alwyn (Masham), Jenny Rainsford (Mae)

DONNE AL POTERE



LA FAVORITA, 2019

Mentre la guerra tra Inghilterra e Francia mina la stabilità dell'economia e della politica britannica, la Regina Anna passa le giornate a combattere i suoi problemi di salute e a confidarsi con la preziosa amica Lady Sarah, che la conforta e le consiglia quali strategie adottare in campo politico. Questo equilibrio viene stravolto dall'arrivo

dell'ambiziosa Abigail, una giovane ragazza pronta a prendere il posto di Sarah nella testa e nel cuore della Regina, in modo da raggiungere i suoi sogni di gloria e nobiltà.

Dopo il minimalismo affettivo di *The Lobster* (2015) e quello scenografico de *Il sacrificio del cervo sacro* (2017), Yorgos Lanthimos con *La favorita* compone un'opera sfarzosa e appassionata, in cui la ricchezza di costumi, scenografie ed emozioni umane riempiono le inquadrature manifestando una sorta di *horror vacui* che rappresenti a pieno le passioni umane, che vincono sulla razionalità e sulla lucidità, anche ai livelli più alti della società. La pluripremiata interpretazione di Olivia Colman rende grazia alla profondità degli istinti umani e alle debolezze che

concorrono a formare il percorso e le decisioni di ognuno. Nei suoi continui scatti di rabbia alternati a sfrenate dimostrazioni di affetto si possono facilmente leggere le insicurezze che non guardano al ceto sociale, ma anzi proliferano e guidano la quotidianità di ognuno secondo la propria indole.

L'assoluta dominazione della scena da parte del triangolo amoroso, tutto al femminile, afferma fin da subito la prospettiva con cui *La favorita* si impone sullo schermo: uno sguardo capace di mostrare tante diverse sfaccettature dell'universo delle donne al potere. Pur centrando gran parte della narrazione sui fatti della guerra in corso, questa rimane sempre sullo sfondo, fungendo da pretesto narrativo per trovare una collocazione e un'utilità agli uomini che cercano di farsi largo nel ristretto gineceo che li comanda. Lo sfarzo delle passioni della Regina Anna e la genuinità con cui le mette in campo rafforzano l'idea di un governo formato da donne autosufficienti, le cui relazioni con il mondo maschile sono riconducibili a opportunità di imposizione sociale, seguendo i costrutti civili vigenti e al contempo mostrando la loro totale vacuità. Così, agli uomini incipriati, imbellettati e imparrucati, dai modi raffinati, affettati e subdoli, vengono contrapposte donne decise, spoglie di inutili trucchi e travestimenti, potenti grazie al loro animo combattivo e risoluto che, in modo più o meno deciso, si lasciano trascinare dalle passioni del momento.

La sintesi di tutto questo è ancora una volta la Regina Anna, che non ha vergogna di mostrarsi nel suo dolore (fisico e sentimentale), senza atteggiamenti che la rendano una

caricatura di sé stessa, a costo di relegarsi in una figura talmente ingenua da sembrare spesso un cucciolo indifeso, rispetto alla leonessa che si dimostra essere quando è forte dell'appoggio della sua compagna.

Yorgos Lanthimos costruisce un racconto netto, senza mezze misure esattamente come le sue protagoniste, rese grazie alla stratificazione delle contingenze coesistenti che si celano dietro alle poche righe che si trovano sui libri di scuola. Sceneggiatura, fotografia, interpretazione attoriale e regia funzionano insieme in modo simbiotico e proficuo, costruendo obiettivamente un film che è un vero e proprio esempio di quanto tutti i singoli elementi possano lavorare organicamente e concorrere alla riuscita di un film, inteso come il racconto di una vicenda ricercata e particolare ma ricca di contenuti sia storici che umani. *La favorita* si configura come una vera e propria esplosione di emozioni e sentimenti, che in fondo guidano con dignità e decisione tutte le scelte di ognuno, anche quelle politiche delle grandi potenze.

TERESA NANNUCCI

Cold War (Zimna Wojna)

Regia: Paweł Pawlikowski
Sceneggiatura: Paweł Pawlikowski,
Janusz Głowacki, Piotr Borkowski
Fotografia: Lukasz Zal
Montaggio: Jarosław Kamiński
Scenografia: Marcel Sławiński,
Katarzyna Sobańska
Costumi: Aleksandra Staszko
Suono: Maciej Pawłowski,
Miroslaw Makowski
Arrangiamenti: Marcin Masecki
Produzione: Opus Film, Apocalypso
Pictures, Polish Film Institute, MK2 Films,
Film4, BFI, Protagonist Pictures
Distribuzione: Lucky Red
Origine: Polonia, Regno Unito,
Francia 2018
Durata: 89'

Premi: *Festival di Cannes* (2018):
Miglior Regista (Paweł Pawlikowski);
European Film Awards (2018): Miglior
Film, Miglior Montaggio (Jarosław
Kamiński), Miglior Attrice (Joanna Kulig),
Miglior Regia (Paweł Pawlikowski),
Miglior Sceneggiatura (Paweł
Pawlikowski); *Goya Awards* (2019):
Miglior Film Europeo (Paweł Pawlikowski)

Interpreti: Tomasz Kot (Wiktor
Warski), Agata Kulesza (Irena
Bielecka), Joanna Kulig (Zuzanna
"Zula" Lichoń), Borys Szyc
(Lech Kaczmarek), Cédric Kahn
(Michel), Jeanne Balibar (Juliette), Adam
Woronowicz (Console), Adam Ferency
(Ministro)

PASSIONE AL TEMPO DELLE IDEOLOGIE



COLD WAR, 2018

Wiktor è un direttore d'orchestra che seleziona artisti per mettere in piedi uno spettacolo di canto e danza popolare slava. Durante i provini, resta stregato da Zula, una ragazza dal passato travagliato, e tra i due nasce un rapporto passionale. Quando il loro spettacolo è rappresentato a Berlino, Wiktor le propone di fuggire

oltrepassando il confine e di stabilirsi nella libertina città di Parigi. Tra i due amanti, indecisi tra passione e odio, comincia un gioco d'inseguimenti e fughe improvvise, reso difficoltoso dall'Europa spezzata del dopoguerra.

L'irrazionalità di un amore passionale e dei sentimenti contraddittori che uniscono e dividono una coppia di musicisti polacchi è resa ancora più tragica dall'Europa del secondo dopoguerra, irrigidita dalle sfere d'influenza e spezzata da confini invalicabili. Wiktor e Zula sono uniti prima dall'affiatamento nell'arte, evidente quando lui la sceglie per far parte di una compagnia di canti e danze popolari, poi, tramite l'affinità musicale e quasi seguendo un disegno prestabilito, da un desiderio più fisico.

A cinque anni dal premiato *Ida* (2013), che gli è valso un Oscar per il Miglior Film Straniero, Paweł Pawlikowski torna a raccontare la Polonia in un film drammatico che segue l'evolversi di una storia d'amore parallelamente allo sviluppo politico delle frontiere e all'irrigidimento ideologico del vecchio continente. In occasione di un concerto a Berlino Est, infatti, Wiktor progetta la sua fuga con Zula oltre il confine, non ancora segnato dal muro, e verso Parigi, metropoli occidentale per eccellenza che rappresenta per lui il jazz e la libertà. La giovanissima artista, però, manca inspiegabilmente all'appuntamento e le loro strade si dividono per la prima volta. Comincia un racconto episodico, fatto di grandi ellissi temporali, che glissa sulle vite quotidiane e lascia intuire le lunghe tragedie personali dei protagonisti. La narrazione si concentra sui pochi momenti di unione, impetuosi e conflittuali, mostrandoli nonostante tutto come bocciate d'aria fresca in una vita fatta di asfissiante lontananza. Quando s'incontrano, non possono fare a meno di scontrarsi e quando sono lontani, sempre divisi da qualche confine pericoloso e dalle due dottrine dominanti nel mondo di allora, riescono solo a progettare il prossimo ritrovo. La natura romantica di Wiktor e il passato burrascoso di Zula, sporcato da un episodio di violenza contro il padre, rendono la coppia protagonista di *Cold War* precaria e naturalmente votata alla tragedia. Tale predisposizione appare evidente fin dal primo litigio, che avviene quando la donna confessa di essere tenuta sotto controllo e periodicamente interrogata dalla polizia, e mina le loro speranze di felicità fin dall'inizio, in modo silenzioso e fatale. Il loro è un

sentimento illogico, che divide e avvicina, e che permea l'intero film conferendo al racconto una tangibile qualità disperata.

Filmato in un bianco e nero contrastato e in 4:3, *Cold War* imita solo apparentemente un'estetica antiquata e, in realtà, rivela il proprio carattere unico con la singolare composizione delle inquadrature.

Apparentemente sbilanciate eppure appaganti per l'occhio, esse ignorano le più comuni regole compositive fotografiche e mettono il volto dei protagonisti al centro geometrico del fotogramma, se non addirittura più in basso. La musica, vera e propria terza protagonista del film, è una raffinata selezione di brani popolari polacchi, arrangiati per essere eseguiti nelle numerose scene ritmate. *Cold War* è un film passionale e ponderato allo stesso tempo; alla bramosia e al trasporto della canzone popolare alterna la freddezza dell'analisi politica e mostra il trattamento che i protagonisti ricevono per la propria fatale indecisione sentimentale, a dir poco impietoso. L'Europa spezzata non era il posto adatto per tentennare in questo modo, si potrebbe dire senza timore di smentita, eppure Zula e Wiktor sembrano farsi male solo a vicenda. Del tutto impermeabili alle punizioni esterne, essi vivono fin dal primo scambio di sguardi nel regno dei propri sentimenti.

STEFANO LALLA

Ma cosa ci dice il cervello

Regia: Riccardo Milani
Soggetto e sceneggiatura: Furio
Andreotti, Giulia Calenda, Paola
Cortellesi, Riccardo Milani
Fotografia: Saverio Guarna
Montaggio: Patrizia Ceresani,
Francesco Renda
Scenografia: Maurizia Narducci
Costumi: Alberto Morelli
Musiche: Andrea Guerra
Produzione: Wildside, Vision
Distribution
Distribuzione: Vision Distribution
Origine: Italia 2019
Durata: 98'

Premi: *Nastri d'Argento* (2019):
Miglior Attore di Commedia (Stefano
Fresi), Miglior Attrice di Commedia (Paola
Cortellesi)

Interpreti: Paola Cortellesi (Giovanna
Salvatori), Stefano Fresi (Roberto
Desideri), Tomas Arana (Eden Bauen),
Teco Celio (Gerard Colasante), Remo
Girone (Comandante D'Alessandro),
Vinicio Marchioni (Marco), Lucia
Mascino (Francesca), Ricky Memphis
(Dario Carocci), Paola Minaccioni (Anita
Ruggiero), Alessandro Roja (manager),
Giampaolo Morelli (Enrico), Claudia

Pandolfi (Tamara), Emanuele Armani
(Edoardo Grazioli), Carla Signoris (Agata),
Chiara Luzzi (Martina), Paolo Antonini
(Carrara), Marco Pancrazi (Iacobelli)

MEDIETÀ ODIERNE



MA COSA CI DICE IL CERVELLO, 2019

Giovanna è una mamma single dal monotono lavoro di impiegata statale, passa sempre inosservata e non è abbastanza *cool* da piacere agli amichetti della figlia. Questo solo in apparenza, perché Giovanna è, in realtà, un'agente della Sicurezza Nazionale, impegnata in missioni internazionali top secret. Durante una rimpatriata con quattro amici del

liceo, scopre che questi hanno problemi sul lavoro a causa delle vessazioni di alcuni prepotenti. Decide, dunque, di utilizzare le proprie competenze di agente per aiutare, segretamente, la combriccola.

È curioso constatare come esista un cinema italiano di successo e di buona fattura totalmente estromesso dai discorsi della cinefilia e guardato distrattamente dalla critica ufficiale. Si tratta di una certa commedia di facile accesso, che si serve di attori, registi e sceneggiatori di buon mestiere che sanno afferrare, con esiti discreti e qualche volta eclatanti, il gusto del pubblico e un certo qual spirito del tempo. Si potrebbe persino stilare un canone di questo ambito discorsivo, che vedrebbe in vetta un film potente come *Perfetti sconosciuti* (2016), seguito da prodotti di pregio come *Un boss in salotto*

(2014), *Immaturi* (2011), *Tutta colpa di Freud* (2014), *Benvenuto Presidente!* (2013) o *Come un gatto in tangenziale* (2017). Volendo, inoltre, guardare ai registi, agli sceneggiatori e agli attori, emergono spesso gli stessi nomi: Luca Miniero, Paolo Genovese, Riccardo Milani, e poi Paola Cortellesi, Claudio Bisio, Antonio Albanese, Claudia Gerini, ecc. I secondi, gli attori, sono detentori di una qualche autorialità, considerando il comico e/o la comica quale principale nome di richiamo rispetto alla desiderabilità del prodotto, specie in riferimento a quel contesto a-cinefilo prima menzionato.

Un ambito discorsivo, questo, che non raccoglie l'interesse dei cinefili per alcune ovvie ragioni: non richiama alcuna intensità di sguardo, è povero di citazioni *cool*, e non è *cool* al pari dello *stracult* o del cinema di genere trash o di serie B. Inoltre si tratta di un cinema che è protesi della televisione, ma, allo stesso tempo, punta alla sala cinematografica. *Ma cosa ci dice il cervello* può considerarsi prodotto emblematico di questo filone, e ne raccoglie intelligentemente tutte le caratteristiche. Quale nuovo titolo realizzato dalla coppia Milani-Cortellesi, il film in esame si dirama in una serie di soluzioni di regia e sceneggiatura che scommettono, *in primis*, sulla bravura dell'attrice principale. Paola Cortellesi ha fama di essere una performer completa e camaleontica, che riesce ad adattarsi, vocalmente e fisicamente, a una considerevole varietà di personaggi tipo. In tal senso, in *Ma cosa ci dice il cervello* la Cortellesi alterna con incantevole naturalezza il ruolo dimesso e post-fantozziano di un'impiegata del Ministero con quello acrobatico dell'agente segreto; per tacere di tutti i mascheramenti a cui

la protagonista è costretta a far fronte nel corso della vicenda.

Uno stile che, s'intende, mantiene centrale l'atmosfera comica, e si guarda dal proporre verosimiglianza o, dal punto di vista della messa in scena, eccessivi vezzi di passione cinefila. Sono di certo presenti richiami velati a nostalgie e retrotopie (le *tag* sulla Smemoranda e le foto analogiche), così come non mancano piccoli strali contro il qualunquismo odierno (l'analfabetismo funzionale, il sussiego da social network, ecc.). Il tutto è, quindi, rappresentato un gradino sopra la plausibilità e uno sotto l'eccentricità. Una *medietas* che riesce anche grazie a comprimari di grande bravura e capacità di tipizzazione e adattamento. Così come la frenetica regia, che manovra efficacemente una molteplicità di generi livellandoli dimessamente, e con grande mestiere, subordinandoli al fulcro comico dell'operazione. Un film, dunque, che, parafrasando (e tradendo) il Walter Siti di *Troppi paradisi*, svolge un persuasivo e calzante lavoro di depotenziamento della realtà, e che si manifesta, dunque, come ontologicamente metatelevisivo.

LEONARDO CABRINI

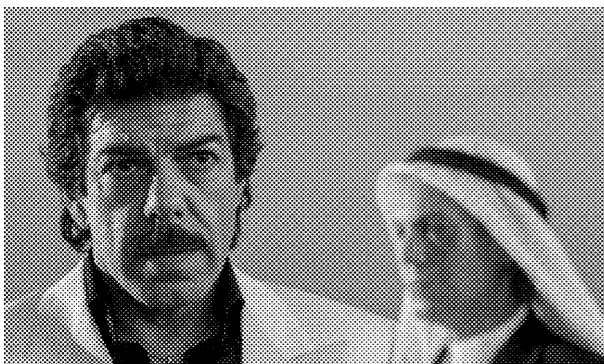
Il traditore

Regia: Marco Bellocchio
Soggetto: Marco Bellocchio
Sceneggiatura: Marco Bellocchio,
Ludovica Rampoldi, Valia Santella,
Francesco Piccolo, Francesco La Licata
Fotografia: Vladan Radovic
Montaggio: Francesca Calvelli
Scenografia: Andrea Castorina
Costumi: Daria Calvelli
Musiche: Nicola Piovani
Produzione: IBC Movie, Kavac Film,
Rai Cinema
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Italia, Francia, Germania,
Brasile 2019
Durata: 135'

Premi: *Nastri d'Argento* (2019):
Miglior Film, Miglior Regia (Marco
Bellocchio), Miglior Sceneggiatura (Marco
Bellocchio, Ludovica Rampoldi, Valia
Santella, Francesco Piccolo, Francesco
La Licata), Miglior Attore (Pierfrancesco
Favino), Miglior Attore Non Protagonista
(Luigi Lo Cascio, Fabrizio Ferracane),
Miglior Montaggio (Francesca Calvelli),
Miglior Colonna Sonora (Nicola Piovani)

Interpreti: Pierfrancesco Favino
(Tommaso Buscetta), Maria Fernanda
Cândido (Maria Cristina de Almeida
Guimarães), Fabrizio Ferracane
(Pippo Calò), Fausto Russo Alesi
(Giovanni Falcone), Luigi Lo Cascio
(Salvatore Contorno), Nicola Calì (Totò
Riina), Giovanni Calcagno (Gaetano
Badalamenti), Bebo Storti (avv. Franco
Coppi), Vincenzo Pirrotta (Luciano Liggio),
Gabriele Cicerello (Benedetto Buscetta),
Paride Cicerello (Antonio Buscetta)

LO SGUARDO NEGATO



IL TRADITORE, 2019

Durante la festa di Santa Rosalia, Tommaso Buscetta, "il boss dei due mondi", capisce che qualcosa si è incrinato nel rapporto con i corleonesi e decide di emigrare in Brasile per continuare a seguire i suoi traffici sotto falso nome. Una serie di eventi porteranno al suo arresto e alla sua estradizione in Italia: messo alle strette,

inizierà, grazie anche al lavoro svolto dal giudice Falcone, a collaborare con la giustizia. Tra sensi di colpa e un'esistenza ormai perennemente sotto copertura, vivrà i suoi ultimi anni di vita negli Stati Uniti.

Uno sguardo può uccidere. Uno sguardo può accogliere. Uno sguardo può, rifiutandosi, far comprendere tutta la lontananza che potrebbe crearsi tra chi lo cerca e chi lo distoglie. Nella prima sequenza de *Il traditore*, Salvatore Riina si copre gli occhi a causa della luce intensa del flash mentre il fotografo scatta la foto che ritrarrà il gruppo dei boss alla festa della riconciliazione delle famiglie di Cosa nostra. È l'unico a non guardare l'obbiettivo. Il suo è quindi uno sguardo rifiutato, preludio simbolico all'inferno che si scatenerà di lì a breve con quella

che verrà definita la "seconda guerra di mafia". E quello sguardo negato imposta immediatamente il fulcro concettuale del film di Bellocchio: il mondo annichilente della criminalità organizzata è un mondo che esercita ogni sua funzione per mezzo di sguardi, e che per essere contrastato chiede a chi decida di compiere quest'ultima impresa di fare altrettanto.

Ne *Il traditore* dunque non interessano tanto i rapporti socio-antropologici del potere, non si insiste più di tanto sulla dimensione umana, ma su quella del controllo attraverso lo sguardo. In questo senso gli spazi angusti, ristretti e chiusi aiutano a creare un'estetica che inguaini ogni figura nello schermo. Si osserva attraverso inquadrature strette, dettagli, primi piani, in qualche modo Bellocchio sorveglia e punisce i suoi personaggi (e naturalmente, in particolar modo, quello di Buscetta), li costringe tutti quanti a fare i conti con lo spazio dell'immagine. Ma anche quando allarga il campo, l'elemento naturale o architettonico si impone attraverso una funzione costringente: che sia la notte, la città o l'aula bunker costruita appositamente per il maxiprocesso, tutto opprime e si oppone, crea pareti fisiche e metaforiche.

È dunque chiaro che l'elemento più affascinante del film si formi proprio attraverso questo rapporto intenso tra sguardo e spazio, ed è quello che avvolge sempre la narrazione, incupendola ma evitando intelligentemente il pericolo di non farla procedere. In mezzo a tutto ciò c'è la figura di Tommaso Buscetta: è lui che diventa il perno attorno a cui far vorticare questo gioco al restringimento degli spazi, è lui che muta forma, di anno in anno, come a voler contrastare

l'impossibilità di evadere da questa gabbia immaginifica. Un corpo fatto di emozioni, di pensieri, di paure, tutte sottilmente celate, in modo che faccia di sé, a sua volta, uno spazio che contiene e che difficilmente lasci fuoriuscire qualcosa. Ma Bellocchio sa che gli spazi alla fine possono allargarsi, perché c'è sempre un orizzonte che dà la prospettiva su un infinito e c'è sempre una fine che può essere essa stessa una via d'uscita. Una volta liberatosi della propria sofferenza, alla fine del suo percorso di vita, Buscetta riappare attraverso un portone: dopo anni di attesa, impossibilitato a compiere il suo dovere di uomo d'onore, deve porre fine all'esistenza di un altro uomo. C'è una soglia, che forse vorrebbe superare, ma che è anche solo al pensiero impossibile da calpestare. È quella che divide un passato tormentato da uno nel quale sia possibile finalmente cambiare tutto il male che fu.

GABRIELE BALDACCINI

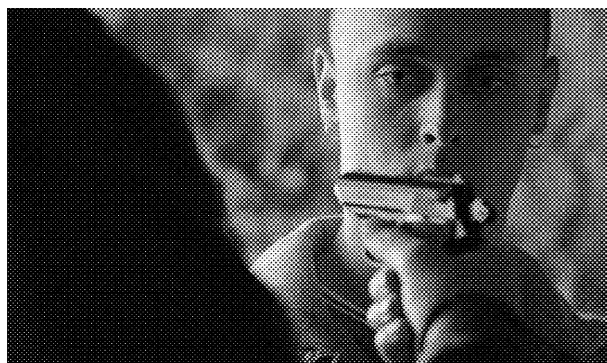
La terra dell'abbastanza

Regia: Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo
Soggetto e sceneggiatura: Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo
Fotografia: Paolo Carnera
Montaggio: Marco Spoletini
Scenografia: Paolo Bonfini
Costumi: Massimo Cantini Parrini
Musiche: Toni Bruna
Produzione: Pepito Produzioni, Rai
Cinema
Distribuzione: Adler Entertainment
Origine: Italia 2018
Durata: 96'

Premi: *Nastri d'Argento* (2018):
Miglior Regista Esordiente (Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo); *Festival del Cinema Europeo di Lecce* (2019):
Premio Mario Verdone per la Miglior Opera Prima (Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo)

Interpreti: Andrea Carpenzano (Manolo), Matteo Olivetti (Mirko), Milena Mancini (Alessia), Max Tortora (Danilo), Luca Zingaretti (Angelo), Giordano De Piano (Simone), Michela De Rossi (Ambra), Walter Toschi (Carmine)

LA "VERA" PERIFERIA ROMANA RACCONTATA CON UNO SGUARDO NEOREALISTA



LA TERRA DELL'ABBASTANZA, 2018

Le vite di due ragazzi della periferia romana vengono sconvolte da quella che sembra una disgrazia, che invece si rivelerà un colpo di fortuna, almeno all'apparenza. Hanno ucciso, per sbaglio, un "pentito" del clan della zona, e il padre di uno dei due, approfittando

della situazione, li trascina in un vortice malavitoso più grande di loro, nonostante abbiano trovato un modo estremamente originale per "elaborare" il senso di colpa. Uno spaccato di vita degli ultimi, raccontato attraverso il forte legame e il senso di amicizia dei due protagonisti.

La terra dell'abbastanza ha incassato in Italia circa 200 mila euro al box office, ottenuto 3 candidature e un premio ai Nastri d'Argento e 4 candidature ai David di Donatello. Un promettente esordio che ha avuto un impatto anche fuori dai confini italiani: dall'acclamata presentazione al 68. Festival di Berlino nella sezione Panorama, all'articolo dell'*Hollywood Reporter* che ha "lanciato" il film anche oltreoceano paragonando i due autori ad artisti importanti come Matteo Garrone. A credere nel progetto

anche note personalità cinematografiche del panorama italiano: Max Tortora in versione drammatica che interpreta il padre di Manolo, uno dei due ragazzi protagonisti, Luca Zingaretti nell'insolito ruolo di malavitoso, e Matteo Garrone, che dopo averli coinvolti nella scrittura di *Dogman* (2018), ha deciso di sostenere la produzione mettendo a disposizione parte della troupe utilizzata per il suo ultimo film.

I Fratelli D'Innocenzo – così si firmano i ventinovenni registi romani – ci restituiscono una visione diversa dal solito della periferia romana mettendo in scena un microcosmo che ricorda il mondo di Claudio Caligari, dove, in particolare in *Amore tossico* (1983) e *L'odore della notte* (1998), la location fa da cornice, da cuscinetto all'azione dei personaggi. L'unità che si crea tra lo spazio e gli interpreti, il contesto e i volti, è il fattore su cui la narrazione fa principalmente leva, quasi a creare un tutt'uno.

In questo particolare *skyline* che si può osservare nel quartiere di Ponte di Nona, periferia est della capitale, fatto di piccole case tutte di colore diverso inserite in spazi molto ampi, i ragazzi si muovono indisturbati nelle loro attività malavitose, in quella che sembra l'unica forma di riscatto. *La terra dell'abbastanza* non è però un film sulla malavita che, infatti, è rappresentata senza lussi, senza vizi e senza un minimo di felicità. È un film sui rapporti umani condizionati dal luogo in cui si vive: dal rapporto dei due ragazzi, amici sin dall'infanzia («So' Mirko me vedi: sapemo tutto uno dell'altro»), al rapporto che i due hanno con i rispettivi genitori. Genitori che sono lo specchio uno dell'altro: da un lato la complicità del padre di Manolo, dall'altro l'impotenza che prova la madre di Mirko (Matteo

Olivetti, al suo debutto assoluto sullo schermo) nei confronti di questo sistema.

Le storie dei due protagonisti a questo punto sembrano dividersi per concentrarsi sulle dinamiche familiari, invece i due autori, grazie a questo duplice binario narrativo, riescono a fornire un unico punto di vista sulla situazione con un doppio finale. Il punto di vista comune è quello dell'"abbastanza" evidenziato già nel titolo, che rappresenta un limbo in cui i personaggi galleggiano tra speranze iniziali (finire la scuola, trovare una ragazza e avere un semplice lavoro da barman), ambizioni (poter entrare a far parte di un clan) e disperazione (la consapevolezza di commettere un crimine e la fine dei rapporti familiari).

Infine, quasi come a rappresentare un ciclo, c'è un sapiente ed espressivo utilizzo dello *slow motion* in due sole scene all'interno del film: all'inizio, in un momento di semplice ma poetica condivisione tra Mirko e la madre, e verso la fine del film quando Mirko, durante il ruba bandiera al compleanno della piccola sorellastra, nasconde la cocaina nei calzoni; il totale annientamento di quello che Mirko era.

GIOVANNI GRASSO

Sulla mia pelle

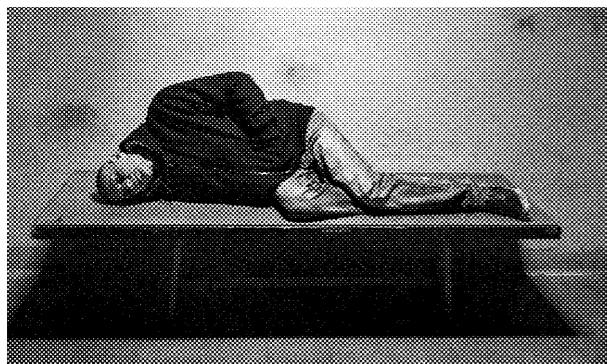
Regia: Alessio Cremonini
Soggetto: Alessio Cremonini
Sceneggiatura: Alessio Cremonini,
Lisa Nur Sultan
Fotografia: Matteo Cocco
Montaggio: Chiara Vullo
Scenografia: Roberto De Angelis
Costumi: Stefano Giovani
Musiche: Mokadelic
Produzione: Cinemaundici, Lucky
Red, Netflix
Distribuzione: Netflix, Lucky Red
Origine: Italia 2018
Durata: 100'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte
Cinematografica di Venezia* (2018):
Premio Pasinetti (Alessandro Borghi,
Jasmine Trinca), Premio FEDIC Miglior
Attore (Alessandro Borghi), Premio Arca
CinemaGiovani Miglior Film Italiano
(Alessio Cremonini); *David di Donatello*
(2019): Miglior Regista Esordiente
(Alessio Cremonini), Miglior Attore
(Alessandro Borghi), Miglior Produzione
(Andrea Occhipinti per Lucky Red), David
Giovani (Alessio Cremonini); *Nastri
d'Argento* (2019): Nastro d'Argento
dell'anno (Alessio Cremonini, Alessandro

Borghi, Jasmine Trinca, Andrea Occhipinti,
Luigi Musini, Olivia Musini, Lisa Nur
Sultan, Matteo Cocco)

Interpreti: Alessandro Borghi
(Stefano Cucchi), Jasmine Trinca (Ilaria
Cucchi), Max Tortora (Giovanni Cucchi),
Milvia Marigliano (Rita Cucchi)

DEAD MAN WALKING



SULLA MIA PELLE, 2018

Gli ultimi sette giorni di vita del trentunenne geometra romano Stefano Cucchi, arrestato il 15 ottobre 2009 in via Lemonia per spaccio e possesso di sostanze stupefacenti e deceduto all'ospedale Sandro Pertini il 22 ottobre, mentre era in custodia cautelare. Dalla cronaca alla fiction, il lungo e doloroso calvario di un uomo abbandonato dallo

Stato e stretto tra la reticenza delle istituzioni, l'omertà degli uomini in divisa e la violenza brutale di alcuni agenti.

In concorso nel 2018 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nella sezione Orizzonti e distribuito da Netflix in contemporanea con il suo passaggio nelle sale cinematografiche, *Sulla mia pelle* di Alessio Cremonini è un oggetto sociale che porta la vicenda di una morte annunciata nello spazio critico delle piazze, diffondendo attraverso un'esposizione mediatica ben meditata, il *vulnus* democratico che solo da poco tempo sta provando a rimarginarsi, in seguito al prosieguo del processo Cucchi-bis e alle dichiarazioni di quanti hanno cercato di sfondare il muro di gomma delle istituzioni. Le proiezioni pubbliche del film

– resoconto cronachistico implacabile, ben modulato e sapientemente scritto – hanno contribuito a trasformare la cronaca lucida e rigorosa, saettante nella penombra delle immagini e cucita “sulla pelle” emaciata e vulnerabile del mimetico Alessandro Borghi, in azione politica, specchio distorto del cortocircuito legale che spiana la strada all'impunità dello “spirito di corpo” e, contemporaneamente, spalanca gli spazi pubblici dal quale possono levarsi le voci resistenti del popolo che non accetta di stare sempre e comunque dalla parte dell'ordine costituito.

Se provassimo a sfruttare le riflessioni estetiche e filosofiche di Arthur Danto a proposito delle opere d'arte, potremmo rileggere il film di Cremonini come l'emblema di un nuovo modello di cinema italiano realista, basato sulle coordinate dell'*embodiment*, che lo caratterizza in quanto materia viva e pulsante, dotata di una fisicità intrinseca e caratterizzata da tutti gli elementi filmici del visibile, e dell'*aboutness*, la capacità del prodotto culturale di riferirsi a qualcosa di specifico, in questo caso ad un racconto che, da testimonianza verbale e figurativa si trasfigura in cornice iconografica di valenza tragica. Un film “blu”, sotterrato nella penombra delle carceri e, metaforicamente, nel vuoto delle istituzioni assenti, che viene subito riempito dalla figura tragica di un *dead man walking* votato al martirio per un'inconcepibile premeditazione e per una colpa – lo spaccio e il possesso di 20 grammi di hashish e due di cocaina – che lo Stato ha deciso di punire con la morte. Se di oggetto fisico si può parlare tirando in ballo l'*embodiment*, è proprio il corpo di Borghi/Cucchi a rappresentare esteticamente una mappa biologica

del dolore: corpo avvizzito, prostrato, rannicchiato, martoriato, e spentosi nella solitudine più ottenebrante, mentre lo spazio sociale circostante, i medici degli ospedali, gli agenti e tutti gli altri addetti ai lavori, si rimpallano le responsabilità alimentando la falla del sistema legal-giudiziario in una spirale senza fine.

Sviscerando 10.000 pagine di atti processuali, Alessio Cremonini dà la parola ai fatti nudi e crudi, ai numeri – 148 morti in carcere in quell'anno, sette giorni di vita del detenuto – e accetta quello che Jacques Rivette avrebbe definito “il rischio dell'esperienza”. Il regista penetra le maglie del reale sottotraccia, come un silente demiurgo che scandaglia la vicenda senza (s)cadere in un'ottica del giudizio a tutti i costi, senza amplificare o deformare il dato di realtà ma conformandosi alla *vis tragica* promanante dal caso Cucchi e addossando la materia scrittoria vibrante, scritta a quattro mani con Lisa Nur Sultan, sulle ferite di Alessandro Borghi, sulla dignità profonda di Jasmine Trinca (la sorella di Cucchi) e sulla misura quietamente luttuosa dei genitori di Stefano (Max Tortora e Milvia Marigliano).

VINCENZO PALERMO

Così mi accade di vedere me stessa distesa nella bara, mentre i miei due lo si fissano con enorme stupore (Karoline von Günderode, 1805)

Il cinema di Margarethe von Trotta è pieno di specchi: riflessi, riverberi, rifrangenze dell'io che si scinde e si guarda, che ci ri-guarda. Un doppio movimento che in ogni opera si cala all'interno, nei labirinti dell'intimo, della memoria, della persona, e si riversa all'esterno, nei meandri della società, della storia, del collettivo.

Dalla madre apolide eredita il gusto per l'indipendenza, dal padre pittore l'esigenza dell'espressione artistica. Teatro, opera, letteratura, pittura sono già nella sua educazione, ma solo ventenne a Parigi ha la rivelazione del cinema. Inizia come attrice nel Neuer Deutscher Film: Fassbinder, Achternbusch, Lemke e ovviamente il marito Volker Schlöndorff, con cui von Trotta eccelle in *Fuoco di paglia* (1972) e *L'improvvisa ricchezza della povera gente di Kombach* (1971), dei quali è anche sceneggiatrice. Acquisito il mestiere direttamente sul set, esordisce alla regia nel 1977. La lunga formazione da autodidatta ne fa una cineasta consapevole e raffinata, esperta nella guida delle sue attrici (Barbara Sukowa, Jutta Lampe, Angela Winkler, Tina Engel, Katja Riemann) in interpretazioni sempre

moderne, talvolta memorabili. Moderni sono la sua scrittura e il suo stile, ispirati a grandi modelli (l'amatissimo Bergman, e poi Antonioni, Hitchcock, Resnais, Lang): indugi, stasi, silenzi, ellissi, epifanie, dettagli rivelatori, configurazioni visive dall'indelebile forza icastica. Basti la magistrale sequenza dell'ultimo colloquio tra le protagoniste di *Anni di piombo* (1981), con la sovrapposizione dei volti attraverso il vetro carcerario, il loro successivo accostamento, lo smarrimento e l'afasia. L'io molteplice e diviso, rifranto dalle immagini, imprigionato dal sistema, alienato dal potere e dal passato: tutto il cinema di von Trotta sta in questa breve scena.

Cinema della sorellanza, di indissolubili legami tra vere sorelle – il bellissimo *Sorelle, o l'equilibrio della felicità* (1979), *Anni di piombo, Paura e amore* (1988) –, sorelle per scelta – *Lucida follia* (1983), *L'Africana* (1990) –, amiche o alleate – *Il secondo risveglio di Christa Klages* (1978), *Rosenstrasse* (2003) –, infine tra grandi donne cui von Trotta guarda: la leader comunista Rosa Luxemburg (*Rosa L.*, 1986), la mistica medievale Ildegarda di Bingen (*Vision*, 2009), la filosofa Hannah Arendt (da cui l'omonimo film del 2012). Pioniere in mondi dominati dal potere patriarcale (la politica, la religione, l'accademia), volitive e ribelli eppure umanamente fragili: mai eroine, sempre persone

nei film di von Trotta. L'esplorazione dell'universo femminile, della nuova donna del ventesimo secolo, è libera da qualunque intento ideologico o banalmente celebrativo, e non teme di avventurarsi nelle contraddizioni e nelle zone d'ombra. Un femminismo "alto" che è anzitutto umanesimo: profonda, autentica comprensione della persona, uomo o donna che sia.

Con ritmo oscillatorio, la regista passa da drammi più intimisti, nella tradizione del Kammerspielfilm, a opere dal veemente messaggio sociale e politico, in un'alternanza che lei stessa descrive come una necessaria respirazione. In quest'*alternarsi* che è anche *intrecciarsi* di pubblico e privato riemerge la fondamentale radice romantica della cultura tedesca, che vedeva nella fusione tra le due dimensioni l'essenziale condizione di vita dell'artista, pur condannato all'emarginazione sociale e al tormento interiore. L'io moderno, lacerato tra aspirazioni utopiche e scontro con la realtà, arriva direttamente dai romantici, così come il rapporto burrascoso con la Heimat, la patria dura e difficile, la "Germania pallida madre" evocata nell'omonimo film di Helma Sanders-Brahms.

Il doppio, la frattura dell'identità, il perturbante in agguato, tutto riporta al ciclopico fardello della storia tedesca: il nazismo e le sue conseguenze, punto cieco inafferrabile, inenarrabile. Il cinema di von Trotta è allora confronto/scontro arduo, laborioso e ostinato con il passato traumatico, lotta maieutica per cavarne un senso. I suoi film nascono dal risveglio della coscienza tedesca dopo il tempo di piombo, quel "bleierne Zeit" (da un verso di Hölderlin) del suo film più

celebre, che indica non gli anni Settanta del terrorismo, bensì i Cinquanta della rimozione e dell'oblio della colpa.

«Il passato non è morto; non è nemmeno passato»: così, nel 1976, la grande scrittrice berlinese Christa Wolf avvia *Trama d'infanzia*, memoir atipico al contempo privato e collettivo in cui l'autrice, scindendosi in tre io diversi, guarda *indietro*, nell'abisso del nazismo, e *avanti*, nelle contraddizioni scaturite nel presente, esattamente come la regista in *Anni di piombo* si volge al passato per capire l'oggi. Film dopo film, von Trotta ha guardato *indietro* e *avanti* con straordinaria sensibilità e intelligenza, ha raccolto i frantumi della patria gravata da un'eredità soverchiante, per (tentare di) ricomporli e comprenderli, per (ri)guardare l'Heimat lacerata senza più facili consolazioni o attenuanti, e così contribuire a liberarla.

PAOLO VILLA

Sorelle, o l'equilibrio della felicità (Schwestern oder Die Balance des Glücks)

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto: dal romanzo
Traumprotokollen di Wolfgang Bächler
Sceneggiatura: Margarethe von
Trotta, Martje Grohmann, Luisa Francia
Fotografia: Franz Rath
Montaggio: Annette Dorn
Scenografie: Winfried Hennig
Costumi: Ingrid Zoré, Barbara Lutz
Musiche: Konstantin Wecker
Produzione: Bioskop Film,
Westdeutscher Rundfunk
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1979
Durata: 95'

Premi: *Deutscher Filmpreis* (1980):
Miglior Attrice Protagonista (Jutta
Lampe)

Interpreti: Jutta Lampe (Maria
Sundermann), Gudrun Gabriel (Anna
Sundermann), Jessica Früh (Miriam
Grau), Konstantin Wecker (Robert
Edelschneider), Agnes Fink (Madre), Heinz
Bennent (Münzinger), Rainer Delventhal
(Maurice), Fritz Lichtenhahn (Fritz)

L'AMORE SORORALE COME IDENTITÀ E MORTE



SORELLE, O L'EQUILIBRIO DELLA FELICITÀ, 1979

Maria e Anna sono due sorelle molto differenti tra loro. Maria, la maggiore, è una donna efficiente, dal forte senso del dovere e che svolge in maniera ligia il lavoro di segretaria in una grande azienda. Anna è invece una giovane donna sensibile e ansiosa, legata morbosamente alla sorella. Maria lavora spesso fuori

orario e vorrebbe che Anna, a cui paga gli studi universitari, fosse meno sognatrice e si dedicasse allo studio con maggiore impegno. Quando Maria inizia una relazione con Maurice, figlio del suo capo, Anna, in preda alla gelosia, entra in crisi.

La parabola di *Sorelle, o l'equilibrio della felicità*, terzo titolo della variegata filmografia di Margarethe von Trotta, si conclude con un proposito: recuperare un equilibrio della felicità attraverso un'identità sororale. Maria, protagonista della vicenda, si trova a dover comprendere le reali ragioni per cui Anna si è suicidata alcune settimane addietro. Facendo ciò, decide di identificarsi con la sorella, ovvero, come afferma la frase conclusiva del film, di voler tentare di essere, al medesimo tempo, "Maria e Anna".

L'ultima scena è esemplare rispetto alla tematica generale dell'opera. Maria cammina lentamente nella casa buia leggendo il diario della sorella, si siede alla scrivania, accende la lampada da tavolo, e, con fare sicuro, vi scrive sopra. Per alcuni secondi lo scenario si sposta in una foresta fitta di alberi spogli. Questa immagine ricorre sovente durante il film, e raffigura la mente tormentata di Anna mentre annota i sogni e i pensieri sul taccuino. Tuttavia, questa scena conclusiva è rappresentata dal punto di vista di Maria la quale, come afferma, passerà la vita a sognare e ad assumere a sé i pensieri e l'identità della sorella. Dicendo questo, la protagonista alza lo sguardo dal diario, e il suo viso, oscurato dal buio della stanza, assume un'espressione ambigua, assorta, quasi ignara dell'ambiente circostante.

Non è casuale il fatto che il *turning point* del film avvenga quando Maria prende coscienza della vera causa della morte della sorella. Per affrontare il lutto, la maggiore si lascia metaforicamente infestare dallo spirito della defunta sorella, la quale, in una poesia che funge da lettera di addio e, insieme, da maledizione, si paragona a un vampiro. Maria, emblema di un archetipo paterno contraddistinto da uno spiccato senso del dovere ha, infatti, passato la vita a giudicare coloro che non sono simili a lei, rifiutandosi di accogliere la diversità e l'unicità di Anna. In un primo momento, Maria tenta di sopperire alla mancanza di Anna invitando la giovane e spensierata collega Miriam a vivere con lei, offrendosi di pagarle un corso di inglese. Tuttavia Miriam vorrebbe fuggire negli Stati Uniti e seguire i suoi sogni di cantante jazz, mentre Maria vorrebbe che l'amica sfruttasse il suo

nuovo diploma di lingua per salire di grado al lavoro. Sarà il fallimento di quest'ultima relazione amicale – o para-sororale – a far emergere l'impossibilità di un amore basato sul giudizio dell'altro, sulla volontà di non comprendere l'ontologica diversità degli esseri umani.

Allo stesso tempo Anna, conosce l'amore sororale come totale dedizione ad esclusione del mondo e dell'altro. Un amore, anch'esso, impossibile, perché non tiene conto della natura sociale dell'uomo, e del suo essere parte di un'indirimbabile incongruenza del reale. Come in Ingmar Bergman – specie in *Sussurri e grida* (1972) e soprattutto ne *Il segno* (1986) – in *Sorelle* l'amore è, dunque, concepito come identità tautologica, e non può che risolversi, cupamente e nella migliore delle ipotesi, in morte dell'amata o dell'amato.

LEONARDO CABRINI

B
Premio all'opera d'autore:
Margarethe von Trotta

← SORELLE, O L'EQUILIBRIO
DELLA FELICITÀ
Regia: Margarethe von Trotta
p. 36

→ LUCIDA FOLLIA
Regia: Margarethe von Trotta
p. 40

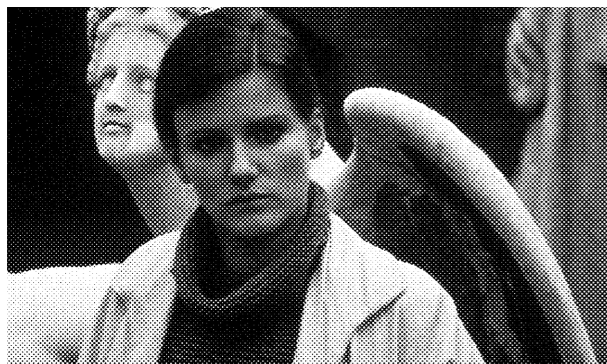
Anni di piombo (Die bleierne Zeit)

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto e sceneggiatura:
Margarethe von Trotta
Fotografia: Franz Rath
Montaggio: Dagmar Hirtz
Scenografia: Barbara Kloth, Georg
von Kieseritzky
Costumi: Monika Hasse, Jorge Jara
Musiche: Nicolas Economou
Produzione: Bioskop Film, Sender
Freies Berlin (SFB)
Distribuzione: Gaumont Vale
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1981
Durata: 106'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte
Cinematografica di Venezia* (1981): Leone
d'Oro al Miglior Film, Premio Cinema
Nuovo (Margarethe von Trotta), Premio
Fenice – Miglior Attrice (Jutta Lampe,
Barbara Sukowa), Premio FIPRESCI,
Premio AGIS; *Deutscher Filmpreis* (1982):
Miglior Film, Miglior Attrice (Barbara
Sukowa); *David di Donatello* (1982):
Miglior Regista Straniero (Margarethe von
Trotta)

Interpreti: Jutta Lampe (Juliane
Klein), Barbara Sukowa (Marianne Klein),
Rüdiger Volger (Wolfgang), Doris Schade
(la madre), Vérénice Rudolph (Sabine),
Luc Bondy (Werner), Franz Rudnik (il
padre), Carola Hembus (Carola), Ingeborg
Weber (Helga)

UNA GENERAZIONE SENZA PADRI



ANNI DI PIOMBO, 1981

Nella Germania Ovest degli anni Settanta, le sorelle Juliane e Marianne lottano entrambe contro il sistema. Orgogliosa e testarda la prima, più mite ed ubbidiente la seconda, le due donne vivono divise dalle proprie scelte politiche: Juliane sceglie la via della legalità dividendo le sue giornate tra politica e attivismo femminista; Marianne si dà

al terrorismo fino al giorno in cui verrà catturata e imprigionata. Dopo il suicidio in carcere di Juliane, Marianne si batterà per rivendicare la sorella morta, affinché si conosca la verità.

Due anni dopo *Sorelle, o l'equilibrio della felicità* (1979), Margarethe von Trotta torna a parlare del legame tra due donne. Ispirato alla vicenda delle sorelle Gudrun e Christiane Ensslin (Gudrun fu una terrorista della banda di Baader-Meinhof e morì in carcere in circostanze misteriose), il film si stacca in parte dalla vicenda di Gudrun per focalizzarsi ed approfondire il complicato rapporto che lega le protagoniste, Juliane e Marianne. Il legame spesso conflittuale tra le sorelle, ma così forte da superare il loro grande divario ideologico, emerge dalla quotidianità di tutti i giorni, dalle abitudini

e dalle piccole cose: la vicenda ripercorre anche gli anni della giovinezza, tramite il ricorso a numerosi flashback.

Anni di piombo è un film contemporaneo, come lo ha definito la stessa regista, che ha voluto rappresentare il clima disturbante e angosciante di quegli anni. Gli "anni di piombo" – fortunata espressione che è poi entrata nell'uso comune per indicare un altro periodo buio, questa volta della storia italiana – sono per la von Trotta gli anni Cinquanta e Sessanta, in cui una "cappa di piombo" incombeva sui giovani tedeschi nati alla fine della Seconda Guerra Mondiale e cresciuti all'oscuro delle grandi e terribili colpe della generazione dei propri padri. La presa di coscienza di ciò che era successo e la rabbia di fronte al silenzio e alle menzogne di chi cercava di dimenticare, portò molti di loro (come le sorelle Ensslin) a scegliere la strada della ribellione. In questo senso, Juliane e Marianne rappresentano i due lati della stessa medaglia, quei giovani infuriati che, pur partendo dagli stessi presupposti, hanno preso strade diverse che li hanno portati talvolta – come nel caso di Gudrun – ad epiloghi tragici. L'assillo interiore per le colpe commesse dai padri è magistralmente descritto dalla von Trotta nella sequenza in cui le immagini al cinema del conturbante *Notte e nebbia* di Resnais (1956), primo vero documentario di denuncia dell'olocausto, sconvolgono le due giovanissime sorelle, costrette ad uscire dalla sala. Nel film, questo sentimento di odio nei confronti del proprio paese – «noi non abbiamo amato il nostro paese, ma lo abbiamo odiato quando abbiamo capito», dice la regista (CinemioBlog, *Anni di Piombo*

di Margarethe Von Trotta, <https://www.youtube.com/watch?v=zX95nB-hzqc>, 5 Agosto 2015, ultimo accesso 4 Luglio 2019) – porta Juliane alla ribellione estrema. La morte della sorella rappresenterà per Marianne un momento di svolta: la donna, come i giovani tedeschi degli anni Settanta, sente su di sé l'incombente di una colpa. Rea di non aver saputo andare oltre, di non aver fatto quello che la sorella voleva – convincerla ad abbandonare la via della legalità e ad unirsi alla lotta armata – si mette in cammino lungo una strada che farà luce sulla verità ma che le distruggerà la famiglia. I tempi sono cambiati, i fatti sconcertanti venuti a galla non serviranno a Marianne a difendere la propria causa e lo scandalo giornalistico le cadrà dalle mani. Non le resterà che raccontare tutta la verità al figlio della sorella, Jan (emblema forse delle nuove generazioni tedesche), che col tempo riuscirà forse a perdonare la madre per le sue colpe.

DOROTHEA BURATO

Lucida follia (Heller Wahn)

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto e sceneggiatura:
Margarethe von Trotta
Fotografia: Michael Ballhaus
Montaggio: Dagmar Hirtz
Scenografia: Jürgen Henze, Werner
Mink
Costumi: Monika Hasse
Musiche: Nicolas Economou
Produzione: Bioskop Film, Les Films
du Losange, Westdeutscher Rundfunk
Distribuzione: Gaumont
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1983
Durata: 105'

Premi: *Festival Internazionale del
Cinema di Berlino* (1983): Premio OCIC
(Margarethe von Trotta)

Interpreti: Hanna Schygulla (Olga),
Angela Winkler (Ruth), Peter Striebeck
(Franz), Christine Fersen (Erika), Franz
Buchrieser (Dieter), Wladimir Jordanoff
(Alexaj), Agnes Fink (madre di Ruth),
Felix Moeller (Christof), Jochen Striebeck
(Bruno), Therese Affolter (Renate),
Werner Eichhorn (Schlesinger), Karl
Striebeck (padre di Bruno), Peter Aust
(Sig. Hansen), Helga Ballhaus (Galeristin),
Felix von Manteuffel (Valerio), Irene
Clarín (Lena), Axel Milberg (Leonce)

DESIDERI DA UOMO



LUCIDA FOLLIA, 1983

Olga è una professoressa universitaria e i suoi interessi letterari si concentrano sulla letteratura epistolare. Ruth è una creatura misteriosa, artista inquieta, scarsamente adatta alla vita sociale. Il suo compagno, Franz, è iperprotettivo nei suoi confronti, per amore ma anche per gelosia. Ruth riconosce in Olga una sorella maggiore,

si lega a lei a filo doppio e Franz sente l'indipendenza acquisita di Ruth come una minaccia al loro rapporto e alla sua autorità. Un viaggio in India delle due amiche determinerà una conquista per entrambe e una rottura irrimediabile con Franz.

I personaggi di Margarethe von Trotta sono tutti femminili. Anche gli uomini, quando presenti, non sono veri uomini ma sono negazione del femminile, figure complementari, ottenute per sottrazione più che per rilievo. Come Anna in *Sorelle*, o *l'equilibrio della felicità* (1979), Marianne di *Anni di piombo* (1981) e le tre sorelle di *Paura e amore* (1988) anche la Ruth di *Lucida follia* è una donna in cerca di identità, o meglio di individuazione, più che a sé stessa, agli occhi degli altri. Ruth quasi non parla – se

non con gli occhi, vivissimi – teme ogni confronto ed ogni opinione. Durante una cena una sua fuga – emotiva, infantile, ma tanto schietta – scuote tutti i invitati, impegnati nella sua ricerca: è Olga a trovarla in una grotta buia e uterina e a riportarla indietro. Più che una rinascita quella di Ruth, supportata da Olga, è una fioritura. Solo per Olga dipinge con tutta sé stessa; solo per Olga esce e si cura; solo per Olga ritorna nell'ambiente collettivo – e quindi per lei ostile – dell'università; solo per e con Olga riesce a tornare all'insegnamento e a risentirsi protagonista della propria vita e del proprio corpo.

Raramente come in *Lucida follia* von Trotta è palesemente innamorata delle sue immagini; altrove è la trama, attorno ai nodi dei personaggi, ad entusiasmarla. Qui anche l'immagine parla: ha delle sue battute. Perde i colori quando la vita si rivela, quando la paura prende il sopravvento, quando l'istinto esclude il razziocinio: quando, in sostanza, si esclude il falso e l'apparente, quando tutto è verità, profezia, prescienza. Li perde allo stesso modo in cui Ruth dipinge, ricopiando quadri celebri con figure femminili, ma in bianco e nero, in una riduzione di valori possibili – quando guarda fuori di sé –: vero o falso, giusto o ingiusto, acquisto o perdita, sincero o ingannevole. Dipinge anche a colori, ma sono quadri personalissimi, segreti: quelli in cui guarda dentro di sé. Il legame tra Ruth e Olga ha qualcosa di inverosimile e per questo assume toni assoluti, slegati dal tempo, quasi non fossero altro che la riproposizione incarnata delle *Due dame veneziane* del Carpaccio, rose dalla noia che, divenute insofferenti al vedersi riconosciute un valore solo se legato ad

un uomo (matrimonio, fedeltà, fecondità), rivendicassero insieme autonomia; oppure come se in loro rivivessero Bettina (o Gunda) Brentano e Karoline von Günderrode pronte ad un nuovo, intensissimo, scambio.

Scriva la Günderrode, «Non ho nessuna sensibilità per le virtù donnesche e per la cosiddetta felicità femminile. Mi piace solo quello che è selvaggio, grande e brillante. [...] Sono una donna ed ho desideri da uomo senza possederne la forza. Perciò sono così mutevole e in dissidio con me stessa». È per eliminare questo dissidio che Ruth–Karoline deve annullare il suo complementare: per totalmente essere, prendendosi tutto lo spazio; ma il risultato – immaginato o reale? È in bianco e nero! – non è altro che un estremo annullamento di sé stessa, della Ruth–Karoline che ha sofferto e desiderato per infine «dare vita a ciò che mi uccide».

È, *Lucida follia*, uno dei film “negativi” di von Trotta, a cui fanno da contraltare i ritratti “positivi” – *Rosa L.* (1986), *Vision* (2009) e *Hannah Arendt* (2012) – di donne forti come stiliti. C'è una contrapposizione, anche storica, dunque, tra donne–eroi e donne–nella–norma: ma se questo è un ritratto femminile di oltre trent'anni fa, allora oggi? Le *Dame* hanno scacciato le tortore, la pavoncella, i cani? Sono scese in strada?

ERASMO DE MEO

Paura e amore (Fürchten und Lieben)

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto: dal dramma teatrale *Tre sorelle* di Anton Čechov
Sceneggiatura: Dacia Maraini,
Margarethe von Trotta
Fotografia: Giuseppe Lanci
Montaggio: Enzo Meniconi
Scenografia: Giantito Burchiellaro
Costumi: Nicoletta Ercole
Musiche: Franco Piersanti
Produzione: ERRE Produzioni,
Bioskop Film, Cinémax
Distribuzione: Bim Distribuzione
Origine: Italia, Francia, Repubblica
Federale Tedesca 1988
Durata: 112'

Interpreti: Fanny Ardant (Velia Parini), Greta Scacchi (Maria Parini), Valeria Golino (Sandra Parini), Peter Simonischek (Massimo), Sergio Castellitto (Roberto), Agnès Soral (Sabrina), Paolo Hendel (Federico), Jan Biczycycki (Cecchini), Ralph Schicha (Nicola), Gila von Weitershausen (Erika), Giampiero Bianchi (Giacomo), Giovanni Colombo (Marco Codro), Guido Alberti (Baretti), Beniamino Placido (Savagnoni)

L'UNICA PROVA DI ESISTERE



PAURA E AMORE, 1988

Le disavventure amorose di tre sorelle nella nebbiosa Pavia degli anni Ottanta, diverse per età e temperamento, ma accomunate dalla disillusione sentimentale: Velia, professoressa universitaria di Lettere, un tempo vicina alla lotta armata, si innamora di Massimo, professore di fisica sposato che la tradirà a sua volta con la sorella

Maria, insoddisfatta del suo matrimonio con un comico televisivo, mentre Sandra, studentessa di medicina e fervente ecologista, perde il suo amante in un incidente stradale.

Spesso incluso nella cosiddetta "Trilogia della sorellanza" (assieme a *Sorelle*, o *l'equilibrio della felicità*, 1979, e *Anni di piombo*, 1981), *Paura e amore* descrive le vicissitudini di svariati personaggi le cui storie si intersecano, si sfiorano o procedono parallele, accumulando conflitti, gelosie, disillusione, ma anche tenerezze e dolcezze, in quella che è una riuscita attualizzazione del dramma teatrale *Tre sorelle* di Anton Čechov e dove le speranze e le sconfitte dei personaggi cechoviani trovano riscontro attraverso una serie di elementi trasversali che

pescano a piene mani nell'attualità degli anni Ottanta: il terrorismo, l'ecologia, la coscienza del femminismo, le incertezze della scienza, il ritorno del senso religioso. Detto questo, più che le discussioni sull'ingegneria genetica o sui progressi sociali delle donne, è l'evoluzione interiore dei personaggi a focalizzare l'attenzione dello spettatore, come l'insospettabile affinità intellettuale che la professoressa di Lettere Velia scopre in un gruppo di monache, o quella che trasforma il sensibile violinista Roberto (fratello delle tre protagoniste) in un cinico e disilluso direttore di banca.

Paura e amore è costruito a tasselli, in successione cronologica ma senza un filo continuo e lineare, oscillando alternativamente da una sorella all'altra, proponendo riflessioni e stati d'animo, occasioni di conoscenza e di approfondimento sugli spunti di relazione che si instaurano o si interrompono, che si accavallano, su momenti di solidarietà o di frizione, su avvenimenti di minore o maggiore importanza vissuti dai protagonisti secondo le singole, peculiari personalità di ognuno di loro. Compreso tra la festa di compleanno della più giovane delle sorelle, Sandra, che apre il film, e la cena che lo chiude con un malinconico passaggio al bianco e nero, pochi anni dopo, si trova il catalogo di tutto quanto la vita può offrire: nascite, morti, adulteri, delusioni, rinunce, entusiasmi e sogni nel cassetto, la primavera e l'autunno, i colori vividi della prima giovinezza e quelli pastosi della seconda. Il tutto sviluppato formalmente «in interni familiari bagnati sempre da luci plumbee (per i ricordi, mesti che evocano), in ambienti universitari nei quali l'asciutta fotografia di Giuseppe Lanci

suscita solo climi gelidi e austeri, in una cornice di case, di strade, di campagne dove la Pavia storica e il suo nebbioso Ticino si propongono sempre con pittorica evidenza, ma non solo come sfondi, anche come segni e riflessi dal vivo dei personaggi che ci vivono in mezzo» (Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 23 Aprile 1988).

Il risultato è una riflessione cinematografica sui rapporti umani che sfuggono, si incupiscono, entrano in conflitto nei momenti più difficili e torbidi della normale esistenza umana. Un intreccio di delusioni a confronto, dove tutti i personaggi mettono in mostra le loro paure e non hanno paura di amare, poiché amare fornisce l'unica prova (o giustificazione) di esistere, come commenta Baretti, l'anziano amico di famiglia.

MARTINA LA ROCHELLE

B
Premio all'opera d'autore:
Margarethe von Trotta

← PAURA E AMORE
Regia: Margarethe von Trotta
p. 42

→ LA PROMESSA
Regia: Margarethe von Trotta
p. 46

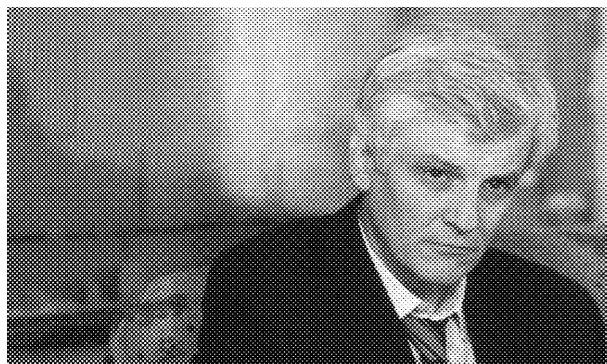
Il lungo silenzio

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto e sceneggiatura: Felice
Laudadio
Fotografia: Marco Sperduti
Montaggio: Ugo de Rossi, Nino
Baragli
Scenografia: Antonello Geleng
Costumi: Carlo Poggioli
Musiche: Ennio Morricone
Produzione: Evento Spettacolo,
Union P.N., K.G. Productions, Bioskop
Film
Distribuzione: Uip
Origine: Italia, Francia 1993
Durata: 95'

Premi: *Montreal World Film Festival*
(1993): Miglior Attrice Protagonista
(Carla Gravina), Premio del Pubblico
(Margarethe von Trotta), Premio OCIC
per il Miglior Film; *Globi d'Oro* (1993):
Miglior Attrice (Carla Gravina), Miglior
Sceneggiatura (Felice Laudadio), Miglior
Fotografia (Marco Sperduti), Miglior
Colonna Sonora (Ennio Morricone)

Interpreti: Carla Gravina (Carla
Aldrovandi), Jacques Perrin (Marco
Canova), Paolo Graziosi (Francesco
Mancini), Giuliano Montaldo (Tommaso
Pesce), Alida Valli (Madre di Carla),
Ottavia Piccolo (Rosa), Agnese Nano
(Maria Mancini), Ivano Marescotti
(Fantoni), Pierpaolo Lovino (Michele)

UN FILM DIMENTICATO



IL LUNGO SILENZIO, 1993

Italia, primi anni Novanta. Carla è la moglie del magistrato Marco Canova, che assieme al collega Francesco Mancini indaga su un caso di traffico d'armi illegale che sembra portare a importanti collusioni tra Stato e mafia. Per questo vivono sotto strettissima scorta, dove la protezione è prigionia e ogni minimo gesto può provocare allarme. Uno stato

di tensione costante che in Carla si trasforma in rabbia alla morte di Marco in un incidente aereo, e che la porterà a proseguire la battaglia del marito sfruttando i mass media, in primis la televisione. Inutilmente.

Concepito da von Trotta e Felice Laudadio il 19 luglio 1992 in seguito alla notizia della Strage di via d'Amelio, per i suoi autori *Il lungo silenzio* è da subito considerato quasi un obbligo morale, un modo per «trasformare lo sdegno, l'indignazione, la rabbia in qualcosa che fosse utile a fermare quell'incredibile vicenda che vedeva ormai quasi un mese dopo l'altro una strage di mafia, una strage di povera gente innocente» (come ricorda lo stesso Laudadio nell'intervista contenuta negli Extra della recente edizione del film in dvd della CG

Entertainment). Per quanto nomi e fatti siano frutto di fantasia, è piuttosto palese come i magistrati Canova e Mancini ricordino Falcone e Borsellino, così come la figura di Tommaso Pesce riporta alla mente quella di Antonio Caponnetto, ai tempi capo del pool antimafia e a cui molto somiglia Giuliano Montaldo che ne interpreta la parte.

A differenza della quasi totalità dei film sulla mafia, ne *Il lungo silenzio* giudici e magistrati non sono i protagonisti: lo è la moglie di Canova, Carla (splendidamente resa dalla sofferta interpretazione di Carla Gravina), su cui è focalizzata l'attenzione della regista, intenta a portare alla luce le condizioni di vita delle mogli, figlie, sorelle, madri di importanti magistrati costretti ad una costante e strettissima sorveglianza per loro protezione. Un'esistenza, la loro, «in cui ogni rapporto è falsato [...] in una finzione di normalità quasi peggiore della drammatizzazione, dall'avvilimento di scoprire se stesse come persone querule, questuanti, invocanti dal marito prudenza e un poco più di tempo» (Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 21 Marzo 1993). Un punto di vista originalissimo – e forse a tuttora unico – che von Trotta spinge ancora più avanti, mostrando una donna forte e capace di rompere con la propria audacia e intelligenza quel “lungo silenzio” che solitamente segue al fugace interesse dell'opinione pubblica nei loro confronti dopo la morte violenta del marito. Un'audacia che nel film è resa prima dal lavoro giornalistico di Carla, che raccoglie una serie di interviste a vedove di mafia per un'inchiesta da trasmettere in televisione, e poi, alla cancellazione senza un chiaro motivo del programma, continuando personalmente le indagini del marito, e che nella “vita vera” è resa dalla

tenacia della von Trotta e di Laudadio nel promuovere il film a partire da Palermo, con una proiezione in anteprima introdotta dal racconto delle esperienze di vedove di magistrati e agenti morti ammazzati. Pochi giorni dopo, il cinema venne dato alle fiamme e, ricorda Laudadio nell'intervista citata sopra, da «quel momento *Il lungo silenzio* [...] cominciò ad essere eliminato dalla programmazione degli esercenti, ne furono distribuite solo 30 copie rispetto alle 150–200 previste». Inoltre, salvo pochi casi, la critica distrusse il film, basando le proprie accuse sul fatto che una tedesca non poteva permettersi di parlare con tale franchezza della stagione più sanguinosa degli attentati di mafia, per lo più facendo intendere che questi fossero stati compiuti molto probabilmente con l'assenso di parti deviate dello Stato. Oppure limitandosi a criticarne la sceneggiatura, sottolineando spesso l'uso di alcune frasi fatte come «Credo nella democrazia, ma non in questa democrazia», e sminuendo le molte altre sequenze magistrali presenti nel film – come quella dei funerali di Stato, emotivamente potente anche grazie alle musiche di Morricone, o il serrato finale –, gettando nel dimenticatoio un'opera invece unica nel suo genere e che solo in tempi recentissimi (la versione restaurata è stata proiettata al Bif&st 2018) è tornata alla ribalta quale eccezionale documento di un periodo complesso come quello dei primi anni Novanta italiani.

MATTIA FILIGOI

La promessa (Das Versprechen)

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto: Francesco Laudadio
Sceneggiatura: Peter Schneider,
Margarethe von Trotta, Felice Laudadio
Fotografia: Franz Rath
Montaggio: Suzanne Baron
Scenografia: Franz Bauer, Benedikt
Herforth
Costumi: Petra Kray, Yoshio Yabara
Musiche: Jürgen Knieper
Produzione: Bioskop Film, Odessa
Films, JMH Productions, Westdeutscher
Rundfunk
Origine: Svizzera, Germania, Francia
1994

Interpreti: Meret Becker (Sophie
giovane), Corinna Harfouch (Sophie),
Anian Zollner (Konrad giovane), August
Zirner (Konrad), Dieter Mann (padre
di Konrad), Susanne Uge (Barbara
giovane), Eva Mattes (Barbara), Christian
Herschmann (Alexander adolescente),
Jörg Meister (Alexander), Jean-Yves
Gaultier (Gérard), Ulrike Krumbiegel
(Elisabeth), Tina Engel (zia di Sophie),
Monika Hansen (madre di Sophie), Klaus
Piontek (patrigno di Sophie), Heiko Senst
(Wolfgang), Anka Baier (Monika), Sven
Lehmann (Max), Otto Sander (Lorenz)

Durata: 115'

PIÙ FORTE DEL MURO



LA PROMESSA, 1994

Nella Berlino Est del 1961, alla notizia della costruzione del Muro, Sophie, Konrad e un gruppo di amici decidono di fuggire nella zona Ovest della città. La fuga riesce, tranne che per Konrad. Divisi dal tragico muro, Konrad e Sophie per i successivi 28 anni attenderanno di incontrarsi nuovamente, dando vita ad una storia d'amore rimpianta e negata

dalla cortina di ferro e dalla divisione della nazione. Ognuno affronterà in maniera diversa tanto il ricordo e l'attesa dell'altro, quanto la situazione politica e storica del paese.

Anni di piombo (1981), probabilmente il film più celebre e apprezzato di Margarethe von Trotta, raccontava, per così dire, una "ferita recente" e circostanziata cronologicamente nel percorso della storia tedesca, di cui è un tassello facilmente identificabile con quegli anni Settanta in cui in Germania, unico paese europeo insieme all'Italia, risuonava il piombo della lotta armata e della contestazione disperata e sfuggita di mano.

Con *La promessa* invece l'autrice affronta la cicatrice che ha accompagnato la nazione per tutta la seconda parte del

ventesimo secolo: la divisione tra Est e Ovest. Lo fa basandosi su quello che da più punti di vista, compreso quello iconico, è in qualche modo il simbolo di questa divisione, il Muro di Berlino. *La promessa* racconta una storia d'amore lunga trent'anni, negata proprio dalla presenza di questo "deus ex machina" che riassume in sé molte delle questioni che hanno caratterizzato il secolo breve.

Konrad e Sophie si incontrano tre volte, nel 1961, nel 1968 e nel 1989. Nell'anno, cioè, in cui il muro veniva costruito, nell'anno della Primavera di Praga e del suo soffocamento (evento che forse più di altri ha rotto qualcosa nell'approccio di molta sinistra verso il socialismo reale), e nell'anno della caduta (evento, fra l'altro, completamente ricostruito in studio dato che le riprese fatte in presa diretta erano di qualità non ottimale). Si inizia dalla perdita – Sophie riesce a scappare, Konrad no – e si finisce col ritrovamento tardivo che porta con sé la necessità di bilanci e confronti.

Con *La promessa* ci troviamo di fronte all'ennesimo racconto di una situazione sentimentale ostacolata dai flussi della storia, una vicenda in cui, nell'equilibrio tra pubblico e privato e tra contesto e intimità, i primi aspetti sono dominanti e annichilenti. L'originalità e il valore del film stanno non solo nella capacità di emozionare e di commuovere, frutto di uno stile e di un approccio rigorosi che non calcano la mano sugli aspetti più sentimentalisti e facili senza però cadere nella trappola opposta della freddezza e del distacco eccessivi. Fondamentale è anche la questione del "doppio", in qualche modo una tematica decisiva nella poetica della von Trotta, anche se altrove solitamente

sviluppato attraverso le lenti del rapporto tra due donne messo in tensione dai sommovimenti politici e storici. Di nuovo *Anni di piombo*, ad esempio, racconta il rapporto tra due sorelle, ispirate a Christiane e Gudrun Ensslin, simboli delle strade diverse prese dalla contestazione e dalla sinistra radicale. Qui invece sono le più classiche questioni amorose ad essere il terreno in cui l'evolversi delle questioni umane e nazionali semina i suoi ostacoli. Konrad e Sophie diventano una sorta di "doppio" soprattutto perché rappresentano due modelli opposti di affrontare la realtà. Nello specifico, due maniere differenti sia di reagire allo shock della costruzione del muro di Berlino, sia di adattarsi all'affermazione del socialismo reale e della sua "freddezza". Sophie, in qualche modo, sceglie la ribellione, il coraggio e una vita a Berlino Ovest, mentre Konrad resta per combattere il regime da dentro, scendendo a compromessi sempre più pesanti. Sophie e Konrad diventano in qualche modo, superando le loro intimità, due simboli delle situazioni che abbiamo accennato, così come di tanti altri aspetti della recente, densa e drammatica storia tedesca nel secolo breve.

EDOARDO PERETTI

Rosenstrasse (Rosenstraße)

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto e sceneggiatura:
Margarethe von Trotta, Pamela Katz
Fotografia: Franz Rath
Montaggio: Corina Dietz
Scenografia: Heike Bauersfeld
Costumi: Ursula Eggert
Musiche: Loek Dikker
Produzione: Studio Hamburg
Letterbox Filmproduktion, Tele-München
Fernseh, Get Reel Productions
Distribuzione: 01 Distribution
Origine: Germania, Paesi Bassi 2003
Durata: 136'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (2003): Coppa Volpi – Miglior Attrice (Katja Riemann), Premio SIGNIS – Menzione speciale (Margarethe von Trotta), Premio UNICEF (Margarethe von Trotta); *David di Donatello* (2004): Miglior Film dell'Unione Europea (Margarethe von Trotta); *Globo d'Oro* (2004): Miglior Film Europeo, Miglior Distributore (01 Distribution)

Interpreti: Katja Riemann (Lena Fischer), Doris Schade (Lena Fischer novantenne), Jutta Lampe (Ruth Weinstein sessantenne), Svea Lohde (Ruth Weinstein ottenne), Martin Feifel (Fabian Fischer), Maria Schrader (Hannah Weinstein), Jürgen Vogel (Arthur von Eschenbach), Fedja van Huêt (Luis Marquez), Carola Regnier (Rachel Rosenbauer), Thekla Reuten (Klara Fischer), Lilian Schiffer (Erika), Lena Stolze (Miriam Süßmann)

LENA E LE COMPAGNE



ROSENSTRASSE, 2003

La piccola Ruth, ebrea di Berlino, sopravvive all'Olocausto grazie all'aiuto di Lena, incontrata per caso partecipando alla protesta di Rosenstrasse e, a guerra conclusa, viene mandata negli Stati Uniti. Anni 2000. Rimasta vedova, al funerale del marito Ruth dimostra di non sopportare il fidanzato non ebreo della figlia Hannah che, alla ricerca di risposte,

comincia a ricostruire la storia materna recandosi in Germania per intervistare Lena. Attraverso quelle parole, Hannah recupera la memoria del passato e non solo.

Luisa Muraro, nel libro *Il Dio delle donne*, parla di un rapporto particolare tra Dio e le donne, rompendo schemi e simbologie. Le une hanno rivestito solitamente un ruolo marginale nella società: la filosofa femminista sostiene che di fronte al Male, realtà di ieri e di oggi, la donna chiede aiuto a Dio e, rendendosi conto di non poterlo ricevere, comprende che sarà lei ad aiutare Lui. È un concetto perfetto se messo in relazione col film di Margarethe von Trotta *Rosenstrasse*, che “parla” di Shoah e di quegli anni senza Dio, in cui le donne erano le uniche che potevano e dovevano

occuparsi di tutto, vista l'assenza del “maschio”, al fronte, ferito, morto. La pellicola narra proprio l'atteggiamento di cui scrive la Muraro, un percorso di autodeterminazione e identità. Nel 1943, nella via del titolo, un gruppo di donne, sfidando l'ira di Goebbels, combattono il male “aiutando Dio”, dimostrando che loro ci sono, nonostante tutto, la paura, le bombe, la fame, il freddo. In quella strada alcune ariane, sposate a ebrei, attendono, urlano, implorano per la liberazione dei propri cari, mariti, padri, figli, da quel “limbo”, prodromo dei campi di sterminio.

La regista ha sempre narrato figure femminili piccole e grandi, filosofe e attiviste, sorelle di sangue o per scelta che hanno lottato per avere un posto nel mondo, chiedendo diritti per sé stesse e per gli altri. Autrice di film impegnati che indagano il conflitto tra pubblico e privato, narratrice di Rosa Luxemburg (*Rosa L.*, 1986), della madre della banalità del male (*Hannah Arendt*, 2012), delle sorelle Ensslin (*Anni di piombo*, 1981), analizza le vite delle sue protagoniste, entra nelle loro guerre, nella terra calda della nazione ma tocca anche le loro carni. I suoi sono ritratti di donne determinate, nonostante spesso siano messe da parte; rientrano in questo album anche quelle di *Rosenstrasse*. Sono coraggiose, fedeli nella loro abnegazione, Lena, Ruth e anche Hannah: la prima aggrappandosi ad una nuova identità e famiglia, la seconda diventando madre di una bimba non sua, guidando le “sorelle” in una lotta senza posa, la terza priva di timore, ma colma di desiderio di capire. La pellicola affonda a piene mani nel ventre molle della Germania, getta chi guarda nel cuore di Berlino, in pezzi, sporca e cattiva ma anche nella sorellanza di chi

si unisce per combattere insieme. La strada diventa punto di congiunzione fra tre donne diverse, unite da qualcosa di più profondo, al di là dei legami di sangue, Ruth (bambina e adulta), Lena (adulta e anziana) e Hannah essa stessa punto di congiunzione, narrativo, tra due tempi (ieri e oggi). Tutto si costruisce su un doppio piano temporale e su una doppia memoria. Ruth vuole cancellare ciò che è stato mentre Lena ricorda ogni momento della rivolta, lo ripercorre e lo racconta. Von Trotta, con sguardo denso e asciutto, si fa strada nel dolore di Lena, negli occhi sorpresi e ingenui della piccola Ruth che attende l'uscita della madre da quel luogo degli orrori e il gesto di cui si conosce poco, si fa epico ed eroico, *monumentum* di una Shoah che non deve accadere più.

Rosenstrasse è un film di memoria e speranza, sorellanza e amore, dignità e solidarietà, con una sua forza tragica, derivante dalla sincerità propria della von Trotta che, con struggente e silenzioso rispetto, grazie a donne che “aiutano Dio”, riappacifica lo spettatore con l'umanità tutta e con il rimosso di uno dei momenti più drammatici e incomprensibili della storia del Novecento.

ELEONORA DEGRASSI

La fuga di Teresa

Regia: Margarethe von Trotta
Soggetto: Angelo Pasquini, Roberto Tiraboschi
Sceneggiatura: Andrea Purgatori
Fotografia: Enrico Lucidi
Montaggio: Massimo Quaglia
Scenografia: Walter Caprara
Costumi: Nicoletta Ercole
Musiche: Lucio Gregoretti
Produzione: RaiFiction, Ciao Ragazzi!
Origine: Italia 2012
Durata: 100'

Interpreti: Alessio Boni (Stefano), Stefania Rocca (Laura), Nina Torresi (Teresa), Antonino Bruschetta (Commissario Fossati), Alessandro Sperduti (Miki), Maria Sole Mansutti (Loredana), Daniela Morozzi (Marcella), Gaetano Aronica (Don Aldo), Maria Grazia Bon (Giulia), Alessandro Mizzi (Morra), Sandra Toffolatti (Dott.ssa Garrone), Clara Dossena (Marta), Erika Blanc (Giovanna)

LA VIOLENZA MOLTIPLICATA AL QUADRATO



LA FUGA DI TERESA, 2012

L'improvvisa morte di Laura, vittima di uno strano incidente d'auto, stravolge la quiete di un'agiata famiglia triestina. Stefano, marito della donna e affermato cardiologo, decide di riportare a casa la figlia Teresa, ospite di un collegio svizzero da due anni. La ragazza, però, a differenza della sorella minore, si dimostra

dubbiosa ed insofferente nei confronti degli atteggiamenti autoritari del padre. La successiva fuga di Teresa farà riaprire le indagini sull'incidente della madre e riporterà alla luce una verità terribile.

La miniserie tv *Mai per amore* (2012) è articolata in quattro episodi centrati sulla tematica della violenza alle donne e diretti da Liliana Cavani, Marco Pontecorvo e Margarethe von Trotta. Per la puntata che porta la sua firma, la regista tedesca torna, seppur in un diverso medium, al genere che segna il suo esordio dietro la macchina da presa, scegliendo un "pacchetto" drammatico dai risvolti del poliziesco televisivo. Il caso della morte di Laura si apre invero con la fuga di Teresa, la quale scappa di casa anche per chiarirsi le idee su quanto accaduto alla madre. Le indagini sono poi

condotte ufficialmente dal commissario Fossati e dalla dott.ssa Garrone, intenta, quest'ultima, a sfidare il collega in quanto a sensibilità e a interazioni con i personaggi femminili.

Questa la superficie, poiché vi è, nell'episodio, una riflessione più personale e psicologica sulla violenza. Come ricorda la regista, infatti, il film racconta «la storia di un uomo che non può sopportare l'indipendenza della propria moglie» (Ciao Ragazzi!, *Intervista a Margarethe von Trotta*, <https://www.youtube.com/watch?v=IUFStJVfOl>, 6 dicembre 2012, ultimo accesso 4 Luglio 2019): al lavoro, Stefano è un cardiologo rispettabile e premuroso che per preservare il proprio equilibrio di facciata, tuttavia, necessita di controllare Laura, ricorrendo a soprusi fisici e morali. In una Trieste decisamente atonale (cosa che crea senz'altro un certo clima di suspense), le linee asettiche dell'ospedale Cattinara contrapposte alla labirintica dimensione domestica dove la donna si rinchioda in sé stessa, acquisiscono, in questo senso, un sintomatico valore.

Von Trotta, dunque, rispolvera gli schemi duali che le sono congeniali e Teresa, davanti a uno degli specchi che costellano il film, raccoglie l'effigie materna per diventare la "nuova padrona di casa" da sedare. Significativa, inoltre, è la funzione degli oggetti che, talora perturbanti (la fotografia sottolineata da uno stonato motivetto musicale) o sdoppiamento dei personaggi (il manichino dal doppio volto), rivelano chiaramente la natura malata del rapporto. Quando i due coniugi litigano a colazione, il campo-controcampo segna una frattura insanabile: Laura è intenzionata ad andare a trovare la figlia in Svizzera,

per il marito ciò è fuori discussione. Un mare artificiosamente piatto si distende, quindi, nel dipinto alle spalle dell'uomo; dietro Laura infuria la bufera.

Beninteso, nemmeno le consuete "vicinanze", quasi antropologiche, al gesto e al corpo femminile vengono a mancare. Si pensi, ad esempio, all'intimità familiare del bagno di madre e figlie, al comune odio-amore tra sorelle, alle espressioni premurose delle donne anziane o agli accorgimenti estetici di Laura prima della morte. Eppure, durante un momento "sincronico" del film (sebbene i flashback siano prevalentemente destinati a chiarire la sciagura), Teresa ricorda la madre distesa esanime al buio del soggiorno: la macchina da presa si avvicina con discrezione e il volto della donna rimane in penombra. Viene alla mente, allora, quanto la von Trotta ha dichiarato riguardo ai personaggi maschili dei suoi lavori: «un libro aperto. Le donne sono più misteriose, come un labirinto» (Anna Maria Mori, "Donne, madri, sorelle", *La Repubblica*, gennaio 1984). Forse davvero la cineasta (grazie anche all'ottima interpretazione di Alessio Boni, attore incline ad esprimere simili conflittualità interiori), ha preferito, questa volta, concentrarsi su una "storia semplice", lasciando irrisolto l'abisso femminile.

MARTINA ZANCO

Sympathisanten. Unser Deutscher Herbst

Regia: Felix Moeller
Soggetto e sceneggiatura: Felix Moeller
Fotografia: Börres Weiffenbach, Kumaran Herold
Montaggio: Gisela Zick
Musiche: Jörg Lemberg
Produzione: Blueprint Film, Rundfunk Berlin-Brandenburg, Südwestrundfunk, ARTE
Origine: Germania 2018
Durata: 101'

Interpreti: Margarethe von Trotta (sé stessa), Volker Schlöndorff (sé stesso), Peter Schneider (sé stesso), René Böll (sé stesso), Marius Müller-Westernhagen (sé stesso), Daniel Cohn-Bendit (sé stesso), Karl-Heinz Dellwo (sé stesso), Christof Wackernagel (sé stesso)

GIOCARRE COL PENSIERO DELLA RIVOLUZIONE



SYMPATHISANTEN. UNSER DEUTSCHER HERBST, 2018

Felix Moeller, figlio di Margarethe von Trotta, affronta in questo documentario gli anni Settanta della Germania Ovest, dominati dal terrorismo della Rote Armee Fraktion e culminati nell'“autunno tedesco” del 1977. Attraverso le voci di coloro che furono bollati come “simpatizzanti” (compresa

sua madre e il padre adottivo Volker Schlöndorff), Moeller ricomponne anni drammatici per la Repubblica Federale Tedesca in una narrazione dove ricordi personali, storia collettiva, rimorsi, errori e questioni di stringente attualità si intrecciano inestricabilmente.

«Ma questo è stato il nostro errore. Per troppo tempo abbiamo giocato col pensiero della rivoluzione». Le battute di Margarethe von Trotta, attrice in *Brandstifter* di Klaus Lemke nel 1969, sembrano presagire e racchiudere il dissidio interiore che avrebbe colto molti tedeschi negli anni successivi: giocare col pensiero della rivoluzione fino a smarrire il discernimento tra gioco e lotta, realtà e ideologia, critica e violenza; fino a sentirsi perduti di fronte all'apparentemente inarrestabile e inevitabile deriva della

democrazia nell'anarchia terrorista o nell'autoritarismo statale. Non poteva dunque scegliere parole più adatte Felix Moeller per aprire *Sympathisanten. Unser Deutscher Herbst*, documentario sui drammatici anni Settanta del Novecento tedesco, un decennio dalle grandi affinità col suo analogo italiano.

Il film non è dedicato al terrorismo della RAF, bensì al fenomeno dei “simpatizzanti”, coloro che, per dirla come Daniel Cohn-Bendit, provavano «comprensione emotiva nei confronti delle azioni armate»: ossia, pur condannandole, avvertivano che esse erano la reazione, seppur sbagliata ed eccessiva, a un clima antidemocratico paurosamente reminiscenze dei tempi bui del nazifascismo. *Sympathisant* – termine coniato dai media e subito rilanciato dai politici in una vera caccia alle streghe – passò velocemente dall'indicare quei pochi che aiutavano materialmente i terroristi al designare tutti coloro che “osavano” godere della propria libertà d'opinione ed esprimere critiche a una società e a uno Stato che, in realtà, non ammettevano opposizione interna. Un marchio in grado di sconvolgere la vita degli accusati, provocandone l'ostracismo a forza di insulti, licenziamenti, pedinamenti, perquisizioni, schedature, arresti immotivati.

Interviste, filmati d'archivio, scene dal Nuovo Cinema Tedesco e i diari personali della von Trotta (resi pubblici per la prima volta) sono gli ingredienti di un film che è al contempo indagine sulla storia collettiva e traumatica della nazione, riflessione sui rischi di degenerazione della democrazia, sguardo intimo nella propria vicenda familiare. Pubblico e privato vi si compenetrano

senza soluzione di continuità. Grande merito di Moeller, che dosa abilmente solida partecipazione umana e vigile esame critico, è la restituzione dello stato d'impotenza e scissione interna che colpì artisti e intellettuali: divisi tra la condanna della violenza e la denuncia dei preoccupanti rigurgiti di autoritarismo dello Stato, essi si trovarono confusi, isolati e attaccati. La più illustre vittima di quella stagione fu il premio Nobel Heinrich Böll, additato come «padre spirituale del terrorismo» per aver scritto *L'onore perduto di Katharina Blum* (poi divenuto un film di von Trotta e Schlöndorff nel 1975), incendiario racconto sulla brutalità del potere statale e sulla complicità e l'ipocrisia del sistema mediale.

Il bilancio con il passato è sempre un'operazione dolorosa, specie se tocca corde tanto intime e drammatiche: gli errori e gli abbagli di quegli anni sono molti, ma Margarethe, incalzata dal figlio, conclude che «anche errare fa parte della vita». Lo sbaglio principale che lei stessa ammette di aver commesso è stato lasciarsi obnubilare dall'ideologia e aver smesso di pensare con la propria testa, aver cessato di esercitare il proprio spirito critico, secondo il consiglio di Hannah Arendt: «ancora e ancora, tutti i giorni, pensare da soli». È rischioso – ci dice oggi von Trotta – giocare col pensiero della rivoluzione.

PAOLO VILLA

PREMIO ALLA CULTURA CINEMATOGRAFICA:
SERGIO TOFFETTI

Il Premio alla cultura cinematografica 2019 (attribuito negli anni passati a Vieri Razzini, Irene Bignardi, Hollywood Party, Associazione 100Autori, I ragazzi del Cinema America, Paolo Mereghetti) è stato attribuito a Sergio Toffetti, attualmente Presidente del Museo Nazionale del Cinema di Torino e membro del comitato scientifico di Rai Teche. Il Premio è tradizionalmente assegnato a coloro che non si sono limitati alla propria area ma hanno costituito un punto di riferimento trasversale per la cultura cinematografica contribuendo alla creazione e alla maturazione di istituzioni ed esperienze innovative e fornendo strumenti scientifici, editoriali, produttivi e divulgativi per il bene del cinema.

Sergio Toffetti, laureato in Filosofia con una tesi di Estetica, ha

dato con grande costanza e intelligenza un significativo contributo istituzionale, culturale e divulgativo alla cultura cinematografica nel momento di transizione mediale e culturale del cinema dal vecchio al nuovo millennio, dall'analogico al digitale. Fin dagli esordi, ha operato lungo più media (la radio e la televisione, l'editoria, il cinema) e dispositivi culturali (riviste, festival, musei, archivi, università, associazioni). Autore di numerose pubblicazioni, ha scritto per *la Repubblica*, è stato autore per la radio e la televisione ed è stato docente universitario a Paris III, Roma Tre, La Sapienza, Torino. Ha curato numerose retrospettive per festival (Venezia, Spoleto, Taormina, Torino, Tribeca) e istituzioni internazionali (Cinemateca Valenciana, Institut Lumière, MoMA, Deutsche

Kinemathek Berlin, National Film Center Tokyo, Centre Georges Pompidou, Cinémathèque Française).

Intensa e di eccellenza è stata ed è tuttora l'attività per gli archivi: dapprima come responsabile del dipartimento film del Museo Nazionale del Cinema, poi come vice-direttore e conservatore della Cineteca Nazionale di Roma. Ha curato più di duecento restauri, tra cui l'edizione critica, a partire dal ritrovamento del negativo originale, di *Roma città aperta* (1945), e di altri capolavori del cinema italiano (Antonioni, Risi, Fellini, Zurlini, Leone, ecc.). La sua attività di riscoperta non si è limitata al canone ma ha investito il campo dei film di genere e dei dimenticati del cinema italiano (le retrospettive *Questi fantasmi* curate per Venezia) e infine del cinema underground e sperimentale che ha diffusamente valorizzato e sostenuto (Brunatto, Sambin, Grifi, ecc.). La capacità di sguardo verso un cinema non canonico ha avuto poi la sua massima realizzazione e carica innovativa nella concezione e apertura dell'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa di Ivrea, dedicato al cinema industriale e più in generale non-theatrical italiano, sotto l'ombrello istituzionale del Centro Sperimentale di Cinematografia.

La sua attività di curatela e valorizzazione non si è limitata al cinema italiano ma si è estesa a molto cinema europeo e nordamericano (la Nouvelle Vague francese, il Nuovo Cinema Tedesco, Kubrick, Ford, Vidor), testimonianza ne è l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine delle Palme Accademiche attribuitagli dalla Francia.

Roma città aperta

Regia: Roberto Rossellini
Soggetto: Sergio Amidei, Alberto
Consiglio
Sceneggiatura: Sergio Amidei,
Federico Fellini, Roberto Rossellini
Fotografia: Ubaldo Arata
Montaggio: Eraldo Da Roma
Scenografia: Rosario Megna
Musiche: Renzo Rossellini
Produzione: Excelsa Film, Parva Film
Distribuzione: Minerva Film
Origine: Italia 1945
Durata: 100'

Premi: *Festival di Cannes* (1946):
Palma d'Oro; *Nastri d'Argento* (1946):
Miglior Film, Miglior Attrice non
Protagonista (Anna Magnani)

Interpreti: Anna Magnani (Pina),
Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini),
Vito Annichiarico (Marcello), Marcello
Pagliero (Ing. Manfredi), Nando Bruno
(Agostino), Harry Feist (Maggiore Fritz
Bergmann), Francesco Grandjacquet
(Francesco), Maria Michi (Marina Mari),
Eduardo Passarelli (Brigadiere), Carlo
Sindici (Questore), Akos Tolnay (Disertore
austriaco), Joop van Hulsen (Capitano
Hartmann), Giovanna Galletti (Ingrid),
Carla Rovere (Lauretta), Amelia Pellegrini
(Nannina)

ROMA CITTÀ APERTA. IL FASCINO DEL MITO, LA COMPLESSITÀ DELLA STORIA



ROMA CITTÀ APERTA, 1945

Un ingegnere comunista, un
tipografo in procinto di sposarsi, la futura
sposa in attesa, un sacerdote bonario e
determinato e intorno a loro un nugolo
di ragazzini disgraziati e impavidi (ma
fondamentali per Deleuze), si muovono
furtivi nella Roma occupata contro i

nazisti. Ma non avranno la meglio sui
mitra, sulle manipolazioni, sulla malvagità
degli infidi tedeschi.

Ricorda Callisto Cosulich su
Cinema Nuovo nell'aprile del '55 che
Roma città aperta fu considerato molto
presto il «Potëmkin italiano». Si può
dire che lo è stato in modo duplice:
in senso storico in quanto «epopea di
coloro che morirono senza parlare»
(Jacques Rancière, *La chute des corps*,
in AA.VV., *Roberto Rossellini*, Editions
de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris
1990); in senso storiografico in quanto
ha rappresentato un punto di svolta
nel cinema mondiale, già infatti nel '48
notava Georges Auriol sulla *Revue du
cinéma*: «non c'è dubbio che attualmente
in Europa, se non nel mondo, è a Roma
che il cinema ha la testa»; e ancor più

icasticamente nell'aprile del '59 Jean-
Luc Godard registrava sui *Cahiers
du cinéma*: «tutte le strade portano a
Roma città aperta». Secondo Gian Piero
Brunetta «c'è stato un periodo in cui il
tempo del cinema mondiale si è fermato
e sintonizzato con quello del meridiano
che passava per *Roma città aperta*» (Gian
Piero Brunetta, *Il cinema neorealista
italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti
ignoti"*, Laterza, Bari 2009).

Queste poche citazioni (tra le
moltissime possibili) rendono evidente un
fatto inoppugnabile: nessun film italiano
ha provocato più iperboli di *Roma città
aperta*. Parrebbe quasi che l'enfasi
critico-storiografica riempia un vuoto
storico, un disagio che David Forgacs
ha spiegato molto chiaramente: «il film si
pone al servizio di una funzione mitica,
comunicando l'impressione di un'unità
d'intenti fra i diversi partiti politici e le
distinte fazioni all'interno della Resistenza
[...]. Il mito patriottico presentato nel
film» rispose secondo Forgacs «al forte
bisogno collettivo di cancellare porzioni
del passato, commemorandone altre, e
di produrre una memoria positiva della
guerra, capace di scacciare i ricordi
dolorosi o traumatici» (David Forgacs,
Rome Open City (Roma città aperta),
BFI, London 2000). L'urgenza mitologica
su cui il film nasce ha poi generato
o calamitato una pletora di aneddoti
incredibili e di strabilianti leggende, come
quella che volle il sergente americano Rod
Steiger cadere accidentalmente ubriaco
sui cavi elettrici del teatro di posa e
quindi decidere di comprare i diritti per la
distribuzione americana del film; o quella
secondo cui Rossellini impiegò pellicola
scaduta per le riprese; o ancora quella,
radicatissima ma del tutto infondata,

riguardante l'insuccesso del film alla sua
prima uscita (recisamente sconfessato
da David Bruni, il quale ha riportato il
lusinghiero incasso del primo giorno di
programmazione e quello straordinario
della stagione 1945–46 in *Roberto
Rossellini. Roma città aperta*, Lindau,
Torino 2006). Ma tra le tante favole che
avvolgono il mito di *Roma città aperta*,
la più straordinaria resta quella che nega
l'esistenza di un copione e riferisce di
un film nato miracolosamente sul set
per magia improvvisatoria di Rossellini.
La scoperta invece della sceneggiatura
(della copia di Aldo Venturini, personaggio
chiave nella storia di *Roma città aperta*)
ha restituito il film alla (sua) complessità
storica; alla logica di rimozione del
fascismo emergente nel corso della
scrittura; ai conflitti all'interno del gruppo
artistico spie di mediazioni ideologiche di
più ampia portata; al ruolo fondamentale
di Sergio Amidei, che «dissemina nella
sceneggiatura una quantità di riferimenti
a persone, luoghi, fatti realmente accaduti
durante i nove mesi dell'occupazione di
Roma, anche fatti di rilevanza puramente
personale, nell'intento di ricreare il clima
e l'atmosfera irripetibile del periodo in cui
Roma fu città aperta» (Stefano Roncoroni,
La storia di Roma città aperta, Le mani/
Cineteca di Bologna, Bologna–Genova
2006).

MARIAPIA COMAND

È stato il fenomeno di punta a livello internazionale per un quindicennio, dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Ottanta. Nasce con un carattere sperimentale, in accesa polemica con la produzione tedesca di genere del dopoguerra (il manifesto fondativo fu presentato, nel 1962, in occasione del festival di Oberhausen, dedicato al cortometraggio, in cui molti dei firmatari si erano formati). Il cinema tedesco aveva bisogno di ritrovare una propria identità, non come forma di intrattenimento, ma come pratica che si collocasse sullo stesso piano degli altri sistemi della produzione culturale. Punto di riferimento privilegiato divengono dunque le esperienze delle avanguardie, dell'underground, del cinema d'animazione – e la Nouvelle Vague. Ma anche le esperienze della

letteratura contemporanea, o un lavoro di rilettura dei classici. Il cinema di questi anni è il cinema di Alexander Kluge (*La ragazza senza storia*, 1966) e di Jean-Marie Straub (*Non riconciliati*, 1965), che maggiormente accentuano questo carattere di rifondazione linguistica, narrativa, comunicativa. Ma è anche quello di registi come Edgar Reitz, Vlado Kristl, Peter Schamoni, Helmut Herbst, Haro Senft, Hans Jürgen Pohland, Peter Fleischmann, molti dei quali sconosciuti al pubblico italiano e ormai più o meno dimenticati anche in Germania, ma che hanno avuto un ruolo di primissimo piano e determinato la reale fisionomia del neonato movimento. Il '68, anno fatidico, è anche l'anno dell'affermazione internazionale: *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, di Kluge, vince il Leone d'Oro a Venezia.

Verso la fine degli anni Sessanta e la prima parte del decennio successivo, nuove voci appaiono sulla scena. Si afferma un cinema diverso, più legato alle forme istituzionali della narrazione ma che per svilupparsi (e potersi proporre come soluzione di ricambio rispetto alle vecchie strutture), ha bisogno di ancorarsi a punti di riferimento stabili, a precisi e riconosciuti modelli.

La Nouvelle Vague diviene allora il riferimento centrale, il modello quello del cinema d'autore: una prospettiva accreditata e da un punto di vista produttivo (il progetto della Nouvelle Vague di funzionare come fattore di trasformazione del cinema francese era stato coronato dal successo), e da un punto di vista comunicativo (non era riuscita in Italia e in Francia la congiunzione di poetica personale e "popolarità"?). In questa strategia, al nuovo cinema occorrono certificazioni, legittimazioni: assume dunque un peso importantissimo il riconoscimento critico che gli viene dall'estero. Sono gli anni infatti in cui i film di Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg, ottengono premi e riconoscimenti nei principali festival internazionali, sono gli anni in cui il cinema tedesco trova spazio sulla stampa, attira l'interesse della critica; iniziano le "personali", i convegni, appaiono i primi libri. È il periodo in cui i nuovi registi realizzano i loro "capolavori" (nell'ottica del film d'autore): *Le lacrime amare di Petra von Kant* (1972), *La paura mangia l'anima* (1973), *Effi Briest* (1974) di Fassbinder; *Prima del calcio di rigore* (1971), *Alice nelle città* (1974), *Nel corso del tempo* (1976) di Wenders; *Fata*

Morgana (1970), *Aguirre, furore di Dio* (1972), *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974) di Herzog; *Le occupazioni occasionali di una schiava* (1973) di Kluge; *Il caso Katharina Blum* (1975), di Volker Schlöndorff e Margarethe von Trotta. Si affaccia sulla scena inoltre una nutrita schiera di cineaste: oltre alla von Trotta, Helma Sanders-Brahms, Ula Stöckl, Helke Sander, Jutta Brückner. Sono gli anni, anche, in cui si dice che il cinema tedesco è noto più all'estero che in patria. Ma si trattava di una tappa necessaria, di una fase indispensabile al rafforzamento, proprio sul mercato interno, della sua posizione. I risultati non tardano a venire. In una situazione di fortissima crisi dell'apparato cinematografico tradizionale (forte diminuzione del numero dei film prodotti, degli spettatori, delle sale), i nuovi registi riescono a conquistare uno spazio via via più consistente. I loro film si misurano anche con temi storici, riflettono su aspetti politici. *Germania in autunno* (1978), un film collettivo, costituisce una sorta di manifesto di questa inclinazione del Nuovo Cinema Tedesco.

Nella seconda metà degli anni Settanta si realizza il definitivo consolidamento del nuovo cinema sul mercato interno (pur nella fragilità, certo, e nella esiguità dei margini che questo continua a riservare alla produzione tedesca, tradizionalmente soverchiata da quella americana e poi italiana e francese), e comunque il definitivo ricambio rispetto al "vecchio cinema". Ma proprio per rendere possibile tale processo, sostenere lo sviluppo di un cinema "maggioritario", all'altezza di un ruolo "istituzionale", i registi spostano la propria attenzione, trasferiscono il proprio lavoro verso modelli diversi da quelli del

cinema d'autore. La narrazione riprende contatto con i generi, le forme seriali. Si offre al sostegno di altre istanze e altri principi: il divismo, il sistema di investimenti fantastici, emotivi dello spettatore. È la strada imboccata da opere come *L'amico americano* (1977), *Hammett – Indagine a Chinatown* (1982) di Wenders; *Nosferatu, il principe della notte* (1978), *Fitzcarraldo* (1982) di Herzog; *Il matrimonio di Maria Braun* (1978), *Lili Marleen* (1980), *Veronika Voss* (1982) di Fassbinder; *Il tamburo di latta* (1979) di Schlöndorff, *Anni di piombo* (1981) di Margarethe von Trotta. Questo non vuol dire che i film si adeguino passivamente ai canoni multinazionali della narrazione e della messa in scena. Anche se i rischi ci sono stati, e le involuzioni sono state possibili. Ma ciò che ha caratterizzato realmente questo periodo e che ha costituito la sua maggiore ricchezza è stata l'elaborazione di nuovi livelli, nuovi standard che pur inglobando al loro interno i caratteri originali, la coerenza poetica, l'imprecisione del nuovo, hanno rielaborato tutto questo per consentirgli di muoversi tra i grandi sistemi di diffusione dei messaggi, all'interno dei grandi universi della comunicazione.

Almeno fino ai primi anni Ottanta, la sfida è stata vincente. E *Heimat* di Edgar Reitz (la prima serie è del 1984) può essere considerato uno dei risultati più significativi da questo punto di vista. Mettendo in gioco un processo di confronto e rielaborazione della nozione di Heimat, così ricca di storia e condizionata da specificazioni (sulla scia di un processo di revisione già iniziato – lo "*Heimatfilm* critico" – da opere del Nuovo Cinema Tedesco a cavallo tra gli anni Sessanta

e Settanta, e successivamente da alcuni film degli anni Ottanta), e coniugando respiro narrativo e tensione sperimentale. E guardando alle Grandi Vicende attraverso la prospettiva della comunità del villaggio (immaginario) di Schabbach. Reitz era stato tra i firmatari del manifesto di Oberhausen. Il cerchio si chiude. Poi l'apparato, le forme standardizzate della narrazione e del consumo, avrebbero preso il sopravvento. I protagonisti degli anni Settanta e Ottanta proseguiranno il loro lavoro, nuove personalità si affacceranno alla ribalta, ma non saranno più in grado di fungere da guida, di organizzare lo sviluppo d'insieme del cinema tedesco.

LEONARDO QUARESIMA

Non riconciliati, o solo violenza aiuta, dove violenza regna (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht)

Regia: Jean-Marie Straub
Soggetto: dal romanzo *Biliardo alle
nove e mezzo* di Heinrich Böll
Sceneggiatura: Danièle Huillet,
Jean-Marie Straub
Fotografia: Christian Blackwood,
Gerhard Ries, Wendelin Sachtler, Jean-
Marie Straub
Montaggio: Danièle Huillet, Jean-
Marie Straub
Musiche: François Louis
Produzione: Straub-Huillet
Distribuzione: Italoleggio
Cinematografico
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1965
Durata: 53'

Interpreti: Heinrich Hargesheimer
(Heinrich Fähmel ottantenne), Karlheinz
Hargesheimer (Heinrich Fähmel
trentacinquenne), Martha Ständner
(Johanna Fähmel settantenne), Danièle
Huillet (Johanna Fähmel trentenne),
Henning Harmssen (Robert Fähmel
quarantenne), Ulrich Hopmann (Robert
Fähmel diciottenne), Joachim Weiler
(Joseph Fähmel), Eva-Maria Bold (Ruth
Fähmel), Ulrich von Thüna (Schrella
trentacinquenne), Ernst Kutzinski
(Schrella quindicenne), Heiner Braun
(Nettlinger), Georg Zander (Hugo e
Ferdinand Progulsk)

IN DIREZIONE OSTINATA E CONTRARIA



NON RICONCILIATI, O SOLO VIOLENZA AIUTA,
DOVE VIOLENZA REGNA, 1965

Tre generazioni di architetti della famiglia Fähmel di Colonia: il vecchio Heinrich, diventato famoso per aver progettato l'abbazia di San Severino, il figlio Robert, che l'ha fatta esplodere durante la Seconda Guerra Mondiale, infine il giovane Joseph, incaricato di ricostruirla. Il ritorno in città, dopo molti

anni, di Schrella, compagno di scuola di Robert, fuggito da adolescente perché perseguitato dai nazisti, riapre vecchie ferite, mai rimarginate. E alla festa per l'ottantesimo compleanno di Heinrich è previsto l'arrivo della moglie Johanna, in libera uscita dall'ospedale psichiatrico.

Uno dei film più ellittici mai realizzati, al punto da risultare quasi incomprensibile a una prima visione, soprattutto se lo spettatore non ha letto il grande romanzo di Böll, a cui si ispira. In meno di un'ora di film, mezzo secolo di storia della Germania si riflette nelle conversazioni e nei ricordi in flashback dei personaggi. Nel vertiginoso andirivieni temporale, assolutamente innovativo per l'epoca, manifestazione perfetta della ciclicità del nazismo, gli attori non professionisti, come la vicina di casa

che interpreta il ruolo fondamentale di Johanna senza aver nemmeno letto il libro di Böll, recitano con forte accento, in presa diretta e in modo totalmente antinaturalistico, brechtiano. Nessun sentimento, nessuna psicologia, nessun compromesso con lo spettacolo. La semplice investigazione della realtà. La lotta di classe. La purezza del cinema contro i film "ben fatti". L'immagine «povera (come in Bresson), sciatta (come in Rossellini)» (Adriano Aprà, "Su Nicht versöhnt", *Nuovi argomenti*, n. 2, aprile-giugno 1966).

Uno sperimentalismo che rende i film di Straub e Huillet particolarmente emblematici del cinema della modernità, nella libertà e nell'infrazione dei codici del linguaggio cinematografico tradizionale, considerato un'espressione pornografica dei valori borghesi. Eppure, *Non riconciliati* intende terrorizzare i produttori, non il pubblico. Autoprodotto grazie a una colletta tra amici, a cui partecipa anche Godard, è un film che tiene in massima considerazione l'intelligenza degli spettatori. È un film che si presenta come un atto politico, in cui la forma è del tutto coerente con il contenuto, inscindibile da esso. Se può sembrare che sia dedicato idealmente a una minoranza di marxisti proletari, nella realtà difficili da raggiungere, anche solo per le difficoltà distributive, intimamente coltiva la speranza che quella minoranza sia la maggioranza di domani. Di fatto, si rivolge, per criticarli, ai tedeschi borghesi che, nella Germania adenaueriana del processo di Francoforte, non sono ancora riusciti a fare i conti con il passato tragico della nazione e con le proprie responsabilità individuali, proprio come i membri della famiglia Fähmel. Tocca

un tasto dolente, lo dimostra la scarsa accoglienza che riceve dalla critica tedesca. Persino l'editore di Böll, Witsch, minaccia di distruggere la pellicola e ne impedisce la proiezione.

I *Cahiers du cinéma*, invece, lo inseriscono al terzo posto nella top ten dei migliori film del 1966 e nella recensione del film, sul numero 171, firmata Jean-Claude Biette, si citano Fritz Lang o il Dreyer di *Gertrud* (1964) come termini di paragone per i frequenti movimenti di *recadrage*, in una regia trasparente, fatta di inquadrature fisse, tranne per qualche panoramica. Un rigore stilistico che la maggior parte dei registi raggiunge a fine carriera, non nei primi film. A partire da un decoupage, che sostituisce la sceneggiatura, Straub, infatti, lavora maniacalmente sul montaggio interno alle inquadrature, sulla autonomia estetica e sulla stratificazione delle stesse, di durata molto variabile, separate al montaggio da fotogrammi di pellicola bianca o nera. Un cinema anti-illusionistico e artigianale, in cui il sonoro e il visivo hanno la stessa importanza, ma sono in una relazione di reciproco straniamento. L'immagine di *Non riconciliati* è atonale, come la musica di Schönberg, il film è un organismo dodecafonico, privo di gerarchie.

FRANCESCO GRIECO

D
I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco (1965–1984)

← NON RICONCILIATI, O SOLO VIOLENZA AIUTA, DOVE VIOLENZA REGNA
Regia: Jean-Marie Straub
p. 66

→ ANCHE I NANI HANNO COMINCIATO DA PICCOLI
Regia: Werner Herzog
p. 70

Artisti sotto la tenda del circo: perplessi (Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos)

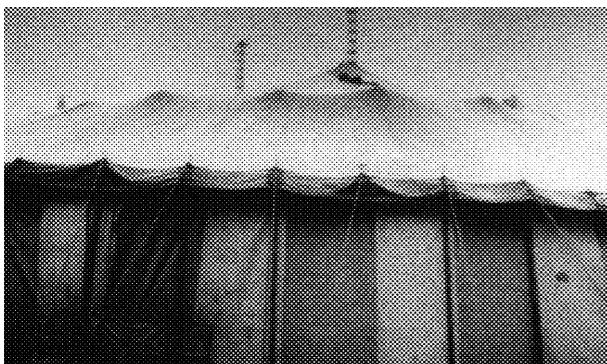
Regia: Alexander Kluge
Soggetto e sceneggiatura:
Alexander Kluge
Fotografia: Günter Hörmann,
Thomas Mauch
Montaggio: Beate Mainka-
Jellinghaus
Musiche: Viviane Gótori,
Hellmuth Löffler
Produzione: Kairos Film
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1968
Durata: 103'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (1968): Leone d'Oro al Miglior Film; *Deutscher Filmpreis* (1969): Miglior Film

Interpreti: Hannelore Hoger (Leni Peickert), Siegfried Graue (Manfred Peickert), Alfred Edel (Dr. Busch), Bernd Hölz (Herr von Lueptow), Eva Oertel (Gitti Bornemann), Kurt Jürgens (Mackensen), Gilbert Houcke (Houke), Wanda Bronska-Pampuch (Signora Saizewa), Herr Jobst (Impresario), Hans-

Ludger Schneider (Korti, l'assessore), Klaus Schwarzkopf (Gerloff), Nils von der Heyde (Arbogast), Peter Staimmer (Perry Woodcock), Maximiliane Mainka (Clown), Ingeborg Pressler (Clown), Oimel Mai (Joe Wilkins, il drammaturgo), Tilde Trommler (Lotte Losemeyer), Inge Binder (Fadil Sojkowski)

CIRCUS DREAM



ARTISTI SOTTO LA TENDA DEL CIRCO: PERPLESSI, 1968

L'artista circense Manfred Peickert progetta di modificare i suoi spettacoli per renderli più moderni, ma perde la vita mentre esegue un esercizio al trapezio. La figlia Leni decide allora di portare avanti il sogno paterno, immaginando un circo completamente rivoluzionato non solo nella qualità e nella spettacolarità dei numeri ma anche nel rapporto con il

pubblico, che deve sentirsi più coinvolto nelle esibizioni degli artisti. Ben presto però i suoi propositi si scontreranno con una società che non è ancora pronta al cambiamento.

Alexander Kluge, uno dei registi di punta del Nuovo Cinema Tedesco, realizza nel 1968 *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, la sua opera più esplicitamente metaforica e politica. Il Neuer Deutscher Film è un movimento che nasce in Germania agli inizi degli anni Sessanta sviluppandosi fino agli anni Ottanta: evidente è l'innesto di questo movimento sulla scia della rivoluzione operata dalla Nouvelle Vague in Francia. L'intento era quello di far nascere nel contesto tedesco un cinema d'autore che ponesse al centro delle sue narrazioni la battaglia fra i giovani registi e le forze tradizionali.

Il film di Kluge si rivela, sotto questo profilo, un vero e proprio manifesto di questa tendenza polemica. Il regista, che nel 2002 ha ottenuto l'Orso d'Oro alla carriera, riflette sulla «condizione dell'intellettuale nella Germania di fine anni Sessanta, 'perplesso' di fronte al sistema capitalistico che non sa se affrontare col riformismo o con la rivoluzione» (Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007, p. 243). Questa perplessità, questa esitazione, appartiene anche allo spettatore, messo a confronto con un film che utilizza un'impostazione visiva e narrativa di chiara matrice brechtiana. Uno dei tratti principali del teatro di Bertolt Brecht è lo straniamento: salti bruschi da una scena all'altra, scenografie articolate e suoni fortissimi sono tutti elementi scenici che non consentono allo spettatore di immedesimarsi nella scena che osserva. Il pubblico è continuamente sollecitato, spinto a sviluppare un proprio pensiero critico rispetto a quello a cui assiste. La stessa operazione messa in pratica da Brecht nel contesto teatrale, la effettua Kluge nel suo film, dove mescola materiali sia visivi che sonori di natura eterogenea, creando un'opera a metà strada tra il documentario e la finzione. Questo dialogo critico tra i materiali viene proposto sin dall'inizio del film, che parte con le immagini dell'inaugurazione delle Giornate dell'Arte Tedesca del 1939 commentate dalla canzone dei Beatles *Yesterday* in versione spagnola. Nell'osservare questa sequenza lo spettatore è invitato a mettere in atto la sua funzione critica, sfruttandone al massimo le potenzialità.

Uno degli elementi fondamentali del film sono le musiche, che riservano

numerose sorprese: troviamo infatti arie d'opera di matrice verdiana (*Il trovatore*, *Macbeth*, *Nabucco*), intermezzi musicali dal forte sapore circense, pezzi per pianoforte e musica jazz. Questa trama musicale così variegata, unita allo stile semi-documentaristico messo in atto da Kluge danno vita a una pellicola complessa, ambigua, di difficile lettura e interpretazione. Il circo moderno, metafora di un mondo – o meglio di un'idea – fantastico e grandioso, resta a uno stadio embrionale in quanto nel processo di realizzazione Leni si scontrerà con una mentalità retrograda. La giovane si trova così a dover sacrificare i suoi desideri e i suoi reali bisogni d'artista per realizzare quello che la società reclama. Deciderà quindi di abbandonare il circo e di dedicarsi alla tv, dove capirà che «con i passi lunghi ci si sente soltanto ridicoli, ma a piccoli passi si può diventare segretari al Ministero degli Esteri». Tra il 1969 e il 1970 Kluge realizza il mediometraggio *Die Unbezähmbare Leni Peickert* utilizzando materiali esclusi da *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*.

ROBERTA VERDE

Anche i nani hanno cominciato da piccoli (Auch Zwerge haben klein angefangen)

Regia: Werner Herzog
Soggetto e sceneggiatura: Werner Herzog
Fotografia: Thomas Mauch
Montaggio: Beate Mainka-Jellinghaus
Musiche: Florian Fricke
Produzione: Werner Herzog
Filmproduktion
Origine: Repubblica Federale Tedesca 1969
Durata: 96'

Interpreti: Helmut Döring (Hombre), Paul Glauer (Educatore), Gisela Hertwig (Pobrecita), Hertel Minkner (Chicklets), Gertraud Piccini (Piccini), Marianne Saar (Theresa), Brigitte Saar (Cochina), Gerd Gickel (Pepe), Erna Gschwendtner (Azúcar), Gerhard März (Territory), Alfredo Piccini (Anselmo), Erna Smollarz (Schweppes), Lajos Zsarnoczay (Chaparro), Pepi Hermine (Presidente)

ANCHE I DISPOSITIVI HANNO COMINCIATO DA PICCOLI



ANCHE I NANI HANNO COMINCIATO DA PICCOLI, 1969

In un istituto rieducativo immerso in uno spazio desolato e assoluto un gruppo di internati insorge, mentre il direttore è barricato nei suoi uffici con un ostaggio. I ribelli danno vita ad atti di violenza e follia sempre più estremi nei confronti dell'insediamento, di animali e di altri residenti.

Presentato a Cannes nel 1970, scritto in cinque giorni e girato in cinque settimane sull'isola di Lanzarote, il secondo lungometraggio di Herzog non ottenne lo stesso riscontro del premiato *Segni di vita* (1968): la sinistra lo accusò di fascismo e fu emarginato dalla distribuzione a seguito delle censure, critiche e minacce piovvero anche dall'estrema destra, dagli animalisti e dai cattolici. A dispetto della sua carica "anarchica e blasfema" e la risonanza con le tensioni sociali e politiche del periodo, il film è innanzitutto "contagiato" e portatore di un'eco traumatica derivata dalle orphee di *Fata morgana* (1971) – «una disavventura estrema, qualcosa che contagiò il senso generale di *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*» (Herzog in Paul Cronin, *Herzog on Herzog*,

Faber & Faber, Londra 2002) – e da cui eredita tracce più concrete, quali i canti delle processioni filmate da Herzog in Costa d'Avorio, che si intersecano con il suono diretto, elemento di fondamentale importanza nell'economia del film, come diverrà evidente nell'interminabile risata finale di Hombre.

L'ambientazione in un istituto clinico-penale e una narrazione sospesa tra racconto di finzione, performance e happening inducono a ricercare altrove un nucleo compositivo profondo. Nel prologo Hombre, interrogato sui fatti cui assisteremo sotto forma di lungo flashback, sovverte, per tramite di un'ironia involontaria, il dispositivo "poliziesco-criminale" (rovesciando il cartello con il numero identificativo) e si nega al dispositivo "confessionale" («no, non parlerò»). Il movimento di macchina che segue incornicia la finestra della sala dell'interrogatorio, evidenziando l'artificiosità dell'*establishing shot* sul paesaggio vulcanico e lunare di Lanzarote, da lì a poco reiterata dall'aspetto descrittivo della mappa annotata dell'insediamento.

In sottotraccia affiora un *Lehrstück* ("dramma didattico") brechtiano venato di grottesco, riconducibile all'identità bavarese: «gli aspetti bavaresi dell'humour di Brecht sono condivisi da Herbert Achternbusch e Werner Herzog, due nomi normalmente non associati con Brecht» con «il loro senso degli elementi grotteschi e contraddittori nel comportamento umano, la loro predilezione per un *blunt thinking* e per un materialismo satirico» (Thomas Elsaesser, *Political Filmmaking after Brecht*, 2004). L'accostamento di elementi contraddittori è stato colto come un principio e un sistema di *inversione*

adottato da Herzog per decostruire e riconfigurare l'*eccentrico* (Chris Wahl, *"I don't like the Germans"*. *Even Herzog Started in Bavaria*, 2012). Come ebbe a dire lo stesso Herzog: «i nani del film non sono freaks, noi siamo i nani. Loro sono ben proporzionati, affascinanti e belli [...] C'era un'evidente decisione di girare dal punto di vista dei nani poiché allora ogni cosa, a parte loro stessi, sarebbe risultata sproporzionata» (Herzog in Paul Cronin, *op. cit.*).

Il film rimette in discussione i confini tra *bios* e *zoé* agendo sulla spoliatura e distruzione o all'opposto sull'attribuzione di soggettività a paesaggi, piante, animali, animali umani e macchine; sull'inserimento di *mimesis* competitive (i galli, il coordinatore e l'albero, Hombre e il dromedario); e sull'identificazione di capri espiatori (la scimmia crocifissa, il prigioniero, i fratelli non vedenti, il direttore, la scrofa). Herzog ha in diverse occasioni accostato la propria operatività a quella di un "fisico": «sperimentare sui materiali, scoprire cose su una particolare lega metallica quando sottoposta a calore, radiazioni [...] messe sotto estrema pressione, le persone diano molte più informazioni sul loro essere più profondo e ci raccontino chi siamo veramente» (Herzog in Paul Cronin, *op. cit.*). Emerge una dimensione "sperimentale" sulla nostra stessa identità sociale, a conferma della comprensione da parte di Herzog dello statuto del dispositivo rieducativo al centro del film e dei dispositivi che ne incorniciano e organizzano lo sguardo e la narrazione e di cui siamo storicamente e oggi più che mai parte.

SIMONE VENTURINI

Le lacrime amare di Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant)

Regia: Rainer Werner Fassbinder
Soggetto: dal dramma omonimo di
Rainer Werner Fassbinder
Sceneggiatura: Rainer Werner
Fassbinder
Fotografia: Michael Ballhaus
Montaggio: Thea Eymész
Scenografia: Kurt Raab
Costumi: Maja Lemcke
Produzione: Tango Film, Filmverlag
der Autoren
Distribuzione: Ventana
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1972
Durata: 124'

Premi: *Deutscher Filmpreis*
(1973): Miglior Attrice Protagonista
(Margit Carstensen), Miglior Attrice
non Protagonista (Eva Mattes), Miglior
Fotografia (Michael Ballhaus)

Interpreti: Margit Carstensen
(Petra von Kant), Hanna Schygulla (Karin
Thimm), Irm Hermann (Marlene), Katrin
Schaake (Sidonie von Grasenabb), Eva
Mattes (Gabriele von Kant), Gisela
Fackeldey (Valerie von Kant)

L'AMORE E IL POTERE



LE LACRIME AMARE DI PETRA VON KANT, 1972

Petra von Kant è una stilista di successo che vive da sola con la sua silenziosa e obbediente domestica Marlene. Quando un giorno Petra conoscerà l'aspirante modella di ventitré anni Karin se ne innamorerà perdutamente, ragione per la quale le offrirà grandi possibilità di carriera e la inviterà a vivere in casa sua. Pur non provando gli stessi sentimenti della donna,

la ragazza accetterà la proposta, sfruttando però l'amore di Petra per fini utilitaristici e materiali, facendo così soffrire terribilmente la stilista.

Il cinema ha più volte affrontato i rapporti di potere presenti nelle relazioni di coppia con film che tramite forme e storie diverse ne hanno scandagliato i molteplici aspetti, quali per esempio l'interscambiabilità dei ruoli tra dominatore e dominato e il piacere masochistico nell'essere in balia del proprio partner. Vanno in tale direzione titoli quali l'elegante e raffinato *Il filo nascosto* di Paul Thomas Anderson (2017), il morboso *Eva* di Joseph Losey (1962) e – naturalmente – il claustrofobico *Le lacrime amare di Petra von Kant*, pellicola che Rainer Werner Fassbinder ha tratto da un suo dramma teatrale.

Nell'opera in questione, la tematica sopra citata emerge nelle sue varie sfaccettature sia attraverso la relazione "amorosa" tra Petra e Karin sia tramite quella lavorativa tra la stilista e Marlene. Interessante notare quanto nel primo caso i rapporti gerarchici non si basino – come invece spesso avviene – sulle condizioni socioeconomiche dei soggetti, quanto sulla passione e sul desiderio: qui chi ama di più e con maggior ardore è destinato a essere sottomesso. Infatti, anche se Petra è avvantaggiata rispetto a Karin sotto il profilo professionale e finanziario, alla fine sarà lei a cedere a ogni capriccio e a ogni desiderio della modella, spingendosi fino all'umiliazione. Questo perché – da un punto di vista psicologico e sentimentale – è la stilista ad aver bisogno della ragazza, non il contrario: è Petra che desidera Karin, è Petra che la ama, è Petra che non riesce a vivere senza la giovane.

Situazione analoga, ma a parti inverse, quella tra Petra e Marlene: qui è la domestica che sopporta – in totale silenzio e senza mai ribellarsi – qualsiasi gesto e maltrattamento da parte della stilista, trasformandosi così in una sorta di oggetto da poter usare in ogni modo e in ogni momento. Un atteggiamento, quello di Marlene, che non dipende solo dalla sua condizione di lavoratrice dipendente, ma anche e soprattutto dal piacere masochistico che la governante prova a farsi reprimere e mortificare, come dimostra palesemente il finale del film.

Una serie di questioni espresse ed evidenziate tramite un'atmosfera malsana e claustrofobica alla quale contribuisce in gran parte un'ambientazione costituita totalmente da interni colmi di oggetti, manichini e affreschi, i quali – oltre che a rendere soffocante il climax generale –

hanno anche delle funzioni semantiche e drammatiche tese a sottolineare i rapporti (gerarchici, ma non solo) tra i personaggi. Tutti elementi che emergono grazie anche alla regia di Fassbinder, che punta molto su inquadrature dalla lunga durata e in profondità di campo, utili a mostrare la disposizione – pure questa funzionale alla drammatizzazione e alla significazione – delle figure nello spazio. Scelte di regia che – unite a una narrazione scandita in atti e alla recitazione innaturale delle attrici – da un lato denunciano l'origine teatrale della pellicola, mentre dall'altro contribuiscono a raffreddare una vicenda di per sé forte e sopra le righe, mostrando così la tendenza dell'autore tedesco a scarnificare il melodramma per trarne i suoi significati più pregnanti e rilevanti.

Punti che rendono *Le lacrime amare di Petra von Kant* un'opera che riesce a racchiudere sia i nodi centrali del filone tematico inizialmente citato, sia alcune ricorrenze stilistiche e discorsive della poetica fassbinderiana, quali i rapporti di forza, la vicinanza al teatro e il raffreddamento del mélo di matrice hollywoodiana.

JURI SAIITTA

D
I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco (1965–1984)

← LE LACRIME AMARE
DI PETRA VON KANT
Regia: Rainer Werner Fassbinder
p. 72

→ L'ENIGMA DI KASPAR HAUSER
Regia: Werner Herzog
p. 76

Alice nelle città (Alice in den Städten)

Regia: Wim Wenders
Soggetto e sceneggiatura:
Wim Wenders, Veith von Fürstenberg
Fotografia: Robby Müller
Montaggio: Peter Przygodda
Musiche: Can (Michael Karoli,
Irmin Schmidt)
Produzione: Filmverlag der Autoren,
Westdeutscher Rundfunk
Distribuzione: Lab 80
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1974
Durata: 112'

Premi: *Premio della critica cinematografica tedesca* (1975): Miglior Film

Interpreti: Yella Rottländer (Alice Van Damm), Rüdiger Vogler (Felix Winter), Ernest Boehm (l'editore), Edda Köchl (Angela), Lisa Kreuzer (Lisa Van Damm), Didi Petrikat (amica a Francoforte)

VIAGGIO D'ANIME



ALICE NELLE CITTÀ, 1974

Felix Winter è un giornalista tedesco in trasferta negli Stati Uniti per lavoro. Al suo ritorno in Germania incontra in aeroporto Lisa, una connazionale che gli affida Alice, la sua bimba di nove anni. Fanno un patto: Felix porterà la piccola in Olanda e lei li raggiungerà di lì a poco. Ma la donna manca all'appuntamento e ai due non resta che intraprendere un viaggio in

Germania alla ricerca della nonna di Alice. Durante questa avventura tra Felix e la bambina nascerà una bella e profonda amicizia.

Questa pellicola, riproposta come evento di chiusura alla 31. Festa del Cinema di Roma (2015), è l'opera che apre la "trilogia della strada", trittico di film (i successivi sono *Falso movimento* del 1975 e *Nel corso del tempo* del 1976) in cui il regista Wim Wenders si concentra sul tema del viaggio, vissuto soprattutto come esperienza interiore. *Alice nelle città* descrive il viaggio di due anime solitarie, abbandonate, alla ricerca di un'identità. Felix Winter si rivela fin da subito un uomo solo e depresso, la cui unica attività è fotografare tutto ciò che colpisce la sua fantasia: ma il mondo che egli cattura,

cristallizzandolo con la sua Polaroid, non lo coinvolge e non lo emoziona, al punto da non riuscire a realizzare il reportage richiesto dal suo capo. Quando presso un distributore di benzina una donna gli chiede «Perché fai fotografie?» Felix risponde semplicemente che «gli va», rendendo l'atto del fotografare un gesto fine a sé stesso, meccanico, che non ha motivazioni recondite. Fotografa con freddezza e frenesia, sottolineando peraltro come nella foto la resa finale non è «mai uguale a quello che si vede». In questa prospettiva, Wenders «opera una riflessione profonda e commovente sul rapporto immagine–realtà» (Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film 2008*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2007, p. 85), ponendo l'attenzione sul problema della visione nell'epoca moderna. Lo sguardo di Felix è uno sguardo rassegnato nei confronti del reale, non ha stimoli, non ha voglia di scoprire l'essenza del mondo che lo circonda e di giocarci.

È un uomo "spento" quando nel suo percorso esistenziale incontra Alice, una bambina "affidatagli" dalla madre Lisa, tedesca come lui. Anche la piccola, al pari di Felix, è una persona sola, rifiutata da una madre che a lei preferisce il compagno americano. Alice, abituata a una vita nomade, in cuor suo è probabilmente consapevole del suo destino di bambina abbandonata e teme un rifiuto anche da parte dello sconosciuto Felix il quale, almeno da principio, vive Alice più come un peso che come un'opportunità che la vita gli ha dato.

L'iniziale diffidenza reciproca però si trasforma man mano in un rapporto sempre più solido e affettuoso. Il loro incessante peregrinare per strade anonime consente ai due protagonisti di

scoprirsi nelle loro fragilità, di comunicare attraverso sguardi e parole. Il vero motore del cambiamento è Alice e il suo modo di vedere e percepire il mondo senza sovrastrutture, con gli occhi innocenti di bambina. Attraverso semplici domande sul suo lavoro, sulle sue relazioni, sulle sue paure, Alice pone Felix di fronte a sé stesso riuscendo a penetrare quel muro che il fotografo si era creato attorno. Ogni città è una tappa di un complesso percorso di ricerca del sé: alla fine di questo viaggio non solo Felix si sarà ritrovato, ma avrà recuperato lo sguardo infantile sul mondo. E finalmente Alice potrà fidarsi realmente di un adulto. Emblematica la scena di quando lei gli scatta una foto: la pellicola lucida dell'istantanea su cui è fissato il volto di Felix riflette la faccia della bambina, in un gioco di rimandi e allo stesso tempo di sovrapposizioni. Le loro anime hanno creato una simbiosi, trasformandosi. Chiara è nel film la denuncia delle nuove generazioni che vogliono liberarsi dal proprio passato alla ricerca di nuovi orizzonti esistenziali: non a caso nella scena del concerto il protagonista è Chuck Berry, cantante di rottura.

ROBERTA VERDE

L'enigma di Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle)

Regia: Werner Herzog
Soggetto: Werner Herzog
Sceneggiatura: Werner Herzog,
Jakob Wasserman
Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein
Montaggio: Beate Mainka-
Jellinghaus
Scenografia: Henning von Gierke
Costumi: Gisela Storch, Ann Poppel
Musiche: Popol Vuh
Produzione: Werner Herzog
Filmproduktion, ZDF, Cine International,
Filmverlag Der Autoren
Distribuzione: Orange, Videogram,
Number One Video
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1974
Durata: 110'

Premi: *Cannes Film Festival* (1975):
Premio speciale della giuria (Werner
Herzog), Premio FIPRESCI (Werner
Herzog), Premio della giuria ecumenica
(Werner Herzog); *Deutscher Filmpreis*
(1975): Miglior Scenografia (Henning von
Gierke)

Interpreti: Bruno S. (Kaspar Hauser),
Walter Ladengast (Professor Daumer),
Brigitte Mira (Kathe), Willy Semmelrogge
(Direttore del circo), Michael Kroecher
(Lord Stanhope), Hans Musäus (Lo
Sconosciuto), Markus Weller (Julius),
Gloria Doer (Sig.ra Hiltel), Volker Prechtel
(Hiltel), Wolfgang Bauer (Borgomastro),
Enno Patalas (Reverendo Fuhrmann),
Willy Meyer Furst (Dottore)

PROPOSITI FRENATI



L'ENIGMA DI KASPAR HAUSER, 1974

Piazza di Norimberga, un giovane viene abbandonato da uno sconosciuto con una lettera in mano, non parla, non risponde alle domande dei passanti, fa fatica a camminare, è in grado solo di firmare con il nome di Kaspar Hauser. Viene ospitato da varie persone, alcune gli insegnano a leggere a scrivere, altre lo vessano fino a trasformarlo in

un'attrazione da circo. Kaspar sa suonare il pianoforte con una tecnica tutta sua, non crede in Dio ma nella natura. Dopo alcuni anni, ormai accettato dall'alta società, viene ucciso da un uomo misterioso.

Werner Herzog può essere ascritto tra quei registi, come Lynch e Haneke per fare qualche esempio, che con i loro film stimolano lo spettatore a porsi domande sulla condizione umana in relazione alla natura e allo spazio fisico in cui si è costretti a convivere. Ogni situazione è riconducibile a qualcosa di "divino" o, in qualche modo, fautore di un universo misterioso e perturbante. *L'enigma di Kaspar Hauser* ne è un esempio lampante.

Kaspar è figlio del Mito, un novello schiavo platonico che per la prima volta in vita sua è obbligato ad uscire dalla

caverna per vedere come funziona il mondo reale: da esso non deve imparare, piuttosto è lui che insegna agli altri che cos'è la vera essenza dell'esistenza. Un'indagine di autenticità che segna tutta la filmografia del regista tedesco: come gli umani di *L'ignoto spazio profondo* (2005) che nel loro girovagare ritornano sulla Terra, o Hias di *Cuore di vetro* (1976) che con il suo padrone ricerca la formula perduta per la creazione dello speciale vetro rosso o *Nosferatu* (1979) e l'amore. Atteggiamenti che rifiutano le convenzioni e la prassi. Herzog qui si basa su una storia vera e la rende un esempio sia per spiegare fino a dove la cattiveria umana si può spingere sia per nutrire il dibattito sullo spirito manipolabile della massa. Una coscienza che forma l'uomo rendendolo compiuto man mano che la vicenda procede. Kaspar impara a parlare, a ragionare ma, soprattutto, a sognare, ed è nel sogno che riesce ad esprimere una propria comprensione del mondo e dell'umanità. La lunga carovana onirica nel Sahara come commiato di un cammino che punta allo spazio infinito e ininterrotto, che invece si blocca improvvisamente con la morte, unica vera fine possibile. Viene vessato da chiunque lo conosca per la prima volta per poi in seguito essere portato in palmo di mano come esempio di purezza. Il suo misterioso pigmalione, che prima lo lascia al suo destino per poi, forse, imporne la morte, non è che personificazione di un divino che lascia poco spazio al libero arbitrio. Herzog ci presenta un novello Gesù che sceso tra gli uomini li educa alla bellezza e al mistero per poi pagare con la vita il proprio sforzo: per questo Kaspar non crede nella religione, lui stesso è un nuovo profeta. Da essere inferiore diventerà

una guida, senza moralismi o blasfemia, ma con l'interezza della sua mente pura. Metafore che possono essere riportate alla contemporaneità dell'epoca dell'uscita del film e di oggi, dove l'innocenza e le buone intenzioni dovrebbero muovere le fila della società, ma che invece vengono pian piano virate negativamente in consenso. La regia è tipica degli esordi dell'autore tedesco: un momento creativo che vedeva nella ricerca di un uso pittorico negli interni e nei sogni di Kaspar dai colori e dalla fotografia che ricreano i quadri del Settecento in antitesi al grigiore di una Germania in cui dominano i colori freddi e sporchi del "medioevo", non quello artistico ma quello che ci viene spesso suggerito nelle pellicole ambientate in quel periodo storico. Di grande impatto l'utilizzo delle musiche mozartiane e derivative, "semplici" perché riconoscibili e inserite con "facilità" seppur elaborate, "sacre" nella loro perfezione. Un film che rispecchia un periodo, una società, un'umanità nociva.

ANDREA MOSCHIONI FIORETTI

Sotto il selciato c'è la spiaggia (Unter dem Pflaster ist der Strand)

Regia: Helma Sanders-Brahms
Soggetto e sceneggiatura: Helma
Sanders-Brahms, Grischa Huber, Heinrich
Giskes
Fotografia: Thomas Mauch
Montaggio: Elfi Tillack
Suono: Georg Lehner
Produzione: Helma Sanders-Brahms
Filmproduktion
Distribuzione: INDIPENDENTI
REGIONALI
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1975
Durata: 106'

Premi: *Deutscher Filmpreis* (1975):
Migliore Attrice Protagonista (Grischa
Huber), Miglior Attore Protagonista
(Heinrich Giskes)

Interpreti: Grischa Huber (Grischa),
Heinrich Giskes (Heinrich), Ursula von
Berg (donna di Berlino), Gesine Strempel
(donna di Berlino), Traute Klier-Siebert
(donna di Berlino), Barbara Finkenstaedt
(donna di Berlino)

GRANELLI BERLINESI



SOTTO IL SELCIATO C'È LA SPIAGGIA, 1975

Grischa e Heinrich sono due attori teatrali che lavorano a Berlino. Li accomuna un forte sentimento di frustrazione e sfiducia nei confronti degli ideali politici disattesi in clima post Sessantotto. Mossi da queste stesse emozioni decidono di vivere insieme, cercando nella coppia la soluzione. Ben presto però Grischa si appassiona

alla lotta delle donne lavoratrici che si battono per la loro condizione, interesse che Heinrich non solo non condivide ma che non riesce nemmeno ad accettare, questione che porta i due ad allontanarsi.

La pellicola si apre con le prove teatrali di alcune scene tratte dalla tragedia greca *Le Baccanti* di Euripide. Il primo volto che vediamo, in primo piano, è quello di una donna che ci presenta simbolicamente il tema portante di tutto il film, di chiara impronta femminista.

Tra gli attori teatrali l'attenzione viene indirizzata sulla coppia di artisti Grischa e Heinrich, legati dalla passione per l'arte ma anche dagli ideali politici, elementi che si uniscono nel loro rapporto d'amore. Sono entrambi reduci dalle esperienze del Sessantotto – alle quali fa diretto riferimento il titolo ripreso da

un famoso slogan del maggio francese “Sous le pavés, la plage” – incerti e isolati nel loro ruolo disorganico cercano nuove soluzioni di conciliazione tra il lavoro– arte e l'impegno politico. Infatti nella prima parte del film sono molto presenti gli specchi che ci mettono davanti alla difficoltà di definizione che si trovano ad affrontare i due attori, non sono soggetti ma riflessi di attori che si spogliano, si mettono a nudo cercando sé stessi e la loro relazione con la società.

Gli sguardi, i gesti, le posizioni che assumono spesso sono i soli protagonisti sullo schermo, alternandosi ai momenti in cui la coppia dialoga, ma non in modo “lineare”, bensì frammentato, esprimendo tutta una serie di desideri e portando alla luce confessioni profonde, che però si aggrovigliano inesorabilmente fino a sfociare in veri e propri litigi. La ricerca li porta a trovare risposte diverse, che l'arte non riesce più a tenere insieme; la crisi che affrontano è anche quella della regista tedesca Helma Sanders-Brahms, che in un'intervista afferma: «Era il conflitto che sentivo e che sento tuttora in maniera violenta tra il desiderio di dedicare le energie all'amore (uomo, figli, rapporti) o alla strada dell'emancipazione, della politica, dell'arte.» (Daniela Trastulli, *Germania pallida madre*, La casa Usher, Firenze 1982, p. 57)

Il ruolo della donna è dunque il perno sul quale si sviluppa la narrazione, presentato fin dall'inizio attraverso un excursus storico fatto da una voce fuori campo mentre sullo schermo scorrono delle fotografie. Un tema caro alla Sanders-Brahms, che ritroviamo in tutta la sua produzione e che culmina con la realizzazione di *Germania pallida madre* (1980), che scrive mentre è incinta, e

la consacra definitivamente come una delle registe di punta del Nuovo Cinema Tedesco.

Sotto il selciato c'è la spiaggia è dunque un film autobiografico che nella seconda metà riflette il controverso rapporto sul tema della maternità, spesso vista come impedimento alla realizzazione personale di una donna lavoratrice. Un conflitto interiore analizzato attraverso le interviste di Grischa alle donne berlinesi, che cercano di mettere in luce le loro storie e le loro esperienze trasformando il film da narrativo a un misto tra racconto e inchiesta psicologica. Grischa sbobina poi tutte le sere queste registrazioni in modo quasi ossessivo, mentre Heinrich non riesce proprio a capirla, tanto che è come se parlassero due lingue diverse. Ciò li porta inevitabilmente ad allontanarsi, nonostante lei alla fine sia incinta, ma del tutto incerta su come comportarsi. Il film si chiude così, lasciando il finale aperto accompagnato dal rumore delle onde del mare che si infrangono sulla sabbia.

SILVIA MASCIA

D
I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco (1965-1984)

← SOTTO IL SELCIATO
C'È LA SPIAGGIA
Regia: Helma Sanders-Brahms
p. 78

→ DIE ALLSEITIG REDUZIERTER
PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS
Regia: Helke Sander
p. 82

Ora zero (Stunde Null)

Regia: Edgar Reitz
Soggetto: Edgar Reitz
Sceneggiatura: Edgar Reitz, Peter F. Steinbach, Karsten Witte, Petra Kiener
Fotografia: Gernot Roll
Montaggio: Ingrid Broszat
Scenografia: Winfried Hennig
Costumi: Gerlind Gies
Musiche: Nikos Mamangakis
Produzione: Edgar Reitz
Filmproduktions, Solaris Film,
Fernsehproduktion, Westdeutscher
Rundfunk
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1976
Durata: 110'

Interpreti: Kai Taschner (Joschi),
Anette Jünger (Isa), Erika Wackernagel
(Signora Unterstab), Günter Schiemann
(Franke), Torsten Henties (bambino con la
bicicletta), Edith Kunze (Madre di Joschi)

IL DOLORE DEL QUOTIDIANO



ORA ZERO, 1976

Nell'estate del 1945, nel momento in cui si stavano definendo le varie zone di competenza della Germania uscita distrutta da nazismo e guerra, la Sassonia sta per passare sotto l'occupazione russa, attesa con ansia e paura dagli abitanti di un piccolo villaggio rurale. Il giovane Joschi, ex militante della gioventù hitleriana e affascinato dagli statunitensi,

insieme all'amica Isa sognano fuga e riscatto, progettando di rubare il tesoro, sepolto nei boschi, di un gerarca nazista e di rifugiarsi in America.

Anche prima della magniloquente e magnifica saga familiare che riassume il Novecento tedesco, decisamente denso, di *Heimat* (1984, con "sequel" nel 1992, nel 2004 e con un "prequel" ambientato nel XIX secolo realizzato nel 2013), Edgar Reitz ha inevitabilmente raccontato le ferite della sanguinosa storia recente della Germania, fin da inizio carriera concentrandosi sugli effetti e sulle conseguenze che colpiscono il popolo e il "tedesco qualunque" sballottato dai venti e dalle tempeste della storia con la S maiuscola. Significativo da questo punto di vista è *Ora zero*, film che Reitz realizzò nel 1976 e che seguì l'altrettanta

significativa commedia *Il viaggio a Vienna* (1973), dove veniva messa alla berlina la condiscendenza delle masse, del cosiddetto "fronte interno", nei confronti del nazismo.

Ora zero è ambientato nell'estate del 1945 in una piccola comunità rurale della zona di Lipsia, in Sassonia, una delle regioni più a est del territorio tedesco. Siamo nel momento in cui i soldati statunitensi stanno per lasciare il territorio in questione a quelli sovietici. Il punto di vista è quello degli abitanti di questo minuscolo borgo ivi situato, in qualche modo sconvolti nella loro quotidianità dal dopoguerra e dagli effetti della "trizona" ancor più di quanto lo siano stati negli anni precedenti, quando erano stati toccati in maniera relativamente tangenziale dagli accadimenti bellici. C'è, da questo punto di vista, una sequenza che in qualche modo segna lo spartiacque nelle vicende raccontate, che siano quelle del film o quelle della Storia, e che si basa proprio su un elemento primario, concretissimo e allo stesso tempo estremamente simbolico e fondamentale della vita contadina della comunità. Intorno ai tre quarti del film, una lunga sequenza riprende una sorta di invasione delle mucche nelle strade del paese: in campo lungo, medio e in piani più dettagliati, i bovini, tolti dai pascoli e dagli allevamenti dai soldati russi e da loro confiscati, diventano il segnale dell'arrivo dei sovietici. Dietro il manto bianconero degli animali che invadono le strade del borgo ai confini dell'inquadratura appaiono i soldati, i nuovi occupanti secondo il punto di vista degli abitanti.

È una sequenza significativa proprio per la centralità, metaforica e pure estetica, assunta dall'elemento quotidiano, ancestrale, ovvio e vitale.

È anche una sequenza che conferma l'estrema attenzione e l'acume con cui Edgar Reitz coglie l'importanza di questi aspetti nel riassumere il valore dei dettagli del quotidiano sconvolto e sballottato e nel dare a questo una valenza ben più vasta che in qualche modo abbraccia l'universale, lo "storico" e il "politico".

Edgar Reitz dipinge l'affresco di questo piccolo mondo con un bianconero che alterna momenti in cui si nutre dei giochi di luce espressionisti ad altri più monocromatici e con un notevole rigore stilistico. Un rigore che sì, a tratti, pare voler testimoniare uno sguardo quasi documentaristico, ma che allo stesso tempo però non impedisce l'esplosione di momenti stilisticamente più vitali, su tutti la corsa nel finale di Joschi e Isa nei boschi che tanto ricorda la celebre corsa del giovane Antoine Doinel ne *I 400 colpi* (1959). Un rigore che, soprattutto, non impedisce a *Ora zero* di essere anche un'emozionante epopea tragica in cui le soggettività, le aspettative e i sentimenti diventano le vittime e i testimoni di quelle classi che sul palcoscenico della storia sono costrette a giocare il ruolo di comparsa.

EDOARDO PERETTI

Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers

Regia: Helke Sander
Soggetto e sceneggiatura: Helke Sander
Fotografia: Katia Forbert
Montaggio: Ursula Höf
Suono: Gunther Kortwich
Produzione: Basis-Film Verleih
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1978
Durata: 98'

Premi: *Internationalen
Filmfestspielen Brüssel* (1978): Premio
l'Età d'Oro; *Filmfestival Hyères* (1978):
Grand Prix; *Berlin International Film
Festival* (1978): International Forum of
New Cinema

Interpreti: Helke Sander (Edda
Chiemnyjewski), Andrea Malkowsky
(Dorothea Chiemnyjewski), Joachim
Baumann (reporter dello *Stern*), Ronny
Tanner (Werner), Gesine Stempel
(fotografa), Gisind Nabakowski
(fotografa), Gisela Zies (fotografa),
Helga Storck (fotografa), Frank Burckner
(manager), Eva Gagel (coinquilina)

SGUARDI ATTRAVERSO IL MURO



DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS, 1978

La fotografa freelance Edda Chiemnyjewski vive con la figlia Dorothea nella complicata Berlino Est del 1977. Coniugare famiglia e lavoro non è per lei sempre facile, da una parte le bollette da pagare che si sommano alle spese del materiale necessario per il suo lavoro, dall'altra la retribuzione misera e troppe volte nemmeno ricevuta per le

foto realizzate. In questo clima, arriva la commissione per un progetto di documentazione della città che la porta a mettere in discussione il suo sguardo su Berlino e a confrontarsi con il gruppo di donne fotografe con cui lavora.

La radio sempre accesa in sottofondo attraverso la quale le notizie vengono ininterrottamente trasmesse sulle frequenze cittadine, i dialoghi sono ridotti al minimo perchè sono le immagini a dover parlare, è Berlino nel marzo del 1977 a essere messa in scena. Infatti numerose sono le panoramiche non sulla città, ma nella città, realizzate in *camera car*, come se la regista volesse davvero portarci a spasso attraverso di essa e mostrarcela con i suoi occhi. *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* è un film che ci appare oggi come un documentario,

uno spaccato di vita quotidiana dove Edda Chiemnyjewski, la fotografa protagonista, si destreggia tra lavoro e conti da far quadrare all'interno della gestione economica familiare, obiettivo sempre più difficile da conseguire. Così non era però per gli spettatori degli anni Settanta ai quali era presentato come un film di finzione.

Il progetto fotografico di Berlino funziona come ottimo pretesto per muovere una riflessione sulla città stessa divisa sul piano materiale ma anche ideale e, soprattutto, sul ruolo delle donne nella società tedesca degli anni Settanta. La domanda di base che la protagonista, e il suo gruppo di fotografe, si pone è la seguente: quando (e come) può (e deve) una donna imparare la gestione degli affari pubblici e politici di uno Stato?

A Berlino la cultura è importante, infatti una voce fuori campo propone più di una volta citazioni prese da Thomas Brasch e Christa Wolf; non una cultura sterile dunque, dissociata dal presente, bensì una cultura che è anche politica. Questo concetto emerge chiaramente anche nei dialoghi del film, soprattutto quando, in visita ad una mostra d'arte a Edda viene consigliato di appoggiarsi alla politica – seppur definita come «bella e cinica» – per ottenere una base per lo sviluppo dei suoi progetti fotografici.

Questo primo lungometraggio è il riflesso delle domande che si pone la regista stessa Helke Sander, che dopo aver lavorato in campo teatrale, senza però aver ottenuto i risultati sperati, decide di studiare alla DFFB (Deutsche Film und Fernsehakademie di Berlino), la scuola di cinema ai tempi da poco istituita nella capitale. Non ancora soddisfatta, entra in contatto con i movimenti

studenteschi, e comincia il suo impegno all'interno dell'industria cinematografica, trovandosi a dover affrontare una serie di sfide che la società le mette davanti in quanto donna. Si rende definitivamente conto che questo tema non è assolutamente affrontato. Così nel 1974 decide di fondare la prima e unica rivista europea femminista di cinema *Frauen und Film*, titolo che si ispira e vuole creare una sorta di continuità con la meno fortunata rivista americana *Women and Film*. Con questo progetto l'obiettivo è quello di avere uno spazio dove rendere pubbliche alcune situazioni taciute e creare un'occasione di dibattito senza troppe restrizioni sul contenuto, dando vita ad un prodotto abbastanza eterogeneo.

Questo approccio critico è presente anche nella pellicola che, se da una parte mette in scena a tutti gli effetti una storia di confine, dove il muro, indiscussamente presente, taglia, divide, separa, dall'altra ci viene fatto vedere sotto altre prospettive, enfatizzando i punti di contatto, similitudine e trasparenza tra le due parti.

SILVIA MASCIA

La donna mancina (Die linkshändige Frau)

Regia: Peter Handke
Soggetto: dal romanzo *Die linkshändige Frau* di Peter Handke
Sceneggiatura: Peter Handke
Fotografia: Robby Müller
Montaggio: Peter Przygodda
Costumi: Domenica Kaesdorf
Suono: Ulrich Winkler, Yves Osmu
Produzione: Road Movies
Filmproduktion, Wim Wenders Produktion,
Westdeutscher Rundfunk
Distribuzione: Beam Reak
Origine: Repubblica Federale
Tedesca 1978
Durata: 110'

Premi: *Deutscher Filmpreis* (1978):
Miglior Montaggio (Peter Przygodda)

Interpreti: Edith Clever (Marianne),
Bruno Ganz (Bruno), Markus Mühleisen
(Stefan), Angela Winkler (Franziska),
Bernhard Minetti (il padre), Rüdiger
Vogler (l'attore), Bernhard Wicki
(l'editore), Michel Lonsdale (il cameriere)

UN ASCETICO ROMANZO DI FORMAZIONE, IN SILENZIO



LA DONNA MANCINA, 1978

Al ritorno da un viaggio di lavoro in Scandinavia, Bruno dichiara il suo amore a Marianne, sua moglie da più di dieci anni. Dopo una cena lussuosa e una notte d'amore, senza alcun motivo apparente, la donna lo lascia, allontanandolo dalla casa in cui resta a vivere sola col figlioletto e riprendendo a lavorare come traduttrice.

Ferma nella sua decisione, Marianne intraprende così un lungo percorso di radicale isolamento, alla ricerca di sé stessa e del significato della libertà.

È sempre “lì lì per”, la donna mancina. Per sorridere, piangere, esplodere di rabbia, parlare. Resta muta per i primi quindici minuti di film, e rompe il silenzio solo per dichiarare un'epifania, l'incipit del suo Bildungsroman, il romanzo di formazione il cui primo atto è segnato dalla fine della relazione borghese che la vuole alle dipendenze del pur devoto marito, e che la vede asserragliarsi, poi, in un eremitaggio votato alla solitudine più estrema, difesa strenuamente dall'intromissione di ogni “altro” che potrebbe volere per lei una vita diversa da quella che lei stessa sta sperimentando per sé. Mancina perché strana e “fuori

norma”, Marianne è stagna a ogni seduzione identitaria che le viene via via presentata: dal marito che con ferma insistenza la rivuole angelo del focolare, dall'editore che le traccia un'ascesa professionale fatta di compromessi, dall'attore disoccupato che le propone un nuovo profilo sentimentale, dal padre che conosce bene la solitudine e che solo in tarda età si accorge di «aver vissuto nella direzione sbagliata», e infine dall'amica femminista, che vuole convogliare il suo “no” in impegno politico. Sono tentazioni di Sant'Antonio, cui la donna resiste lungo tutto il suo ascetico pellegrinaggio primaverile – il film è dichiaratamente ambientato tra marzo e maggio – alla fine del quale la aspettano “terre nuove” (Rue Terre Neuve è il nome della via che Marianne imbecca nella lunga passeggiata col padre, al culmine della tensione drammatica del film) e con le quali potrà riconciliarsi, pacificata, in quella sorta di improbabile happening finale dove tutti i personaggi compaiono insieme, riuniti nel grande salone di casa.

Trasposizione cinematografica di un'opera letteraria nata a sua volta come progetto per un film, in queste «transcodificazioni» (Robert Fisher, *Il nuovo cinema tedesco 1960–1986*, Gremese, Roma 1987) *La donna mancina* mantiene intatta la sua essenza: la sceneggiatura ridotta al minimo, l'osservazione a distanza, l'assenza di ogni introspezione psicologica.

Non c'è dramma infatti nella scelta di Marianne, che si manifesta come un'“illuminazione”, né nel suo isolamento; il dramma è demandato alla presenza muta e statuaria, enigmaticamente melanconica di Edith Clever, che sembra uscita da un quadro di Dante Gabriel Rossetti, e alla

nuda registrazione degli ambienti urbani – le strade di periferia, le stazioni e i treni tanto cari a Yasujirō Ozu, più volte omaggiato nel film – e degli oggetti – la frutta esotica squartata durante il pranzo col figlio, il tulipano ormai sfiorito cui cade un petalo – che diventano veri e propri “correlativi oggettivi” di una scelta dolorosa, dell'angoscia e della solitudine. E alla descrizione di una comunicazione compromessa, che permea ogni capitolo del romanzo di formazione di Marianne la quale, non a caso, ha scelto il mestiere di traduttrice: la sua impassibilità di fronte alle richieste di attenzione del figlio, i suoi lunghissimi silenzi, gli episodi di gioco difficoltoso tra bambini che non si capiscono, non si sentono, non si vedono, hanno occhiali appannati e ricetrasmittenti che non funzionano.

L'isolamento, infine, è tradotto da una camera asciutta e distante, che osserva piccoli quadri quotidiani di una libertà faticosamente riconquistata, complessa come il lavoro da finire e il figlio da amare, sporca come il cibo andato a male da buttare, pesante come la bombola del gas da trasportare e surreale come una claudicante camminata sui trampoli nel grande salone della casa coniugale, finalmente vuota.

MARIA IDA BERNABEI

Il tamburo di latta (Die Blechtrommel)

Regia: Volker Schlöndorff
Soggetto: dall'omonimo romanzo di
Günter Grass
Sceneggiatura: Jean-Claude
Carrière, Volker Schlöndorff, Franz Seitz,
Günter Grass
Fotografia: Igor Luther
Montaggio: Suzanne Baron
Scenografia: Nicos Perakis, Bernd
Lepel
Costumi: Inge Heer, Dagmar Niefind,
Yoshio Yabara
Musiche: Maurice Jarre

Produzione: Franz Seitz Film,
Bioskop Film, Artémis Film, Hallelujah
Film, GGB-14, Argos Films, Jadran Film,
Film Polski
Distribuzione: United Artists
Origine: Repubblica Federale
Tedesca, Francia 1979
Durata: 142'

Premi: *Festival di Cannes* (1979):
Palma d'Oro al Miglior Film; *Premio Oscar*
(1980): Miglior Film Straniero

Interpreti: David Bennent (Oskar
Matzerath), Mario Adorf (Alfred
Matzerath), Angela Winkler (Agnes
Matzerath), Katharina Thalbach (Maria
Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan
Bronski), Berta Drews (Anna Koljaiczek),
Roland Teubner (Joseph Koljaiczek), Fritz
Hakl (Bebra), Andréa Ferréol (Lina Greff),
Heinz Bennent (Greff), Otto Sander
(Meyn), Charles Aznavour (Sigismund
Markus), Ernst Jacobi (Löbsack)

IL TAMBURO DI LATTA CONTINUA A SUONARE



IL TAMBURO DI LATTA, 1979

A metà degli anni Venti nella Città Libera di Danzica, abitata da tedeschi e polacchi, Oskar Matzerath riceve in regalo per il suo terzo compleanno un tamburo di latta bianco e rosso. Quel giorno decide di smettere di crescere come forma di rifiuto nei confronti del mondo degli adulti, atroce e ipocrita. Dal suo punto di vista

distorto e grottesco di treene, Oskar racconta la storia della sua famiglia e dell'ascesa del nazismo, continuando a battere sul suo tamburo e a urlare contro chiunque tenti di portarglielo via.

«Io prenderò questa storia un po' alla lontana», afferma una voce fuori campo – una voce infantile, quella del protagonista Oskar Matzerath – nella prima scena de *Il tamburo di latta* in cui la nonna Anna Bronski, seduta in un campo mentre abbrustolisce le patate sul fuoco, ospita sotto le sue quattro gonne un giovane incendiario di nome Joseph Koljaiczek che sta scappando dalla polizia. Viene così concepita Agnes Koljaiczek, la futura madre di Oskar. Segue la scena surreale della sua nascita «sotto una lampadina da 60 watt» in cui dichiara di voler tornare nel ventre materno, per poi

cambiare idea alla promessa di ricevere in dono per il suo terzo compleanno un tamburo di latta. E così è. Nella Città Libera di Danzica il 12 settembre 1927 guarda la tacca sul muro dopo che hanno misurato la sua altezza e scrolla la testa in un gesto di negazione. Osserva gli adulti, tra cui suo padre Alfred Matzerath e il padre putativo Jan Bronski (il cugino amante di sua madre), si nasconde sotto il tavolo mentre tra le mani tiene il tamburo di latta appena ricevuto in dono. Dice a sé stesso di non voler diventare grande e subito dopo cade dalle scale della cantina. Per una grottesca correlazione tra i due eventi non cresce più fino al suo ventunesimo anno di vita, quando, venuti meno tutti i suoi legami familiari, decide di seppellire il suo tamburo di latta con il padre putativo Jan Bronski e di riprendere la crescita fisica.

Oskar, magistralmente interpretato dal dodicenne David Bennent, credibilissimo nei panni di un bambino di tre anni con occhi azzurri sempre sbarrati, increduli e serissimi, osserva dal suo punto di vista rovesciato e dissacrante uno dei momenti più cupi e drammatici della storia contemporanea, quello dell'ascesa del nazismo e della Seconda Guerra Mondiale. Corrisponde alla visione carnevalesca del mondo descritta da Bachtin: una possibilità di senso altra rispetto alle consuetudini borghesi, in questo caso rappresentata dal mondo ipocrita degli adulti. «Il principio comico e la percezione carnevalesca del mondo, che sono alla base del grottesco, distruggono la serietà unilaterale e tutte le pretese di significato e di certezza al di fuori del tempo, e liberano la coscienza umana, il pensiero e l'immaginazione, che diventano disponibili a nuove possibilità»

(Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979).

L'adattamento cinematografico de *Il tamburo di latta* da parte di Volker Schlöndorff, tra i nomi più importanti del cinema tedesco degli anni Settanta e Ottanta, a tratti è in grado di restituire la dimensione onirica e parodistica della penna di Günter Grass, che pubblica il romanzo nel 1959 e grazie al quale nel 1999 vince il Nobel; in altri momenti ne è un adattamento letterale – cosa forse inevitabile quando ci si scontra con una tale forza immaginifica –, ma coinvolgente. La visionaria metafora del tamburo giocattolo, che è un ritmo scardinante rispetto alla norma, fa sì che sia il film tedesco che incassa maggiormente negli anni Settanta e porta il regista a vincere la Palma d'Oro a Cannes nel 1979 (ex-aequo con *Apocalypse Now*) e l'Oscar come Miglior Film Straniero nel 1980. Restano alcuni elementi iconici, come la polvere effervescente e le quattro gonne della nonna, e una narrazione per episodi, di cui ne vengono scelti solo alcuni dalle numerose pagine del libro, come l'indimenticabile scena della pesca delle anguille dal cranio di un cavallo su una spiaggia del mar baltico.

ELEONORA ROARO

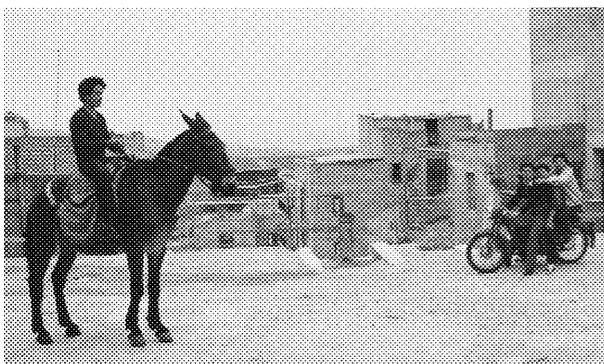
Palermo o Wolfsburg (Palermo oder Wolfsburg)

Regia: Werner Schroeter
Soggetto e sceneggiatura: Werner
Schroeter, Giuseppe Fava
Fotografia: Thomas Mauch
Montaggio: Werner Schroeter
Scenografia: Alberte Barsacq,
Roberto Laganà, Magdalena Montezuma,
Edwin Wengobowski
Costumi: Alberte Barsacq,
Magdalena Montezuma, Roberto Laganà
Musiche: Alban Berg
Produzione: Thomas Mauch
Filmproduktion, Artco-Film, Zweites
Deutsches Fernsehen
Origine: Svizzera, Repubblica
Federale Tedesca 1980
Durata: 180'

Premi: *Festival Internazionale del
Cinema di Berlino* (1980): Orso d'Oro
(Werner Schroeter)

Interpreti: Nicola Zarbo (Nicola),
Ida Di Benedetto (Giovanna), Magdalena
Montezuma (avvocato difensore),
Brigitte Tilg (Brigitte), Otto Sander
(procuratore), Johannes Wacker (giudice),
Calogero Arancio (padre di Nicola),
Gisela Hahn (madre di Brigitte), Antonio
Orlando (Antonio), Cavaliere Comparato
(latifondista), Padre Pace (prete), Harry
Baer (padrone di casa), Ula Stöckl
(giurata), Ines Zamurovi (traduttrice),
Tamara Kafka (testimone)

LA GUERRA DEI MONDI



PALERMO O WOLFSBURG, 1980

Sicilia, fine anni Settanta.
Il diciottenne Nicola è costretto dalla
mancanza di prospettive economiche
ad emigrare a Wolfsburg, in Germania,
in cerca di lavoro. Nonostante il forte
spaesamento, riesce a farsi assumere
alla Volkswagen come manovale, dove
però subisce le angherie di colleghi e
caporeparto. Solo il fidanzamento con

l'altrettanto giovane Brigitte sembra
permettergli di sopportare la situazione,
ma questa subito lo tradisce con due
ragazzi tedeschi: Nicola li accoltella
entrambi a morte. Incarcerato, subirà un
surreale processo.

Dopo *Nel regno di Napoli* (1978),
con *Palermo o Wolfsburg* Werner
Schroeter racconta nuovamente la
gente e gli usi e costumi del Sud Italia,
spostandosi dalla Campania alla Sicilia
di fine anni Settanta, e confrontandoli
questa volta con la vita e le usanze
tedesche. Camminando con la maestria di
un equilibrista sul sottile filo che separa
l'analisi antropologica dallo stereotipato
macchiettismo, Schroeter costruisce un
lungo film (tre ore di durata) formalmente,
temporalmente e spazialmente suddiviso
in tre parti ben distinte: la vita nel paesino

di Palma di Montechiaro (in provincia di
Agrigento), le esperienze a Wolfsburg
(celebre per la presenza della fabbrica
della Volkswagen) e il processo che vede
il giovane protagonista Nicola accusato
di omicidio, dove le prime due sezioni si
sovrappongono in una surreale cacofonia
di usanze e culture.

Le distinzioni tra queste parti,
come detto, sono nette. La prima mostra
una Sicilia agreste che pare rimasta
ferma all'anteguerra, con una società
patriarcale e latifondista, dove i pochi
vecchi notabili fanno il bello e cattivo
tempo, il prete è autorità massima e
indiscussa, e la gente passa le giornate a
cantare tristi melodie, dove gli intellettuali
vivono nel ricordo delle opere di Vincenzo
Bellini e sono convinti di poter chiamare
il Ministro delle infrastrutture per
convincerlo a costruire un aeroporto in
aperta campagna dopo aver trovato il suo
numero di telefono sulle pagine bianche.
Un mondo costantemente illuminato dalla
forte luce del sole e dove il tempo (e il
ritmo del film) scorre dilatato, in contrasto
con il grigio plumbeo della Germania
industriale della seconda parte, abitata
da gente fredda, razzista, sbruffona e
violenta, e dove ogni piccolo evento è
una scheggia veloce e autoconclusiva
(esplicitato in un montaggio di gran lunga
più serrato rispetto a prima). La parte
del processo, racchiusa interamente nello
spazio dell'aula di tribunale, sovrappone
contemporaneamente il rigore tedesco e
l'oratoria melodrammatica italiana (si veda
la compresenza dei traduttori, che rende
volutamente caotico il tutto), risultando in
un grottesco e onirico teatro dell'assurdo,
memore di certe opere di Fassbinder (con
cui Schroeter aveva spesso collaborato),
che spiazza totalmente lo spettatore per

sperimentalismo e visionarietà.

Trait d'union della pellicola è però
il discorso critico alla società capitalista,
esplicitato non solo dai vari dialoghi di
alcuni personaggi sullo sfruttamento
dei lavoratori e sulla mercificazione
delle persone, ma anche nella parte
tedesca dalla presenza ingombrante e
incombente del marchio Volkswagen in
quasi ogni inquadratura e situazione,
come fosse padre/padrone e orwelliano
Grande Fratello della cittadina, e di
rimando della società tutta. Sotto questo
aspetto, l'apice è però raggiunto nel
breve dialogo tra il fratellino di Nicola e il
padre, preoccupato sia dal considerevole
aumento per futili motivi del prezzo del
terreno che voleva comprare dal vecchio
avvocato proprietario, che dall'improvvisa
decisione del figlio maggiore di partire
per la Germania. Il bambino gli chiede
(parafrasiamo dal siciliano): «Com'è la
gente in Germania?». «Come noi, come
tutti gli altri, come tutti nel mondo. Siamo
tutti uguali», risponde il padre. «Allora
anche tu sei uguale all'avvocato?», incalza
il bimbo. Il padre abbassa lo sguardo, e
rimane in silenzio.

MATTIA FILIGOI

Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss)

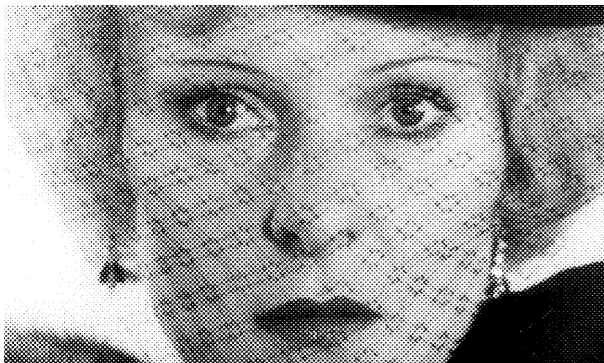
Regia: Rainer Werner Fassbinder
Soggetto: Rainer Werner Fassbinder
Sceneggiatura: Pea Fröhlich, Peter Märthesheimer, Rainer Werner Fassbinder
Fotografia: Xaver Schwarzenberger
Montaggio: Juliane Lorenz
Scenografia: Rolf Zehetbauer
Costumi: Barbara Baum
Musiche: Peer Raben
Produzione: Süddeutscher Rundfunk, Laura Film, Tango Film, Maran Film, Rialto Film, Trio Film
Distribuzione: Gaumont Italia
Origine: Repubblica Federale Tedesca 1982
Durata: 109'

Premi: *Festival Internazionale del Cinema di Berlino* (1982): Orso d'Oro (Rainer Werner Fassbinder); *Deutscher Kamerapreis* (1982): Miglior Fotografia (Xaver Schwarzenberger); *Toronto International Film Festival* (1982): Premio Internazionale della Critica (Rainer Werner Fassbinder)

Interpreti: Rosel Zech (Veronika Voss), Hilmar Thate (Robert Krohn), Cornelia Froboess (Henriette), Annemarie Düringer (Dr.ssa Marianne Katz), Doris Schade (Josefa), Erik Schumann (Dr. Edel), Peter Berling (produttore cinematografico), Günther Kaufmann

(G.I.), Sonja Neudorfer (commessa), Lilo Pempeit (Chehm), Volker Spengler (regista), Johanna Hofer (Sig.ra Treibel), Rudolf Platte (Sig. Treibel), Armin Mueller-Stahl (Max Rehbein)

VERONIKA VOSS: LUCI E OMBRE DI UNA DIVA



VERONIKA VOSS, 1982

Germania, Monaco di Baviera, 1955. In una serata piovosa Veronika Voss, stella del cinema ormai decaduta, incontra il giornalista sportivo Robert Krohn. Lui le offre riparo sotto l'ombrello, lei cerca protezione. È l'inizio di una parabola esistenziale che affonda le radici tra i ricordi di un glorioso passato ormai

svanito e un presente in cui la sofferenza tenta di essere alleviata attraverso l'abuso di sonniferi e morfina.

Uscito nel 1982, il film è l'ultimo della cosiddetta "BRD-Trilogie" di Rainer Werner Fassbinder, che insieme ai precedenti *Il matrimonio di Maria Braun* (1978) e *Lola* (1981) ha come protagonista una donna della Germania postbellica. Il film è realizzato con un bianco e nero che non nega riferimenti al cinema americano classico, in particolare a *Viale del tramonto* (1950). Come nel capolavoro di Wilder, anche in *Veronika Voss* la storia è quella di una ex stella del cinema che non ha possibilità di ritornare sotto i riflettori e, anche in questo caso, è attraverso il ruolo occupato da una figura maschile che lo spettatore viene a conoscenza delle varie vicissitudini.

La fragilità emotiva di Veronika viene presentata sin da subito. In stato di agitazione scappa da un cinema, sotto la pioggia, senza ombrello, sola. Incontra così Robert, giornalista sportivo impegnato sentimentalmente con un'altra donna. Dopo essersi innamorato dell'ex diva e aver passato una serata in compagnia di questa, Robert, anche grazie all'aiuto dello sceneggiatore dei precedenti film dell'attrice, nonché ex marito, comprende lo stato lavorativo, economico e sentimentale in cui ella si trova. Il film si chiude con una doppia sconfitta: quella della donna, chiusa in una stanza dalla sua psichiatra, sola, in astinenza da morfina e con un notevole quantitativo di sonniferi che presto assume in grande quantità, e quella di Robert, che ignaro di quello che sta succedendo non può aiutarla.

Luci e ombre della vita di Veronika si riflettono anche sul piano estetico, in cui il passato è spesso presentato facendo ricorso a flashback nei quali ricchezza e carriera sono sottolineate da *flares* che mettono in evidenza i gioielli e gli oggetti di scena, in opposizione ad un presente avvolto da un'oscurità spettrale. Sono proprio i flashback, non sempre facili da identificare, ad interrompere la linearità del film, introducendo così elementi che si distaccano dal cinema classico, ma comunque inseriti in una scenografia a tratti soffocata da oggetti che inevitabilmente fanno percepire la loro presenza e quella di un passato vissuto nella ricchezza. Riguardo la scenografia, diverso e opposto è il caso delle sequenze ambientate nella clinica della dottoressa Marianne Katz, un luogo spoglio di arredi, ma che grazie all'eccessivo utilizzo del bianco consente di mettere in risalto

il malessere della protagonista, quasi sempre in abiti scuri, all'ambiente asettico, irrealista e a tratti disturbato in cui, di fatto, vive Veronika.

La storia termina con una donna vittima del suo passato, in cui la tossicodipendenza cerca di lenire le ferite di una sconfitta, senza riuscirci, dove il suicidio sembra essere giustificato come unica via di uscita dalla sofferenza: una somiglianza che accomuna Veronika a Fassbinder. *Veronika Voss* è infatti il penultimo film del regista, uscito pochi mesi prima del suo suicidio causato da un mix di oppiacei e sonniferi, a Monaco di Baviera.

MARCO ZILIOLI

D
I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco (1965–1984)

← VERONIKA VOSS
Regia: Rainer Werner Fassbinder
p. 90

→ CAPITOLO E
Spazio off: registe, antropologhe, osservatrici
p. 94

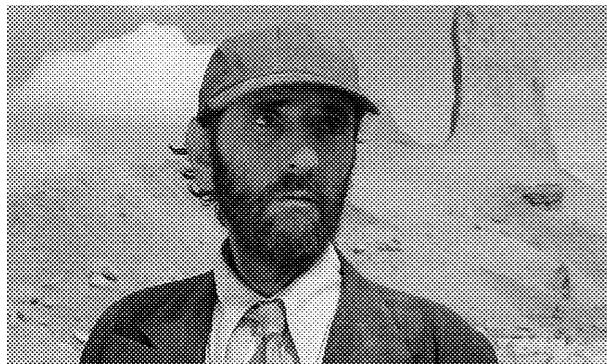
Paris, Texas

Regia: Wim Wenders
Soggetto: dal libro *Motel Chronicles* di Sam Shepard
Sceneggiatura: Sam Shepard, L.M. Kit Carson
Fotografia: Robby Müller
Montaggio: Peter Przygodda
Scenografia: Kate Altman
Costumi: Brigitta Bjerke
Musiche: Ry Cooder
Produzione: Road Movies
Filmproduktion, Argos Films, Channel Four, Westdeutscher Rundfunk, Pro-Ject
Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, Grey City Inc.
Distribuzione: Academy Pictures
Origine: Repubblica Federale Tedesca, Francia, Regno Unito, USA 1984
Durata: 142'

Premi: *Festival di Cannes* (1984): Palma d'Oro, Premio FIPRESCI (Wim Wenders), Premio della Giuria Ecumenica (Wim Wenders); *BAFTA* (1985): Miglior Regista (Wim Wenders); *David di Donatello* (1985): Premio René Clair (Wim Wenders); *Deutscher Filmpreis* (1985): Miglior Film

Interpreti: Harry Dean Stanton (Travis Anderson), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt Anderson), Aurore Clément (Anne Anderson), Hunter Carson (Hunter Anderson), Bernhard Wicki (Dottor Ulmer)

IL VIAGGIO È IL FILM



PARIS, TEXAS, 1984

Fuggito dal suo passato, Travis, chiuso in un mutismo disperante, si ritrova a vagare tra lande desolate ma conosciute: verrà rinvenuto dal fratello a Paris, Texas, quell'appezzamento di deserto dove anni prima la sua vita cominciava a deragliare e da cui ricomincerà nuovamente, tra non poche epifanie visive e tentativi di recuperare

il rapporto con il figlio, desideroso specialmente di ritrovare Jane, sua moglie.

Essere via, lontani. Dispersi in valli remote, gole intrise di solitudine. Quiescenza. Deserto. Travis avrebbe voluto essere lì, anziché in un camper logoro, tra le urla di sua moglie Jane e del loro bambino. Desiderando per la prima volta l'*altrove*, il viaggio. L'erranza come massimo espletamento del proprio essere al mondo. E non per caso è dal movimento, da questo andare sempre avanti, ondivaghi, mai fermi, che nasce l'emozione, nel cinema di Wim Wenders e nelle immagini, straordinarie, di Robby Müller, suo storico direttore della fotografia.

Paris, Texas è movimento. C'è la strada percorsa da Travis nel deserto, in

maniera ossessiva, dopo otto anni nella città e poi verso Houston alla ricerca di Jane, e alla fine verso l'ignoto, quasi sentisse il bisogno di ritornare alla distesa di deserto iniziale, interminabile, aperta soltanto al nulla. Vivere e scoprirsi attraversando, sulla strada. Condizione che non molti anni fa Gianni Celati ha chiarificato servendosi di una metafora particolare, forse rapito dalla coincidenza temporale tra la rilettura del ciclo di Chrétien de Troyes e Wolfram Von Eschenbach e la revisione del film, ma ad ogni modo efficace, paragonando i viaggiatori di *Nel corso del tempo* (1975) ai cavalieri della tavola rotonda: «I suoi due viaggiatori sono come i Galahad, Perceval, Lancillotto cavalieri in perpetua erranza, sempre votati a un'impresa: e sullo sfondo d'una terra desolata, cioè colpita da un incanto maligno che cesserà solo quando i cavalieri ritroveranno il santo Graal» (Gianni Celati, *Quando ho visto "Nel corso del tempo"*, <https://www.doppiozero.com/>, 6 maggio 2016).

Tutti i personaggi dei film di Wenders sono per lo più viaggiatori solitari, diversi, estranei, che sembrano vagare alla ricerca di una risoluzione, o di un altro conflitto, abitanti silenti della lontananza. Travis lo è più di tutti, per cui la solitudine, gelosia di vecchio, il senso di smarrimento e infelicità a causa di una perdita, faticosa e per questo ancora più lacerante, diventano il proprio e unico percorso, tanto che alla fine ritornarvi è inevitabile: l'errare tra gli spazi interminati come forma, uno stato d'identità. Il viaggio diviene quindi anche racconto, narrazione, e il film e la scoperta dei suoi luoghi non possono che andare di pari passo, stando anche alle parole di Claire Denis (in quel periodo assistente alla regia di

Wenders) per cui, durante i sopralluoghi, guidare con lui tra i paesaggi e le strade dell'America era già il film e l'itinerario la sceneggiatura, in un certo senso: esprimersi conoscendo, spingendosi sempre verso tracciati mutevoli, nuove terre, cammini che rispondono alla logica delle relazioni, degli impulsi umani. *Paris, Texas* è così, e prima di tutto, un film sull'amore e sui suoi contrappunti e andirivieni, sui suoi collassi. Ma soprattutto sulle possibilità infinitizzanti del cinema, di quel filmato sulla spiaggia rimasto iconico anche grazie alle note di Ry Cooder, in cui erano contenuti gli unici ricordi che il bambino aveva della madre. Fino al ricongiungimento finale per lui Jane esisteva soltanto in quelle immagini ed esisterà, invece, per Travis, soltanto nel riflesso dello specchio del *peep-shop*, senza che però lei abbia la possibilità di ricambiare lo sguardo. Anche lì il vuoto, l'estrema claustrofobica solitudine e incomunicabilità, e l'immagine, per contraltare, come ultima linea di difesa contro il tempo impietoso e irreversibile, che consuma, annienta.

ELVIRA DEL GUERCIO

Difficile raccontare l'Italia ai giorni nostri. Difficile individuare le molecole di una società che sembra sempre più mediatizzata e soprattutto ostaggio di una bolla politica che si limita ai selfie, alle dirette Facebook, ai post e ai tweet dei leader, senza che nessuno interroghi davvero il Paese. Un Paese, il nostro, a sua volta incerto e forse incattivito, che non ha più alcuna fiducia in nulla e che non intravede un progresso futuro degno di questo nome. È qui che di solito interviene il cinema. Ma quello ufficiale italiano sta facendo fatica a individuare i simboli e le forme da mostrare, inventare, esplorare.

E allora c'è il reale, in tutte le sue declinazioni (italiane e non) a intervenire con la sua urgenza e complessità. E ci sono degli autori e delle autrici in grado, dagli spazi off che

al Premio Amidei verificiamo di anno in anno, di fare radiografie piccole ma più nitide del nostro Paese. E, nel caso di questa edizione 2019, in particolare ci affidiamo allo sguardo delle registe, delle autrici appunto, non certo per cavalcare goffamente un'attenzione ai temi caldi dell'agenda del momento, quanto per marcare un gruppo di voci e di titoli davvero importanti. Che ci sono piaciuti molto. Che sembrano condividere un approccio che oseremmo definire antropologico alla materia narrata. Che sperimentano formati e racconti diversi l'uno dall'altro, a dimostrare che non si tratta qui della "formuletta" da cinema indipendente che talvolta affanna anche la benemerita produzione dal basso.

A volte la macchina da presa si può porre all'interno del nucleo familiare, come nel caso di *Noi* di Benedetta

Valabrega (2018), che interroga le frequenti liti famigliari ma spalanca al tempo stesso ricordi che mettono radici nei momenti più bui del nostro passato. Un modo, questo, per ricordarci il potenziale dirompente, creativo e memoriale, del cinema privato e in fondo dell'home movie. Per poter ridere e piangere senza soluzione di continuità, perché è così che funzionano le famiglie, anche le più strane.

A volte la macchina da presa può indagare, con gli strumenti della finzione (ma fino a un certo punto) il microcosmo geografico e centripeto di un banco dei pegni di Torino. In *Le ultime cose* di Irene Dionisio (2016) non ci sono precisi legami famigliari e parentali ma c'è una connessione ancora più profonda (i bisognosi nell'epoca della crisi economica) che apre un conflitto con le "cose", da impegnare e da cui separarsi, mentre tutto intorno le grandi istituzioni che fungevano da collettività (partiti, parrocchie, sindacati, ecc.) sono vaporizzate senza alcuna sostituzione.

A volte lo sguardo, di nuovo documentario, può essere addirittura caleidoscopico, e osservare dall'infanzia all'età adulta i riti e le liturgie nell'epoca della fine delle intermediazioni. *Normal* di Adele Tulli (2019) dimostra che l'affanno a ritrovarsi in comunità o a cercare di ingannare la solitudine non riesce a ricostruire i pezzetti di un mondo esplosivo, che ha lasciato le persone ai margini di un puzzle sociale di cui raramente si intravede l'aspetto generale. Che cos'è normale? O anormale? In che modo i generi e i sessi si confrontano in questo paesaggio lunare che si chiama Italia?

Altre volte ancora, il racconto narra di un preciso luogo della provincia, per di

più fortemente commentato dalla natura intorno. Parliamo di *Zen sul ghiaccio sottile* di Margherita Ferri (2018), dove le comunità che si intrecciano sono almeno tre: l'Appennino emiliano (che ha un'umanità tutta sua), la squadra di hockey con le dinamiche di gruppo non sempre ammirevoli, e la scuola. In mezzo, una maturazione sessuale e identitaria che deve fare i conti con tutto questo, innescando una serie di riflessioni universali tappate nel microcosmo che funge da detonatore.

E altrove l'identità che già tanto faticosamente cerchiamo in questi paesaggi sociali italiani viene messa ulteriormente in crisi dal rapporto che ancora sussiste fra arcaico e moderno. La pastorizia che sta tornando, e il mestiere (una volta prevalentemente maschile) ora legato alla forza femminile. Un'indagine vera e propria, quella di Anna Kauber per *In questo mondo* (2018), dove non c'è più un criterio geografico o radicato bensì uno sguardo trasversale su un mestiere a metà tra l'Arcadia e la distopia. Italia anche questa, donne anche queste, in un radicale contatto con fauna e flora destinato a rimettere di nuovo in gioco tutto quello che sapevamo. Un po' quello che chiediamo al cinema.

ROY MENARINI

Normal

Regia: Adele Tulli
Soggetto e sceneggiatura: Adele Tulli
Fotografia: Clarissa Cappellani,
Francesca Zonars
Montaggio: Ilaria Fraioli, Elisa
Cantelli, Adele Tulli
Musiche: Andrea Koch

Produzione: FilmAffair,
AAMOD – Archivio Audiovisivo del
Movimento Operaio e Democratico
Distribuzione: Istituto LUCE –
Cinecittà
Origine: Italia, Svezia 2019
Durata: 70'

L'ABISSO DELLA NORMA



NORMAL, 2019

Future spose e future mamme, bambine e bambini, motociclisti, bagnanti, teen-star, e tanto altro. *Normal* è un film-safari, un po' documentario, un po' sperimentale: lo sguardo si ferma su una quantità di situazioni, osservando, cercando e trovando stereotipi e convenzioni di genere all'opera nei contesti più svariati dell'Italia di oggi.

Cosa significa "normale" nella società italiana contemporanea? Il documentario di Adele Tulli *Normal* risponde da un lato delimitando il significato alla sfera del *gender*, nelle parole della regista il "campo di battaglia" di prese di posizione necessariamente politiche di fronte agli attacchi generalizzati alla non conformità; dall'altro sottolinea l'apertura del termine, mettendo alla prova la tenuta di una parola che si porta dietro diverse implicazioni: normale è ordinario, convenzionale, ma anche normalizzato, reso normativo attraverso un passaggio implicito che spesso nasconde la sua impronta autoritaria.

Ideato come progetto accademico, *Normal* esibisce lo scarto tra un'idea precisa e una resa antinarrativa che

lascia campo libero alle sfumature dell'interpretazione. Il film si snoda per giustapposizione di quadri dalla resa formale impeccabile, riprese fisse su una varietà di scene, un catalogo di situazioni classificabili in base a criteri di diverso tipo ma che riconducono tutti ad aspetti familiari dell'esperienza sociale.

I luoghi (la piscina, la discoteca, il parco), la presenza o l'assenza (i concorsi di bellezza ad altezza fondoschiena, il processo industriale della creazione di giocattoli rigorosamente azzurri o rosa), la centralità del movimento o della performance (l'acquagym in gravidanza o la ginnastica con prole al seguito, il palcoscenico del tagadà e quello letterale della maschera dell'illusionista), le età della vita (bambine con gli orecchini e bambini in minimoto; il matrimonio), la rilevanza della parola, declinata in dialogo, insegnamento o commento inappropriato: sedicenti motivatori, esperte matrimoniali, religiosi, accomunati da una concezione della coppia e della famiglia plastificata, con ruoli di genere definiti, inalterabili e gerarchici (è sempre e comunque la donna che deve non solo impegnarsi per far funzionare il vincolo matrimoniale o familiare, ma anche rendersi appetibile, lusingata dall'attenzione maschile e ad essa sottomessa).

Il giudizio è in ogni caso inequivocabilmente sospeso, lo sguardo talvolta persino empatico, ma volutamente è lasciato allo spettatore il compito di trovare il filo conduttore tra le sequenze, apparentemente scollegate tra loro: segmenti visivamente conturbanti, a volte autoconclusivi, a volte astratti, altre quasi frustranti nella propria apparente mancanza di dimensione simbolica. Progressivamente diventa chiaro, a chi

riceve e accetta le premesse del film, che l'obiettivo è illuminare ed evidenziare la frizione tra la familiarità di molte di queste scene e il senso di straniamento provocato dal loro accostamento in successione. Attraverso lo strumento dell'isolamento del gesto, della parola o dello scambio comunicativo, emerge la pervasività di dinamiche ricorrenti regolate da stereotipi di genere e aspettative che perdurano inalterate dall'infanzia alla terza età. *Normal* non dà soluzioni, ma è un film che chiama alla riflessione, a un'osservazione partecipata da portare nel mondo: un'attitudine a prestare attenzione e a interrogare il riproporsi di comportamenti, segnali, linguaggi acquisiti che compongono una "normalità" che non ha nulla di essenziale o naturale, ma è frutto di costrutti sociali e delle loro conseguenze, dunque modificabile e rovesciabile.

CHIARA CHECCAGLINI

Zen sul ghiaccio sottile

Regia: Margherita Ferri
Soggetto e sceneggiatura:
Margherita Ferri
Fotografia: Marco Ferri
Montaggio: Mauro Rossi
Scenografia: Nicola Bruschi
Costumi: Valentina Zizola
Musiche: Alicia Galli, Riccardo
Vandelli, Antonello Sabatini, Aldo Dursi
Produzione: Articulture
Distribuzione: Istituto LUCE –
Cinecittà
Origine: Italia, 2018
Durata: 87'

Premi: *Bif&st – Bari International
Film&Tv Festival* (2019): Premio "Nuovo
Imaie" – Migliore Attrice Rivelazione
(Eleonora Conti)

Interpreti: Eleonora Conti (Maia
aka Zen), Susanna Acchiardi (Vanessa),
Fabrizia Sacchi (Sandra), Edoardo
Lomazzi (coach Galli), Ruben Nativi
(Luca), Alexandra Gaspar (Giada),
Maurizio Stefanelli (Dario), Abdousalam
Snidi (Ab), Marco Manfredi (agente
Bernini), Giulia Lorenzelli (professoressa)

LA MONTAGNA DEI SETTE COLORI



ZEN SUL GHIACCIO SOTTILE, 2018

Maia è un'adolescente che vive in un piccolo paese dell'Appennino emiliano. Unica ragazza della squadra di hockey sul ghiaccio locale è da sempre presa di mira dai coetanei per la sua mascolinità. Irrequieta, solitaria, totalmente incurante dell'opinione delle altre persone, riesce a respirare solo insieme a Vanessa, la

ragazza di un suo compagno di squadra, che scappa di casa e si nasconde nel rifugio di montagna gestito dalla madre di Maia. Sapranno ascoltarsi e avvicinarsi, condividendo l'incertezza e la rabbia di un'età precaria e instabile.

«È come se io e gli altri non ci incontrassimo mai. Quello che dico non va mai bene o quando provo a fare qualcosa è sempre sbagliato. Ogni passo in avanti ne faccio trecento indietro. Sono come intrappolato qua dentro. Tutti dicono Zenasi quella lesbica, ma quando mi guardo allo specchio io vedo Zen, un ragazzo». Con queste parole Maia cerca di spiegare il caos che ha dentro di sé, con cui deve convivere giorno dopo giorno senza mai una sosta. *Zen sul ghiaccio sottile* ci fa entrare in questo suo mondo come degli ospiti privilegiati:

accompagnandola lungo qualche giorno della sua vita, impariamo a conoscere una ragazza audace ma molto fragile, abile a nascondersi ma che vorrebbe solamente potersi mostrare con tutto quello che ha da dare. A raccontarcelo la mente, la penna e la macchina da presa di Margherita Ferri, che ci dona pochi attimi della sua protagonista, lasciandoci sbirciare dentro una vita che non è nostra, in un momento della vita così fugace è delicato. L'eleganza della storia sta nell'essere un film sull'adolescenza e non negarlo mai, mettendo in scena i tormenti di ragazzi e ragazze che alternano attimi spensierati a grandi sconforti, liti in famiglia, scuola, compagni di classe, ribellioni e tanti, troppi pensieri. Si tratta del terreno di partenza della narrazione ma ben presto realizziamo come diventi un sottofondo muto che si fa piccolo in confronto alla ricchezza di immagine, di suoni e di significati che accompagna l'altra faccia della storia. La ricerca continua del sé e della propria sessualità, il racconto garbato di una fase di transizione, una lezione di sentimenti, senza per forza cadere in facili etichette ma concentrando l'attenzione sul rapporto che ognuno ha con sé stesso. Maia e Zen condividono un corpo solo, un solo spirito, mille domande, e per questo molte volte si scontrano. Sono due facce che stanno cercando la propria identità, insieme o separate per ora non lo sanno, l'una o l'altro ancora non ben definiti. Maia è Zen, Zen è Maia, entrambi sono, solo che ancora non lo sanno. Questa esplorazione cammina di pari passo al quotidiano ma pretende distanza, anche in senso fisico: il rifugio di montagna che ospita le due ragazze è isolato, nascosto, una sorta di porto sicuro dove potersi trovare,

nascondere, confessare, accettare. Tutt'intorno la montagna d'inverno, brulla, spoglia, innevata, alberi lunghi e dritti come sentinelle, inamovibili, la neve fresca che fa affondare le sneakers. Come una terza protagonista, è osservata, percorsa, ascoltata in assoluta contemplazione. È qui che le parole non sono necessarie, la sceneggiatura si arresta per lasciar spazio alla fotografia pulita e alla musiche originali (colonna sonora composta da Alicia Galli e dal collettivo bolognese Zero51 Audiolab).

Più in alto ancora ecco poi i ghiacciai del mondo, inseriti in un montaggio che carica l'immagine di significati e potenza mentre questi parlano, scricchiolano, giganti in pieno lamento, preludio di un possibile collasso. In un'escalation che segue la protagonista nella sua emotività, questi cedono permettendo alla ragazza di sfogare tutta la sua frustrazione, in un pianto liberatorio che fa emergere un altro mondo, fatto di nuovi colori, di nuove sicurezze. Maia scivola sul ghiaccio, è il ghiaccio, graffiata, resiliente, stoica. Maia è Zen, Zen è Maia, entrambi ora sono.

MARGHERITA MERLO

Noi

Regia: Benedetta Valabrega
Soggetto e sceneggiatura:
Benedetta Valabrega
Fotografia: Benedetta Valabrega
Montaggio: Benedetta Valabrega
Musiche: Alessandro Drudi,
Francesco Fratini
Produzione: CSC – Centro
Sperimentale di Cinematografia
Origine: Italia 2018
Durata: 55'

Premi: *Visioni Italiane* (2019): Premio
Visioni DOC Giovani, Premio Speciale
Visioni DOC, Premio Visioni DOC al
Miglior Autore (Benedetta Valabrega)

Interpreti: Paola Toscano (sé stessa),
Stefano Valabrega (sé stesso), Caterina
Diamanti (sé stessa), Federica Valabrega
(sé stessa), Paola Valabrega (sé stessa)

QUATTRO GENERAZIONI RACCONTANO (LITIGIOSAMENTE) IL LORO INCONSCIO FAMILIARE



NOI, 2018

Nato come saggio di fine corso per il Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo, *Noi* è un documentario sulla famiglia di Benedetta Valabrega, discendente da ebrei deportati ad Auschwitz. È un *home movie* che racconta affettuosamente la vita, i ricordi e

l'intimità della giovane regista, delle due sorelle, dei genitori e dell'anziana nonna. Ma che racconta soprattutto le liti e i conflitti che hanno segnato la storia della famiglia, susseguendosi come un *leitmotiv* transgenerazionale in grado di aprire una riflessione sulla memoria individuale e collettiva.

Esplosivo come l'audio che irrompe nei titoli di testa, è il litigio tra sorelle che apre il film – uno dei tanti litigi che costituiscono lo scheletro di questo bellicoso diario familiare, raccontato dalla camera sporca e disinvolta dell'*home movie*. «Zio Daniele e papà hanno smesso di parlarsi [...], poi zio Ugo e nonno Bruno, papà e nonno Bruno, zio Daniele e nonno, poi nonna... e noi con papà Stefano»: ripercorrendo a ritroso la genealogia della famiglia, pare emergere

una linea di scontro permanente che segna il modo di stare al mondo dei Valabrega.

«Perché gli stessi conflitti continuano a ripetersi?»: per rispondere a questa domanda Benedetta, la sorella minore, decide di risalire al «luogo e al momento precisi nel quale il conflitto si è innescato», ovvero al settembre 1943 quando, dopo l'Armistizio, i suoi bisnonni Leone e Anita imposero ai figli Ugo e Bruno di abbandonare Roma per fuggire dai nazisti. Una cacciata salvifica: loro moriranno ad Auschwitz mentre i figli, fuggendo a piedi da Roma a Napoli, si metteranno in salvo incontrando gli americani.

Attraverso un racconto delicato e mai pesante, scandito da un prezioso dialogo intergenerazionale, la giovane regista si fa carico di ipotizzare come il continuo antagonismo possa aver costituito, per la sua famiglia, una via per elaborare il trauma della Shoah, e di raccontare per immagini quanto l'eredità di un simile evento possa presentarsi stratificata nelle vite dei sopravvissuti. Il fardello della ferita collettiva si combina in questa storia con il fardello dei vissuti individuali, dei rimorsi che seguono le scelte fatte e dei rimpianti che accompagnano quelle non fatte. Il grande tema della colpa inespriabile – «Chi deve essere punito per questo? Chi è il responsabile?» –, questo peso trasmesso di generazione in generazione, arriva qui a plasmare le aspettative che i genitori hanno sui figli: l'autorevole nonna parla della difficoltà di scegliere la propria strada, il padre non approva la scelta della figlia di fare la regista, rivendicando di avere per lei ben diverse aspettative professionali in terra straniera. Lo stesso

padre che trova la sua personale via di elaborazione del trauma nell'agonismo – le estenuanti camminate in montagna, le maratone, l'adozione di una vera e propria «idea agonistica dell'esistenza» che presenta alle figlie come modello – ma che, contemporaneamente, non sa dire di no al suo cagnolino. In questo senso – e posto al crocevia di storie individuali e Storia collettiva – è da leggere anche il rapporto della famiglia Valabrega con l'America, che ha rappresentato la salvezza per i nonni Bruno e Ugo, ma che costituisce per ogni generazione di figli una possibilità incombente, un obbligato «rito di passaggio» col quale bisogna via via confrontarsi. Un esilio forzato con cui fa i conti la maggiore delle sorelle, Federica, che ha assunto su di sé la volontà paterna accettando di vivere oltreoceano ma che, come tutti gli espatriati, si trova ora appesa a un'identità a metà.

Individuatane la radice, ai discendenti Valabrega non resta allora che cercare di sanare il conflitto tramite un atto dal sapore psicomagico: ripercorrere a piedi, in senso inverso, la strada che fecero Bruno e Ugo in quel settembre 1943, per cercare di ricucire la ferita che quel giorno si aprì. Ma come un litigio tra sorelle aveva aperto il film, così un altro litigio tra sorelle lo chiude su questo viaggio riparatore che «niente» ha aggiustato, «quasi niente» ha insegnato ma che quantomeno ha permesso a chi lo ha seguito di avere coscienza del proprio inconscio familiare.

MARIA IDA BERNABEI

Le ultime cose

Regia: Irene Dionisio
Soggetto e sceneggiatura: Irene
Dionisio
Fotografia: Caroline Champetier
Montaggio: Aline Hervé
Scenografia: Giorgio Barullo
Costumi: Silvia Nebiolo
Musiche: Sweet Life Factory
(Matteo Marini, Gabriele Concas), Peter
Anthony Truffa
Produzione: Tempesta, Rai Cinema,
Ad Vitam Production, Amka Films
Productions
Distribuzione: Istituto LUCE –
Cinecittà
Origine: Italia, Svizzera, Francia 2016
Durata: 85'

Premi: *Nastri d'Argento* (2017):
Nastro d'Argento SIAE per i nuovi
sceneggiatori (Irene Dionisio)

Interpreti: Fabrizio Falco (Stefano),
Roberto De Francesco (Sergio), Christina
Rosamilia (Sandra), Alfonso Santagata
(Michele), Salvatore Cantalupo (Angelo),
Anna Ferruzzo (Anna), Nicole De Leo
(Marilù), Maria Eugenia D'Aquino (Rosa),
Margherita Coldesina (Simonetta),
Matteo Polidoro (Gabriele)

UN RACCONTO DI CRISI E DEBITO



LE ULTIME COSE, 2016

Torino, banco dei pegni. Molte persone portano i propri averi in attesa del riscatto o dell'asta finale. Qui tre storie si intrecciano per raccontare la crisi: Sandra, giovane trans, porta la sua pelliccia, per dimenticare il passato e un amore finito. Il suo sguardo incrocia quello di Stefano, un giovane perito, assunto per

attribuire un prezzo ai beni, che si scontra con il suo capo, Sergio, e con i loschi traffici che si consumano quotidianamente nel banco. Infine c'è Michele, ex facchino in pensione, che chiede un prestito ad un parente per aiutare la famiglia, ma questa scelta si rivela sbagliata.

È un carosello di esistenze quello alla base di *Le ultime cose*, esordio nel lungometraggio di finzione dopo vari documentari – *La fabbrica è piena. Tragicommedia in otto atti* (2011), *Il canto delle sirene* (2013), *Sponde. Nel sicuro sole del Nord* (2015) – di Irene Dionisio, una delle autrici più interessanti del cinema del reale contemporaneo, madre di un'arte neorealista, dal budget ridotto, in grado di cogliere contraddizioni e complessità dell'oggi. Vite che vanno e vengono, esistenze che si incrociano

e si separano. Esistenze tristi, sfumate, che hanno perso i contorni a causa della disperazione.

Le ultime cose mette in scena un dipinto umano sommessamente disperato, porta sul grande schermo con lo sguardo da documentarista – Frederick Wiseman le è stato utile –, sorpreso e stupito della Dionisio, il catalogo umano della crisi che sembra inarrestabile. Sceglie come centro di narrazione un luogo, il banco dei pegni, che diventa un simbolo, dove abitano vergogne, senso di colpa, criminali travestiti da “burocrati” e cravattari, e che è anche un personaggio. Quelle quattro mura grigie, infelici e asfittiche – dove chi ha smesso di contare per la società porta i propri beni nella speranza di riuscire poi a riscattarli – sono percorse da storie, da volti altrettanto grigi, infelici e asfittici, da esseri umani messi di fronte a problemi di danaro, inglobati nella crisi da cui non riescono a risollevarsi. Quelle quattro mura sono percorse anche da oggetti, importanti, di valore, pieni di significato per chi li impegna, e il nulla o, al massimo un lotto di un'asta, per chi li riceve. La Dionisio con occhio asciutto e minimale osserva tenendo ben presente l'insegnamento neorealista, e consegna allo spettatore la tragedia quotidiana del debito che “ammala” e addolora, un labirinto intricato in cui l'uomo comune è segregato. È labile il confine tra vittima e carnefice, lo è per Stefano, l'unico che sembra avere una coscienza e un'anima in quella valle di lacrime, senza Dio e compassione; lo è per Michele, costretto ad un gesto disperato, chiedere un prestito al cognato Angelo per poi ripagarlo lavorando per lui. Sta proprio qui, in questa sorta di meccanismo ad incastro di cui ogni elemento è partecipe,

il racconto, misero e livido, di un mondo infernale che la Dionisio segue e insegue guardando quel luogo e quei personaggi da angolazioni nuove.

Le ultime cose, attraverso le piccole vite di Stefano, Sandra e Michele, (di)mostra la regressione esistenziale di tanti poveri cristi risucchiati nel vortice del debito che ha portato via la dignità a molti italiani. Quel luogo, il banco, si fa gorgo narrativo e grido d'aiuto disperato e silenzioso da parte di chi non ha soldi per comprare l'apparecchio acustico al nipote (Michele), di chi spera di poter avere i soldi per ricominciare una nuova vita in una Torino che rigetta (Sandra), di tutti quelli che credono nella buona fede di un uomo che conosce un'unica lingua, quella del “vil danaro”. Sandra, Michele e tutti gli altri hanno perso la loro identità sociale e il film diventa lirica del loro dolore, grazie ad una cineasta che con onestà sa tradurre in immagine il tormento, avvicinandosi alla materia con pudore, e diventa poema di un male che colpisce ogni personaggio di questa lenta e inesorabile via crucis, dentro e fuori quel banco. *Le ultime cose* è un'analisi della crisi, del debito (in cui fa eco il saggio di David Graeber), di un piccolo mondo disperato di cui la coraggiosa Dionisio narra bene dolore, ambiguità e zone d'ombra.

ELEONORA DEGRASSI

In questo mondo

Regia: Anna Kauber
Soggetto e sceneggiatura: Anna
Kauber
Montaggio: Esmeralda Calabria
Musiche: Valerio C. Faggioni, Filippo
De Laura
Produzione: Solares Fondazione delle
Arti, AKI Film
Origine: Italia 2018
Durata: 100'

Premi: *Torino Film Festival* (2018):
Miglior Documentario per Italiana.doc;
Trento Film Festival (2019): Premio Museo
Usi e Costumi della Gente Trentina

Interpreti: Michela Battassi (sé
stessa), Donatella Germano (sé stessa),
Rosetta Germano (sé stessa), Caterina
De Boni Fiabane (sé stessa), Assunta
Valente (sé stessa), Anna Arcari (sé
stessa), Maria Oliveto (sé stessa), Efisia
Podda (sé stessa), Gabriella Michelozzi
(sé stessa), Lucia Colombino (sé stessa),
Marica Colombino (sé stessa), Elia Nicolai
(sé stessa), Alessandra Tomei (sé stessa),

Brigida Ciorciaro (sé stessa), Rosa
Aquilanti (sé stessa), Rosina Paoli (sé
stessa), Addolorata Di Fiore (sé stessa),
Anne Line Redtrøen (sé stessa), Aste
Redtrøen (sé stessa), Michela Agus (sé
stessa), Assunta Calvino (sé stessa)

LA PIENEZZA DEL SILENZIO



IN QUESTO MONDO, 2018

Michela, Donatella e Rosetta, Caterina, Assunta e Anna, Maria, Efisia, Gabriella, Lucia e Marica, Elia, Alessandra, Brigida, Rosa, Rosina, Addolorata, Anne e Aste, Michela, Assunta: ventuno donne che per tante altre testimoniano la coerenza, la rigidità e la passione della coraggiosa e impopolare scelta di essere donne pastore. Le ha

incontrate Anna Kauber in una lunga ricerca condotta in tutto il territorio italiano, confrontando età, approcci, stile e difficoltà in un contesto totalmente dominato dagli uomini e, per questo, colmo di pregiudizi.

Inquadrature si ripetono, simili ma mai uguali: come la natura nelle stagioni. Piedi si arrampicano, zampe, zoccoli, erbe calpestate, pietre degli stessi sentieri. Poche volte si perde la strada – perché gli animali sanno – così come *In questo mondo* che, non evolvendosi, non progredendo, percorre cicli, tratti di un grande cerchio chiamato vita di allevatrici. Il film, più che di una freccia scoccata, ha il carattere di un vasto ricamo geometrico dove in figure tutte teoricamente uguali la manualità, con l'esperienza, induce una differenza, un "errore" che rende

unica ciascuna. Così le storie di donne raccontate da Anna Kauber tracciano disegni differenti, ma strettamente intrecciati tra loro.

L'insieme visto dall'alto – dove l'alto è la fine del film e la sequenza che ai volti collega i nomi e l'origine – è una mappa e quasi un paradigma. Una mappa, geografica e sentimentale, che fin lì si era tentato, quasi giocando, di indovinare; un paradigma di reazioni sociali a caratteri tenaci di donne, che scegliendo di essere pastori affrontano l'inattualità con le armi della bellezza e dell'empatia. Le loro parole sono dirette, a volte scarse, ma sempre alte, cariche come sono della dedizione quasi vocazionale al loro fine. La percezione che hanno di sé è lucida e priva di retorica: si parla di soldi, di schifo, di malattie, di liquidi interiori, ma anche di comunione con gli animali, di giuste distanze affettive, di nomi affezionatissimi. Alle loro interviste il suono di ogni pascolo e gli orizzonti percorsi offrono un fondale omogeneo, come un bordone musicale a cui le altre voci si aggiungono a fissare punti fermi o ad arricchire quelli già fissati. Le strutture sono brevi, poche parole lasciano tutto lo spazio al silenzio che non è qui solo assenza di rumori, quindi vuoto – il passaggio di un gregge è rumorosissimo – bensì un silenzio che è un pieno di attesa e contemplazione. Così ogni piccola dichiarazione è una pietra scolpita, un tassello intagliato di un mosaico reso vivo dalle variazioni tonali: essere pastori – ed esserlo da donne – è un lavoro di ostinazione. A chi le gambe non son più forti, a chi la pensione basterebbe, a chi il guadagno non basta, a chi potrebbe lasciare la sua terra, a chi ne ha lasciata un'altra, a chi una terra non basta e sente la montagna

come un'unica grande casa senza pareti. A tutte costoro la Kauber dedica un'elegia visiva e sonora, che raggiunge il suo acme, cercato e ottenuto, nella sequenza del violino suonato per il gregge, per un pubblico di alberi e prati, per il risuonare delle valli.

Essere sé e nient'altro, questo insegnano gli sguardi austeri ma carezzevoli delle protagoniste, sguardi abituati ad un altrove e che vengono da quell'altrove che, pure il titolo sottolinea, è in questo mondo. In questo mondo e fuori da esso, contemporaneamente, come la logica degli animali, severa e imprevedibile. Se all'opinione delle donne pastori non viene opposto nulla – non una voce maschile, non una voce esterna a quel mondo e a quella vita – è proprio per questa inconfondibilità: le premesse da cui partirebbero le due parti sarebbero inconciliabili e, in sostanza, parlerebbero di cose differenti pur usando le stesse parole. Basti l'irruzione, nel racconto, di quelli che chiedono loro: «come fate a mangiare la carne degli animali che avete amato?», la risposta è spiazzante e assoluta: «è la miglior carne che si può mangiare». Quasi una restituzione di amore, un'offerta di sé stessi, un ringraziamento raffinatissimo.

ERASMO DE MEO

La serialità cambia genere? A lungo territorio incontrastato di quelli che lo studioso Brett Martin ha recentemente definito “uomini difficili”, negli ultimi quindici anni la serialità televisiva internazionale ha concesso uno spazio sempre maggiore a protagoniste femminili. La *Golden Age of Tv*, inaugurata nel segno della mascolinità complessa, controversa e finanche “tossica” dei vari Don Draper, Tony Soprano, Walter White e Rust Cohle, ha visto affacciarsi via via i cosiddetti “strong female characters”, archetipi narrativi che ci hanno offerto la possibilità di avvicinarci a personaggi decisivi nella definizione dell’immaginario audiovisivo del ventunesimo secolo e della cultura pop tutta.

A oggi la presenza di una “donna forte” contrassegna quasi un sottogenere della scrittura *long running*.

Pensiamo, solo a titolo esemplificativo, a successi recenti come *Girls* (2011–2016) *Orange Is the New Black* (2013–2018), *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015–2019), *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017) o *The Handmaid’s Tale* (2017), serie radicalmente diverse tra loro eppure tutte dominate da protagoniste in grado, con le proprie azioni, di vincere la lotta per la loro indipendenza o di affermare la loro individualità – diventando, a volte, condottiere di veri e propri eserciti.

Per osservare più da vicino questa tendenza, la sezione del Premio Amidei dedicata alla serialità televisiva quest’anno propone una riflessione sul racconto al femminile in una declinazione particolare. Osservando la produzione seriale italiana dell’ultima stagione, si può dire che *L’amica geniale* (presentato, nei primi due episodi, alla 75. Mostra

Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia) afferisca a questo nuovo filone non soltanto per la presenza delle due co-protagoniste, ma anche per una qualità di scrittura e realizzazione che tiene il passo con gli omologhi stranieri. Si tratta di un prodotto Rai Fiction, quindi pensato per il pubblico generalista della televisione di Stato anziché per le platee “fidelizzate” della tv via cavo statunitense e delle piattaforme di video on-demand che hanno ospitato molti dei titoli citati sopra; tuttavia, può vantare l’interesse di un gigante riconosciuto della “quality television” americana qual è HBO, che ha mandato in onda la serie in contemporanea all’emittente italiana con il titolo *My Brilliant Friend*.

Più ancora che la regia firmata da un personaggio dagli illustri trascorsi cinematografici qual è Saverio Costanzo (dietro la macchina da presa per tutti gli episodi), ad aver destato l’interesse dei produttori statunitensi è stata senz’altro l’ispirazione letteraria, seriale anch’essa. L’omonima e pluripremiata saga di Elena Ferrante, già decisamente nota anche in America, ha fornito la base per un adattamento fedele all’ambientazione della pagina scritta, girato a Caserta e recitato in dialetto con sottotitoli in italiano.

Quella trasmessa non è che la prima delle quattro stagioni previste che seguiranno i quattro libri della Ferrante, da considerarsi – come ha avuto modo di affermare la stessa autrice – un solo, lungo romanzo pubblicato in più volumi. Proprio in questo sta la seconda particolarità del titolo scelto, nel suo mettere le sue “donne forti” al centro di un Bildungsroman, una storia d’amore, d’amicizia, d’odio, di alleanze e di vendette che percorre il tempo e indica una

strada di sviluppo e di crescita, risultato di un incontro tra la legge interiore dei personaggi e le circostanze del mondo esterno che li attraversano. Francesco Piccolo, Laura Paolucci e la stessa Ferrante firmano una sceneggiatura che è una parabola di crescita ed emancipazione al femminile, dove le tappe che la tradizione impone alla condizione di genere (sesso, maternità, matrimonio) si intrecciano alle difficoltà di un contesto sociale nel quale è anzitutto la presenza degli uomini a definire l’identità di una donna.

SARA MARTIN, SIMONE DOTTO

L'amica geniale

Regia: Saverio Costanzo
Soggetto: dal romanzo *L'amica geniale*
di Elena Ferrante
Sceneggiatura: Saverio Costanzo,
Elena Ferrante, Francesco Piccolo,
Laura Paolucci
Fotografia: Fabio Cianchetti
Montaggio: Francesca Calvelli
Scenografia: Giancarlo Basili
Costumi: Antonella Cannarozzi
Musiche: Max Richter
Produzione: Fandango, Wildside,
Umedia, Rai Fiction, HBO, Timvision
Distribuzione: Nexo Digital
Origine: Italia, USA 2018
Durata: 480' (8 episodi, 53' – 64'
a episodio)

Premi: *Globo d'Oro* (2019): Premio
Giovane Promessa (Ludovica Nasti);
Monte-Carlo Television Festival (2019):
Ninfa d'Oro (Miglior Serie Tv drammatica)

Interpreti: Elisa del Genio (Elena
"Lenù" Greco bambina), Margherita
Mazzucco (Elena "Lenù" Greco
adolescente), Ludovica Nasti (Raffaella
"Lila" Cerullo bambina), Gaia Girace
(Raffaella "Lila" Cerullo adolescente),
Anna Rita Vitolo (Immacolata Greco),
Luca Gallone (Vittorio Greco),
Valentina Acca (Nunzia Cerullo),
Antonio Buonanno (Fernando Cerullo),
Gennaro De Stefano (Rino Cerullo),
Dora Romano (Maestra Oliviero),

Antonio Pennarella (Don Achille Carracci),
Nunzia Schiano (Nella Incardo), Imma Villa
(Manuela Solara), Antonio Milo (Silvio
Solara), Alessio Gallo (Michele Solara)

CANCELLARE LE TRACCE: L'INFANZIA E L'ADOLESCENZA



L'AMICA GENIALE, 2018

La prima stagione segue le vicende narrate nell'omonimo libro – primo di quattro, scritti dalla misteriosa Elena Ferrante – ripercorrendo a ritroso dall'infanzia alla fine dell'adolescenza la crescita di Elena e Lila, amiche e compagne di vita. Sullo sfondo del rione napoletano dove vivono si susseguono

le scoperte, gli amori e le lotte delle due protagoniste, le cui esistenze si intrecciano a quelle dei familiari e degli abitanti del quartiere, in uno spaccato storico che ricostruisce efficacemente le trasformazioni socio-economiche dell'Italia dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta.

Lenù e Lila, l'una l'amica geniale dell'altra. Il loro rapporto, sin da bambine, le unisce e le allontana nelle difficoltà di una vita segnata dalla povertà e dalla violenza. Il rione napoletano, costituito da edifici spogli e piccole botteghe, più che una casa in cui crescere sembra una prigione. Lenù, diligente e posata, sembra riuscire a liberarsi presto, conquistando faticosamente il permesso per andare al liceo. Lila invece, relegata a ruolo di scarpina, coltiva la

sua intelligenza brillante di nascosto, divorando libri e imparando prima il latino, poi il greco.

La narrazione, un'epopea intima fra le due protagoniste che lottano in nome di un'emancipazione sociale e culturale, si muove sulla misurazione reciproca. La voce narrante di Lenù guida lo spettatore dentro un universo privato in cui l'altra non rappresenta soltanto il metro di misura ideale per giudicare sé stessa, ma anche quello più adatto per imparare a relazionarsi con il mondo circostante. Lila, un personaggio complesso – che la serie riesce soltanto a tratteggiare – aggressivo e seducente, nonostante i limiti reali del quotidiano e le violenze familiari prova in ogni modo a varcare i confini del rione, immaginando mondi diversi.

Il romanzo, scritto secondo Costanzo in maniera "cinematografica", consente al regista un'abile operazione di sintesi, in cui i personaggi, coerenti e precisi, vengono delineati sullo schermo attraverso una narrazione che accorpa i momenti salienti, senza dimenticarsi di ridefinirne tensioni e sentimentalismi. Rispetto al racconto della Ferrante i tagli si percepiscono, ma gli eventi importanti restano i perni tematici attorno ai quali si sviluppa la trama dell'intera stagione (e della saga): la sopravvivenza, la libertà, il riscatto.

I personaggi che popolano il primo libro, dai familiari e compagni di scuola, ai figli dei commercianti del rione, sono ritratti fedelmente nelle loro caratteristiche psicologiche e nel ruolo sociale che ricoprono per la vita delle due protagoniste. Fra i principali: la maestra Oliviero, prima sostenitrice delle bambine, che lotta al loro fianco per concedere loro

un'educazione; Don Achille, mafioso della zona, una presenza–assenza emblematica nei primi due episodi; Nino, primo amore impossibile di Lenù; Rino, fratello maggiore di Lila, affascinato e spaventato dall'energia della sorella. Sotto traccia due famiglie numerose e poco presenti, se non per ribadire con durezza limiti e doveri imposti alle giovani donne negli anni Cinquanta/Sessanta e una ricchezza che inizia a farsi spazio nella vita quotidiana del quartiere, tra le prime macchine, come la Fiat 500 rossa dei Solara, e le modeste attività commerciali che diventano piccole imprese, come la bottega di scarpe del padre di Lila, che si trasforma in un vero e proprio negozio grazie a un matrimonio. Fra tutti spiccano le amiche geniali: Lenù, un'attenta osservatrice, insicura ma con una precoce coscienza predisposta all'ascolto e Lila, insieme forte e fragile – in un ritmo che le due giovani interpreti riescono a sostenere –, rivivono sullo schermo, una accanto all'altra, in un rapporto che tra stima e competizione le unisce e le nutre.

GRETA PLAITANO

A noi tutti capita sovente di rimanere bloccati entro una condizione contraddittoria in partenza, un'aporia dalla quale non è possibile venir fuori, una situazione o insieme di situazioni che tuttavia esercitano un determinato fascino in noi. Ebbene, il cinema espresso e proposto da Giovanni Cioni è forse una delle esemplificazioni artistiche per eccellenza di quanto detto: un discorso che ha sempre la fisionomia da missione esperienziale quotidiana, in continuo estroflettersi nelle sue forme così accomunate dalle tematiche più sociali, o meglio umane, che interessano e stimolano lo sguardo di questo cineasta apolide per natura.

Parlare del cinema di Giovanni – ne parliamo interpellando direttamente il nome proprio per rispetto a quello che è il suo cinema, sempre così in prima persona, un dispositivo entro cui il regista stesso si relaziona con gli altri – significa parlare di Giovanni medesimo, ecco la “contraddizione”, non esiste spaccato tra i due aspetti, bensì da spettatori ci troviamo nella piacevole condizione di dover abbracciare il relativismo che unisce i due. Il suo atteggiamento di continua e devota ricerca di dispositivi capaci di raccontare un corollario di storie personali, produce quello che è un vero e proprio *gioco del reale*, un insieme di esperienze non forzate quanto lasciate il più possibile

libere di esprimersi, enunciando così facendo una sorta di conversazione triangolare tra soggetto ripreso, regista e spettatore.

È infatti duplice peculiarità di Cioni quella sia di dialogare sovente con gli esseri umani incontrati dall'occhio della sua videocamera, lasciando che questi rispondano a sue/nostre comuni curiosità, sia inserire saltuariamente dei cartelli che simulino premesse e ulteriori conversazioni, il tutto, però, mantenendosi ben distante dal genere documentaristico dell'intervista. Una distanza che è più chiara che mai nel suo essere cinema *borderline*, potremmo dire, qui inteso come di complesso incasellamento in regole rispettanti canoni e/o generi specifici. Sarebbe dunque sbagliato, o quantomeno limitante per il regista e financo per noi spettatori, definire questa tipologia di fare cinema come esempio canonizzato di documentario, nonostante risulti palese ai nostri occhi l'innescarsi e manifestarsi di logiche produttive ascrivibili al genere in questione; in tutti i suoi film la materia primordiale è il *reale*, e prima ancora il vissuto di ogni essere umano da lui incontrato, spesso per dono ricevuto dalla casualità della vita medesima, dunque una modalità di fare cinema che si dimostra a tutti gli effetti accostabile a noi stessi. È un cinema intimo, offertoci da un cineasta

che ama definirsi tale nella semplice accezione di “colui che fa cinema”, dove non c'è nulla di autoreferenziale, una finestra per i nostri sguardi che ci consente di entrare (o meno) liberamente in contatto con le emozioni e i racconti di queste persone, fornendoci la continua e illusoria sensazione che anche noi stessi siamo effettivamente parte di quella conversazione, di quel momento, di quello scorcio di vita.

Ecco dunque che questo modo aprioristico di fare cinema diviene modalità perspicua e rara di raccontare storie: sono i soggetti medesimi a farlo, a muovere questo racconto, a (re)inventare i meccanismi che sono parte della storia e ad accostare tutti questi attimi l'uno con l'altro, creando il contenuto basilico che viene poi “semplicemente” mediato da Cioni, come fosse uno scultore che deve saper sottrarre con rispetto la mole di vita che ha investito il suo obiettivo; ed è proprio attraverso questo strumento che pian piano il cineasta ricerca quella fiducia necessaria nel poter raccontare le storie, e dunque poter di conseguenza realizzare film che altrimenti, laddove pensati e ideati con atteggiamento invasivo, non riuscirebbero a concretizzarsi. Non filma il reale, non essendo nella sua concezione un dato oggetto da documentare, bensì lo vive a sua volta, reinventandolo. Opera dunque una sorta di *scrittura del reale*, dove ad assumere significato sono financo gli oggetti e i momenti lasciati (in)volontariamente fuori campo, come elementi che di continuo interagiscono con quelli in quadro, ai quali è convenzionalmente dedicata maggiore attenzione. Nei film minuziosamente proposti per questa sezione, si è allora

scelto di rendere esplicito quanto qui precisato individuando cortometraggi – *Le Rumeur du Monde* (1990–96), ciclo di sperimentazioni sulla materialità cinematografica nella quale è riposta la misteriosa natura del mezzo medesimo, e *Prima di Napoli* (2009), ritratto conciso e paradossalmente dinamico nella sua staticità da cartolina per una città che è teatro di incontri e sentimenti per il cineasta – e lungometraggi – *In purgatorio* (2009) e *Per Ulisse* (2013) – capaci di esprimere la forza centripeta di questo modo di raccontare relazioni, ricerche e viaggi intrapresi per mezzo del dispositivo cinematografico, quale espediente per scoprire dimensioni e innescare discorsi che altrimenti potrebbero rimanere troppo a lungo celati.

STEVEN STERGAR

In purgatorio

Regia: Giovanni Cioni
Soggetto e sceneggiatura: Giovanni Cioni
Fotografia: Marcello Sannino,
Giovanni Cioni
Montaggio: Giovanni Cioni,
Massimiliano Pacifico, Davide Santi
Suono: Daghi Rondanini, Alberto Padoan
Produzione: Teatri Uniti, Zeugma
Films, Qwazi qWazi film
Distribuzione: Giovanni Cioni
Origine: Italia, Francia, Belgio 2009
Durata: 69'

Premi: *Cinéma du Réel* (2010):
Premio Patrimoine de l'Immatériel; *Terra
di Cinema* (2010): Premio FEMIS TITRA;
Bellaria Film Festival (2010): Menzione
speciale Premio Casa Rossa; *Festival dei
Popoli* (2012): Premio del Pubblico

RACCONTI DI ANIME ANONIME: LÀ DOVE NON SPLENDE IL SOLE



IN PURGATORIO, 2009

A Napoli si cela una dimensione cittadina costantemente in penombra, non baciata dal sole che caratterizza l'immaginario del luogo. È la Napoli delle grotte di tufo, delle catacombe e del culto dei teschi, simbolo di legami trascendentali tra i cittadini viventi e i (non) morti, adottati dai primi come presenze facenti parte

di un nucleo intimo familiare. Affidando aspirazioni e accadimenti del quotidiano all'influenza esercitata nella sorte dai teschi, queste persone raccontano come diverse tipologie di legami abbiano per sempre modificato le loro vite.

In purgatorio è il frutto di un'incessante e volontaria esplorazione entro un luogo di culto di certa tradizione napoletana, uno spazio da alcuni considerato come dimensione abitata da anonime anime in attesa di identità, attribuitegli da coloro in vita aventi ancora la possibilità di accudirne e adottarne la presenza, chiedendo in cambio una qualche sorta di aiuto nel superare le avversità giornaliera. La forza di Cioni nel saper raccontare emozioni altrui instaurando un contatto diretto con l'altro da sé, risulta già pressoché impeccabile e dirompente

in questo suo primo lungometraggio di ritorno in terre italiane, in quella Napoli che dopo Bruxelles è con il passare del tempo divenuta città a lui cara e con la quale mantenere un legame indissolubile.

Il suo esprimere passione per quel luogo si evince in ogni immagine del film, come assemblaggio di incontri casuali ognuno dei quali mediatori di racconti che spaziano dalle tematiche e dalle avventure più distanti le une dalle altre, eppure tutte intrecciate da quello spirito caloroso, partecipativo e altrettanto misterioso che solo una città come Napoli è in grado di donare. Accennando alla questione identitaria, nel film notiamo chiaramente il manifestarsi e susseguirsi di quella che il regista medesimo definisce essere una polifonia di strati della città che si incontrano, mostrandoci una dimensione (ancor più) onirica di Napoli. Il culto delle anime del Purgatorio diviene allora strumento, ed espediente a sua volta narrativo per il farsi del film, per relazionarsi con l'altro: una messa in contatto tra vivi e morti, che si è detto essere sconosciuti oltretutto, apparsa sovente in sogno nel tentativo di instaurare una connessione che funga da incentivo d'accoglienza per i secondi, ai quali viene attribuito il più delle volte un nome, un'identità di fatto. Questo il cosiddetto rito, o forse meglio dire processo onde evitare di incappare in un atteggiamento che può sembrare di impatto esoterico, per nulla pertinente con un film che si distanzia da vedute folkloristiche, non interessato nel raccontare le cosiddette "macchiette" di un popolo.

In purgatorio si dimostra anche essere a tratti un film capace di parlare a sua volta di cinema, inteso soprattutto nella maniera in cui lo concepisce l'autore in questione: vi è un profondo, quanto

stimolante momento per lo spettatore in cui un uomo – Franco – chiosa una propria riflessione sul legame indissolubile esistente tra quest'arte e la vita, ove si sottolinea come noi tutti non possiamo far altro che accettare l'inesorabile condizione d'esser attori e registi di questa, avendo sempre una sola possibilità di comporre il nostro personale film. Il film–vita come esempio di anima viandante, ove noi tutti siamo dunque sia registi che spettatori, nonché viandanti medesimi.

È perciò non solo una forma di dedica a un culto che è tutto sommato sempre andato più a spegnersi nel corso degli anni, pur mantenendo al tempo stesso una propria risolutezza tra chi sceglie di continuare a riporre speranze a chi ha camminato su quelle stesse terre tempi indietro e chiede di essere ricordato, bensì anche un film su noi stessi: la canzone finale, intonata da quello che è forse l'unico ritratto fortemente identitario di Napoli, incasellato in un primo piano dove l'uomo interpella noi osservatori, è sì forma di preghiera accostabile al culto citato, ma anche comune preghiera di grazia (forse) non ancora ricevuta, un regalo richiesto a qualcuno d'altra provenienza avente – si crede – potere di notevole influenza.

STEVEN STERGAR

Per Ulisse

Regia: Giovanni Cioni
Soggetto e sceneggiatura: Giovanni Cioni
Cioni
Fotografia: Giovanni Cioni
Montaggio: Aline Hervé
Suono: Saverio Damiani
Produzione: Teatri Uniti, Zeugma Films, Les Films du Present, Cobra Film
Distribuzione: Giovanni Cioni
Origine: Italia, Francia 2013
Durata: 90'

Premi: *Festival dei Popoli* (2013): Primo Premio Competizione Internazionale, Premio CG Home Video-Cinemaitaliano.info; *Cinema e Diritti Umani* (2013): Menzione speciale; *Documentiamoci Filmfestival* (2014): Premio Miglior Film; *Contest – Nuovo cinema Aquila* (2014): Primo Premio

RACCONTI DI NESSUNO: PARTENZE E TENTATI RITORNI



PER ULISSE, 2013

Il Ponte Rosso è un centro di socializzazione nel fiorentino dove persone aventi avuto esperienze critiche nella vita (carcere, tossicodipendenze, nevrosi e abbandoni) possono essere accolte in comunità. Qui si intrecciano le vite di uomini e donne, di diverse età ed estrazioni sociali, accomunati dalla

spontaneità nel raccontare i propri vissuti servendosi dell'espedito ludico offerto dal racconto omerico dell'Odissea. Senza più alcuna possibile distinzione, tutti divengono un Ulisse girovago nella vita, desiderante di tornare a una dimensione serena e calorosa.

Nel riuscito tentativo di operazione filologica per quanto concerne la rilettura del celebre testo di Omero, *Per Ulisse* mostra come le diverse aspettative e situazioni che incorrono nelle vite degli altri possano tutte convergere in un viaggio che spesso è vera e propria odissea della vita. Con il suo solito fare da cineasta curioso e rispettoso, pare quasi che Cioni riesca a indovinare l'intimità di questi soggetti apparentemente intimoriti dall'obiettivo della macchina, ma che sanno mostrarsi invece come attori di un

complicato reale che accomuna tutti loro. La stessa forza del film risiede e diviene percepibile proprio a partire dal momento in cui le persone coinvolte iniziano, quasi per pura abitudine e piacere ludico, a cercare costantemente lo sguardo del cineasta, parlando direttamente a noi spettatori, raccontandosi restando tutti nei panni di un diverso Ulisse interessato pur sempre a fare ritorno in uno spazio e tempo a lui/loro più conforme, accogliente. Ed è in questo accostarsi di immagini e momenti che il racconto pare divenire sin da subito incontrollabile per lo stato delle emozioni mediate e rappresentate sullo schermo, come fossero un fiume in piena che procede da sé, e a noi spettatori non resta che assecondarlo, lasciandoci trasportare da queste sue onde, le medesime che aprono e chiudono il film facendoci immaginare partenze e ritorni da terre (intese come dimensioni) profondamente segnanti per questi soggetti.

Dalle parole di questi, come il confidare l'ormai incessante ed emotivamente insopportabile scricchiolio delle foglie autunnali – momento e dialogo del film carico di forte emotività ed empatia per i più propensi a intraprendere il viaggio medesimo – che tormenta una povera donna, vi si evince quella pressoché totale libertà di raccontare ciò che ognuna di queste persone vuole, senza alcuna tipologia di restrizione morale e/o proveniente dal dispositivo: giocare a essere un affabulatore come Ulisse, un cantastorie a sua volta, non per intrattenere, bensì per rendere partecipe chi veramente ascolta.

Un gioco di relazioni, dunque, esattamente come si (di)mostra essere la cinematografia di Cioni, un relazionarsi

con l'altro capace di innescare una serie di legami inscindibili, e financo sempre maggiormente approfonditi, come avviene nell'esempio di Stefano, forse il più introverso e riservato tra questi esseri umani saturi di sofferenze che hanno momentaneamente vinto su loro; è un rapporto, non solo quello con Stefano bensì con tutti gli accolti del centro, che il regista a priori, e noi spettatori a posteriori, instauriamo a partire dall'incontro con questi sguardi, lucidi portali che conducono a viaggi introspettivi toccanti, coinvolgenti, che sono risultato tangibile di un equilibrio ottenuto dal montaggio di immagini pregne di vitalità. Il "mistero della vita", così celato entro ognuno di noi come ci ricorda – recitando – una di queste persone, è stato forse disvelato dal meccanismo ludico, spontaneo e intimo messo in scena dagli stessi soggetti che hanno scelto di prendervi parte in questa sorta di palcoscenico inevitabile e quotidiano che è la vita (raccontata) medesima.

STEVEN STERGAR

38° PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 18–24 Luglio 2019
Palazzo del Cinema/Hiša Filma, Parco Coronini Cronberg

122—135 Racconti privati, memorie pubbliche.
La memoria educata. Tesori e riscoperte del cinema scolastico
ed educativo italiano/Lost and Found/“Civitas”: la valorizzazione
del patrimonio locale e l’inclusione sociale e civile
A cura di Diego Cavallotti e Simone Venturini

In *Prendersi cura. Della gioventù e delle generazioni*, il filosofo francese Bernard Stiegler riporta, tra le epigrafi iniziali, estratti da Canguilhem e Levi (accomunati dall'opposizione vitale rispetto all'"entropia crescente", il primo; e dalla resistenza nei confronti del "naufragio spirituale", il secondo) e ancora prima da Kant, di cui riprende il celebre motto «*Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della tua intelligenza!*». Stiegler da lungo tempo professa un credo di riappropriazione della memoria e del sapere, in una dimensione psichica e biopolitica molto concreta, essendo per lui la conoscenza (e l'intelligenza) legata alla tecnica, alla sua iscrizione in tangibili prodotti della cultura materiale che oggi rischiano di "proletarizzare" e "intossicare" la dimensione sociale e psichica. Con "prendersi cura" Stiegler invita a ripensare le tecnologie medialì come invece utili se accolte e ridisposte in forma differente, a pensare la conoscenza e le forme di sapere come entità dinamiche e storiche, da osservare fuori dai dispositivi di distruzione psichica dei principi di responsabilità e maturazione, prendendosi il tempo necessario a riattivare un rapporto attentivo che vada oltre il multi-tasking pavloviano coevo. Per cui, intendiamo, con questa sezione e in particolare con il programma di quest'anno, da un lato *prenderci cura* delle "memorie terziarie" (i supporti su

cui la nostra conoscenza è da millenni esteriorizzata e inscritta, tradotto qui: i film, le pellicole, la loro cultura materiale e visuale) per trasferirle di generazione in generazione convinti che il sapere e l'intelligenza siano fenomeni storici e stratificati, e dall'altro, a valle, *prenderci cura* – per tramite di un chiaro e per nulla vetusto, semmai d'avanguardia, approccio pedagogico, morale e quindi critico, alla biopolitica contemporanea – della *gioventù* e delle *generazioni* a venire. Consapevoli che umano e tecnico devono procedere congiuntamente lungo la loro individuazione storica e simbolica e che oggi più che mai c'è necessità di osare un ripensamento positivo e non entropico di questo rapporto attraverso il sapere, la conoscenza e l'intelligenza collettiva.

La sezione propone così un programma variegato, al cui interno è possibile individuare tre fuochi, tra loro accomunati per almeno due motivi. Il primo, va da sé, coincide con la missione di recupero, riscoperta e divulgazione del patrimonio cinematografico *non-theatrical*, quest'anno esemplificato dal cinema didattico (il Fondo ENAM e più in generale il cinema "scolastico"); dal cinema di documentazione di ricerche scientifico-disciplinari (gli studi toponomastici di Carlo Battisti) e di valorizzazione congiunta e lirica di opere letterarie e luoghi dello spirito (la poesia di Biagio Marin, il territorio

gradese); dal cinema amatoriale e al contempo "etnografico" di Olivia Averso Pellis. Il secondo motivo, più in filigrana ma altrettanto trasversale, rievoca la rinnovata necessità di un'"educazione" scientifica, sociale e civile al mondo naturale, ai territori antropizzati, alle arti e a una società civile inclusiva e attenta alle "differenze" e alla trasmissione di insegnamenti di ampio respiro sociale e culturale. Guardiamo al passato, ne scaviamo zone marginali, non per rievocare "fantasmi" o per nostalgia, ma per ritrovarvi le ragioni e le pratiche di un futuro fatto di partecipazione e condivisione, di trasmissione e valorizzazione delle differenze, di pensiero scientifico e intellettuale e di piacere estetico.

Nel dettaglio, la sezione si compone di tre sotto-sezioni o blocchi: *La memoria educata. Tesori e riscoperte del cinema didattico ed educativo italiano; Lost and Found; "Civitas": la valorizzazione del patrimonio locale e l'inclusione sociale e civile.*

In primo luogo, dunque, vi sono i film legati all'ENAM (Ente Nazionale di Assistenza Magistrale), che, istituito nel 1947, per circa sessant'anni (fino alla sua chiusura nel 2010) ebbe tra i suoi obiettivi quello di fornire supporti alla didattica, tra cui i film in 16mm che venivano mostrati durante le lezioni di biologia, chimica, fisica, ecc. grazie ai proiettori presenti negli edifici scolastici. Questi film, le cui edizioni rimandano per lo più al lavoro svolto da un altro ente, la *Cineteca Scolastica* (fondata nel 1938, "riformata" nel 1945 e trasformata, nel 1954, in *Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi*), rappresentano un deposito di eccezionale importanza per la mappatura

dei modi in cui si è "trasmesso il sapere" a livello scolastico in Italia.

La seconda sottosezione riguarda due film recuperati dalla Mediateca.GO "Ugo Casiraghi" di Gorizia e digitalizzati grazie alla collaborazione con il laboratorio *La Camera Ottica – Film and Video Restoration* (Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale, Università degli Studi di Udine). Si tratta di materiali di significativa importanza per la cultura cinematografica italiana e locale: ci riferiamo a *Il Catinaccio*, unico film in 16mm girato da Carlo Battisti, l'interprete del celeberrimo *Umberto D.* (1952), e di *Sinfonia Gradese*, film in 16mm ispirato alle poesie di Biagio Marin.

Infine, la terza sottosezione è dedicata alla valorizzazione del patrimonio cineamatoriale locale (sempre in collaborazione con *La Camera Ottica – Film and Video Restoration*): in maniera più specifica, si mostreranno *Anch'io ho partecipato – parte prima* e *Anch'io ho partecipato – parte seconda* di Olivia Averso Pellis, che hanno come oggetto i *Giochi della Gioventù* goriziani di fine anni Settanta.

DIEGO CAVALLOTTI, SIMONE VENTURINI

FILMOGRAFIA

LA MEMORIA EDUCATA. TESORI E
RISCOPERTE DEL CINEMA DIDATTICO
ED EDUCATIVO ITALIANO

I. The Unseen World

Un mondo meraviglioso
(IT 1938, v. o., 16mm, bn, 20')
Regia: Roberto Omegna; Operatore:
Giuseppe Tommeri

Morfologia del fiore
(IT 1942, v. o., 16mm, bn, 16')
Regia: Roberto Omegna,
Eugenio Bava

La vita delle piante
(IT n.d., v. o., 16mm, bn, 12')
Regia: Roberto Omegna

La città di cera
(IT 1951, v. o., 16mm, col., 10')
Regia: Mario Fantin

La chiocciola
(IT 1939, v. o., 16mm, bn, 14')
Regia: Roberto Omegna, Eugenio Bava

I camaleonti
(IT 1962, v. o., 16mm, col., 11')
Regia e fotografia: Alberto Ancilotto,
Fernando Armati; Musiche: Franco De
Masi

Vita della rana
(IT 1941, v. o., 16mm, bn, 15')
Regia: Roberto Omegna

Gli echinodermi
(IT 1949, v. o., 16mm, bn, 16')
Regia: Lando Colombo

Il plancton
(IT 1954, v. o., 16mm, bn, 10')
Regia: Romolo Marcellini; Operatori:
Vittorio Abbati, Enzo Trovatiello; Musiche:
Roman Vlad

II. Archeologie della visione

L'occhio scientifico
(IT n.d., v. o., 16mm, bn, 11')
Regia: Roberto Omegna, Eugenio Bava;
Fotografia: Eugenio Bava; Produzione:
Fortuna Film

Raggi X
(*Röntgenstrahlen*, DE 1937,
vers. italiana, 16mm, bn, 10')
Regia: Martin Rikli; Cons. scientifica: Prof.
R. Jaker

Dal dagherrotipo al millesimo di secondo
(IT 1949, v. o., 16mm, bn, 10')
Regia: Virgilio Sabel; Fotografia: Pasquale
De Antonis; Musiche: Virgilio Chiti;
Edizione: Fortuna Film

Cos'è il cinema.
Dall'occhio umano al proiettore
(IT n.d., v. o., 16mm, bn, 15')
Regia: Vincenzo Bassoli; Produzione: CIFD
(Compagnia Italiana Film Didattici)

Anatomia del colore
(IT 1949, v. o., 16mm, bn, 10')
Soggetto: Emilio Cecchi; Regia: Attilio
Riccio, Primo Zeglio

Come nasce un cartone animato
(IT 1951, v. o., 16mm, bn, 15')
Soggetto e regia: Damiano Damiani;
Fotografia: Enzo Oddone; Disegni:
Fernando Carcupino

Pan Prokouk detective
(*Pan Prokouk detektivem*, CZ 1958,
vers. italiana, 16mm, bn, 10')
Soggetto e sceneggiatura: Karel Zeman;
Regia: Zdeněk Rozkopal; Musiche: Jiri
Kutil; Produzione: Československý Film/
Associazione fra le Casse di Risparmio
Italiane

III. Una lezione di tecno-umanesimo: geometrie, fonografie, cinematiche

Una lezione di geometria
(IT 1948, v. o., 16mm, bn, 12')
Regia: Virgilio Sabel, Leonardo Sinisgalli;
Fotografia: Mario Bava

Una lezione di acustica
(IT 1949, v. o., 16mm, bn, 11')
Regia: Virgilio Sabel; Fotografia: Pasquale
De Antonis; Musiche e soggetto di: Roman
Vlad

La terra e i suoi movimenti
parte 1: moto di rotazione
parte 2: moto di traslazione
parte 3: altri movimenti terrestri
(IT 1938-1940, v. o., 16mm, bn, 26')
Soggetto: Silvio Laurenti; Regia: Luigi
(Liberio) Pensuti; Fotografia: Luciana
Pensuti; Operatori: Fratelli Martini;
Produzione: Istituto Nazionale LUCE per la
Cineteca Scolastica di Roma

Viaggio nel cielo
(*Voyage dans le ciel*, FR 1937, vers.
italiana, 16mm, bn, 10')
Regia: Achille-Pierre Dufour; Produttore:
Jean Painlevé

LOST AND FOUND

Il Catinaccio – Der Rosengarten.
Documentario di toponomastica
alpina
(IT n.d., v. o., 16mm, col., 16')
Regia e commento: Carlo Battisti;
Fotografia e montaggio: Giuseppe Sandri

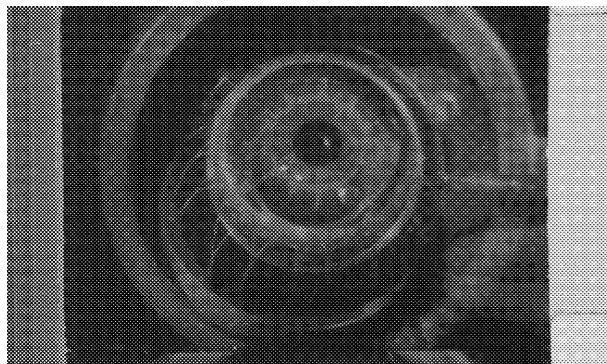
Sinfonia Gradese
(IT n.d., v. o., 16mm, bn, 18')
Regia: Lucio Rocco, Silvano Mottola;
Commento e versi: Biagio Marin

“CIVITAS”: LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO LOCALE E L'INCLUSIONE SOCIALE E CIVILE

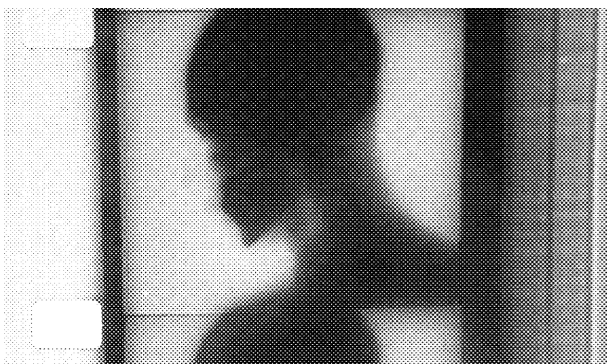
Anch'io ho partecipato
– *parte prima*
(IT 1979, v. o., 22')
Regia: Olivia Averso Pellis

Anch'io ho partecipato
– *parte seconda*
(IT 1979, v. o., 19')
Regia: Olivia Averso Pellis

ARCHEOLOGIE DELLA VISIONE



L'OCCHIO SCIENTIFICO, N.D.



RAGGI X, 1937

Che cosa succede quando, all'interno di un orizzonte istituzionale preposto (anche) alla creazione di sussidi didattici audiovisivi, il cinema e, più in generale, i dispositivi mediali diventano non tanto (e non solo) lo strumento, ma l'oggetto stesso del sapere scientifico? Come i dispositivi della visione "vengono divulgati" attraverso ciò che dagli anni Trenta agli anni Cinquanta costituisce, nonostante l'emergenza della televisione, lo *stato dell'arte* del panorama mediale, ossia il cinema? In che modo, insomma, i film proposti qui afferiscono a dinamiche riflessive e meta-cinematografiche – e, perché no, meta-mediali?

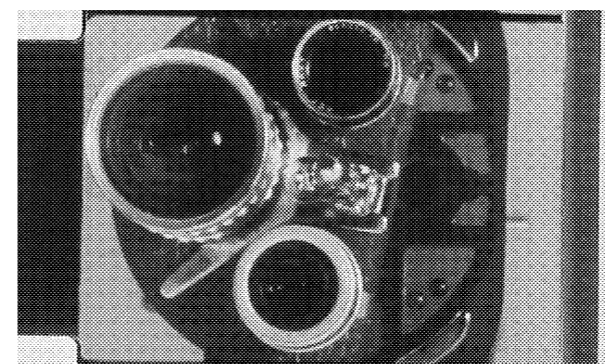
Se si tengono a mente queste tre domande, è possibile ricostruire la *ratio* che ha guidato i curatori nell'elaborazione della struttura della sezione. Essa prende avvio da *L'occhio scientifico*,

firmato da due cineasti che, nel corso degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, stabiliscono una fruttuosa collaborazione: stiamo parlando di Roberto Omegna, pioniere del cinema scientifico italiano, e di Eugenio Bava, capostipite di una famosa dinastia di direttori della fotografia e registi che comprende innanzitutto il figlio Mario (presente nella sezione *Una lezione di tecno-umanesimo: geometrie, fonografie, cinematiche* come direttore della fotografia di *Una lezione di geometria*, 1948). Più precisamente, *L'occhio scientifico* si configura come la ri-edizione di un film intitolato *L'occhio*: girato negli anni Trenta, rimanda anch'esso alla collaborazione tra Omegna e Bava e ha come oggetto un attento studio dell'organo e delle sue potenzialità percettive.

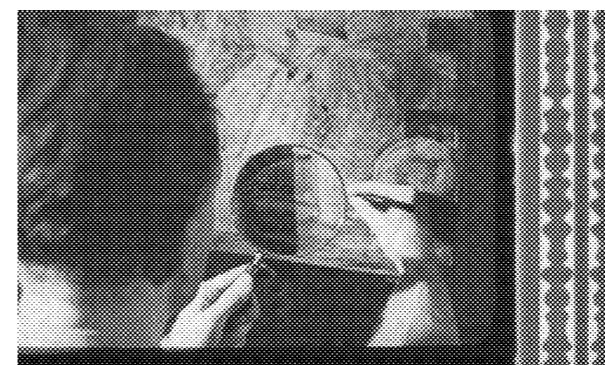
Il secondo film, *Raggi X* (1937), è invece dedicato a Röntgen e alla sua scoperta – annunciata per la prima volta nel rapporto *Su un nuovo tipo di raggi: una comunicazione preliminare* il 28 dicembre 1895, proprio mentre a Parigi i fratelli Lumière propongono al pubblico il loro primo spettacolo cinematografico. "Visione cinematografica" e "visione a raggi X" costituiscono il fulcro del film di Martin Rikli prodotto dall'UFA nazionalsocialista (siamo, infatti, nel 1937): i due prodigi dell'immagine in movimento e del "vedere attraverso" gli oggetti si trovano qui riuniti, per esempio, nella rappresentazione "ai raggi X" delle funzioni corporee – umane e animali.

Dal dagherrotipo al millesimo di secondo di Virgilio Sabel (1949) rimanda, invece, a una riflessione sulla "meccanica del tempo" incentrata sull'analisi di un

arco di dispositivi che va dal dagherrotipo alla cinematografia veloce, ossia a quelle strutture e forme cinematografiche che consentono di rappresentare fenomeni temporali che accadono in un brevissimo lasso di tempo. In questo senso, Sabel dimostra di essere un precursore: la cinematografia veloce, infatti, diviene ben presto centrale per la promozione di quelle macchine industriali che lavorano ad alta frequenza (ne sono esempio le macchine impacchettatrici) e che, dalla fine degli anni Cinquanta, costituiscono uno dei prodotti di punta di interi distretti industriali italiani (soprattutto nel nord-est).



COS'È IL CINEMA, N.D.



ANATOMIA DEL COLORE, 1949

Con *Cos'è il cinema. Dall'occhio umano al proiettore* giungiamo al cuore del rapporto tra intento scientifico e produzione meta-cinematografica. Prendendo avvio da una moviola su cui sta passando un film western, il

bolognese Vincenzo Bassoli descrive i fondamenti epistemici su cui si basa la produzione e la ricezione del film: dalla descrizione della conformazione organica dell'occhio umano e del "fenomeno phi" si passa al funzionamento dell'occhio meccanico della cinepresa. Non casualmente, dunque, Bassoli dà ampio spazio alla descrizione degli oggetti tecnici, trasformando il film in una sorta di vetrina in cui i macchinari vengono messi *on display*. Insomma, si elabora un testo simile a un trattato di antropologia della tecnica con il preciso intento di descrivere le oscillazioni (epistemiche, percettive, ecc.) della visione nell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini.

All'interno di simili trattazioni, elementi impliciti e trasversali sono le questioni della verosimiglianza della rappresentazione e della riproduzione del colore. Sotto molti aspetti in maniera paradossale, *Anatomia del colore* di Attilio Riccio e Primo Zeglio (1949) si concentra su queste tematiche: i due cineasti tentano infatti di superare i vincoli imposti dalla pellicola in bianco e nero per trattare di come si siano sviluppate le tecniche del colore nelle arti pittoriche, occupandosi soprattutto della loro dimensione materiale (l'estrazione del pigmento dai minerali, la preparazione della tintura, l'analisi delle componenti, ecc.) e del lavoro di recupero svolto dall'Istituto Centrale di Restauro (diretto dal momento della sua fondazione nel 1939 al 1959 da Cesare Brandi).

A questi primi cinque film, attraverso cui desideriamo presentare alcuni punti di rottura archeologici da cui sorgono le strutture e, *de relato*, le forme della visione nella tarda modernità

(in altri termini, a cavallo della metà del Novecento), ne seguono altri due, in cui si afferisce a una dimensione tecnica assai specifica, quella del cinema d'animazione.

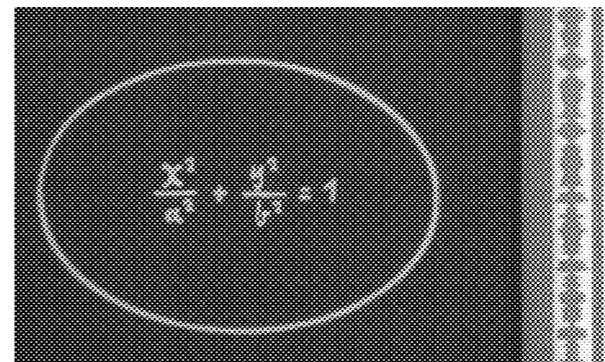
Il primo, *Come nasce un cartone animato* (1951), costituisce elemento di interesse per almeno due motivi: innanzitutto, la pellicola si configura come un "manuale" riguardante un ambito che, in Italia, si prepara negli anni Cinquanta a un piccolo boom, legato soprattutto alla cinematografia pubblicitaria e d'impresa; in secondo luogo, reca una firma d'eccezione, ossia Damiano Damiani. Conosciuto anche con il titolo di *Nasce un cartone animato*, il film testimonia di un profondo interesse del regista di *Quién sabe?* (1966) e de *Il giorno della civetta* (1968) nei confronti del fumetto e del cinema d'animazione, al punto che egli non si limita a dirigere la pellicola, ma ne segue la realizzazione fin dal soggetto.

Infine, è presente un "campione" della tecnica *stop-motion*: si tratta di *Pan Prokoup detective* di Zdeněk Rozkopal (1958), tratto da una sceneggiatura di Karel Zeman. Al di là della questione tecnica, l'interesse principale del film rimanda alla testimonianza della penetrazione del cinema d'animazione cecoslovacco in Italia, che non si basa solamente sul circuito dei festival, ma pertiene anche alla distribuzione *non-theatrical* e, in maniera più precisa, alla cinematografia educativa. Le studentesse e gli studenti italiani degli anni Cinquanta e Sessanta (e, probabilmente, fino agli anni Settanta) vengono così educati al cinema d'animazione grazie a prodotti provenienti da "oltre cortina" e a un

maestro indiscusso come Karel Zeman: egli, insieme a Zdeněk Rozkopal, elabora una divertente *detection* comica, in cui Pan Prokoup, protagonista di una serie animata che inizia nel 1946 con *Pan Prokoup: Podkova pro štěstí*, insegue diversi personaggi credendoli malfattori.

DIEGO CAVALLOTTI

UNA LEZIONE DI TECNO-UMANESIMO: GEOMETRIE, FONOGRAFIE, CINEMATICHE



UNA LEZIONE DI GEOMETRIA, 1948



VIAGGIO NEL CIELO, 1937

La composizione della terza sezione della *Memoria educata* trae ispirazione dal progressivo innesto tra scienze e arti, tra cultura tecnico-scientifica e cultura umanistica che ha avuto luogo in Italia a partire dagli anni Trenta. Ne è piena espressione in particolare il primo film in programma *Una lezione di geometria*, vincitore a Venezia nel 1948, sostenuto alla regia dall'esordiente e talentuoso Virgilio Sabel, alla fotografia da un giovane Mario Bava e soprattutto ideato e voluto dal poeta, matematico e ingegnere Leonardo Sinisgalli, intellettuale di primissimo piano della cultura letteraria, artistica e industriale italiana (innovò la comunicazione editoriale, l'immagine e la

cultura di Olivetti, Pirelli, Finmeccanica, Alfa Romeo).

Il film, dedicato ai solidi, riflette la passione di Sinisgalli per la geometria e in particolare per le forme complesse, di ordine superiore. Sinisgalli prese spunto dai "volumi" conservati presso i locali del Seminario di Matematica di Francesco Severi e Luigi Fantappiè, suoi maestri negli studi matematici. Rese protagonisti le forme assolute di una "geometria barocca" che ci riconduce, circolarmente, alle forme "naturalì" proposte nella prima sezione e alla citata "ode" alla chiocciola, protagonista anche nel film di Sinisgalli e Sabel. Scrive Sinisgalli al riguardo del suo documentario: «c'era implicita una proposta che sinceramente non ha trovato le accoglienze che io speravo. Quale utilizzazione può fare la nostra cultura di queste forme superiori? Io mi rivolgo specialmente agli architetti e ai disegnatori di macchine e di oggetti utili. Mi pare che la spinta verso un plasticismo matematico di contenuto quasi trascendentale potrebbe giovare contro la brutalità di uno standard incontrollato e casuale. Tanto più che la ricchezza di questi prototipi è veramente inesauribile e inesauribile è l'impiego che ne fa la natura dai semi ai frutti, dalle uova ai sassi, alle conchiglie» (Leonardo Sinisgalli, "Geometria barocca", in *Pirelli*, n. 3, maggio-giugno, 1950).

Del 1949 è *Una lezione di acustica*, una raffinata e colta immersione nel mondo dei suoni (dalla loro natura alle loro iscrizioni) realizzato ancora da Virgilio Sabel con le musiche di Roman Vlad, cui si deve anche il soggetto. Vlad, che comporrà durante gli anni Cinquanta e Sessanta numerose colonne sonore per il cinema italiano e francese,

sarà un fondamentale mediatore tra i compositori, la musica elettronica e il cinema, incarnando così a suo modo una convergenza tra differenti ambiti espressivi e dimostrandosi lungimirante nel comprendere i modi di interazione tra un'industria (quella cinematografica) e le forme espressive musicali contemporanee. A rendere speciale il film è poi la splendida fotografia di Pasquale De Antonis, celebrato fotografo italiano per il cinema, il teatro, la moda, l'arte, le tradizioni folkloriche.

Chiudono la sezione due film dedicati ai movimenti e ai viaggi astronomici, ideale punto di fuga immaginario e simbolico di questa "memoria educata". *La terra e i suoi movimenti* (1938–1940) è un film in tre parti diretto da Liberio Pensuti, animatore italiano di grande talento e riscoperto negli ultimi anni. Il film fa parte di un gruppo di animazioni che Pensuti realizzò tra il 1935 e il 1940 per conto della *Cineteca Scolastica* e appare esemplare come grafica al servizio di un metodo didattico, così come si affida in maniera a volte geniale (si veda l'illustrazione dell'assurdità del sistema tolemaico con un pollo allo spiedo) alle possibilità visuali e narrative offerte dal cinema di animazione. Infine *Viaggio nel cielo* (1937), presentato nell'edizione italiana curata al tempo dalla CIFD (Compagnia Italiana Film Didattici), è opera dell'Institut de Cinématographie Scientifique, fondato e diretto per lungo tempo da Jean Painlevé. Tra la seconda metà degli anni Trenta e la fine del secondo conflitto mondiale Painlevé avrà come proprio collaboratore Achille–Pierre Dufour, cui affiderà la realizzazione dei film del

periodo. Anche se diretto da Dufour, *Viaggio nel cielo* preserva interamente la lezione di Painlevé, biologo cresciuto culturalmente e intellettualmente a contatto con le avanguardie e autore di film anch'essi sospesi sul crinale che unisce la cultura umanistica a quella scientifica, le arti visive e l'illustrazione foto–cinematografica delle conoscenze scientifiche.

SIMONE VENTURINI

Il Catinaccio – Der Rosengarten. Documentario di toponomastica alpina

UNA PIACEVOLE ANOMALIA



IL CATINACCIO, N.D.

Il Catinaccio – Der Rosengarten. Documentario di toponomastica alpina rappresenta una piacevole anomalia. Innanzitutto perché è un film di cui finora non si aveva traccia: è risaputo che Carlo Battisti, dopo la prova attoriale di *Umberto D.* (1952), abbia affiancato alla passione per la linguistica quella per il cinema, elaborando per esempio il soggetto del cortometraggio *Nozze Fassane* del 1954 (regia dell'alto–atesino Bruno Jori); non si hanno notizie, invece, del passaggio alla regia di cui *Il Catinaccio*, probabilmente girato in accordo con la Società degli Alpinisti Tridentini (S.A.T.), è testimonianza. Inoltre, si tratta di un film amatoriale dotato di caratteristiche tecniche assai peculiari: abbiamo infatti due bobine 16mm a doppia perforazione, invertibili e con sistema colore Kodachrome

su cui sono state incollate due piste per 8mm che impediscono di vedere gli edge code e, quindi, di datare il lotto della pellicola. Infine, il regime di *autocopia* innerva il terzo livello della "piacevole anomalia": esiste, infatti, una sola *copia testimone* di proprietà degli eredi di Battisti e ritrovata da Silvio Celli della Mediateca.GO "Ugo Casiraghi" di Gorizia, che, stando alle informazioni paratestuali raccolte sulle scatole, risulta incompleta.

Dovendo affrontare un'opera tanto enigmatica, possiamo affidarci solo a una breve descrizione dei contenuti. In questa prospettiva, le sequenze de *Il Catinaccio*, in cui si prende avvio da una mappa e si giunge a osservare le montagne della valle di Tires, della val d'Ega e della val di Fassa, rappresentano il commento visivo alle parole di Battisti. Dalle piste magnetiche (ri)emerge il profilo di un linguista attento a descrivere la toponomastica di luoghi la cui genealogia rimanda all'incontro (e allo scontro) della cultura germanofona e di quella romanza. Lo stesso Battisti, sebbene fosse cresciuto in Val di Non (assai distante dal gruppo del Catinaccio), sembra entrare in risonanza con tali dinamiche: d'altra parte egli, nato da genitori italo-foni nel Trentino asburgico e formatosi a Vienna, non poteva di certo sfuggire al richiamo della complessità culturale.

DIEGO CAVALLOTTI

136—139 Amidei Kids
A cura di Martina Pizzamiglio

Per l'edizione 2019, l'Amidei Kids rende omaggio alla Luna a 50 anni dal primo leggendario sbarco avvenuto la notte del 20 luglio 1969. La proiezione di *Mune – Il guardiano della Luna* (2014), film d'animazione francese per la regia di Alexandre Heboyan e Benoît Philippon, restituisce su grande schermo tutta la magia della Natura con i suoi ritmi e i suoi equilibri grazie ad una scelta grafica originale e fantasiosa. Una fiaba variopinta che ci porta all'essenza delle cose e che trova nell'animazione la tecnica

migliore per dispiegarsi in tutto il suo incanto.

Alla tradizionale proiezione in sala è abbinato un laboratorio per bambini tra i 5 e i 10 anni dal titolo *Un salto sulla Luna*, che proporrà letture animate a tema lunare di libri per l'infanzia selezionati in collaborazione con la Libreria Faidutti di Gorizia. Il laboratorio si conclude con la costruzione di un taumatropio, una delle illusioni ottiche più famose, anch'esso declinato in variante lunare secondo la fantasia dei partecipanti.

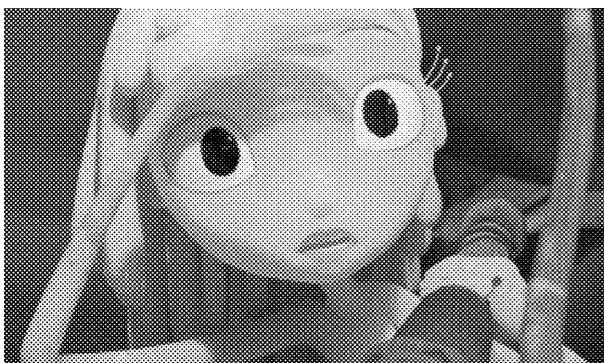
Mune – Il guardiano della Luna (Mune, le gardien de la lune)

Regia: Alexandre Heboyan, Benoît Philippon
Soggetto: Benoît Philippon
Sceneggiatura: Benoît Philippon, Jérôme Fansten
Montaggio: Isabelle Malenfant
Direzione artistica: Rémi Salmon, Aurélien Prédal, Nicolas Marlet
Musiche: Bruno Coulais
Produzione: Onyx Films, Orange Studio, Kinology, On Animation Studios
Distribuzione: Notorious Pictures
Origine: Francia 2014
Durata: 86'

Voci originali: Michaël Grégorio (Mune), Izïa Higelin (Glim), Omar Sy (Sohone), Féodor Atkine (Leeyoon), Michel Mella (Mox), Fabrice Josso (Spleen), Eric Herson-Macarel (Necross), Patrick Poivey (Phospho), Damien Boisseau (padre di Mune), Patrick Préjean (padre di Glim), Patrice Dozier (Krrack), Jean-Claude Donda (Xolal), Benoît Allemane (Yule), Emmanuel Curtil (Zucchini)

Voci italiane: Davide Perino (Mune), Valentina Favazza (Glim), Simone Mori (Sohone), Massimo Lodolo (Leeyoon), Paolo Marchese (Mox), Nanni Baldini (Spleen), Mario Bombardieri (Necross), Pasquale Anselmo (Phospho), Franco Mannella (padre di Mune), Paolo Lombardi (padre di Glim), Luigi Ferraro (Krrack), Mino Caprio (Xolal), Dante Biagioni (Yule), Sergio Luzi (Zucchini)

UNA DICHIARAZIONE D'AMORE PER L'ANIMAZIONE



MUNE – IL GUARDIANO DELLA LUNA, 2014

In un mondo fantastico, il Sole e la Luna vengono controllati da due guardiani che garantiscono l'equilibrio naturale del Pianeta. Col passare del tempo, i vecchi guardiani lasciano il posto a quelli nuovi: il roccioso Sohone, eletto guardiano del Sole, e il piccolo fauno Mune, scelto come

guardiano della Luna. I due, accompagnati dalla ragazza di cera Glim, dovranno unire le forze per riportare l'equilibrio sul Pianeta nel momento in cui incombe il malvagio Necros, Signore delle tenebre, desideroso di provocare l'oscurità totale rubando il Sole.

L'esordio alla regia di Heboyan e Philippon si concretizza in un film d'animazione incentrato sul percorso evolutivo di Mune, un impacciato fauno catapultato all'improvviso in una missione assai importante, che lo porterà a sviluppare una coscienza e un coraggio fuori dal comune, soprattutto quando dovrà battersi per difendere chi ama. Il protagonista infatti vive inizialmente una realtà tranquilla e priva di particolari responsabilità, senza interrogarsi sui processi che assicurano la stabilità

e l'equilibrio naturale dell'Universo. L'improvviso incarico come guardiano della Luna provocherà in lui un necessario spirito d'adattamento e l'acquisizione di nuove fondamentali conoscenze per assicurare stabilità alla natura. Mune dovrà quindi dimostrare a sé stesso e soprattutto a tutte le creature a lui care che in realtà è degno di ricoprire il suo ruolo, oltre a impedire all'adirato ex guardiano del Sole di condurre il Pianeta nelle tenebre.

Con un dolce registro fiabesco, il film crea una precisa cosmologia per riflettere su una tematica tanto importante quanto spesso (e immaturamente) dimenticata: il doveroso rispetto nei confronti del Pianeta sul quale viviamo, lasciando un messaggio molto chiaro allo spettatore durante i titoli di coda.

Mune – Il guardiano della Luna è inoltre una storia di maturazione che alterna sapientemente momenti di tenera comicità e altri di notevole intensità drammatica, ed è altresì una storia che percorre metaforicamente le forme, le evoluzioni e le ibridazioni estetiche del cinema d'animazione. La prima sequenza, focalizzata sulla descrizione di eventi remoti, è realizzata con disegni a mano e tecniche di animazione tradizionali in due dimensioni: la sequenza si chiude lasciando spazio al tempo presente, quello vissuto dal protagonista all'interno di un mondo tridimensionale realizzato in computer grafica con l'ausilio di tecnologie stereoscopiche, che stupisce per la sua varietà cromatica e la sua magnificenza estetica. Le fasi realizzate a mano torneranno in altre occasioni, quelle in cui Mune si allontanerà dall'ordine del reale per

esplorare il mondo onirico, composto sia di sogni che di incubi. «Siamo fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni», scriveva Shakespeare nel quarto atto de *La tempesta*, enfatizzando che nonostante la differenza ontologica tra il mondo razionale e quello fenomenico, l'uno non può esistere senza l'altro: la realtà sensibile e quella onirica sono sempre legate in maniera indissolubile. Che si tratti di un ricordo lontano oppure di un sogno, l'animazione tradizionale vive e affonda le radici nel metaforico inconscio di quella contemporanea.

Heboyan e Philippon utilizzano l'universo narrativo da loro stessi ideato per omaggiare le vecchie tecniche artistiche a mano, sfruttare a pieno ogni potenzialità estetica realizzabile con l'ausilio della tecnologia odierna, e manifestare tutto il loro amore verso il cinema d'animazione. Un amore che, proprio come un sogno, viene percepito dall'inconscio dello spettatore durante ogni singolo minuto del film.

MATTEO GENOVESI

PAGINE DI CINEMA: LE PUBBLICAZIONI PRESENTATE AL PREMIO “SERGIO AMIDEI”

ROMA

di Nicola Manuppelli
Miraggi Edizioni, Torino 2018

Il mondo di Cinecittà, la Roma dei primi anni Settanta, il cinema, Fellini, gli attori americani, le spiagge di Ostia e il quartiere del Pigneto, la tenerezza e l'oscurità dell'estate, e l'educazione sentimentale di un ragazzo. Il giovane Tommaso, apprendista giornalista, si trasferisce a Roma nell'estate del 1970 e finisce per occuparsi di gossip nel mondo di Cinecittà, brulicante di personaggi famosi e altri misteriosi, e delle loro leggende. Frequenta una ragazza inglese di nome Judy, si ritrova sul set del film *Roma* di Fellini, e conosce la propria storia attraverso le storie degli altri. Fra cammei e apparizioni, storie vere e storie false, attori, seminaristi, trapezisti, musicisti, giardinieri, un moderno “giorno della locusta” ambientato a Roma.

IL CINEMA NEL FASCISMO

a cura di Gianfranco Miro Gori e Carlo De Maria
BraDypUS Communicating Cultural Heritage,
Roma 2017

Nella convinzione che il cinema italiano nell'epoca fascista presenti ancora aspetti meritevoli di esplorazioni ulteriori, nonostante i notevoli studi già pubblicati, il presente volume propone una lettura del cinema nel fascismo

fondata sulla tradizionale suddivisione tra cinegiornali, documentari e film narrativi a opera rispettivamente di Silvio Celli, Marco Bertozzi e Gianfranco Miro Gori. A questo vasto campo di indagine sono accostati due casi di studio esemplari: uno nazionale e l'altro locale. Cinecittà, il principale intervento strutturale del regime nel settore, è analizzato da Sara Martin; il rapporto filmico tra il fascismo e la “provincia del duce”, Forlì, da Domenico Guzzo. Goffredo Fofi nella postfazione colloca il cinema fascista lungo l'asse diacronico del cinema italiano, rilevando come il cinema del secondo dopoguerra sia stato debitore di quello del fascismo, del grande sforzo produttivo degli anni Trenta, delle sue strutture tecniche e organizzative.

CINEMA E RESISTENZA. IMMAGINI DELLA SOCIETÀ ITALIANA, AUTORI E PERCORSI BIOGRAFICI DAL FASCISMO ALLA REPUBBLICA

a cura di Gianfranco Miro Gori e Carlo De Maria
BraDypUS Communicating Cultural Heritage,
Roma 2019

Il cinema è stato ricchissimo di spunti e di capolavori negli anni immediatamente successivi alla guerra e riconsiderarlo, oggi, significa soprattutto approfondire il tema del complesso passaggio dal fascismo alla Repubblica, dalla guerra al dopoguerra. Come evidenzia Carlo De Maria nella prefazione,

il presente lavoro pone una peculiare attenzione alla pluralità delle vite e alla varietà dei percorsi biografici che si addensano attorno a un grande evento spartiacque come la Seconda Guerra Mondiale, davanti al quale ciascuno fu costretto a fare i conti con sé stesso e con la storia. Concentrandosi, in particolare, sul cinema della Resistenza, i saggi qui proposti ne offrono una lettura fondata sulla classica suddivisione tra film narrativi, documentari e cinegiornali, a opera rispettivamente di Gualtiero De Santi, Ivelise Perniola, Silvio Celli. Sulla fiction ritorna Gianfranco Miro Gori portando l'attenzione sul tema della guerra civile. Carlo Ugolotti esplora la Resistenza italiana e francese nei film narrativi e non. Alberto Malfitano, servendosi dei documenti del fondo Blasetti presso la cineteca di Bologna, si concentra sui film “pacifisti” blasettiani dell'immediato dopoguerra. Domenico Guzzo analizza l'originale esperienza di *Pattuglia*, rivista forlivese dei Guf che raccolse la miglior gioventù dell'epoca nel campo del cinema e dello spettacolo. Goffredo Fofi conclude autobiograficamente con una lettura fuori dal coro.

EPIFANIA DEL VEDERE NEGATO. IL MONDO AGROPASTORALE NEL DOCUMENTARIO CORTO ITALIANO (1939–1969)

di Sara Iommi
Diabasis, Parma 2019

Il libro abbraccia in senso ampio svariate tematiche, con un'impostazione pluridisciplinare tra studi cinematografici, archivistici, antropologici ed etno-antropologici che testimoniano la peculiare capacità dell'autrice di

intrecciare prospettive e punti di vista diversi ma complementari. Nella prima parte, si trovano tre capitoli dedicati alla contestualizzazione storica e metodologica del lavoro, rispettivamente sulla ricerca d'archivio e il cinema come fonte storica, il contesto storico italiano nel periodo preso in esame (1939–1969) e gli studi sulla cultura popolare, con particolare enfasi sul contributo fondamentale di Ernesto De Martino. A questi segue un capitolo introduttivo sul cosiddetto “cinema minore” e una seconda parte dedicata propriamente al documentario corto italiano. Gli ultimi tre capitoli sono, infatti, dedicati a una panoramica sulla produzione documentaria breve e i suoi principali autori, alla rappresentazione del mondo agro-pastorale, suddiviso per regioni, e un ultimo capitolo di casi di studio: la cinematografia demartiniana, i documentari sui riti, un documentario sul Santuario di Vallepietra, i film dedicati alla Lega di Cultura di Piadena e Giuseppe Morandi, e infine la fotografia di stampo antropologico.

ATTI CRITICI IN LUOGHI PUBBLICI. SCRIVERE DI CINEMA, TV E MEDIA DAL DOPOGUERRA AD OGGI

a cura di Michele Guerra e Sara Martin
Diabasis, Parma 2019

Ripensare il ruolo, gli spazi e le funzioni della critica cinematografica italiana dal secondo dopoguerra ai giorni nostri significa tornare a discutere l'esistenza stessa di un pensiero critico italiano nel Novecento e nei primi anni del Duemila. Il libro attraversa fasi storiche, sociali, culturali, economiche e politiche che hanno profondamente inciso sul modo di intendere, amare e analizzare il cinema e restituisce, grazie a casi di studio capaci

di mettere in comunicazione il particolare e l'universale, il complesso contesto intellettuale e produttivo entro cui si è mossa la critica cinematografica italiana degli ultimi settant'anni.

CINEMA: IL DESTINO DI RACCONTARE

di Giacomo Debenedetti,
a cura di Orio Caldiron
La nave di Teseo, Milano 2018

Se si escludono le bellissime pagine su Charlie Chaplin, il suo attore-feticcio, nel *Romanzo del Novecento*, il grande affresco di Giacomo Debenedetti sulle forme narrative del secolo breve, manca un capitolo, quello sul cinema, un'esperienza ormai alle spalle. *Cinema: il destino di raccontare* ricompone il capitolo mancante, attingendo dalle riviste letterarie e cinematografiche, e dai quotidiani, un gran numero di interventi che delineano il ritratto inedito di uno dei pochissimi scrittori di cinema in cui il rapporto fra teoria e pratica è forte e incisivo, la concretezza dei riferimenti assolutamente estranea al compiaciuto estetismo dei letterati prestati al cinema. Il suo territorio d'elezione è il cinema americano, dove la sceneggiatura è in grado di «mettere tutto in movimento». Se grazie alle prodigiose risorse della macchina produttiva tutto funziona, o quasi, il merito va anche agli attori e alle attrici. Sono loro che evocano le intermittenze del cuore. Soprattutto Katharine Hepburn che «ci fa toccare alcuni segni del Destino con la maiuscola. È andata lei personalmente, è andata lei per noi, così fragile e femminile e lieve, a parlare con la Sfinge. È una di quelle che si sono voltate indietro, e tuttavia ritornano a noi. Oh. Euridice!».

THE SIZE EFFECT. A JOURNEY INTO DESIGN, FASHION AND MEDIA

a cura di Antonella Mascio, Roy Menarini,
Simona Segre Reinach, Ines Tolic
Mimesis International, Milano–Udine 2019

Alla fine del secolo scorso, le cosiddette “nuove tecnologie” hanno iniziato a mettere in discussione il processo di progettazione, produzione, vendita e consumo attraverso un cambiamento radicale, che oggi ridefinisce molti concetti sia nell'industria che nella vita di tutti i giorni. La nozione di “taglia” – un termine trasversale nel settore culturale e creativo – ha attraversato una fase di crisi da cui sta riemergendo, arricchita di nuovi significati e possibilità. Per ridefinire questo termine complesso, gli autori del libro hanno osservato il percorso dei prodotti audiovisivi e dei social media, della moda, degli oggetti di uso quotidiano, delle architetture e delle città, identificando in ciascuno di questi campi elementi di continuità, punti di rottura con il passato e alternative future. In questa raccolta di saggi, gli autori adottano un approccio interdisciplinare superando i limiti della loro disciplina. Attraverso diverse prospettive questo volume presenta e sviluppa nuovi paradigmi che spiegano le complessità dell'era contemporanea e le sue nuove “taglie”.

CINERGIE – NUMERO 15

Cinergie è una rivista open access di Fascia A, che impiega un sistema di *double blind peer-review*. Il primo numero on line risale al 2012, ma la rivista ha cominciato le pubblicazioni in forma

cartacea nel 1999. *Cinergie* è una rivista cinematografica semestrale che accoglie articoli originali dedicati al cinema nazionale e internazionale. Almeno la metà degli articoli pubblicati in ciascun numero sono legati a una *Call for Papers* e sono dunque dedicati a un singolo argomento. Gli altri articoli sono divisi in sezioni dedicate a temi diversi, sottolineando così l'approccio multidisciplinare del progetto editoriale.

LABILI TRACCE. PER UNA TEORIA DELLA PRATICA VIDEOAMATORIALE

di Diego Cavallotti
Mimesis, Milano–Udine 2019

Il libro intende proporre una riflessione sul tema delle pratiche videoamatoriali non da un punto di vista manualistico, ma cercando di rispondere agli interrogativi di natura teorica che tali pratiche quotidiane sollevano. Come possiamo osservare scientificamente oggetti così evanescenti? In che modo può essere indagato ciò che lascia labili tracce perché fondato su un “fare” spesso non regolato da protocolli? Infine, quali strumenti epistemici dobbiamo utilizzare se simili attività appartengono al passato e afferiscono a oggetti tecnici ormai obsoleti? Al fine di illuminare gli spazi quotidiani in cui, molti anni fa, ci siamo appropriati di una videocamera analogica, il libro convoca diversi filoni speculativi – da quello incarnato da Pierre Bourdieu alla linea di pensiero di Michel de Certeau, dalla teoria del dispositivo alla semiotica della cultura di Jurij Lotman – applicandoli a quell'orizzonte di massa rappresentato dal fenomeno videoamatoriale.

IL REALISMO NELL'ARTE CINEMATOGRAFICA

di Ugo Casiraghi,
a cura di Silvio Celli
La nave di Teseo, Milano 2019

Il 16 luglio 1947 Ugo Casiraghi discute la sua tesi di laurea in Estetica dal titolo *Il realismo nell'arte cinematografica*. Il ventiseienne che si presenta alla commissione di laurea è già un critico cinematografico autorevole e avviato alla professione giornalistica. L'esperienza della guerra e poi della prigionia in Germania, le molte letture e la convinta adesione al Partito Comunista Italiano hanno spinto Casiraghi a prendere le distanze dall'idealismo crociano, per abbracciare risolutamente la linea del realismo, che egli riconosce in primo luogo nei film sovietici della prima ora (le prime opere di Ejzenštejn, Pudovkin e Dovženko, e poi l'amatissimo *Ciapaiev* di Sergej e Georgi Vasilyev). Partendo non da presupposti teorici d'ordine generale, ma dalla sua concreta esperienza di spettatore che frequenta con assiduità le sale cinematografiche, Casiraghi rilegge con piglio deciso mezzo secolo di storia del cinema.

DIALOGHI SULLA SCENEGGIATURA

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

Il Premio "Sergio Amidei" offre nuovamente ai suoi spettatori la possibilità di conoscere quali sono i processi creativi che portano uno sceneggiatore a scrivere una storia per il cinema, attraverso tre

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

Curata da Matteo Oleotto, la sezione si ripropone per il secondo anno e ospita gli sceneggiatori Michele Pellegrini, Daniela Gambaro e Davide Lantieri. 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.

MICHELE PELLEGRINI

Formatosi al Centro Sperimentale di Cinematografia e distintosi per il conferimento del prestigioso Premio Solinas 2001 per il Miglior Soggetto Originale, *Ci vediamo lassù* (che trasformerà nella sceneggiatura del film del 2006 *Uno su due* di Eugenio Cappuccio), Michele Pellegrini è autore di una ventina di script per cinema e televisione, tra i quali ricordiamo quelli per i film *Non pensarci* (Gianni Zanasi, 2007), *Figli delle stelle* (Lucio Pellegrini,

2010), *Il giorno in più* (Massimo Venier, 2011), *La scoperta dell'alba* (Susanna Nicchiarelli, 2012), *Il venditore di medicine* (Antonio Morabito, 2013), *La felicità è un sistema complesso* (Gianni Zanasi, 2015), *Troppa grazia* (Gianni Zanasi, 2018), e per le serie *Non pensarci* (Gianni Zanasi, Lucio Pellegrini, 2009, tratta dall'omonimo film) e *Tutto può succedere* (Lucio Pellegrini, 2015). Nel 2008 vince il Premio "Sergio Amidei" per la sceneggiatura di *Non pensarci*.

DANIELA GAMBARO

Dopo la laurea in Scienze della Comunicazione all'Università di Padova nel 2001, prosegue la sua formazione frequentando il corso di sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma diplomandosi nel 2005. Vincitrice nel 2004 del Premio Solinas alla Miglior Storia Originale con *Alessio oltre il fiume*, nel 2010 ha scritto *Maradona è nato in Cina*, che le è valso il Premio come Miglior Soggetto Originale al Roma Independent Film Festival. Ha lavorato alla sceneggiatura di svariati cortometraggi,

presentati in occasione di festival nazionali e internazionali, approdando anche in televisione collaborando ad entrambe le stagioni de *I liceali*, trasmesse da Canale 5 nel 2007 e nel 2008. I lungometraggi che finora portano la sua firma sono *Ma che ci faccio qui!* (2006) e *Cosimo e Nicole* (2012) entrambi per la regia di Francesco Amato, *Zoran, il mio nipote scemo* (2013) film d'esordio di Matteo Oleotto, in concorso alla 28. Settimana Internazionale della Critica alla Mostra del Cinema di Venezia, e *La scuola più bella del mondo* (2014) di Luca Miniero.

DAVIDE LANTIERI

Nato e cresciuto a Bergamo, si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e in seguito frequenta il Corso di scrittura televisiva Rai Script. Ha firmato la sceneggiatura di numerosi lungometraggi presentati in diversi festival e vincitori di svariati prestigiosi riconoscimenti. Sua la sceneggiatura, insieme a Isabella Aguilar e Valerio Mieli di *Dieci inverni*, esordio alla regia di Mieli stesso, vincitore del David di Donatello e del Nastro d'Argento al Miglior Regista Esordiente, e del Premio all'Opera Prima alla 31. edizione

del Premio "Sergio Amidei". L'anno dopo firma *I primi della lista* (Roan Johnson, 2011) a cui segue la collaborazione con Francesca Comencini per *Un giorno speciale* (2012). Del 2013 è *L'intrepido*, sceneggiato con il regista Gianni Amelio, mentre dal 2015 collabora alla scrittura degli episodi della serie televisiva *I delitti del BarLume*. Sue sono inoltre le sceneggiature di *Piuma* (2016) di nuovo per la regia di Roan Johnson, *Lasciati andare* (Francesco Amato, 2017), *Il colore nascosto delle cose* (Silvio Soldini, 2017) e *L'ospite* (Duccio Chiarini, 2018).

Green Book

Regia: Peter Farrelly
Soggetto e sceneggiatura: Nick Vallelonga, Brian Currie, Peter Farrelly
Fotografia: Sean Porter
Montaggio: Patrick J. Don Vito
Scenografia: Tim Galvin
Costumi: Betsy Heimann
Musiche: Kris Bowers
Produzione: DreamWorks Pictures, Participant Media, Amblin Partners, Innisfree Pictures, Wessler Entertainment
Distribuzione: Eagle Pictures, Leone Film Group
Origine: USA 2018
Durata: 130'

Premi: *Premio Oscar* (2019): Miglior Film, Miglior Attore non Protagonista (Mahershala Ali), Migliore Sceneggiatura Originale (Nick Vallelonga, Brian Currie, Peter Farrelly); *Golden Globe* (2019): Miglior Film Commedia o Musicale, Miglior Attore non Protagonista (Mahershala Ali), Migliore Sceneggiatura (Nick Vallelonga, Brian Currie, Peter Farrelly); *BAFTA* (2019): Miglior Attore non Protagonista (Mahershala Ali)

Interpreti: Viggo Mortensen (Tony Lip), Mahershala Ali (Donald Shirley), Linda Cardellini (Dolores), Sebastian

Maniscalco (Johnny Venere), Dimiter D. Marinov (Oleg), P.J. Byrne (produttore), Mike Hatton (George), Don Stark (Jules Podell), Brian Stepanek (Graham Kindell), Iqbal Theba (Amit), Tom Virtue (Morgan Anderson), Nick Vallelonga (Augie), Joe Cortese (Joey Loscudo), Jenna Laurenzo (Fran Venere), Paul Sloan (Carmine), Anthony Mangano (Danny), David Kallaway (Ray), David An (Bobby), Craig DiFrancia (Dominic)

INSIEME VERSO SUD



GREEN BOOK, 2018

New York, 1962. Il buttafuori italoamericano Frank "Tony Lip" Vallelonga è in cerca di occupazione mentre il night club in cui lavora viene temporaneamente chiuso. Don Shirley, talentuoso pianista afroamericano, gli propone di partire con lui come autista e tuttofare per un tour di due mesi nel sud degli Stati Uniti. Servendosi del Green

Book, una guida turistica che raccoglie ristoranti e alberghi per afroamericani, i due affronteranno un viaggio che, tra leggi segregazioniste e odio razziale, farà nascere un'amicizia capace di cambiare entrambi.

Gli anni Sessanta sono stati un momento particolare nella vita degli Stati Uniti: i movimenti per i diritti civili delle persone di colore tentavano di rovesciare le iniquità e l'ipocrisia della società americana, guidati da figure di spicco come Malcolm X e Martin Luther King Jr., mossi da gesti di disobbedienza civile come il celebre rifiuto di Rosa Parks. Ma esistevano anche uomini e donne che conducevano questa rivoluzione in maniera silenziosa, sostenendo i propri diritti con coraggio e inattaccabile dignità. Tra questi Don Shirley, la cui rivoluzione

più che silenziosa è semmai suonata. Il suo talento e le sue soprafine doti musicali lo portano a voler affrontare un viaggio nel territorio più pericoloso che potrebbe mai attraversare, quegli Stati Uniti meridionali in cui lo spirito conservatore e il pregiudizio razziale sono così tanto radicati da non permettere di vedere al di là dell'odio e della paura.

In questo viaggio Shirley non è solo, è accompagnato, guidato e infine supportato da Tony Vallelonga, perfetto stereotipo dell'italoamericano "illetterato ma di buon cuore". Anche Tony, inizialmente, prova una certa diffidenza, eufemisticamente parlando, nei confronti del musicista. Ma questa è dovuta più all'abitudine e all'ignoranza piuttosto che a una convinzione radicata nell'odio. E infatti la diffidenza è ricambiata fin da principio da Shirley, che vede in Tony il suo opposto in termini di personalità, estrazione sociale ed educazione. Le differenze tra i due sono evidenti. Tony si guadagna da vivere grazie a un atavico "saper fare", inteso sia come saper fare a cazzotti, sia come saper mangiare più di venti hot dog di seguito per guadagnarsi 50 dollari e pagare l'affitto, sia come saper guidare qualsiasi mezzo a disposizione. Canottiera bianca e catenina d'oro al collo, capello impomatato e inflessione rivelatrice, i tratti di Tony sono stereotipati in funzione del loro confronto con il modo con cui viene rappresentata la figura di Shirley. Il pianista, infatti, è un uomo distinto che non si fa mai mancare la giacca e il pantalone elegante, raffinato nei gesti e forbito nel modo di esprimersi, colto e garbato. Cresciuto professionalmente in conservatorio, ha dedicato tutta la sua vita al pianoforte, trascurando i rapporti affettivi, contrariamente a Tony che è

circondato da una famiglia numerosa e rumorosa. Ma le differenze sono solo uno strumento per conoscersi e migliorarsi a vicenda, in nome di valori condivisi quali il sentimento di fratellanza, la parità dei diritti e il rispetto dell'identità, sia etnica, sia sessuale. Simboli di questo vicendevole sostegno sono da una parte le lettere d'amore di Tony per la moglie, dietro cui si nasconde l'estro e il romanticismo dell'artista, e dall'altra la ritrovata consapevolezza e dignità di Don, che si concretizza nel momento in cui, da passeggero, passivo e metaforicamente isolato, diventa conducente, prendendo in mano la propria capacità di muoversi liberamente e trovare il proprio posto nel mondo.

Peter Farrelly firma un *road movie* attraverso l'America dei *diner* e dei *fast food*, delle piane del sud e delle *highways*, che è al tempo stesso biografia drammatica e commedia, che mescola il registro basso e quello alto incarnati nei due protagonisti, fino a fonderli in una pellicola che affronta i temi dell'odio razziale e dell'amicizia con rara leggerezza, rifuggendo dalla facile retorica senza rinunciare a un finale conciliante.

MICHAEL CASTRONUOVO

Fuck You Immortality

Regia: Federico Scargiali
Soggetto e sceneggiatura: Federico Scargiali
Fotografia: Daniele Trani
Montaggio: Federico Scargiali
Scenografia: Tiziano Martella
Costumi: Rebecca Carecci
Effetti speciali: Miroslav Lakobrija,
Stefano Castioni
Suono: Andrea Pasqualetti, Leonardo Paoletti
Produzione: Summer Hill Entertainment, Palerock Entertainment, Mafarka Film, Creepmaker Studios
Origine: Italia, Francia 2019
Durata: 80'

Interpreti: Bill Hutchens (Tony Thompson), Josephine Scandi (Kacy Knight), Brutius Selby (Joe), Johanna Thea (Jasmine), Nicholas Vince (Ronald Goodman), Silvio Pollio (El Perro Callejero), Sean James Sutton (The Bear Raper), Matthew T. Reynolds (Pogo), Kelly Chen (Kelly), Nella Scott (Cynthia)

TUTTI DOBBIAMO MORIRE. JOE NO.



FUCK YOU IMMORTALITY, 2019

Una coppia hippie, Tony e Kacy, vive le giornate tra viaggi psichedelici e i ricordi dei tempi passati nelle comuni. Uno di questi ricordi è un loro amico, Joe, che vorrebbero rivedere e del quale si mettono alla ricerca. Ben presto i due scoprono che il vecchio compagno non è poi così "vecchio": Joe è in realtà una creatura immortale, immutata dal loro

ultimo incontro. Joe però, stanco della sua condizione, vorrebbe morire, e Tony e Kacy sono disposti a tutto pur di esaudire il desiderio del loro amico.

Dopo un frico mutante friulano DOC cosa ci si può aspettare? Ovviamente una seccante vita eterna della quale non ci si riesce a liberare, abbinata a trucchi metallari, ninja acrobati, rituali sciamanici e a un poliziotto-cuscino. Federico Scargiali dopo aver diretto vari cortometraggi – il più recente, appunto, è *Fricozoid* (2017) – si cimenta, con successo, non solo alla regia, ma anche alla sceneggiatura e al montaggio di questo *Fuck You Immortality*, lungometraggio indipendente presentato in anteprima al FIPILI Horror Festival 2019.

Se di solito siamo abituati a patti con il diavolo o alla ricerca della fonte di

eterna giovinezza, in questo film rimaniamo sorpresi perché, come si evince dal titolo, l'immortalità non è né ricercata né apprezzata, anzi, l'immortale Joe trascorre le sue giornate nella depressione e vorrebbe liberarsi di questo peso eterno. Ecco che accorrono in suo aiuto i vecchi e stralunati amici Kacy e Tony.

Se nella prima parte dell'opera ci troviamo di fronte ad un *road movie* con i due protagonisti alla ricerca del compagno d'avventure, nella seconda parte scoviamo tutti i caratteri della commedia nera arricchita da quel tocco di *gore* comico che accompagna l'operazione "uccidere Joe". A fare da sfondo a tutte le vicende è il falso documentario che segue le peripezie della coppia hippie: nonostante sia un genere ormai abusato, l'idea è ben gestita, soprattutto nei momenti in cui i vari personaggi incontrati vengono intervistati, con tanto di esilaranti didascalie che li presentano. Con questo connubio calibrato di generi, Scargiali ci mostra i suoi interessi e le sue influenze cinematografiche: impossibile non pensare, di fronte a *Fuck You Immortality*, ai *ninja b-movie* o agli *splatter* dagli anni Settanta agli anni Novanta, dai film della Troma passando per il Peter Jackson di *Bad Taste* (1987) fino a Takashi Miike.

Il merito di questa opera prima non è solo del regista, ma da attribuire a tutto il team, a partire dall'ottimo lavoro svolto dal produttore e casting director Alan Cossetini che ha composto un memorabile cast internazionale, il quale attraverso una recitazione caricaturale ha saputo infondere la giusta chiave di lettura per questo film (non a caso sono stati chiamati Bill Hutchens e Nicholas Vince). Per essere un lungometraggio indipendente, gli effetti speciali sono

degni di nota grazie all'opera di Miroslav Lakobrija che è riuscito a rendere talmente reali e macabre le scene di uccisione da dover avvisare i più sensibili di chiudere gli occhi in quei momenti. A corredare il tutto, come il pezzo mancante di un puzzle, è la fotografia gestita da Daniele Trani che è in grado di dare un aspetto completamente diverso a certe immagini che altrimenti risulterebbero prive di sostanza.

È desiderabile oppure no volere la vita eterna? Provate a domandarlo a Tony e a Kacy che a causa di questa hanno litigato per la prima volta dopo anni di un idilliaco rapporto d'amore. Quello che si può dire è che *Fuck You Immortality* è il film ideale se ci si vuole interrogare sul senso della vita in modo leggero, ma con un tocco raccapricciante.

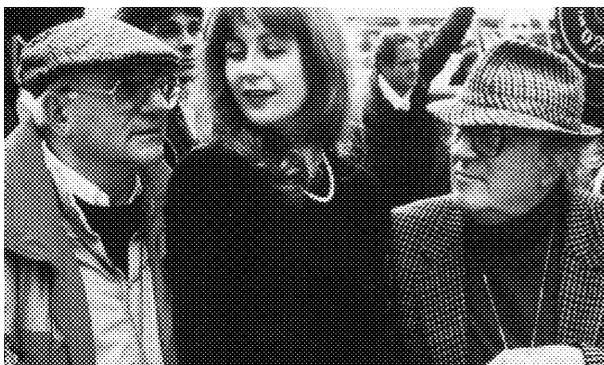
MARY COMIN

Segretarie – Una vita per il cinema

Regia: Raffaele Rago, Daniela Masciale
Soggetto e sceneggiatura: Raffaele Rago, Daniela Masciale
Fotografia: Vincenzo Taranto
Montaggio: Raffaele Rago, Giacobbe Gamberini
Musiche: Franco Eco
Produzione: World Video Production
Origine: Italia 2019
Durata: 64'

Interpreti: Cesarina Marchetti (sé stessa), Paola Quagliari (sé stessa), Liliana Avincola (sé stessa), Anna Maria Scafasci (sé stessa), Resi Bruletti (sé stessa), Fiammetta Profili (sé stessa)

QUANDO L'ARTE È MAGIA, E LAVORO



SEGRETARIE – UNA VITA PER IL CINEMA, 2019

Cesarina Marchetti, Paola Quagliari, Liliana Avincola, Anna Maria Scafasci, Resi Bruletti e Fiammetta Profili: sei segretarie di altrettanti protagonisti del cinema italiano, da Federico Fellini a Goffredo Lombardo, si lasciano andare a ricordi, rivelazioni e un pizzico di nostalgia per un lavoro che è stato più di un lavoro,

tra professionalità e rapporti umani, spesso nell'ombra ma imprescindibili per il successo finale.

«Dietro ogni grande uomo, c'è sempre una grande donna», affermava Virginia Woolf, una frase usata più volte per celebrare il lavoro e la dedizione di alcune donne i cui meriti sono stati dimenticati o mai riconosciuti. E allora ecco che le loro storie nel tempo sono uscite a galla, diventando testimonianze indelebili dei loro successi. Così anche Raffaele Rago e Daniela Masciale hanno deciso di dare voce a sei segretarie che hanno contribuito a rendere grande il cinema italiano: sono Cesarina Marchetti, segretaria e confidente di Goffredo Lombardo; Paola Quagliari, collaboratrice di Franco Cristaldi; Liliana Avincola e Anna Maria Scafasci,

segretarie dei fratelli Dino e Luigi De Laurentiis; Resi Bruletti, dipendente della sezione romana della 20th Century Fox; Fiammetta Profili, al fianco del maestro Federico Fellini. Perché di queste donne è giusto ricordare nome e cognome, soprattutto per il rispetto che hanno ricevuto da registi e produttori che si affidavano completamente a loro, coinvolgendole in ogni aspetto del loro lavoro. E tra interviste e immagini inedite, assistiamo affascinati ad un tuffo nel passato dell'industria cinematografica italiana, dove sulle note dell'*Overture del Guglielmo Tell* di Rossini e convinti dal fatto che la parola "impossibile" non esiste, siamo introdotti dietro le quinte di questo mondo magico, e un po' pazzo, che è il cinema. Se poi sullo sfondo ci sono alcune scene dei capolavori che facevano incetta di premi, da Venezia a Los Angeles, passando per Cannes, è facile comprendere quanto queste pellicole siano rimaste nel cuore delle persone.

Grazie a questi flashback dentro e fuori dal set, veniamo guidati in questo periodo d'oro dalla voce di chi l'ha vissuto e che a distanza di anni ha ancora gli occhi lucidi nel raccontarlo, data la passione che vi trasmettevano quotidianamente, anno dopo anno, film dopo film. Perché per loro non era semplicemente un lavoro, era il lavoro dei sogni, dove la magia era palpabile e dove si viveva per concretizzarla. Tra una confessione e l'altra si evincono grandi insegnamenti, conditi da profondi legami umani che si sono rafforzati nel tempo e che hanno dato vita a dei sodalizi sconosciuti ai più, ma che con grinta, coraggio, emotività e fiducia hanno contribuito a scrivere la storia del cinema. Lasciando in secondo piano personalità

ingombranti come Fellini, Monicelli, Lombardi, il documentario di Raffaele Rago e Daniela Masciale si concentra, con una sensibilità unica, su sei donne che lontane dai riflettori hanno tenuto testa a uomini dal carattere indubbiamente complesso, ma che anche grazie al loro aiuto e ai loro consigli sono riusciti a primeggiare nel mondo dello spettacolo, e a rimanere nella Storia. *Segretarie – Una vita per il cinema* è un racconto intimo ed entusiasmante di come il valore umano, privato e personale, possa contribuire al successo lavorativo, ma anche, e soprattutto, a dare quel qualcosa in più alla vita di tutti i giorni, rendendola speciale.

MARTINA FARCI

INDICE DEI FILM A-Z

A

Alice nelle città (p.74)
 Allseitig reduzierte Persönlichkeit
 – Redupers, Die (p.82)
 Amica geniale, L' (p.112)
 Anatomia del colore (p.131)
 Anche i nani hanno cominciato
 da piccoli (p.70)
 Anch'io ho partecipato (p.127)
 Anni di piombo (p.38)
 Artisti sotto la tenda del circo:
 perplessi (p.68)

C

Camaleonti, I (p.129)
 Catinaccio, Il (p.135)
 Chiocciola, La (p.129)
 Città di cera, La (p.129)
 Cold War (p.22)
 Come nasce un cartone
 animato (p.132)
 Cos'è il cinema. Dall'occhio
 umano al proiettore (p.131)

D

Dal dagherrotipo al millesimo
 di secondo (p.130)
 Donna mancina, La (p.84)

E

Echinodermi, Gli (p.129)
 Enigma di Kaspar Hauser, L' (p.76)

F

Favorita, La (p.20)
 Fuck You Immortality (p.154)
 Fuga di Teresa, La (p.50)

G

Green Book (p.152)

I

In Purgatorio (p.118)
 In questo mondo (p.106)

L

Lacrime amare di Petra
 von Kant, Le (p.72)
 Lezione di acustica, Una (p.133)
 Lezione di geometria, Una (p.133)
 Lucida follia (p.40)
 Lungo silenzio, Il (p.44)

M

Ma cosa ci dice il cervello (p.24)
 Mondo meraviglioso, Un (p.128)
 Morfologia del fiore (p.128)
 Mune – Il guardiano della
 Luna (p.138)

N

Noi (p. 102)
 Non riconciliati, o solo violenza
 aiuta, dove violenza regna (p.66)
 Normal (p.98)

O

Occhio scientifico, L' (p.130)
 Ora zero (p.80)

P

Palermo o Wolfsburg (p.88)
 Pan Prokouk detective (p.132)
 Paris, Texas (p.92)
 Paura e amore (p.42)
 Per Ulisse (p.120)
 Plancton, Il (p.129)
 Prima di Napoli (p.117)
 Promessa, La (p.46)

R

Raggi X (p.130)
 Ricordi? (p.18)
 Roma città aperta (p.58)
 Rosenstrasse (p.48)
 Rumeur du Monde, La (p.117)

S

Segretarie – Una vita per
 il cinema (p.156)
 Sinfonia Gradese (p.127)
 Sorelle, o l'equilibrio
 della felicità (p.36)
 Sotto il selciato
 c'è la spiaggia (p.78)
 Sulla mia pelle (p.30)
 Sympathisanten. Unser
 Deutscher Herbst (p.52)

T

Tamburo di latta, Il (p.86)
 Terra dell'abbastanza, La (p.28)
 Terra e i suoi movimenti, La (p.134)
 Traditore, Il (p.26)

U

Ultime cose, Le (p.104)

V

Veronika Voss (p.90)
 Viaggio nel cielo (p.134)
 Vita delle piante, La (p.126)
 Vita della rana (p.129)

Z

Zen sul ghiaccio sottile (p.100)

Giulia Iacolutti, *Casa Azul*



Per questa edizione del Premio internazionale alla migliore sceneggiatura “Sergio Amidei” studiofaganel presenta e cura l’esposizione *Casa Azul* di Giulia Iacolutti (Cattolica, 1985).

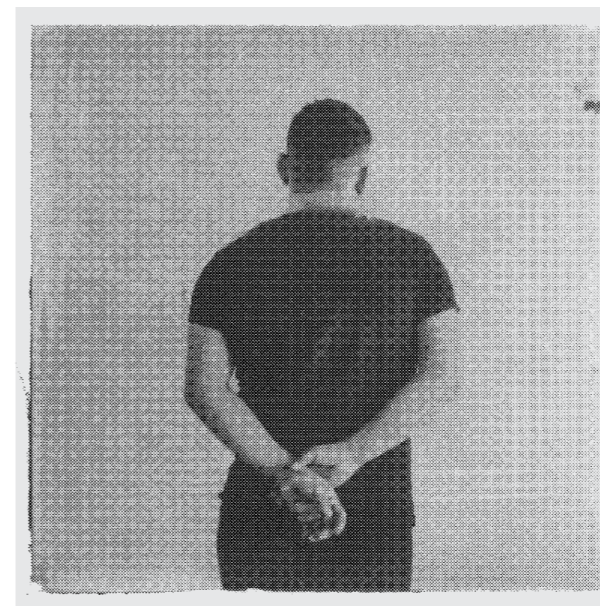
Casa Azul è parte di un’indagine socio–visiva sulle storie di vita di cinque donne trans imprigionate in uno dei penitenziari maschili di Città del Messico. Il progetto mostra il processo di costruzione identitaria e le pratiche corporali di queste persone i cui corpi sono considerati doppiamente abietti sia per la loro identità sia per la condizione d’isolamento. Obbligate a indossare abiti blu, come tutti i detenuti del penitenziario, queste donne chiamano la prigione “la casa blu”, alludendo anche alla costrizione provata nei loro corpi maschili. In un carcere maschile è proibito avere oggetti femminili, ma grazie alla corruzione le detenute riescono a contrabbandare alcuni pochi oggetti che diventano strumenti di resistenza identitaria contro un ambiente che impone loro la mascolinità.

Un manuale di biologia degli anni Novanta, trovato in un’aula della prigione, ha poi innescato un parallelismo con le scienze biologiche che riconoscono la cellula come l’unità base della vita. La procedura generale di colorazione con ematossilina ed eosina usata in istologia rende i campioni di tessuto di colore rosa; accanto alle fotografie stampate in cianotipia – un’antica tecnica di stampa,

caratterizzata dal colore blu di Prussia – sono abbinare delle fotografie al microscopio di cellule prostatiche sane trattate in rosa.

Se il blu evoca l’apparenza e l’identità imposta, il rosa si riferisce all’interiorità, all’essere e all’autodeterminazione. *Casa Azul* racconta il binario, l’eterna lotta che queste persone devono affrontare per essere quello che sono: donne.

La mostra presenta le fotografie del progetto *Casa Azul* e il libro pubblicato grazie ad una coedizione italo–francese con le case editrici studiofaganel editore e the(M) éditions.



Progetto grafico: Andrea Occhipinti
(maggotbraingraphics.com)
Video: Luca Chinaglia

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

Palazzo del Cinema–Hiša Filma/Kinemax
Piazza della Vittoria 41, 34170 Gorizia
www.kinemax.it
T. +39 0481 530263

38° PREMIO SERGIO AMIDEI Gorizia 18–24 Luglio 2019
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"

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 JANC SÒ. 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)

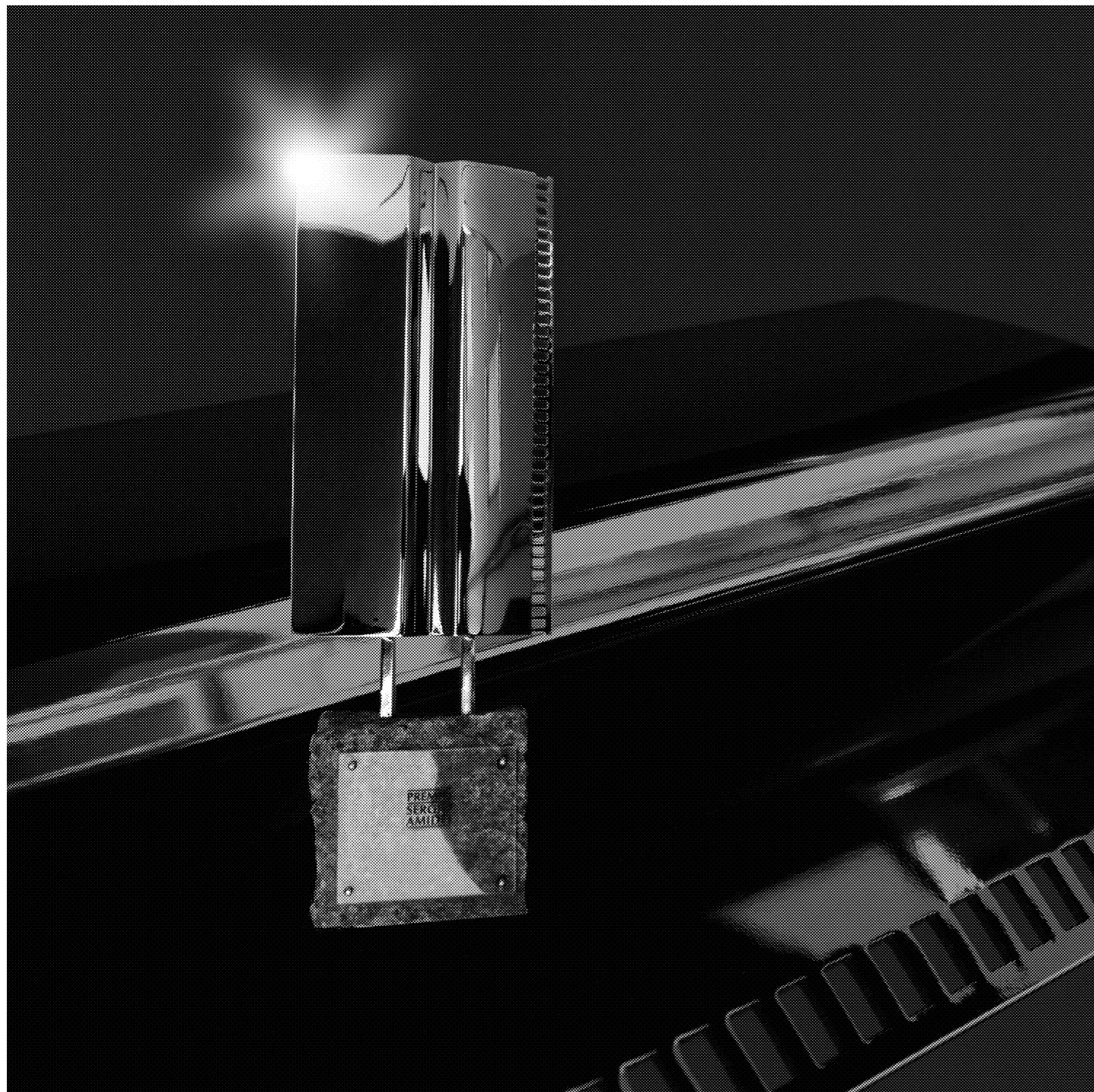
Sara Martin
STREGHE, PAGLIACCI,
MUTANTI. IL CINEMA DI ÁLEX
DE LA IGLESIA
(Mimesis Cinema, Milano–
Udine, 2015)

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

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

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

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



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.

NOVA GORICA-GORIZIA GO! BORDERLESS



GO! 2025 Nova Gorica - Gorizia

Kandidatura za **Evropsko prestolnico kulture**
Candidatura a **Capitale Europea della Cultura**
European Capital of Culture candidacy
www.go2025.eu



ZKB

TRST
GORICA

TRIESTE
GORIZIA

Per la cultura.

www.zkb.it

il nostro caffè, una storia da assaggiare
Dal 1967, noi facciamo Espresso.



love coffee, make it good.
caffegoriziana.com



*for home use**

*capsule compatibili Nespresso®**

*capsule compatibili Nescafé DolceGusto®**

*capsule compatibili Fap

*cialde pod Ese



**questo marchio non è di proprietà di Torrefazione Goriziana o di aziende ad essa collegate

Sede aziendale e Negozio - Via III armata n.91 - 34170 Gorizia - Tel. 0481/522132 - Mail. info@caffegoriziana.com

Capitolo A Premio internazionale alla migliore sceneggiatura;
Capitolo B Premio all'opera d'autore: Margarethe von Trotta;
Capitolo C Premio alla cultura cinematografica: Sergio Toffetti;
Capitolo D I film liberano la testa: il nuovo cinema tedesco
(1965–1984); Capitolo E Spazio off: registe, antropologhe,
osservatrici; Capitolo F Scrittura seriale: romanzi di formazione;
Capitolo G Il cinema di Giovanni Cioni; Capitolo H Racconti privati,
memorie pubbliche; Capitolo I Amidei Kids; Capitolo L Racine

A

