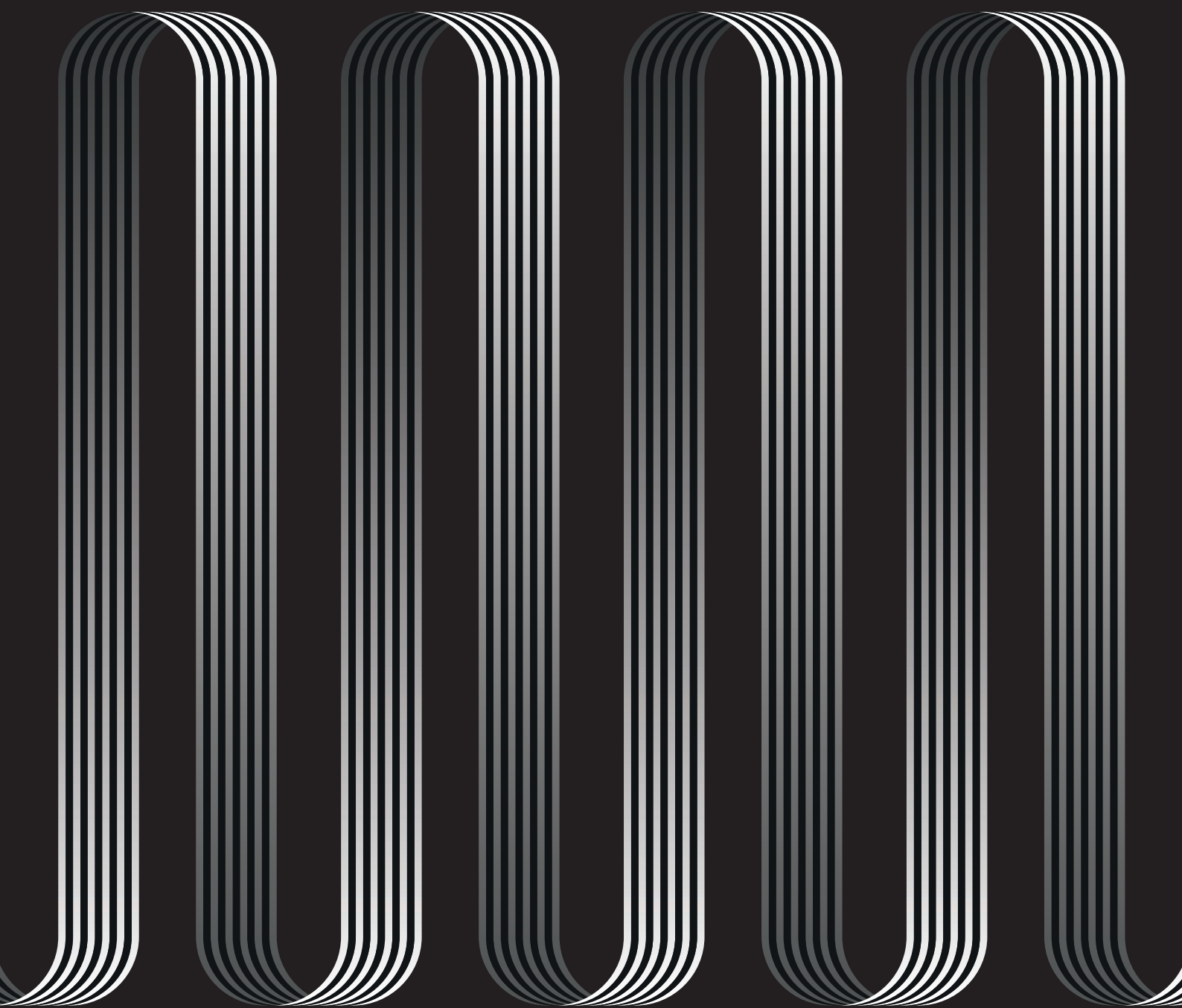


41°  
PREMIO  
SERGIO  
AMIDEI

CATALOGO 2022





*a jati*

# 41° PREMIO SERGIO AMIDEI

Premio internazionale alla migliore sceneggiatura  
14 - 20 luglio 2022  
Palazzo del Cinema/Hiša filma, Piazza della Vittoria,  
Casa Krainer

*Organizzato e ideato da:*  
Associazione culturale “Sergio Amidei”  
Associazione Palazzo del Cinema/Hiša filma  
DAMS - Università degli Studi di Udine

*Con il contributo di:*  
MiC - Ministero della Cultura  
Regione Friuli-Venezia Giulia - Assessorato alla cultura  
e allo sport  
Regione Friuli-Venezia Giulia - Assessorato alle attività  
produttive e al turismo  
Comune di Gorizia  
Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia  
Camera di Commercio I.A.A. Venezia Giulia  
Cassa Rurale FVG - Credito Cooperativo Italiano

*Con il patrocinio di:*  
Regione FVG - IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA  
Comune di Gorizia  
Agis Tre Venezie  
Associazione 100autori  
ANAC - Associazione Nazionale Autori Cinematografici  
AFIC - Associazione Festival Italiani del Cinema

*Partner ufficiali:*  
Transmedia S.r.l.  
Azienda Agricola Livio Felluga  
Vigne Museum  
Consorzio Tutela Vini Collio  
Autofrance Gorizia  
Azienda Agricola BorgosanDaniele  
Azienda Agricola Roncus  
Primosic Wines  
Borgo Gradis'ciutta  
Azienda vinicola Amandum  
Torrefazione Goriziana Caffé  
Marzoli & Nanut  
Serimania

*In collaborazione con:*  
Far East Film Festival  
Alpe Adria Cinema - Trieste Film Festival  
Giornate della Luce  
Cinemazero  
Associazione Kinoateljje  
France Odeon  
studiofaganel

*Presidente Associazione culturale “Sergio Amidei”:*  
Francesco Donolato  
*Direttore:*  
Giuseppe Longo  
*Comitato scientifico (in ordine alfabetico):*  
Mariapia Comand, Sara Martin, Roy Menarini, Simone  
Venturini  
*Giuria Premio “Sergio Amidei” (in ordine alfabetico):*  
Francesco Bruni, Silvia d'Amico Bendicò, Massimo  
Gaudio, Doriana Leondeff, Francesco Munzi,  
Giovanna Ralli, Marco Risi  
*Segreteria alla direzione:*

Martina Pizzamiglio  
*Coordinatori del programma:*  
Simone Venturini, Martina Pizzamiglio  
*Le sezioni sono state ideate e realizzate da (in ordine  
alfabetico):*  
Silvio Celli, Mariapia Comand, Simone Dotto, Sara  
Martin, Roy Menarini, Martina Pizzamiglio, Steven  
Stergar, Simone Venturini  
*Responsabili pubblicazioni:*  
Mattia Filigoj, Silvia Mascia, Consuelo Bolzan  
*Segreteria logistica:*  
Marco Treu  
*Staff organizzativo:*  
Consuelo Bolzan, Lorenzo Fabrizi, Simone Polesello  
*Staff tecnico:*  
Sandro Zanirato, Ivo Mauri

*Ufficio stampa:*  
AtemporaryStudio  
PR di Felluga e Punis  
info@atemporarystudio.com  
www.atemporarystudio.com  
Responsabile comunicazione  
Samantha Punis, Marianita Santarossa

*Graphic Design:*  
Graphic Opera  
Leonardo Lenchig Andres e Ettore Concetti  
*Art Direction:*  
Leonardo Lenchig Andres

*Printing:*  
Filacorda

*Web agency:*  
tmedia

*Spot ideato e realizzato da:*  
Matteo Oleotto

*Info Point / Account di sala / Responsabili accrediti /  
Social Media Team:*  
Miriam Cechet, Marco Clemente, Antonio Dagostin,  
Gabriele Dima, Rachele Ferrari, Lucia Giacomazzi,  
Miguel Graniero, Emma Lavarone, Sara Malni, Sofia  
Millemaci, Marco Surza, Giulia Zeno

*Sottotitoli:*  
Intertitula di Jean-Claude Trovato e Christian Zullino  
Underlight di Evelyn Dewald

*Media Partner:*  
Mymovies.it, Mediacritica.it

*Mostre Dreaming Leone e SW di Alvaro Deprit a cura di:*  
studiofaganel

*Le retrospettive sono state realizzate in collaborazione  
con:*  
Cinecittà - Archivio Storico LUCE, Centro  
Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale,  
Cineteca di Bologna, I Wonder, BiM, 01, Lucky Red,  
Noori Pictures, Dreamlab Films, Surf Film, Movie  
Time, Mediaset, La Camera Ottica Film and Video  
Restoration, Mediateca.GO “Ugo Casiraghi”, Digital  
Storytelling Lab, DAMS UniUd, Polifilm, Gianclaudio  
Cappai, Alessio Bozzer, Nika Autor, Francesca  
Mazzoleni, Rai - BiBi Film, ANAC, Morgana Film, FEFF,  
Nefertiti Film

*Si ringraziano:*  
Alberto Anile, Francesca Arcidiacono, Debora Baldan,  
Sabrina Baracetti, Giulia Barini, Serena Bellotti,  
Laurence Berbon, Thomas Bertacche, Giacomo  
Borghero, Silvia Borsotti, Diego Bressan, Giovanni  
Bressan, Enrico Bufalini, Patrizia Cacciani, Chiara  
Canesin, Rossella Carastro, Silvio Celli, Luigina  
Centonze, Elisabetta Cova, Camilla Criscuolo, Davide  
Del Degan, Eleonora De Majo, Cyrille De Manzini,  
Marco Devetak, Marta Donzelli, Simone Dotto,  
Alexander Edwards, Camillo Esposito, Ludovica  
Fales, Cristina Feresin, Marco Fortunato, Gloria Gatto,  
Alessandro Giadrossi, Alessio Giannotta, Francesca  
Giglione, Alessandro Greco, Kristina Knez, Benny  
Kosičh, Annamaria Licciardello, Enrico Magrelli, Vinicio  
Malatesta, Kristina Markova, Alessandro Mezzena  
Lona, Fabrizio Micarelli, Angela Montagner, Parisa  
Nazari, Daniel Paone, Petra Pavšič, Paolo Pellicano,  
Andrea Peraro, Francesco Pitassio, Philip Platek, Gian  
Paolo Polesini, Ivan Provedel, Nicoletta Romeo, Paola  
Ruggiero, Alessandro Russo, Maurizio Russo, Renato  
Russo, Cosetta Saba, Sofia Sandrelli, Gianandrea  
Sasso, Alessio Savignano, Edoardo Scarantino, Marco  
Serra, Tomás Sheridan, Carolina Stera, Daniele Terzoli,  
Massimo Tria, Barbara Vidali, Francesca Visintin,  
Cristina Visintini, Santo Vizzini

*Un ringraziamento particolare:*  
L'Image S.r.l.  
Ludoteca comunale di Gorizia - Assessorato al  
Welfare  
Associazione culturale Crisalide  
Agenzia Spada Viaggi  
Sartoria sociale la Collina  
Estate Fiesolana  
Dijaški dom  
Gruppo Folkloristico Danzerini di Lucinico - ODV

L'immagine a pag. 76 è pubblicata su gentile  
concessione di Cinecittà - Archivio Storico LUCE.  
*Allasio Marisa, attrice – Alla stazione con dei marinai*  
Marisa Allasio sul set del film *Marisa la civetta* (Agenzia  
Fotografia DIAL, 1957, b/n, gelatina di bromuro  
d'argento / pellicola (poliestere), negativo)

*Catalogo a cura di:*  
Mattia Filigoj, Silvia Mascia, Consuelo Bolzan

*Testi di:*  
Sabrina Baracetti, Serena Bellotti, Maria Ida Bernabei,  
Mattia Caruso, Rossella Catanese, Silvio Celli, Laura  
Cesaro, Mariapia Comand, Marta Corato, Eleonora  
Degrassi, Davide Del Degan, Marco Devetak, Francesco  
Donolato, Simone Dotto, Alexander Edwards, Ludovica  
Fales, Mattia Filigoj, Cristina Formenti, Gian Lorenzo  
Franzi, Francesca Giglione, Matteo Genovesi, Enrico  
Gheller, Tiziana Gibelli, Stefano Lalla, Andrea Mariani,  
Sara Martin, Silvia Mascia, Lorenzo Meloni, Roy Menarini,  
Margherita Moro, Andrea Moschioni Fioretti, Giampaolo  
Penco, Martina Pizzamiglio, Greta Plaitano, Francesco  
Ranieri Martinotti, Emanuele Rauco, Juri Saitta, Valentino  
Saccà, Simona Schneider, Tomás Sheridan, Steven  
Stergar, Sara Tongiani, Andrea Vassalle, Simone  
Venturini, Paolo Villa, Martina Zanco, Rodolfo Ziberna ,  
Mateja Zorn

ISBN 978-88-946273-2-9  
© Associazione Palazzo del Cinema/Hiša filma (2022)



PREMIO INTERNAZIONALE ALLA  
MIGLIORE SCENEGGIATURA

INTERNATIONAL AWARD FOR THE BEST  
SCREENPLAY

14 — 20 LUGLIO 2022

PALAZZO DEL CINEMA/HIŠA FILMA  
PIAZZA DELLA VITTORIA

CATALOGO 2022



# INDIRIZZO DI SALUTO DELL'ASSESSORE REGIONALE ALLA CULTURA E ALLO SPORT FVG TIZIANA GIBELLI

*in occasione della 41ª edizione del  
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei"  
Gorizia, 14 - 20 Luglio 2022*

Anche in questa 41ª edizione il Premio internazionale alla miglior sceneggiatura "Sergio Amidei" ci riserva un programma ricco di eventi e ospiti di livello internazionale con un'attenzione particolare riservata alla transfrontalierità che caratterizzerà Nova Gorica e Gorizia Capitale Europea della Cultura 2025. Una manifestazione fra le più importanti e attese nel calendario degli appuntamenti culturali annuali e che da sempre rappresenta un'occasione di promozione e di incontro, in modo trasversale, della cultura cinematografica, permettendo agli appassionati, agli artisti emergenti, ai professionisti del settore, ma anche agli studenti di confrontarsi sulle novità e sulle diverse espressioni artistiche in gara.

Grazie alla moltitudine di artisti coinvolti, tra i quali quest'anno spiccano ben due Premi Oscar come Michel Hazanavicius e Asghar Fahrādi, e al pubblico variegato che attrae in Friuli Venezia Giulia, l'evento costituisce, però, anche un'ottima occasione di promozione e di rilancio del nostro territorio e in particolare della città di Gorizia che dal 14 al 20 luglio sarà al centro della scena cinematografica nazionale e internazionale. Non manca naturalmente un omaggio all'attività di sceneggiatore di Pier Paolo Pasolini in occasione del centenario della nascita.

Come Assessore alla Cultura della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia ci tengo ad inviare un saluto al pubblico e agli artisti partecipanti, mentre agli organizzatori della kermesse, a partire dal direttore Giuseppe Longo, va il mio ringraziamento per la tenacia e la determinazione con cui hanno saputo caratterizzare ed ampliare l'offerta del Premio nel corso delle tante edizioni.

*L'ASSESSORE REGIONALE  
Tiziana Gibelli*

# INDIRIZZO DI SALUTO DEL SINDACO DI GORIZIA RODOLFO ZIBERNA

*in occasione della 41ª edizione del  
Premio internazionale alla migliore sceneggiatura "Sergio Amidei"  
Gorizia, 14 - 20 Luglio 2022*

Mi sembra ieri quando, nel giugno del 2017, quasi all'indomani della mia proclamazione a Sindaco di Gorizia, ho preparato il mio primo indirizzo di saluto ufficiale per un evento: un evento a cui, come ho evidenziato in quella "lontana" occasione, sono legato da un affetto particolare in quanto esso mi riporta alla memoria tanti e molto piacevoli ricordi di gioventù!

L'emozione e l'orgoglio con cui, all'inizio del primo mandato, ho abbracciato il Premio internazionale alla migliore sceneggiatura cinematografica "Sergio Amidei" sono rimasti immutati oggi, quando sto per iniziare la mia seconda esperienza alla guida di questa splendida città, ancora più carico di energia, di entusiasmo e di passione!

La serietà e l'impegno orientato al miglioramento, che contraddistinguono l'operato della nuova Amministrazione chiamata a consolidare e a concludere quanto avviato nei precedenti 5 anni, sono le medesime caratteristiche che, edizione dopo edizione, hanno contribuito a far crescere questa manifestazione, rendendola uno degli appuntamenti più attesi e amati a livello locale, ma anche un prestigioso momento di confronto culturale a cui partecipano ospiti di fama internazionale.

La vivacità di un'organizzazione che, nel corso del tempo, ha saputo rinnovarsi e proporre iniziative sempre più stimolanti e coinvolgenti; la collaborazione vincente con i protagonisti della nostra cultura cittadina che, di recente, ha trovato terreno fertile anche in contesti appartenenti a realtà triestine, udinesi, pordenonesi e slovene; il coinvolgimento attivo del pubblico (di tutte le età) che, per sette giorni, può sentirsi parte di un mondo affascinante, dialogare con sceneggiatori e autori, partecipare a laboratori e votare le sceneggiature in concorso... Sono alcune delle principali tessere che compongono quel caleidoscopico e stravagante puzzle che è l'"Amidei".

Ringraziando l'Associazione culturale "Sergio Amidei" per l'infaticabile e inestimabile impegno creativo ed organizzativo profuso anche in questa nuova edizione del Premio, non mi rimane che augurare a tutti una indimenticabile settimana di grande Cinema e di intense emozioni!

*IL SINDACO  
Rodolfo Ziberna*

# INDIRIZZO DI SALUTO DEL PRESIDENTE DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE “SERGIO AMIDEI”

Con la scorsa edizione del Premio Amidei è iniziato il percorso di avvicinamento al 2025, anno nel quale la Capitale Europea della Cultura sarà rappresentata congiuntamente dalle “due Gorizie”, Nova Gorica e Gorizia.

Il dialogo, peraltro mai mancato in questi anni, tra la cinematografia italiana e slovena, in una prospettiva di confronto e reciproca offerta di stimoli con uno sguardo rivolto al futuro senza però dimenticare la tormentata storia di queste terre di confine, non poteva perciò non essere al centro della nostra manifestazione.

Di questo scambio è eccellente prova il documentario di Alessio Bozzer *Nuovo Cinema Buie* presentato in anteprima. L'autore parteciperà personalmente per condurci sul filo di questo racconto di confine, narrato in due lingue e per il tramite di ricordi personali, alla “grande storia” del nostro territorio fatta di contrasti ma anche di luoghi e situazioni che hanno consentito in ogni momento il permanere della comunicazione tra le diverse comunità. In tale solco si inserisce anche la nuova sezione *Agorà*, curata da Steven Stergar, che metterà a confronto le opere e il pensiero di cineasti italiani e sloveni su temi e modalità espressive condivisi.

Quest'anno la nostra associazione ha voluto conferire il Premio all'opera d'autore a Michel Hazanavicius, il cui percorso professionale si è caratterizzato per le capacità dimostrate nei diversi ruoli affrontati (sceneggiatore, attore e regista) e per l'originalità e le modalità espressive che distinguono le sue opere.

In questo 2022 è stato assegnato un Premio speciale all'opera d'autore al regista Asghar Farhādi, già vincitore del Premio Amidei

alla miglior sceneggiatura nel 2012 con *Una separazione* e vincitore di due Premi Oscar al Miglior film straniero, prima con tale film e, nel 2017, con *Il cliente*. Ashgar Farhādi ha saputo confrontarsi, nelle sue opere, con grandi temi etici e con le contraddizioni dei rapporti interpersonali nel moderno Iran, esprimendosi in tutte le sue opere con un linguaggio e una capacità di narrazione autentica e vigorosa tanto da fare dei suoi temi strumenti universali di riflessione.

Il Premio alla cultura cinematografica è invece stato attribuito all'ANAC - Associazione Nazionale Autori Cinematografici in occasione del settantesimo anniversario della sua fondazione, per la sua inesausta opera di promozione culturale. In occasione del conferimento, verrà proiettato il documentario dal titolo *L'onda lunga - Storia extra-ordinaria di un'associazione* per la regia di Francesco Ranieri Martinotti, presidente dell'ANAC, e *Domenica d'agosto* per la regia di Luciano Emmer da un soggetto di Sergio Amidei (qui al suo esordio come produttore) che compare tra i firmatari dello statuto dell'ANAC accanto ad altri grandi nomi del cinema italiano.

Il nostro Premio è però soprattutto il riconoscimento alla migliore sceneggiatura internazionale attribuito dalla nostra giuria (composta dai registi Marco Risi e Francesco Munzi, dallo sceneggiatore e regista Francesco Bruni, dallo sceneggiatore Massimo Gaudioso, dalla sceneggiatrice Doriana Leoneff, dall'attrice Giovanna Ralli e dalla produttrice Silvia D'Amico Bendicò); quest'anno la rosa individuata dai giurati è composta da *Ariaferma* (sceneggiatura di Leonardo Di Costanzo, Valia

Santella, Bruno Oliviero), *Scompartimento n.6* (sceneggiatura di Andris Feldmanis, Livia Ulman, Juho Kuosmanen), *Illusioni perdute* (sceneggiatura di Jacques Fieschi, Xavier Giannoli), *Il ritratto del duca* (sceneggiatura di Richard Bean, Clive Coleman), *Qui rido io* (sceneggiatura di Mario Martone, Ippolita di Majo), *Il capo perfetto* (sceneggiatura di Fernando León de Aranoa), *Piccolo corpo* (sceneggiatura di Laura Samani, Marco Borromei, Elisa Dondi), *I fratelli De Filippo* (sceneggiatura di Sergio Rubini, Carla Cavalluzzi, Angelo Pasqualini) e *Marx può aspettare* (sceneggiatura di Marco Bellocchio).

In occasione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, il Premio Amidei propone un approfondimento, a cura di Mariapia Comand, sulla sua figura di sceneggiatore attraverso la proiezione di alcuni film da lui co-sceneggiati.

Si consolida poi la sezione *Sguardi indipendenti*, curata da Steven Stergar e giunta alla terza edizione della sua indagine dedicata al cinema indipendente italiano attraverso le opere di cineasti rappresentativi. Quest'anno viene proposto un focus sul regista e sceneggiatore Gianclaudio Cappai, con la proiezione della sua intera filmografia e un incontro con l'autore.

Non manca l'appuntamento con la serialità e la sezione ad essa dedicata, *Scritture seriali*, a cura di Sara Martin, che in questa edizione propone la proiezione della miniserie *Rai Solo per passione*, biopic dedicato a Letizia Battaglia, celebre e scomoda fotoreporter “contro la mafia”, recentemente scomparsa.

La nostra Associazione fa del rapporto con la scrittura elemento pervasivo della sua

attività di promozione: proseguiranno dunque le consolidate sezioni ad essa dedicate, *Pagine di cinema* e *Dialoghi sulla sceneggiatura*, che anno dopo anno hanno visto crescere l'interesse degli appassionati.

In ogni edizione, e dunque anche in questa, trova collocazione la sezione *Amidei Kids* (a cura di Martina Pizzamiglio), dedicata ai bambini e ai ragazzi, che rappresentano il nostro futuro, e la sezione *Racconti privati, memorie pubbliche* (a cura di Simone Dotto e Silvio Celli) dedicata alla valorizzazione di materiali d'archivio con lo scopo di fare un passo indietro nel tempo che ci consenta una ragionata meditazione sul nostro presente

Da ultimo, ma non per questo meno importante, va rammentato che il nostro pubblico potrà esprimersi sui film in concorso votando l'opera preferita nell'ambito del *Premio del pubblico*.

Buon cinema!

PRESIDENTE ASSOCIAZIONE  
CULTURALE “SERGIO AMIDEI”  
Francesco Donolato

# INDICE DELLE SEZIONI DEL PREMIO

SEZIONE **A** PREMIO INTERNAZIONALE ALLA MIGLIORE SCENEGGIATURA → P14

---

SEZIONE **B** PREMIO ALL'OPERA D'AUTORE: MICHEL HAZANAVICIUS → P34

---

SEZIONE **C** PREMIO SPECIALE ALL'OPERA D'AUTORE: ASGHAR FARHĀDI → P48

---

SEZIONE **D** PREMIO ALLA CULTURA CINEMATOGRAFICA: ANAC - ASSOCIAZIONE NAZIONALE AUTORI CINEMATOGRAFICI → P64

---

SEZIONE **E** PASOLINI SCENEGGIATORE → P72

---

SEZIONE **F** SCRITTURA SERIALE → P82

---

SEZIONE **G** SGUARDI INDIPENDENTI: GIANCLAUDIO CAPPAL → P88

---

SEZIONE **H** AGORÀ: FRANCESCA MAZZOLENI / NIKA AUTOR → P94

---

SEZIONE **I** RACCONTI PRIVATI, MEMORIE PUBBLICHE → P100

---

SEZIONE **J** ALESSIO BOZZER: STORIE DI UN CONFINE FLUIDO → P106

---

SEZIONE **K** DAMSIANA → P114

---

SEZIONE **L** AMIDEI KIDS → P124

---

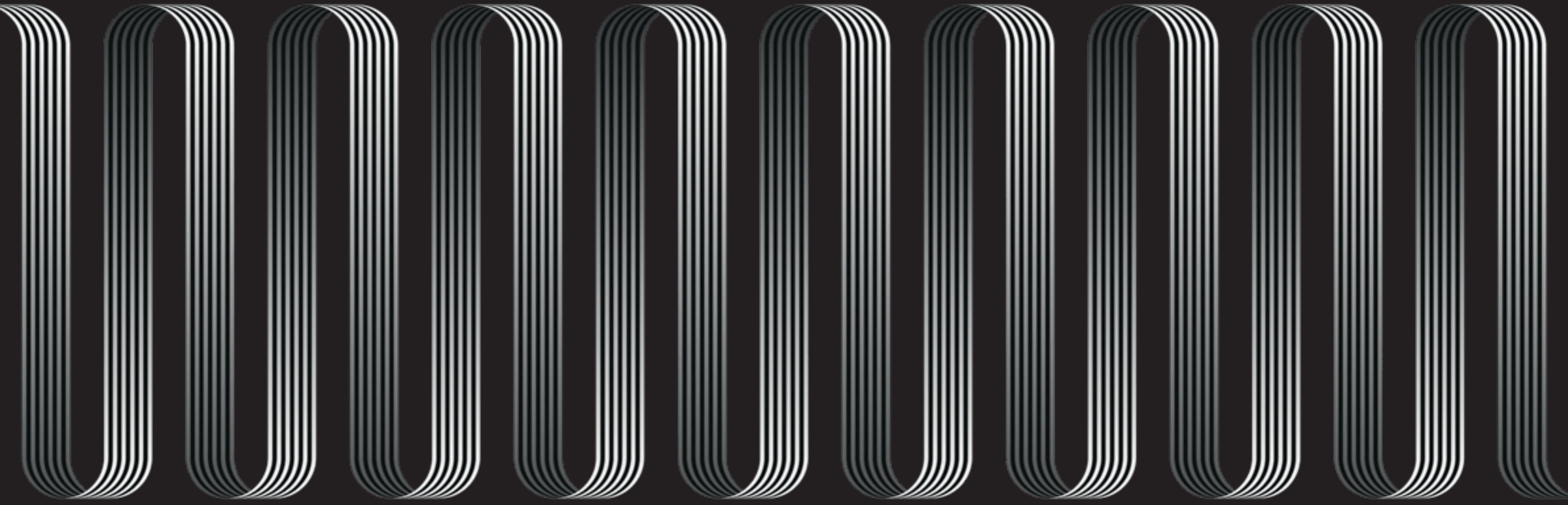
SEZIONE **M** PAGINE DI CINEMA → P134

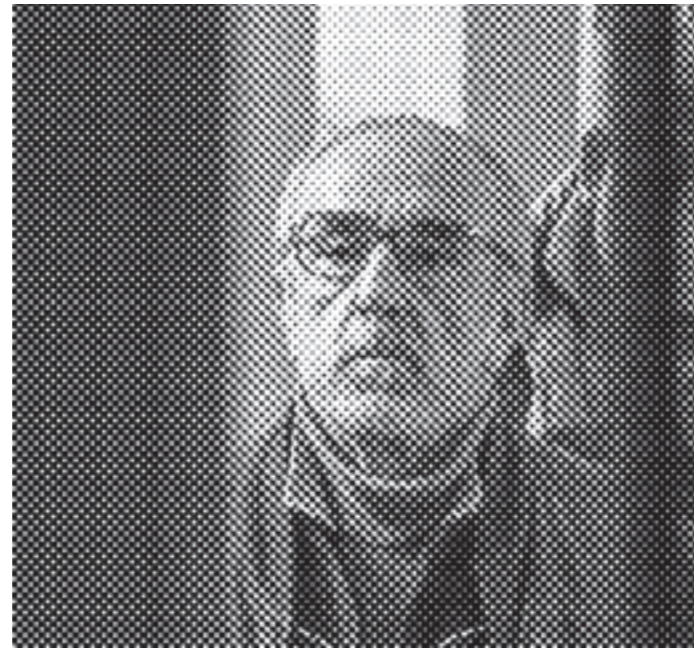
---

SEZIONE **N** EVENTI SPECIALI → P138

SEZIONE A ↓

# PREMIO INTERNAZIONALE ALLA MIGLIORE SCENEGGIATURA





Il trasferimento di una dozzina di detenuti e un piccolo gruppo di guardie da un vecchio carcere in dismissione viene bloccato per problemi burocratici. Carcerati e carcerieri si trovano così a fronteggiare il susseguirsi di imprevisti e una crescente insoddisfazione che li accomuna in questa situazione incerta, nella quale le attività consuete sono sospese, e le distanze vanno ridefinite per bilanciare gli equilibri di potere e la fiducia tra le parti.

## SCHEDE FILM

Regia: Leonardo Di Costanzo  
 Soggetto e sceneggiatura: Leonardo di Costanzo, Bruno Oliviero, Valia Santella  
 Fotografia: Luca Bigazzi  
 Montaggio: Carlotta Cristiani  
 Scenografia: Luca Servino  
 Costumi: Florence Emir  
 Musiche: Pasquale Scialò  
 Produzione: Tempesta, Rai Cinema, Amka Films Productions, RSI Radiotelevisione Svizzera / SRG SSR  
 Distribuzione: Vision Distribution  
 Origine: Italia, Svizzera 2021  
 Durata: 117'

Premi: *David di Donatello* (2022): Migliore Sceneggiatura Originale (Leonardo Di Costanzo, Bruno Oliviero e Valia Santella), Miglior Attore Protagonista (Silvio Orlando)

Interpreti: Toni Servillo (Gaetano Gargiuolo), Silvio Orlando (Carmine Lagioia), Fabrizio Ferracane (Franco Coletti), Salvatore Striano (Cacace), Roberto De Francesco (Buonocore), Pietro Giuliano (Fantaccini), Nicola Sechi (Arzano), Leonardo Capuano (Sanna), Antonio Buil (Bertoni), Giovanni Vastarella (Mazzena), Francesca Ventriglia (Direttrice)

## UNO SGUARDO OLTRE LE SBARRE

L'aria è ferma nel carcere di Mortana, esattamente come il tempo, che si arresta quando, a poche ore dalla sua chiusura, questo luogo fatiscente e lugubre diventa teatro di un momento di improvvisa sospensione: problemi burocratici bloccano il trasferimento di una dozzina di detenuti e alcuni agenti, costretti a rimanere lì, in attesa di nuove destinazioni.

L'aria ferma è la stessa che respirano guardie e detenuti quando l'istituzione si allontana: quelli che rimangono si trovano a condividere la sofferenza dell'abbandono in una condizione di precarietà e angoscia. Tra i detenuti serpeggia l'insoddisfazione per la condizione ancor più deprimente: le cucine sono chiuse, i pasti arrivano precotti dall'esterno, i colloqui sono sospesi, come tutte le attività. Ma anche tra gli agenti, angustiati dalla precarietà della circostanza in cui stanno lavorando, cresce il malcontento per dovere rimanere ancora nel carcere abbandonato dopo averne celebrato la chiusura.

“È tosta sta' in galera, eh?”, chiede l'ex membro della criminalità organizzata, Carmine Lagioia all'irreprensibile capo delle guardie carcerarie, Gaetano Gargiuolo, che subito gli ricorda chi si trova effettivamente dietro alle sbarre: “Tu stai in galera, io no”; “Ah sì? Non me ne ero accorto”. Uno scambio di battute che sintetizza tutto l'equilibrio del film e che sottolinea una distanza sempre più sottile tra chi sta davanti e chi sta dietro le sbarre, riducendo la vita carceraria al restare fuori dal mondo condiviso da entrambe le due precarietà.

Con l'arrivo di un nuovo elemento nel gruppo – il giovane Fantaccini – il vigilante manifesta il coraggio di guardare il detenuto con occhi umani e dargli fiducia, mentre il carcerato riconosce nella guardia la sua stessa compassione, annullando del tutto la distanza tra le parti. “Riuscite ad ammettere di aver avuto gli stessi sentimenti di un detenuto?”, incalza Lagioia.

La tensione cresce man mano che la situazione si delinea, senza che ci siano armi o scene di violenza, ma solamente attraverso gli sguardi sbigottiti di sorveglianti e detenuti e favorita dall'estetica della struttura semi abbandonata. Non è il classico ambiente carcerario, ma si ha il sospetto che qualcosa di preoccupante possa accadere da un momento all'altro, facendo leva sui pregiudizi di chi guarda.

Il culmine si raggiunge nel momento di maggiore condivisione spaziale ed emotiva. A causa di un temporale, salta la luce: monitor e telecamere per sorvegliare i detenuti non funzionano. Gargiuolo fa riunire tutti i detenuti al centro del reparto, fuori dalle celle, improvvisando un unico tavolo a lume delle poche lampade rimaste. Sale la preoccupazione delle guardie più scettiche: vengono chiamati i rinforzi dalla caserma, pronti a intervenire. Gargiuolo e altri colleghi si siedono invece con i detenuti per la cena. La mancanza di luce sembra corrispondere all'assenza di sovrastrutture sociali, rendendo invisibile la distinzione tra i ruoli (colpevoli e innocenti) e consentendo di instaurare un insolito clima di convivialità e condivisione tra le parti. Un senso di attesa per l'evento scatenante cresce nello spettatore, che resta spaesato non appena torna la luce e la cena si interrompe perché, in modo del tutto naturale, tutti tornano al proprio ruolo, ripristinando le distanze precedenti, presenti all'inizio del film.

Serena Bellotti

# IL CAPO PERFETTO

(EL BUEN PATRÓN)



Blanco è il proprietario di una ditta spagnola di bilance industriali arrivata in finale a un premio per l'eccellenza. Proprio nei giorni in cui si aspetta la visita della commissione incaricata di scegliere l'azienda alla quale assegnare il riconoscimento, tutto sembra andare storto: un dipendente licenziato protesta davanti allo stabilimento; il responsabile di produzione sbaglia tutto perché distratto dalla sua crisi matrimoniale; una nuova attraente stagista si rivela più furba e "minacciosa" del previsto. L'imprenditore farà di tutto per risolvere questi problemi.

## SCHEDA FILM

Regia: Fernando León de Aranoa  
Soggetto e sceneggiatura: Fernando León de Aranoa  
Fotografia: Pau Esteve Birba  
Montaggio: Vanessa Marimbert  
Scenografia: César Macarrón  
Costumi: Fernando García  
Musiche: Zeltia Montes  
Produzione: Reposado, The Mediapro Studio, Básculas Blanco Aie  
Distribuzione: BiM Distribuzione  
Origine: Spagna 2021  
Durata: 115'

Premi: *Premio Goya (2022)*: Miglior Film, Miglior Regia (Fernando León de Aranoa), Miglior Attore Protagonista (Javier Bardem), Miglior Sceneggiatura Originale (Fernando León de Aranoa), Miglior Montaggio (Vanessa Marimbert), Miglior Colonna Sonora Originale (Zeltia Montes)

Interpreti: Javier Bardem (Blanco), Manolo Solo (Miralles), Almudena Amor (Liliana), Óscar de la Fuente (Jose), Sonia Almarcha (Adela), Fernando Albizu (Román), Tarik Rmili (Khaled), Rafa Castejón (Rubio), Celso Bugallo (Fortuna), Martín Páez (Salva), Yaël Belicha (Inés), Mara Guil (Aurora), Nao Albet (Albert), María de Nati (Ángela)

## L'IPOCRISIA DEL POTERE

Durante la stagione cinematografica 2021/22 sono usciti diversi film che tramite la descrizione del mondo del lavoro hanno criticato l'attuale sistema economico. Lo hanno fatto non solo raccontando storie di proletariato o di ceto medio impoverito (come nel caso di *Tra due mondi* di Emmanuel Carrère e *Generazione Low Cost* di Julie Lecoustre ed Emmanuel Marre) ma anche attraverso vicende di manager e imprenditori, come nel dramma rigoroso e realista *Un altro mondo* di Stéphane Brizé o in questa commedia nera di Fernando León de Aranoa. Il regista spagnolo, con *Il capo perfetto*, sembra seguire le orme della commedia all'italiana, che pur avendo pochi eredi nel cinema contemporaneo, ha influenzato sia registi nostrani sia autori internazionali, come, ad esempio, agli argentini Gastón Duprat e Mariano Cohn (*Il cittadino illustre*, 2016; *Finale a sorpresa - Official Competition*, 2021). Similmente alle pellicole di Monicelli, Risi e Comencini, l'opera di Aranoa, si distingue per l'umorismo amaro, la cattiveria di fondo e la volontà di portare avanti una sferzante satira sociale, in tal caso indirizzata al mondo del lavoro e alla classe dirigente. Una serie di caratteristiche che emergono non solo attraverso il susseguirsi delle singole situazioni tragicomiche che costruiscono la vicenda, ma anche tramite una narrazione precisa e matematica, scandita nei giorni della settimana che mancano alla visita della commissione giudicatrice: qui i problemi dei personaggi si aggravano giorno dopo giorno, così come aumenta la nostra conoscenza del passato e dei metodi del protagonista, che si rivela un uomo molto diverso da come appare. Se all'inizio Blanco sembra un datore di lavoro molto altruista e generoso, man mano che la storia prosegue esce fuori il suo cinismo, la sua abilità manipolatoria e la sua disponibilità a commettere qualsiasi azione pur di ottenere i

risultati voluti. Qui la maggior parte degli elementi satirici sono indirizzati verso l'imprenditore e non è quindi casuale che, proprio come in molte commedie all'italiana, tutto ruoti attorno al protagonista e al suo interprete, Javier Bardem, vero e proprio mattatore che in quest'opera dimostra il suo talento comico con un'interpretazione dove alterna momenti flemmatici e sottotono a espressioni più evidenti e sopra le righe. E se attori come Sordi, Gassman, Tognazzi e Manfredi rappresentavano le diverse sfumature dell'italiano medio, ne *Il capo perfetto* il protagonista risulta l'emblema dell'attuale classe dirigente, che spesso afferma di essere solidale, inclusiva e aperta, ma che in realtà continua a perpetuare iniquità e diseguaglianze sociali, mascherandole però con slogan progressisti. In tale direzione, risulta alquanto significativa la bilancia leggermente sbilanca che sta all'ingresso dello stabilimento, poiché simbolo sia di quella stabilità (quasi) impossibile che l'imprenditore cerca per se stesso e per l'azienda sia di un sistema in cui la giustizia risulta assente e truccata, in quanto abilmente manipolata da chi detiene il potere. Contenuti che apparentano l'opera in questione non solo alla commedia all'italiana, ma anche al cinema sociale contemporaneo e, in particolare, al succitato e più drammatico *Un altro mondo* di Stéphane Brizé. Ma se nel film del regista francese viene sottolineata la complessa architettura globale su cui si basano il capitalismo e la finanza attuali, nel titolo di Aranoa si evidenzia l'ipocrisia di un potere tanto spietato quanto ammantato di falsi principi.

Juri Saitta



I fratelli De Filippo vivono all'ombra del padre Eduardo Scarpetta, che si è sempre rifiutato di riconoscerli pur non facendo mai mancare loro nulla. Divenuti adulti, i tre sentono il bisogno di emanciparsi, soprattutto Eduardo che vive come una gabbia la tradizione farsesca che la compagnia Scarpetta porta avanti dal padre al figlio Vincenzo: il suo sogno è quello di fondarne una propria assieme ai fratelli, per poter rappresentare commedie originali, che guardano a un altro modo di fare teatro. Un sogno che metterà i fratelli e le diverse famiglie in conflitto tra loro.

## SCHEDA FILM

Regia: Sergio Rubini  
Soggetto e sceneggiatura: Sergio Rubini, Carla Cavalluzzi, Angelo Pasquini  
Fotografia: Fabio Cianchetti  
Montaggio: Giogio Franchini  
Scenografia: Paola Comencini  
Costumi: Maurizio Millenotti  
Musiche: Nicola Piovani  
Produzione: Pepito Produzioni, Nuovo Teatro, RS Productions, Rai Cinema  
Distribuzione: 01 Distribution  
Origine: Italia 2021  
Durata: 142'

Premi: *David di Donatello* (2022): Migliore Compositore (Nicola Piovani); *Bif&st* (2022): Miglior Colonna Sonora (Nicola Piovani); *Nastri d'Argento* (2022): Miglior Colonna Sonora (Nicola Piovani)

Interpreti: Mario Autore (Eduardo De Filippo), Domenico Pinelli (Peppino De Filippo), Anna Ferraioli Ravel (Titina De Filippo), Giancarlo Giannini (Eduardo Scarpetta), Biagio Izzo (Vincenzo Scarpetta), Susy Del Giudice (Luisa De Filippo), Marianna Fontana (Adelina Carloni), Marisa Laurito (Rosa De Filippo), Vincenzo Salemme (Riccardo Ruggiti), Maurizio Casagrande (Giacomo Cinque), Maurizio Micheli (Nicola Urciuoli)

## UNA QUESTIONE DI FAMIGLIE

Non è facile parlare de *I fratelli De Filippo* prescindendo dal confronto con *Qui rido io*, il film di Mario Martone. Per fortuna il regista Sergio Rubini sceglie una via narrativa e un registro del tutto complementari a quelli del film con Toni Servillo: qui il punto di vista prescelto per raccontare il teatro napoletano di inizio Novecento è quello dei De Filippo, più precisamente – ed è qui l'originalità del film – di Peppino, il più popolare dei tre, quello per cui la risata del pubblico era la cosa più importante, quindi l'elemento di contrasto con la spinta propulsiva e innovatrice di Eduardo. Rubini e gli sceneggiatori decidono di raccontare il momento in cui i tre fratelli diventano artisticamente adulti, ossia quando decidono di sottrarsi all'egida del loro padre segreto e della sua accentrante famiglia, in modo che tutto il film sia costruito lungo i rivoli familiari che nutrono, così come intossicano, la vena artistica dei protagonisti. Rubini parte dalla figura del capocomico – interpretato da Giancarlo Giannini – e da lì costruisce una narrazione sempre più ampia, che diventa quasi corale, a dare spazio a tutta una serie di figure apparentemente secondarie e che invece, nell'evoluzione dei fratelli, sono fondamentali.

Una famiglia è una compagnia teatrale, lo ha sempre creduto Eduardo, lo sottolinea il film fin dalla prima sequenza, in cui i De Filippo allestiscono la cena di *Natale in casa Cupiello* dietro lo schermo di un cinema che proietta *Nessun uomo le appartiene* (1932) con Clark Gable; quindi, nonostante la coralità che rende ricco il film e che Rubini da attore gestisce valorizzando tutte le interpretazioni, il cuore dell'opera è dentro la natura teatrale di quella famiglia, nella rivalità e differenza di vedute tra i due maschi di casa: mentre Peppino cercherà sempre il suono confortante della risata altrui, prima separandosi dalla compagnia e aprendone una propria, poi al cinema divenendo

immortale assieme a Totò, Eduardo avrà voglia di uscire dalla gabbia della farsa, dai trucchi per far ridere il pubblico, vorrà confrontarsi con il Grande Teatro, con l'avanguardia di Pirandello e soprattutto con la verità, con la realtà quotidiana da spiare e poi da mettere in scena precorrendo il neorealismo. Questo percorso traspare anche nello stile del film che comincia con un'illuminazione molto ampia, diretta, "facile", e con un tono narrativo e recitativo preso in prestito dalla commedia dell'arte, e poi poco a poco si inspessisce, le immagini diventano più complesse ed elaborate, i personaggi mettono in mostra le loro ombre fino ad arrivare a un finale che fa onore a Giogio Franchini, autore di un montaggio che mescola linee narrative e piani temporali. Rubini, con *I fratelli De Filippo*, tanto per ragioni produttive quanto artistiche, sceglie di muoversi sul crinale fra tre linguaggi diversi, il cinema, la tv e ovviamente il teatro, di usarli per poter arrivare al pubblico più ampio e allo stesso tempo per poter ragionare sul modo in cui si influenzano e si sono sempre influenzati (il teatro dietro il cinema, ma anche la tv che diventa teatro nella serie di memorabili riprese targate Rai degli anni Settanta). È una scelta che rispetta lo spettatore, e ancor più un omaggio allo spirito e alle opere di tre attori e autori che hanno cambiato per sempre il modo stesso di concepire il palcoscenico.

Emanuele Rauco



Lucien lavora in una tipografia di provincia, ma sogna di diventare un poeta e di essere accolto nel salotto dell'aristocrazia. Guidato dalla passione per una nobildonna che lo incoraggia, tenta la fortuna nella frenetica Parigi. In poco tempo l'enfant prodige viene lasciato solo: senza progetti né speranze. Lucien corrompe il proprio talento letterario, inizialmente per sopravvivere, poi per arricchirsi. Il trasformismo della stampa libera, la severa legge del profitto e le dinamiche dell'aristocrazia consumeranno il giovane che tornerà nella campagna di Angoulême.

## SCHEDA FILM

Regia: Xavier Giannoli  
Soggetto: dall'omonimo romanzo di Honoré de Balzac  
Sceneggiatura: Jacques Fieschi, Xavier Giannoli  
Fotografia: Christophe Beaucarne  
Montaggio: Cyril Nakache  
Scenografia: Riton Dupire-Clément  
Costumi: Pierre-Jean Larroque  
Musiche: François Musy, Renaud Musy  
Produzione: Gaumont, France 3 Cinéma, Pictanovo, Gabriel Inc., Umedia  
Distribuzione: I Wonder Pictures  
Origine: Francia 2021  
Durata: 144'

Premi: *César Awards* (2022): Miglior Film Francese, Miglior Attore non Protagonista (Vincent Lacoste), Miglior Attore Esordiente (Benjamin Voisin), Miglior Sceneggiatura non Originale (Xavier Giannoli, Jacques Fieschi), Miglior Fotografia (Christophe Beaucarne), Miglior Scenografia (Riton Dupire-Clément), Migliori Costumi (Pierre-Jean Larroque); *Lumiere Awards* (2022): Miglior Sceneggiatura (Xavier Giannoli)

Interpreti: Benjamin Voisin (Lucien Chardon de Rubempré), Cécile De France (Louise de Bargeton), Vincent Lacoste (Etienne Lousteau), Xavier Dolan (Nathan d'Anastazio), Salomé Dewaels (Coraline), Jeanne Balibar (Marquise d'Espard), Gérard Depardieu (Dauriat)

## L'IPOCRISIA DEL POTERE

Con *Illusioni perdute*, Xavier Giannoli rivolge il proprio sguardo alla letteratura e ai protagonisti di quell'opera mondo che compone *La Commedia umana* di Honoré de Balzac, scegliendo una parte del trittico *Illusioni perdute* per dare corpo, voce e pensieri a una composita galleria di personaggi che valicano lo spazio e il tempo, la Francia della Restaurazione, per discutere di alcune grandi questioni della nostra contemporaneità: il ruolo dei giornali, la veridicità di una notizia o di una posizione, la forza di una parola o di una immagine.

Se nel suo romanzo Balzac indugiava proficuamente su temi strettamente legati alla teoria della letteratura, restituendo allo stesso tempo il gusto di un'epoca segnata dalla presenza degli editori e dall'affermazione di un nuovo e spregiudicato sistema di commercio dei libri e degli autori, Giannoli sfrutta il dispositivo e la grammatica cinematografica per realizzare una partitura complessa in cui arte, vita e loro rappresentazione si contaminano. Il regista sembra caparbiamente ispirarsi all'opera e alle posizioni teoriche di Balzac, discutendole e plasmandole per lo spettatore contemporaneo, instaurando una relazione dialettica con la letteratura e le parole, che torna semplificata anche in alcune sequenze in cui carta, lettere e inchiostro campeggiano sullo schermo.

Accanto alla storia dell'apprendistato di vita del protagonista Lucien, aspirante poeta e letterato, Giannoli sembra indugiare sull'inchiostro che si imprime sui caratteri tipografici, che immortala le polemiche letterarie, che sancisce gli accordi fra editori e autori, che macchia i fogli e le anime corrotte. L'inchiostro accompagna il *coming of age* di Lucien, tracciando una parabola esistenziale esaltante, ineluttabilmente destinata al fallimento.

Lucien, *enfant prodige* dal doppio cognome, il plebeo Chardone e quello nobile

de Rubempré, è consumato dalla passione per la letteratura e per la sua protettrice Louise de Bargeton; l'ardore giovanile infiamma alcune poesie, raccolte in un piccolo volume e declamate nel salotto della baronessa. La voce ferma e compiaciuta di Lucien scandisce senza pudore il destinatario di quelle rime d'amore: *Elle*, la baronessa de Bargeton. Accompagnati dallo scandalo e dalla disapprovazione dell'aristocrazia, i due fuggono a Parigi, dove, in breve, si separano. Lasciato solo con la propria ambizione, Lucien si avvicina al mondo dei fogli satirici e a un universo di relazioni ciniche e spietate. Accompagnato in questa sorta di festosa discesa agli inferi da Étienne Lousteau, il direttore del giornale, Lucien sperimenta la propria *vis retorica*, uno strumento mitopoietico di vendetta o di approvazione. Le sue recensioni e i suoi pungenti ritratti trasformano romanzi, spettacoli teatrali, attrici e autori in icone da ammirare o dimenticare. In questa commedia umana, le polemiche si tessono segretamente, in accordo con gli editori, comprando le opinioni e le parole così come a teatro si vendono gli applausi o i fischi. Un mercato osceno che alimenta il desiderio di vendetta e di rivalsa di Lucien. Nel turbinio di un disperato delirio di onnipotenza, neppure l'incontro con l'alter ego Nathan, scrittore geniale e modello di rettitudine, riporta Lucien alla potenza creatrice delle parole e della letteratura. Consumato dai meccanismi di una società dello spettacolo *ante litteram* e tradito dalle proprie illusioni, Lucien ritorna a casa, povero, solo e con l'amara consapevolezza di non aver saputo incarnare il proprio destino.

Sara Tongiani



Marco Bellocchio riunisce la famiglia per un pranzo. Con l'aiuto dei fratelli, dei parenti prossimi, di un prete e di uno psichiatra, si interroga sulle cause che portarono al suicidio di Camillo, suo gemello, a soli 29 anni. Ricostruendo i tasselli del passato, Bellocchio dà corpo a un fantasma con cui la sua arte si è più volte scontrata.

## SCHEDE FILM

Regia: Marco Bellocchio  
Soggetto e sceneggiatura: Marco Bellocchio  
Fotografia: Michele Cherchi Palmieri, Paolo Ferrari  
Montaggio: Francesca Calvelli  
Scenografia: Andrea Castorina  
Costumi: Daria Calvelli  
Musiche: Ezio Bosso  
Produzione: Kavac Film, lbc Movie, Tenderstories, Rai Cinema  
Distribuzione: 01 Distribution  
Origine: Italia 2021  
Durata: 96'

Premi: *Ciak d'Oro* (2021): Migliore Montaggio (Francesca Calvelli), Migliore Colonna Sonora (Ezio Bosso)

Interpreti: Marco Bellocchio (sé stesso), Piergiorgio Bellocchio (sé stesso), Alberto Bellocchio (sé stesso), Letizia Bellocchio (sé stessa), Maria Luisa Bellocchio (sé stessa), Pia Bareggi (sé stessa), Pier Giorgio Bellocchio (sé stesso), Elena Bellocchio (sé stessa), Gianni Schicchi (sé stesso), Giovanna Capra (sé stessa), Virgilio Fantuzzi (sé stesso), Luigi Cancrini (sé stesso)

## LADY MACHBETH HA GLI OCCHI APERTI, MA NON VEDE

Dicembre 2016. Marco Bellocchio organizza un pranzo con la famiglia. La tavola viene imbandita, i commensali prendono posto: si ricrea una situazione privata e domestica. Apre così *Marx può aspettare*. Nonostante l'intento dichiarato sia quello di consacrare il fratello suicida Camillo attraverso la memoria dei familiari, il lavoro magmatico – tra frammenti di una memoria condivisa e immagini filmiche in cui questa riecheggia – si fa sintesi del cinema bellocchiano e al contempo, documento edulcorante di “quel manicomio che era la nostra casa”, dichiara il fratello Piergiorgio, in cui “ognuno pensava a sé stesso”.

Nucleo forte della regolarità che contraddistingue la filmografia bellocchiana è proprio la famiglia; o meglio, lo spazio che questa occupa. Fucina di rapporti morbosi, questa è da sempre terreno fertile di un conflitto interiore del regista, che attraverso la narrazione filmica laddove autobiografismo e finzione si confondono, diviene pubblico.

Alla fonte, la figura materna. Ripensando alla filmografia, l'irriverente madre ne *Gli occhi, la bocca* (1982), l'ambigua santità di quella tratteggiata in *L'ora di religione* (2002) sino alla Divina Madre in *Bella Addormentata* (2012), Bellocchio ha fatto di tale personaggio, apparentemente marginale, il vero motore della narrazione, votato a garantire a più livelli il senso di imprigionamento e inadeguatezza.

Il puzzle si completa con quella che consideriamo una scena centrale di *Marx può aspettare*. Si legge una lettera, lasciata per più di cinquant'anni nell'oblio, scritta dalla madre al figlio regista dopo la visione de *I pugni in tasca* (1965): “Penso al logorio della tua mente nel dover mettere insieme tanti tipi anormali. [...] Ho pensato che avrei dovuto interpellare persone d'alto valore nel campo delle malattie mentali”. In poche battute la chiave di volta non solo del

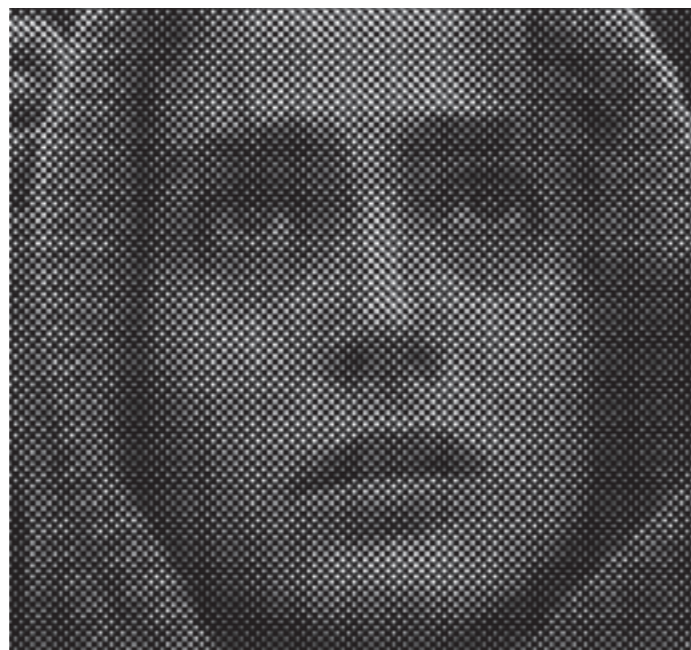
documentario, ma dell'intera azione artistica di Bellocchio: l'ammissione di colpa da parte della donna che si immedesima nella “cieca”, incapace di riconoscere le esigenze dei propri figli.

A partire da questo momento, Marco avvia un *je t'accuse* nei confronti della genitrice; emerge, in un dialogo con lo psichiatra Luigi Cancrini, la di lei colpa di non aver riconosciuto delle capacità in Camillo, di non essersene occupata perché né brillante come Piergiorgio – l'intellettuale – e Marco – il regista –, né bisognoso di cure come Letizia – sordomuta – e Paolo – il primogenito –, “una presenza disturbante” e isterica che infuse angosce mai guarite.

La causa di Camillo diventa quella dei fratelli Bellocchio: si fa riferimento a quel sentimento di non sentirsi “visto” dalla madre, l'occhio più profondo, di cui conseguente è il senso di inadeguatezza, la non affermazione quale parte di un tutto. In un film in cui aleggia il racconto del senso di colpa, nella ricerca delle ragioni che hanno condotto il giovane al suicidio, ecco che (per la prima volta in maniera così esplicita) la madre viene ad essere la principale imputata. Nell'intendere il nucleo familiare nell'accezione gestaltiana “il tutto è più della somma delle parti”, a lei l'accusa di non aver favorito conseguentemente relazioni tra Camillo e i fratelli prima, l'insieme complessivo degli affetti e del mondo lavorativo poi.

Rimossi gli ostacoli alla vista – la sopraffazione della donna per le disgrazie subite – lo schermo diventa la grata di un confessionale: l'ammissione del volto della madre, immortalata nel vegliare i suoi figli, con gli occhi chiusi.

Laura Cesaro



Alle soglie del Novecento, Agata, una giovane donna che abita in un villaggio di pescatori nell'Italia del nord est, partorisce una bambina senza vita. Quest'anima per la chiesa non merita battesimo ed è destinata a vagare nel limbo. Ma la madre non lo accetta e parte con il corpo della figlia alla ricerca di Ignac, un santuario dove la leggenda vuole che questi infanti riescano a esalare il primo respiro meritando l'entrata al paradiso. Agata si avventura così nel bosco dove incontra Lince, una donna libera e vagabonda che la guiderà attraverso un viaggio fisico e psicologico alla ricerca della pace.

## SCHEDA FILM

Regia: Laura Samani  
 Soggetto: Laura Samani  
 Sceneggiatura: Laura Samani, Marco Borronei, Elisa Dondi  
 Fotografia: Mitja Ličen  
 Montaggio: Chiara Dainese  
 Scenografia: Rachele Meliàdò  
 Costumi: Loredana Buscemi  
 Musiche: Fredrika Stahl  
 Produzione: Nefertiti Film, Rai Cinema, Tomsa Films, Vertigo  
 Distribuzione: Nefertiti Film  
 Origine: Italia, Francia, Slovenia 2021  
 Durata: 89'

Premi: *David di Donatello* (2022): Miglior Regista Esordiente (Laura Samani)

Interpreti: Celeste Cescutti (Agata), Ondina Quadri (Lince)

## NUOTARE NEL BUIO

Nonostante i rituali propiziatori sulla spiaggia, guidati dai canti popolari delle donne del paese, Agata al risveglio dal parto scopre che sua figlia è nata morta. Il prete, secondo la tradizione cattolica, non ha potuto battezzarla e il suo piccolo corpo "grigio" è stato sotterrato ai piedi del bosco dentro una scatola di legno. Il marito e le donne del villaggio le dicono di riposarsi, le ripetono che "il suo corpo e il suo cuore la dimenticheranno presto" e che farà altri figli. Ma per una madre questo è inaccettabile e la sofferenza di Agata la spinge a seguire la voce di una perpetua, che le narra dell'esistenza di una chiesa a nord, in cui potrà dare un nome alla sua bambina.

Alla guida di questo cammino pericoloso, accanto a una donna fragile quanto tenace, in grado di superare il mare, attraversare il buio di una miniera e scalare le montagne, Laura Samani pone Lince, un Virgilio dichiaratamente contemporaneo. Questa donna è un personaggio fluido il cui aspetto fisico, contraddistinto da capelli corti e abiti maschili, corrisponde socialmente al rifiuto del ruolo femminile canonico nato nelle comunità tradizionali da cui la bella Agata dalle lunghe chiome proviene e che in parte rappresenta. Ma questa distanza non è soltanto estetica e si dichiara naturalmente nell'esistenza che Lince conduce da sola, nei boschi: senza affetti, indipendente e senza una meta.

Il viaggio tortuoso delle due donne viene scandagliato da una fotografia dai toni delicati, che funge da contraltare alla durezza di una storia ambientata a inizio Novecento, in una terra i cui paesaggi risultano allo stesso tempo ostili e sublimi. Agata viene seguita spasmodicamente dalla camera che ne rivela i primi piani segnati dal dolore e ne accompagna la psiche e il corpo ferito – ancora provato dal parto – nelle cadute e nelle discussioni con Lince. È una figura in metamorfosi, in bilico tra due mondi, capace di

attraversare un confine fuggendo dalla società patriarcale dalla quale proviene, ma che non riesce a trovare pace e risoluzione del dramma di fronte al quale la vita l'ha posta. Lince, invece, ne è il perfetto chiasmo e sembra rappresentare il simbolo di un'umanità nuova in cui la donna si ribella ai limiti imposti da una società incapace di dare tempo e spazio alla memoria. Un femminile moderno, che condanna e rifugge da una comunità insensibile, che non è in grado di empatizzare con la sua storia e che non vuole restituire una dignità a qualcuno che non è riuscito a conquistarla.

Il territorio sonoro altalena tra un dialetto stretto – a tratti violento – e la dolcezza di una cantilena popolare che attraversa sia i momenti di solitudine che quelli di vicinanza e calore, riuscendo a restituire un panorama poetico, ricco di suggestioni storiche ma volto al futuro. In questo senso, l'intera operazione della giovane regista si mostra come un atto coraggioso e provocatorio, soprattutto per un'opera prima in cui si possono osservare non una, ma tre storie. Da un lato il nodo principale, che vede il tentativo straziante dell'elaborazione di un lutto materno nella sua cruda insensatezza. Dall'altro, la riesumazione di una leggenda che affonda le radici nel passato di una terra che è insieme particolare e universale, portando in scena una lirica a metà tra immaginario religioso e pagano. E infine, quella di un percorso di emancipazione femminile, in cui la tempra morale e fisica delle due protagoniste si unisce attraverso il dolore in nome di una memoria dove il vuoto riesce a diventare uno spazio aperto, ancora da riempire.

*Greta Plaitano*



Quella del capocomico Eduardo Scarpetta è stata una vita dedicata al palcoscenico, che gli ha portato successi ma anche controversie. Padre di diversi figli illegittimi, Scarpetta crea il moderno teatro napoletano e una famiglia allargata, un magnifico intreccio di energie e talento che cresce sul palcoscenico e incrementa nel talamo. Mattatore che non conosce limiti e creanza, scrive *Il figlio di lorio* per burlarsi di D'Annunzio (*La figlia di lorio*) ma il poeta non apprezza e lo querela. Sulla scena del tribunale dovrà vedersela con giudici e detrattori. Parodia o plagio?

## SCHEDA FILM

Regia: Mario Martone  
 Soggetto e sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita Di Majo  
 Fotografia: Renato Berta  
 Montaggio: Jacopo Quadri  
 Scenografia: Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno  
 Costumi: Ursula Patzak  
 Musiche: Sergio Bruni  
 Produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Tornasol  
 Distribuzione: 01 Distribution  
 Origine: Italia, Spagna 2021  
 Durata: 133'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* (2021): Premio Pasinetti al Miglior Attore (Toni Servillo); *Ciak d'Oro* (2021): Miglior film, Migliore Scenografia (Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno), Migliori Costumi (Ursula Patzak), Migliore Fotografia (Renato Berta); *David di Donatello* (2022): Miglior Attore non Protagonista (Eduardo Scarpetta), Migliori Costumi (Ursula Patzak); *Nastri d'Argento* (2022): Miglior Regia (Mario Martone), Miglior Sceneggiatura (Mario Martone)

Interpreti: Toni Servillo (Eduardo Scarpetta), Maria Nazionale (Rosa De Filippo), Cristiana Dell'Anna (Luisa De Filippo), Antonia Truppo (Adelina De Renzis), Eduardo Scarpetta (Vincenzo Scarpetta), Roberto De Francesco (Salvatore Di Giacomo), Lino Musella (Benedetto Croce), Paolo Pierobon (Gabriele D'Annunzio)

## ELOGIO (FUNEBRE) DELLA PARODIA

Se *Il sindaco del Rione Sanità* (2019) era un film di impostazione teatrale, tratto da una nota *pièce* di Eduardo De Filippo, *Qui rido io* (2021) è principalmente un film sul teatro dedicato alla figura di Eduardo Scarpetta, capocomico e padre naturale dei fratelli De Filippo. Ambedue presentati alla Mostra del Cinema di Venezia, il primo è un film chiuso, circoscritto all'interno di spazi delimitati mentre il secondo è un film aperto, un grande affresco barocco sulla Napoli dei primi anni del Novecento, dove il palcoscenico diventa il doppio parodico della società dell'epoca. *Qui rido io* è una profonda riflessione sul comico e specificatamente sull'arte della parodia esplorata nei suoi meccanismi narrativi, recitativi, scenici e persino legali. Nella seconda parte del film si apre una questione sui limiti permessi dalla legge alla forma parodica per non diventare contraffazione di un testo già esistente e questo avviene quando Scarpetta decide di realizzare *Il figlio di lorio*. Il processo finale lo vedrà recitare alcuni versi del suo lavoro trasformando persino il tribunale in un luogo di farsa.

Martone vuole celebrare attraverso ogni inquadratura, dettaglio o movimento di macchina la sovranità triviale di Scarpetta, guitto sulla scena e nella vita, il quale impone a sé stesso e alla propria famiglia di filtrare l'esistenza attraverso la lente deformante del comico, come ribaltamento e sublimazione di drammi e patimenti reali. Toni Servillo porta alle estreme conseguenze il proprio gigionismo fisiognomico creando una perfetta aderenza con il personaggio interpretato e al tempo stesso esaltando la maschera universale del clown, in una sovrapposizione continua di riso e tristezza. A questo proposito appare sintomatica la sequenza in cui Scarpetta assiste a *La figlia di lorio*, immaginandosi al contempo la parodia e soffocando le risate durante l'austera messa in scena. Viene così espressa in maniera

esemplare la dicotomia fra tragico e comico, in cui il secondo carattere dovrebbe esaltare il primo ma a volte, come in questo caso, tende a eliminarlo sostituendovisi. *Qui rido io* non è solamente un'acuta riflessione sulla parodia ma anche, e soprattutto, il suo degno funerale segnando il lento declino della maschera comica di Don Felice Sciosciammocca in un momento in cui nuovi autori, come Salvatore Di Giacomo, rappresentavano un superamento artistico rispetto ai cliché di una farsa in via di estinzione.

Mario Martone compie un'operazione analoga a quella di Charlie Chaplin in *Luci della ribalta* (1952), costruendo un potente melodramma familiare per parlare di una certa arte comica e del suo tramonto, come appunto Chaplin che realizzò un melodramma sentimentale come elegia delle pantomime clownesche. A un certo punto del film, Martone esemplifica la fine della farsa scarpettiana, quando il commediografo immagina (sotto forma di incubo) un pulcinella morente con i suoi tratti. Come è giunta una fine per la maschera di Acerra creata da Antonio Petito (nella forma in cui ci è nota) è arrivata anche per Don Felice Sciosciammocca, a cui hanno fatto seguito i fratelli De Filippo dando vita a una nuova era del teatro partenopeo.

Valentino Saccà

# IL RITRATTO DEL DUCA

(THE DUKE)

31

Scompartimento n. 6 →



La vera storia di Kempton Bunton che nel 1961 rubò il ritratto del duca di Wellington di Francisco Goya dalla Galleria Nazionale di Londra chiedendo che il riscatto fosse devoluto in beneficenza. L'anziano pensionato, offeso dalla grossa somma che il governo spendeva perché il ritratto restasse nel Regno Unito, chiese che una cifra equivalente al prezzo d'acquisto dell'opera fosse usata per pagare le tasse televisive, motivo per cui Bunton si era già battuto in precedenza sostenendo che la televisione pubblica dovrebbe essere gratuita per tutti coloro che ne hanno bisogno.

## SCHEDA FILM

Regia: Roger Michell  
Soggetto e sceneggiatura: Richard Bean, Clive Coleman  
Fotografia: Mike Eley  
Montaggio: Kristina Hetherington  
Scenografia: Kristian Milsted  
Costumi: Dinah Collin  
Musiche: George Fenton  
Produzione: Neon Films, Pathe UK, Ingenious Media, Screen Yorkshire, Great Bison Productions  
Distribuzione: BiM Distribuzione  
Origine: Regno Unito 2020  
Durata: 96'

Interpreti: Jim Broadbent (Kempton Bunton), Helen Mirren (Dorothy Bunton), Fionn Whitehead (Jackie Bunton), Matthew Goode (Jeremy Hutchinson), Anna Maxwell Martin (Mrs. Gowling), Jack Bandeira (Kenny Bunton), Aimée Kelly (Irene Boslover), Joshua McGuire (Eric Crowther), Charlotte Spencer (Pammy), John Heffernan (Neddie Cussen), Andrew Havill (Sir Philip Hendy), James Wilby (Judge Aarvold), Heather Craney (Debbie), Richard McCabe (Rab Butler), Charles Edwards (Sir Joseph Simpson), Sian Clifford (Dr. Unsworth)

## FREE TV FOR THE OLD AGE PENSIONERS

*Il ritratto del duca*, ultimo film di finzione di Roger Mitchell, deceduto nel 2021, è stato distribuito nelle sale italiane quasi due anni dopo l'anteprima mondiale. Commedia drammatica all'insegna della leggerezza, il film di Mitchell è un prodotto perfetto per famiglie e per chiunque voglia passare un'ora e mezza di divertimento seguendo la vita dell'anziano agitatore di Newcastle e i risvolti sociali che contornano la vicenda. La storia di Kempton Bunton ebbe una grande eco nella cultura di massa del suo paese – il ritratto compare anche in *Agente 007 - Licenza di uccidere* (1962) – e la responsabilità del furto fu messa in discussione a più riprese dopo una confessione del figlio John (che tuttavia non provocò la riapertura del caso) e poi ancora in seguito alla pubblicazione di alcuni documenti rimasti segreti fino al 2012. *Il ritratto del duca* riporta la celebre storia tenendo ben presenti gli elementi emersi dopo il processo senza, tuttavia, avanzare la pretesa di chiarire i fatti una volta per tutte. Mitchell e i suoi sceneggiatori si prendono, infatti, tutte le libertà necessarie per raccontare la storia di Davide contro Golia nel modo più classico e rassicurante o, in una parola, popolare. Il vero Kempton Bunton, tanto per fare un esempio, era un pensionato mentre quello che vediamo al cinema è ancora alle prese col proprio impiego come tassista, dal quale è stato licenziato per aver offerto un passaggio a un reduce di guerra. Il povero Kempton, interpretato dal credibilissimo Jim Broadbent che costituisce la vera colonna portante del film, torna quindi a vivere in un mondo di insicurezza, diviso tra la necessità di sbarcare il lunario, qui incarnata dalla moglie Dorothy (Helen Mirren), e quella, forse ancor più forte, di proseguire le proprie lotte sociali. Tra una raccolta di firme in strada e un appello ai giornali, la notizia che una somma favolosa di denaro pubblico sarà spesa per

comprare il ritratto colpisce Jim, facendo vibrare il suo spiccato senso della giustizia; un uomo dal volto coperto si intrufola quindi dentro la National Gallery per sottrarre il dipinto e allo spettatore sarà lasciata, almeno per un po' di tempo, la possibilità di colmare i vuoti che la narrazione lascia strategicamente qua e là come assi nella manica da tirar fuori al momento più adatto, talvolta prevedibili ma non per questo meno efficaci. Il film non ha, infatti, un impianto cronologico lineare ma comincia dal processo avviato dopo che Kempton si è consegnato volontariamente alla polizia, per poi tornare sei mesi indietro e, sulle note di un jazz galoppante, ricostruire i fatti fino a quel momento. Anche i flashback e gli spostamenti sono spesso accompagnati da piacevoli sequenze musicali che mischiano immagini storiche e moderne in composizioni dinamiche articolate. Sarà una gradevole ricostruzione, impreziosita dalla presenza di attori raffinati proprio come ci si attende dal buon cinema inglese.

Stefano Lalla



Un periodo non meglio specificato degli anni Novanta: in un microscopico vagone letto del treno tra Mosca e Murmansk, città portuale all'estremo nord della Russia, si incontrano i protagonisti di questa storia di connessione umana che supera barriere apparentemente invalicabili. Laura è una giovane finlandese in viaggio verso il sito archeologico dei petroglifi di Kanozero, un'avventura inaspettatamente in solitaria dopo che la fidanzata Irina l'ha piantata in asso. Ljoha è un minatore russo che sta raggiungendo il prossimo posto di lavoro e che, a suo modo, sa dare una grande prima impressione di sé.

## SCHEDA FILM

Regia: Juho Kuosmanen  
Soggetto: dall'omonimo romanzo di Rosa Liksom  
Sceneggiatura: Juho Kuosmanen, Livia Ulman, Andris Feldmanis  
Fotografia: J-P Passi  
Montaggio: Jussi Rautaniemi  
Scenografia: Kari Kankaanpää  
Costumi: Jaanus Vahtra  
Produzione: Aamu Film Company, CTB Film Company, SR, Achtung Panda!  
Distribuzione: BiM Distribuzione  
Origine: Finlandia, Estonia, Germania, Russia 2021  
Durata: 107'

Premi: *Festival di Cannes* (2021): Gran Premio della Giuria; *Göteborg Film Festival* (2022): Migliore Attrice (Seidi Haarla), Miglior Lungometraggio (Juho Kuosmanen); *Jerusalem Film Festival* (2021): Nechama Rivilin Award per il Miglior Film Internazionale (Juho Kuosmanen); *São Paulo International Film Festival* (2021): Miglior Attore (Yuriy Borisov); *Valladolid International Film Festival* (2021): Miglior Attore (Yuriy Borisov)

Interpreti: Seidi Haarla (Laura), Yuriy Borisov (Ljoha), Dinara Drukarova (Irina), Yuliya Aug (capotreno), Lidia Kostina (madre affidataria di Ljoha), Tomi Atalao (ragazzo con la chitarra)

## INCONTRARSI E RICONOSCERSI

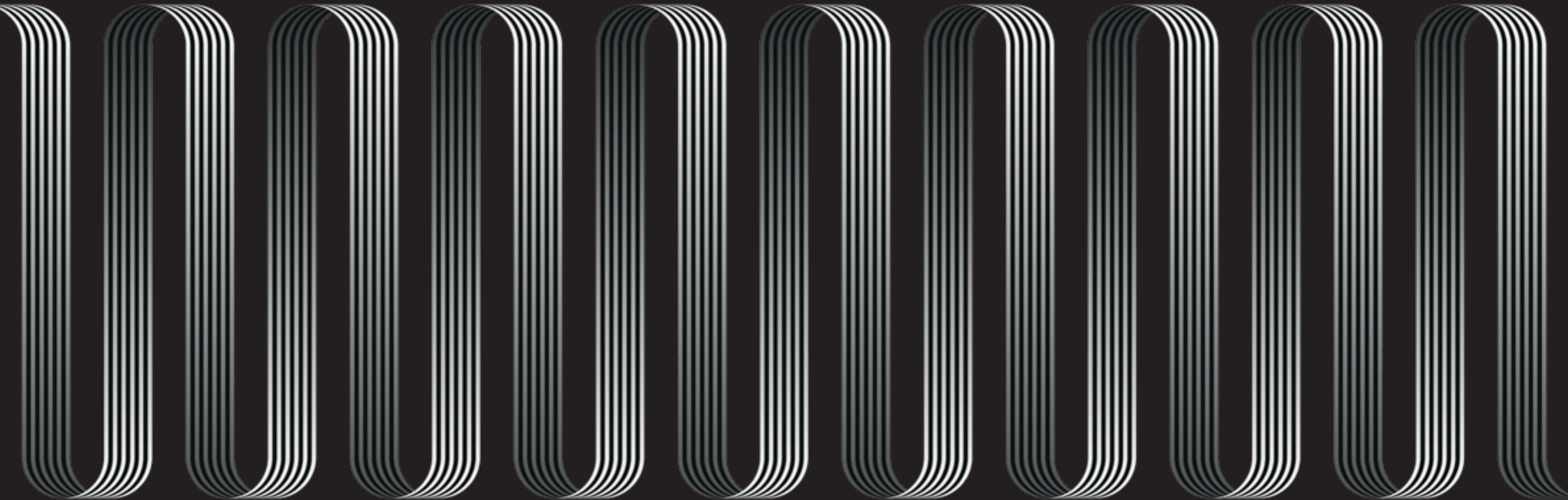
La storia di due persone che improbabilmente si incontrano e si riconoscono è un classico, ma il regista Juho Kuosmanen fa snodare il racconto con invidiabile equilibrio e con mano sicura, dirigendo perfettamente la narrazione senza invadere lo spazio dei protagonisti. È un ritratto naturalistico, un racconto tenero senza essere stucchevole, lo specchio di un sentimento genuino e spontaneo, nato senza alcuna aspettativa. Da un lato c'è Ljoha, un colletto blu sfacciato, chiacchierone e un pelino troppo aggressivo, che si presenta alla sua compagna di viaggio scolandosi una bottiglia di vodka e chiedendole a bruciapelo se si stia dirigendo verso Murmansk per fare la prostituta. Dall'altro lato Laura, una studentessa di archeologia scottata dalla sua relazione con Irina e ancora impostata sulla frequenza del piccolo mondo intellettuale che ha lasciato a Mosca, che conserva gelosamente nella sua videocamera. Ci vogliono duemila chilometri perché i due, attraverso tribolazioni e vicissitudini assortite, trovino dei momenti di condivisione e affetto, e si riconoscano a vicenda come anime affini. Gli attori protagonisti rendono con nuance il graduale trasformarsi della loro relazione. In particolare, Yuriy Borisov è eccezionale nell'esprimere la natura duplice di Ljoha, che si chiude a riccio appena si rende conto di aver condiviso un momento autentico, ma allo stesso tempo sembra ricercare le attenzioni e l'amicizia di Laura. Gli sprazzi di vulnerabilità nei suoi occhi rivelano lo stesso desiderio di contatto umano e comprensione reciproca che cerca Laura, alla deriva dopo essere stata scaricata dalla sua ex, incapace di lasciare, anche solo per poco, la sua scintillante vita moscovita per rendere felice la persona che ama. Nonostante ci si muova dentro e fuori dal treno per Murmansk – che impiega tuttora più di un giorno per coprire la lunga tratta – *Scompartimento n.6*

si svolge in gran parte come un pezzo da camera: i protagonisti agiscono in un ambiente piccolissimo, dove il contatto fisico è inevitabile, illuminato malamente, dai toni caldi, in netto contrasto con il vasto e freddissimo panorama esterno, coperto di neve. Questo calore e questa intimità forzata si trasformano in un nido per i due, costretti a stare vicini anche quando preferirebbero (e provano in ogni modo a) stare lontani. Gli spazi angusti dentro il treno e quelli sconfinati fuori dal finestrino sono resi ancora più contrastanti dall'elegante lavoro dietro la macchina da presa di J-P Passi, che fotografa una Russia post-sovietica spartana e austera, dove gli sprazzi di colore e di frivolezza non sono poi tanti (e spesso si presentano nella forma di musica pop alla radio in automobili fatiscanti). In apertura al film, la sfuggente amante Irina cita Marilyn Monroe: "Only parts of us will ever touch only parts of others" (solo parti di noi toccheranno mai solo parti degli altri). Nel caso di Laura e Ljoha, forse, le parti che si toccano per un breve momento sono sufficienti a riparare le loro ferite.

Marta Corato

SEZIONE B ↓

# PREMIO ALL'OPERA D'AUTORE: MICHEL HAZANAVICIUS



# PREMIO ALL'OPERA D'AUTORE: MICHEL HAZANAVICIUS

La caratteristica di Michel Hazanavicius è quella di volare fuori dai radar. Cineasta cinefilo onnivoro, talvolta frainteso da cinefili simili a lui che non riescono a stare dietro ai suoi bruschi cambi di tono e progetto, Hazanavicius va considerato un regista consapevole, teorico, postmoderno.

La sua fama è inevitabilmente legata alla formidabile idea di inventare un film muto in epoca di cinema contemporaneo. A dimostrazione che il cineasta di oggi ha in dotazione ogni strumento possibile, *The Artist* (2011) dieci anni fa è arrivato come un meteorite sulla distribuzione internazionale, vincendo prepotentemente un Oscar dall'esterno ben prima del fenomeno *Parasite* (2019). Certo, Hazanavicius andava a pescare nell'immaginario americano del musical e nel muto sgargiante della Hollywood anni Venti, ma con un sapore europeo e una capacità straordinaria di valorizzare quelli che sarebbero diventati due divi del cinema francese e non solo, Bérénice Bejo e Jean Dujardin.

Visto che non era un esordio (pur avendone la freschezza), tutti si chiesero da dove proveniva quel talento così dissimile dai roveli "nouvelle vague" solitamente esportati da Parigi. E quante labbra si arricciarono, scoprendo che Hazanavicius aveva diretto due parodie del cinema spionistico alla James Bond! Ma i due *Agente Speciale 117* altro non erano che operazioni simili a *The Artist*. Il calco stilistico, la reinvenzione comica, il secondo grado appaiono le medesime, pescando da una tradizione

transalpina che va da Louis De Funès a Pierre Richard fino a Dany Boon. Mescolando satira del colonialismo francese e operazione-nostalgia (con dottissimi riferimenti ai film anni '60 di *Fantomas* e dello spionistico tecno-comico di André Hunebelle), il regista fa molto di più che solleticare il ventre molle del pubblico pop francofono.

Ma Hazanavicius è capace anche di retoriche alte e di drammi "grand public", come *The Search* (2014) dove la guerra cecena fa da sfondo a un melodramma turgido, legato a immaginari opposti ai moduli della commedia, con uno sfondo che non esiteremmo a definire à la King Vidor se non avesse un modello di riferimento ben preciso: *Odissea tragica* (1948) di Fred Zinnemann.

Successivamente, ecco il film-chiave per la comprensione del cinema e della cinefilia hazanaviciusiana. *Il mio Godard* (2017) ha costituito una specie di scandalo per i cinefili godardiani che, purtroppo, hanno compreso ben poco dell'operazione del regista. Andando alla radice dell'ironia anarcoide alla base della Nouvelle Vague, quella del cineasta francese non è affatto una reductio maliziosa e crudele ai danni di un maestro filosofico del cinema d'autore, bensì il tentativo di ritornare a sorridere di un momento deliziosamente liberatorio della storia del cinema (facendolo cioè esattamente con quell'atteggiamento che non prendeva nulla sul serio). *Il mio Godard* (titolo italiano a modo suo geniale) è più filologicamente "nouvelle" che mai ed è la versione slapstick della biografia culturale di

una nazione, dove il singolo – Godard – conta solamente per il suo arco di trasformazione – da sabotatore beffardo a venerato maestro. Qui si torna ai sabotaggi. E per fortuna.

Rimane da citare *Gli infedeli* (2021), commedia a episodi dove Hazanavicius si diverte insieme ad alcuni colleghi a rifare la commedia all'italiana – specificamente quella dei frammenti – degli anni Sessanta. La conoscenza enciclopedica della nostra filmografia nazionale risulta molecolare e stupefacente, con una grottesca malinconia di fondo che emerge dai suoi segmenti, e citazioni che spaziano da Mario Monicelli a Dino Risi, arrivando a Luciano Salce e a *La voglia matta* (1962).

Dopo una parentesi fiabesca (*Il principe dimenticato*, 2020), un nuovo film comico sugli zombi (*Coupez!*, 2022) e persino un film d'animazione in arrivo, possiamo serenamente dire che Hazanavicius (e la sua musa Béjo) non si fanno mai trovare dove si crede che saranno. E alla luce di un corpus ormai cospicuo di opere, dopo il Premio Oscar è venuto il momento di un Premio più organicamente cinefilo, per comprenderne contorni, perimetri, spiazamenti e idee creative, riconoscendogli il ruolo che merita nell'industria (e nello sguardo) del cinema contemporaneo.

Roy Menarini

# AGENTE SPECIALE 117 AL SERVIZIO DELLA REPUBBLICA - MISSIONE CAIRO

(OSS 117: LE CAIRE, NID D'ESPIONS)



L'estroverso Hubert Bonisseur de la Bath, nome in codice Agente Speciale 117, divide la sua vita tra lo spionaggio internazionale e la seduzione delle donne. Un giorno, Hubert viene incaricato di recarsi in Egitto per svolgere due missioni segrete: svelare il mistero della sparizione di una nave sovietica piena di armi, la Kaprov, e scoprire chi si cela dietro all'omicidio del suo caro amico Jack. La missione egiziana si rivelerà ben più complessa del previsto, soprattutto per le sue difficoltà d'integrazione con la cultura araba.

## SCHEDA FILM

Regia: Michel Hazanavicius  
Soggetto: dai romanzi OSS 117 di Jean Bruce  
Sceneggiatura: Jean-François Halin, Michel Hazanavicius  
Fotografia: Guillaume Schiffman  
Montaggio: Reynald Bertrand  
Scenografia: Maamar Ech-Cheikh  
Costumi: Charlotte David  
Musiche: Ludovic Bource, Kamel Ech-Cheikh  
Produzione: Mandarin Films, Gaumont, M6 Films  
Distribuzione: I Wonder Pictures  
Origine: Francia 2006  
Durata: 99'

Premi: Tokyo International Film Festival (2006): Grand Prix per la Regia (Michel Hazanavicius); Seattle International Film Festival

(2006): Golden Space Needle Award per il Miglior Film (Michel Hazanavicius); César Awards (2007): Miglior Scenografia (Maamar Ech-Cheikh)

Interpreti: Jean Dujardin (Hubert Bonisseur de la Bath / Agente Speciale 117), Bérénice Bejo (Larmina El Akmar Betouche), Aure Atika (Principessa Al Tarouk), Philippe Lefebvre (Jack Jefferson), Constantin Alexandrov (Yevevni Setine), Saïd Amadis (Ministro egiziano), Laurent Bateau (Nigel Gardenborough), Claude Brosset (Armand Lesignac), François Damiens (Raymond Pelletier), Youssef Hamid (Imam), Khalid Maadour (Peditatore), Arsène Mosca (Loktar), Abdallah Moundy (Slimane), Eric Prat (Gilbert Plantieux), Richard Sammel (Gerhard Moeller), Michael Hofland (Herman Von Umsprung)

## A TRENTADUE DENTI

Nel 2006, Michel Hazanavicius portò nuovamente sul grande schermo le gesta di OSS 117, l'Agente Segreto protagonista dell'omonima serie letteraria firmata da Jean Bruce a partire dal 1949, che fu poi adattata in sette pellicole cinematografiche tra il 1957 e il 1970. Oggi, la rivisitazione firmata da Hazanavicius si appresta a coinvolgere anche le sale cinematografiche nostrane, grazie alla I Wonder Pictures, casa di distribuzione bolognese.

L'agente Speciale 117, stavolta interpretato da Jean Dujardin, è un personaggio estroverso e vanitoso, che conduce le sue missioni segrete denotando molto lassismo professionale. Questi atteggiamenti, seppur implicitamente evidenziabili fin dalla prima scena in cui compare il protagonista, emergono esplicitamente dopo l'evento scatenante. Nel momento in cui l'Agente Speciale 117, ossia Hubert Bonisseur de la Bath, viene incaricato di recarsi in Egitto per ricercare una nave scomparsa e scoprire il mistero dietro all'uccisione dell'amico Jack, il suo atteggiamento frivolo non cambia. Nonostante questa missione veda coinvolta anche la sua sfera affettiva, Hubert non perde l'occasione di corteggiare altezzosamente la prima donna con cui entra in contatto, denotando una superficialità che metterà a dura prova la necessaria copertura soggiacente al suo lavoro segreto. Tale frivolezza si manifesterà nel suo sempre più emblematico sciovinismo, soprattutto quando dimostrerà di non volersi minimamente sforzare per comprendere la cultura araba e la religione islamica con le quali dovrà convivere.

Hazanavicius, basandosi sull'eccellente mimica facciale di Dujardin, utilizza spesso soluzioni stilistiche finalizzate all'enfatizzazione della dimensione goliardica che caratterizza il personaggio principale. Oltre alla ricorrenza di

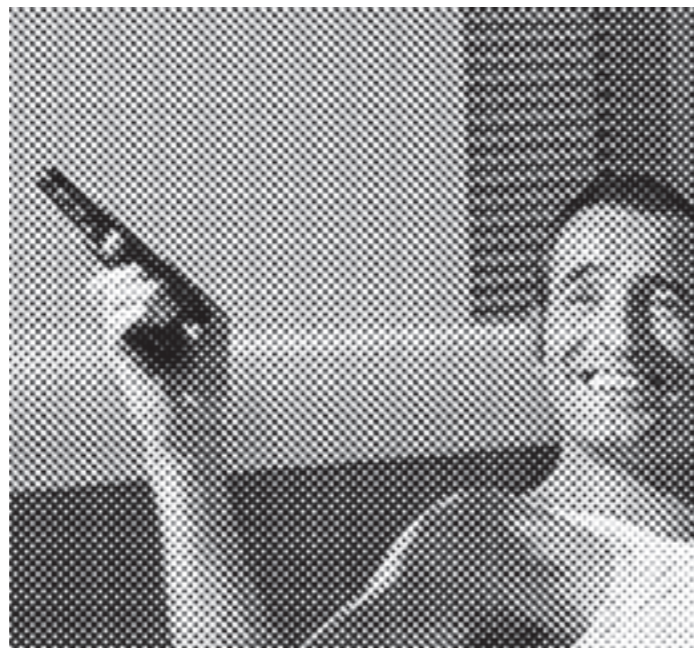
primi piani nei momenti in cui l'Agente Speciale 117 sorride a trentadue denti (momenti che, non a caso, ricorrono spesso), Hazanavicius si basa anche su un ricorrente flashback per enfatizzare la dimensione irriverente della personalità del protagonista: in ogni circostanza in cui Hubert si ricorda del suo passato insieme all'amico Jack, non fa altro che rammentare uno scambio di risate esagerate durante una partitella a racchette in spiaggia.

La caratterizzazione irriverente dell'Agente Speciale 117 si inserisce in un più ampio contesto drammaturgico in cui Hazanavicius si muove mantenendo un costante equilibrio tra l'omaggio al passato e una sua parallela rilettura parodistica. Al centro della sua rilettura c'è ovviamente il filone dello spionaggio in ambito cinematografico, non solo quello denotato dagli adattamenti dei romanzi di Bruce, ma anche quello inerente al famosissimo immaginario legato alla figura di 007: dell'Agente originalmente interpretato dall'indimenticabile Sean Connery, il regista recupera il gusto per il lusso e la capacità di unire gli interessi personali con le finalità professionali. Perché sì, nonostante l'Agente Speciale 117 manifesti per ampi tratti la sua incosciente frivolezza, cerca sempre di compiere la sua missione anche a costo di azioni drastiche pur di salvare sé stesso e chi gli sta a cuore.

*Matteo Genovesi*

# AGENTE SPECIALE 117 AL SERVIZIO DELLA REPUBBLICA - MISSIONE RIO

(OSS 117: RIO NE RÉPOND PLUS)



Nuova missione per il miglior agente segreto della Repubblica francese, Hubert Bonisseur de la Bath alias Agente speciale 117, inviato nel 1967 in Brasile per rintracciare un ex gerarca nazista che minaccia di vendere un microfilm in cui si elencano i nomi dei francesi collaborazionisti durante la Seconda guerra mondiale. Supportato dalla splendida agente del Mossad Dolorès Koulechov, non mancherà di esercitare la sua particolare "licenza di offendere" culture, religioni, popoli e orientamenti sessuali in ogni situazione.

## SCHEDA FILM

Regia: Michel Hazanavicius  
Soggetto: dai romanzi OSS 117 di Jean Bruce  
Sceneggiatura: Jean-François Halin, Michel Hazanavicius  
Fotografia: Guillaume Schiffman  
Montaggio: Reynald Bertrand  
Scenografia: Jimena Esteve  
Costumi: Charlotte David  
Musiche: Ludovic Bource  
Produzione: Mandarin Cinéma, Gaumont, M6 Films, Canal+, CinéCinéma  
Distribuzione: I Wonder  
Origine: Francia 2009  
Durata: 101'

Interpreti: Jean Dujardin (Hubert Bonisseur de la Bath / Agente Speciale 117), Louise Monot (Dolorès Koulechov), Rüdiger Vogler (Von Zimmel), Alex Lutz (Heinrich), Reem Kherici (Carlotta), Pierre Bellemare (Lesignac), Ken Samuels (Trumendous), Serge Hazanavicius (Staman), Laurent Capelluto (Kutner)

## LICENZA DI OFFENDERE

Dopo il buon successo in patria del primo capitolo, *Missione Cairo* (2006), ritorna l'Agente speciale 117 Hubert Bonisseur de la Bath con tutto il suo carico parodico di sessismo, misoginia, xenofobia, classismo e blasfemia. Per *Missione Rio*, Hazanavicius non cambia formula, anzi la segue con ancor più convinzione, e struttura il film su una serie di sketch insistiti, un'attenzione maniacale alla riproduzione delle atmosfere e delle convenzioni del cinema del periodo, uno humor basato quasi esclusivamente sul politicamente scorretto, e sulla eccezionale mimica facciale di Jean Dujardin.

L'impianto è sì collaudato, ma Hazanavicius e il co-sceneggiatore Jean-François Halin riescono qui a perfezionarlo, portandolo a livelli superiori di grottesco, con una comicità basata sulle gag di un protagonista svogliato, costantemente indifferente a quanto lo circonda, tremendamente sicuro di sé e dei suoi ideali conservatori. Quasi ogni battuta trasuda intelligenza satirica (ad esempio questo scambio di battute: Dolores: "La vita qui non è facile per tutti, come in molte dittature"; A117: "Dittatura! Sei carina, ma risparmiami le tue analisi politiche. Sai cos'è una dittatura? È quando la gente è comunista. Ha freddo, indossa cappelli grigi e scarpe con la zip. Questa è dittatura!"; Dolores: "Come chiameresti uno stato con presidente un militare con pieni poteri, polizia segreta, un unico canale televisivo e censura?"; A117: "Lo chiamo Francia, miss. E non una qualunque, ma la Francia di De Gaulle") che un incredibile Dujardin non fa altro che esaltare con la sua recitazione totale, dalle sopracciglia attorcigliate dallo stupore fino alla punta dei piedi che lo fanno ballare e scazzottare, allo stesso tempo controllata e fuori dalle righe.

Nessun argomento è tabù per Hubert Bonisseur de la Bath, culture, popoli, religioni,

orientamenti sessuali sono sistematicamente insultati (stavolta con particolare enfasi sull'antisemitismo), ma la combinazione di ottima scrittura e grande interpretazione porta il film stesso a ridere di lui e del suo ottuso bigottismo, risolvendosi in uno sberleffo alle classi dirigenti francesi del dopoguerra e al pensiero eurocentrista in generale.

Le scene d'azione ricordano più quelle di un cartone animato che quelle dei film spionistici di cui *Missione Rio* è parodia, con i vari nemici di Agente 117 che sparano peggio degli Stormtrooper di *Guerre stellari* (1977) in tripudi volutamente esagerati di petardi scoppiettanti, così come le scene d'inseguimento, tutt'altro che ritmate e piuttosto lente, ma bizzarre e controcorrente (si veda l'inseguimento in ospedale).

Hazanavicius riempie poi *Missione Rio* di una cura per i dettagli d'epoca, dalle auto ai vestiti, dagli oggetti agli sfondi all'uso del colore, ricreati con parsimonia, rimanendo sempre all'interno di atmosfere sì datate ma buffe e caricaturali, e inserisce trovate visive che, rispetto al capitolo precedente, ambientato negli anni Cinquanta, aggiornano lo stile al decennio successivo, ad esempio l'insistente ricorso allo *split-screen*, dimostrando una volta in più la sua pazzesca conoscenza e passione del cinema.

*Mattia Filigoi*



Siamo nella Hollywood del 1927: George Valentin è un divo in frac, affascinoso, elegante e sorridente, all'apice della carriera e della fama, che però si trova impreparato alle novità strutturali del passaggio al cinema sonoro. Durante la sua crisi, incontra la giovane starlet Peppy Miller, che inizia la sua ascesa all'Olimpo del cinema hollywoodiano. All'afasia di Valentin corrisponde la loquacità di Peppy Miller, che invece riesce, grazie al suo senso pratico tutto femminile, nella composizione di una formula vincente e brillante, in un happy ending tipicamente hollywoodiano.

## SCHEDA FILM

Regia: Michel Hazanavicius  
 Soggetto e sceneggiatura: Michel Hazanavicius  
 Fotografia: Guillaume Schiffman  
 Montaggio: Michel Hazanavicius, Anne-Sophie Bion  
 Scenografia: Laurence Bennett  
 Costumi: Mark Bridges  
 Musiche: Ludovic Bource  
 Produzione: Thomas Langmann  
 Distribuzione: BiM Distribuzione  
 Origine: Francia 2011  
 Durata: 100'

Premi: *Premio Oscar* (2012): Miglior Film, Miglior Regia (Michel Hazanavicius), Miglior Attore (Jean Dujardin), Miglior Colonna Sonora Originale (Thomas Langmann), Migliori Costumi (Mark Bridges); *Golden Globes* (2012): Miglior Colonna Sonora (Ludovic

Bource), Miglior Film Commedia o Musicale, Miglior Attore in un Film Commedia o Musicale (Jean Dujardin); *BAFTA* (2012): Miglior Film, Miglior Regia (Michel Hazanavicius), Miglior Attore (Jean Dujardin), Miglior Sceneggiatura Originale (Michel Hazanavicius), Miglior Fotografia (Guillaume Schiffman), Miglior Colonna Sonora (Thomas Langmann), Migliori Costumi (Mark Bridges); *César Awards* (2012): Miglior Film Francese, Miglior Regia (Michel Hazanavicius), Miglior Attrice (Bérénice Bejo), Miglior Fotografia (Guillaume Schiffman), Miglior Colonna Sonora (Thomas Langmann), Miglior Scenografia (Laurence Bennett)

Interpreti: Jean Dujardin (George Valentin), Bérénice Bejo (Peppy Miller), John Goodman (Al Zimmer), James Cromwell (Clifton), Penelope Ann Miller (Doris), Missi Pyle (Constance), Beth Grant (governante di Peppy), Ed Lauter (maggiordomo), Joel Murray (poliziotto)

## UN'ARTE IN TRANSIZIONE

Il film di Michel Hazanavicius è un'operazione di cinefilia pura, che racconta la difficile epoca di transizione al sonoro proprio attraverso il linguaggio del cinema muto. Particolarità del film è infatti l'abolizione del dialogo, sostituito dalla mimica degli attori, pochi cartelli su sfondo nero e una colonna sonora sapientemente giocata tra musiche e rumori diegetici.

L'intertestualità è uno degli elementi che caratterizzano maggiormente il film: il personaggio di Valentin, il cui nome è già un riferimento a Rodolfo Valentino, è configurato in funzione dei canoni di mascolinità propri del divismo cinematografico degli anni del muto, nello stile di Douglas Fairbanks, mentre un anziano Malcom McDowell compare in un cameo, elaborando un'ulteriore stratificazione di senso nell'identità degli attori e nella loro presenza iconica. Le ombre che accompagnano la crisi di Valentin richiamano il cinema espressionista tedesco; esplicite citazioni della storia del cinema ricorrono anche nella colonna sonora, come il leitmotiv di *Vertigo - La donna che visse due volte* (1958) di Alfred Hitchcock. Per ragioni legate allo storytelling del film, la citazione più evidente è *Singin' in the Rain* (1952) di Stanley Donen e Gene Kelly, film che raccontava quello stesso momento della storia del cinema, decretando l'obsolescenza del muto e il nuovo splendore spettacolare del musical.

Come nei film di Jacques Tati, anche in *The Artist* il paesaggio acustico viene utilizzato in modo peculiare e alternativo rispetto alla scarsa elaborazione visuale del primo cinema sonoro, quella che Hitchcock, nella celebre intervista di François Truffaut, definiva "fotografia di gente che parla" [1].

Le implicazioni produttive delle innovazioni tecnologiche possono determinare

mutazioni radicali, talvolta difficili da comprendere e accettare; il personaggio di George Valentin interpreta la diffidenza verso il sonoro da parte del cinema istituzionalizzato degli anni Venti, incarnando quella che Roman Jakobson descrive come "Stilwidrigkeit des Sprechfilms" [2] (avversità allo stile dei film sonori), ovvero una generalizzazione prematura che includeva la mancanza di suono tra le peculiarità strutturali del linguaggio cinematografico, non accettando le possibilità di integrazione tra la realtà ottica e quella acustica offerte dai primi sistemi di tecnologia sonora.

L'introduzione del sonoro non è stata l'unica transizione tecnologica che ha determinato grandi innovazioni nella storia del cinema. Proporre nel 2011 un film che narra la sfida tecnologica del suono alla fine degli anni Venti del Novecento, può essere anche interpretato come una metafora della riflessione sul passaggio dall'analogico al digitale nello standard della proiezione theatrical: anche nel 2011 l'industria cinematografica ha affrontato il passo obbligato di un adeguamento tecnico, determinando nuovi orizzonti simbolici, nuovi criteri di costruzione formale, nuove formule di ricezione e nuovi apparati distributivi declinati su un differente sistema di fruizione e posizionamento spettatoriale. Anche il digitale ha comportato una rivoluzione nel sistema delle immagini in movimento, portando vari artisti alla deriva. Così come Valentin, l'artista del film, impara a reinventarsi e a trovare il suo posto nel nuovo orizzonte produttivo, anche Hazanavicius riesce a reinventare il cinema muto nel nuovo millennio del linguaggio digitale.

Rossella Catanese

Note:

[1] François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il saggiatore, Milano 2014 [ed. or. 1993], p. 83.

[2] Roman Jakobson, *La fine del cinema?*, Booktime, Milano 2009 [ed. or. 1934], p. 35.



Cecenia, 1999. Il piccolo Hadji, non visto, assiste impotente alla morte dei genitori per mano di due soldati russi. Credendo morta anche la sorella maggiore fugge col fratellino neonato ma, resosi conto di non potersene occupare, lo lascia davanti alla prima casa sicura. Hadji non parla più per il trauma ma l'incontro con Carole, delegata UE per i diritti umani, gli restituirà la voce e, forse, un po' di speranza. Nel frattempo, in Russia, il diciannovenne Kolia, fermato dalla polizia, è costretto ad arruolarsi nell'esercito e a prender parte a quella che in patria viene definita "operazione anti-terrorismo".

## SCHEDA FILM

Regia: Michel Hazanavicius  
 Soggetto: dal film *Odissea tragica* di Fred Zinnemann  
 Sceneggiatura: Michel Hazanavicius  
 Fotografia: Guillaume Schiffman  
 Montaggio: Anne-Sophie Bion, Michel Hazanavicius  
 Scenografia: Emile Ghigo  
 Costumi: Les Rincali  
 Musiche: Sélim Azzazi  
 Produzione: La Petite Reine, La Classe Américaine, France 3 Cinéma, Orange Studio, Wild Bunch, Search Production, Sarke Studio  
 Distribuzione: 01 Distribution  
 Origine: Francia 2014  
 Durata: 159'

Premi: *Festival di Cannes* (2014): Prix Vulcain de l'Artiste Technicien, Menzione Speciale (Emile Ghigo)

Interpreti: Bérénice Bejo (Carole), Annette Bening (Helen), Maxim Emelianov (Kolia), Zuhra Duishvili (Raïssa), Abdul-Khalim Mamatsuev (Hadji), Lela Bagakashvili (Elina), Yuriy Tsurilo (Colonnello)

## UNA TRAGICA ODISSEA NEL RIMOSSO

A guardarlo oggi, *The Search* di Michel Hazanavicius, sotto la nuova luce della guerra in Ucraina, fa comprensibilmente un certo effetto. Questo non soltanto a causa degli inevitabili punti in comune tra i due conflitti – dal modus operandi della Russia ai crimini commessi dai soldati, fino alle drammatiche testimonianze dei civili – ma anche per le brucianti dissonanze. Perché è stato un conflitto invisibile quello ceceno. Una guerra rimossa, nascosta agli occhi di un Occidente troppo distratto o troppo poco coinvolto per interessarsene davvero.

È proprio questa invisibilità, quest'arbitrarietà dello sguardo, il centro nevralgico di *The Search*. Un tema esplicitato sin dalla sequenza iniziale, con quel *found footage* a mostrare l'orrore quotidiano della guerra, che torna ricorrente per tutta la pellicola, dalla frustrazione dell'inviata UE – costretta a parlare di crimini di guerra a una sala vuota – alla vicenda stessa del piccolo Hadji, invisibile tra gli invisibili. È lo sguardo di quest'ultimo che il regista decide di far proprio, di adottare per restituire l'ingiustizia del conflitto, anche a scapito di un distacco che forse avrebbe consentito di raccontarne al meglio la complessità. Ma, d'altro canto, è da sempre il lato umano quello che interessa maggiormente ad Hazanavicius. Una partecipazione tutta emotiva alla materia trattata capace di trasformare una triste pagina di Storia in un racconto di portata universale.

Reduce dal successo planetario di *The Artist*, il regista francese si confronta così con un'opera solo apparentemente agli antipodi rispetto al suo più celebre film. Oltre la superficie da reportage di guerra, Hazanavicius realizza, infatti, un melodramma bellico estremamente classico. Un compendio sugli orrori della guerra fatto di tutti i topoi del genere. È così che un film che dalle premesse pareva quasi evocare il *Redacted* (2007) di Brian De Palma, si rivela essere, da una parte un prodotto

ben più convenzionale, che tocca ogni tappa obbligata del caso senza paura di commuovere, ma dall'altra il ritratto, comunque sincero, di un orrore incancellabile. Il risultato è un'opera da cui traspare l'innegabile impegno civile dell'autore, che non ha paura di perdersi nel suo abbondante minutaggio o nell'esasperazione dei sentimenti messi in scena. Un viaggio agli inferi speculare e circolare al tempo stesso, in cui il confine tra vittime e carnefici diventa sempre più labile (la storia esemplare di Kolia, prigioniero degli ingranaggi di un sistema disumanizzante alla *Full Metal Jacket*) fino a farsi manifesto contro gli orrori di qualsiasi guerra. Tra *Odissea tragica*, il film del 1948 di Fred Zinnemann (*The Search*, in originale) cui è apertamente ispirato, e vaghe reminiscenze da *Una tomba per le lucciole* (1988), *The Search* guarda fiducioso al potere del mezzo cinematografico e alla sua storia, abbandonandosi completamente alla sua anima mélo e riuscendo a far coincidere, a modo suo, la cronaca con i sentimenti, l'orrore con una speranza che forse non è di questo mondo ma appartiene tutta al cinema.

Mattia Caruso



Il regista Jean-Luc Godard, a quasi 37 anni, è famoso per aver realizzato film sexy e divertenti come *Fino all'ultimo respiro* (1960) e *Il disprezzo* (1963), che lo hanno lanciato sotto i riflettori come padre della Nouvelle Vague francese, quando incontra Anne Wiazemsky, 19 anni, nipote dello scrittore conservatore François Mauriac. Il dramma comico segue la rinuncia di Godard ai suoi film passati e la sua politicizzazione durante le proteste studentesche del maggio 1968, fino al suo graduale auto-isolamento che lo allontana da Wiazemsky e alla formazione del Gruppo Dziga Vertov con Jean-Pierre Gorin.

## SCHEDA FILM

Regia: Michel Hazanavicius  
Soggetto: dall'autobiografia *Un an après* di Anne Wiazemsky  
Sceneggiatura: Michel Hazanavicius  
Fotografia: Guillaume Schiffman  
Montaggio: Anne-Sophie Bion  
Scenografia: Christian Marti  
Costumi: Sabrina Riccardi  
Produzione: Michel Hazanavicius Production, Les Compagnons du Cinéma, La Classe Américaine, Florence Gastaud, France 3 Cinéma, Studiocanal, Win Maw, Forever Group  
Distribuzione: Cinema  
Origine: Francia 2017  
Durata: 107'

Interpreti: Louis Garrel (Jean-Luc Godard), Stacy Martin (Anne Wiazemsky), Bérénice Bejo (Michèle Rosier), Micha Lescot (Jean-Pierre Bamberger), Grégory Gadebois (Michel Cournot), Félix Kysyl (Jean-Pierre Gorin), Arthur Orcier (Jean-Henri Roger), Guido Caprino (Bernardo Bertolucci)

## COSÌ È LA VITA: O POLITICA O CINEMA. CONTRARIETÀ E CONTRADDIZIONI

*Il mio Godard*, ricostruzione fittizia di pochi anni di vita di una famosa coppia di artisti, punta molto sulla notorietà dei suoi personaggi, Jean-Luc Godard e Anne Wiazemsky, e sul loro sex appeal iniziale. Hazanavicius, regista di film "metacinematografici" come l'omaggio all'epoca del muto *The Artist* (2011) e la commedia zombie *Coupez!* (2022), prende sul serio questi imperativi filmando entrambi gli attori nudi. Ma queste scene di nudo sono anche divertenti: Stacy Martin non è formosa come Brigitte Bardot. L'idea è diversa: e se la vita di Godard fosse davvero come i suoi film? Per godere di questo esperimento mentale, basato sul piacere del riconoscimento, è necessario averne visto i film.

Ne *Il mio Godard* i gesti rivoluzionari di Godard, sia cinematografici che maoisti, si trasformano in tic e cliché. Il film mostra come la cinematografia politica di Godard sia rimasta lontana dai desideri del popolo lavoratore. Godard viene definito più volte borghese, ma nel suo contrario non è molto divertente. Ad esempio, il suo personaggio è rozzo fin dall'inizio, parla con la bocca producendo un borbottio che non scompare quando ha deglutito. Questa affettazione o leggero difetto di pronuncia lo rende allo stesso tempo idiosincratico e simpatico.

Parallelamente al dettato di Nietzsche, secondo cui l'Illuminismo ha ucciso Dio, il socialismo e la coscienza di classe conducono anche Godard a cercare la morte del proprio ego con lo sgomento di quasi tutti coloro che lo circondano. Godard si sentiva al passo con la sua generazione, ma con un po' di ironia, come quando cerca di iniziare un complicato canto basato su un gioco di parole con i cognomi di de Gaulle e Pompidou. La folla si unisce con uno slogan molto più semplice.

L'umorismo del film rende anche omaggio all'indignazione e all'impudenza del

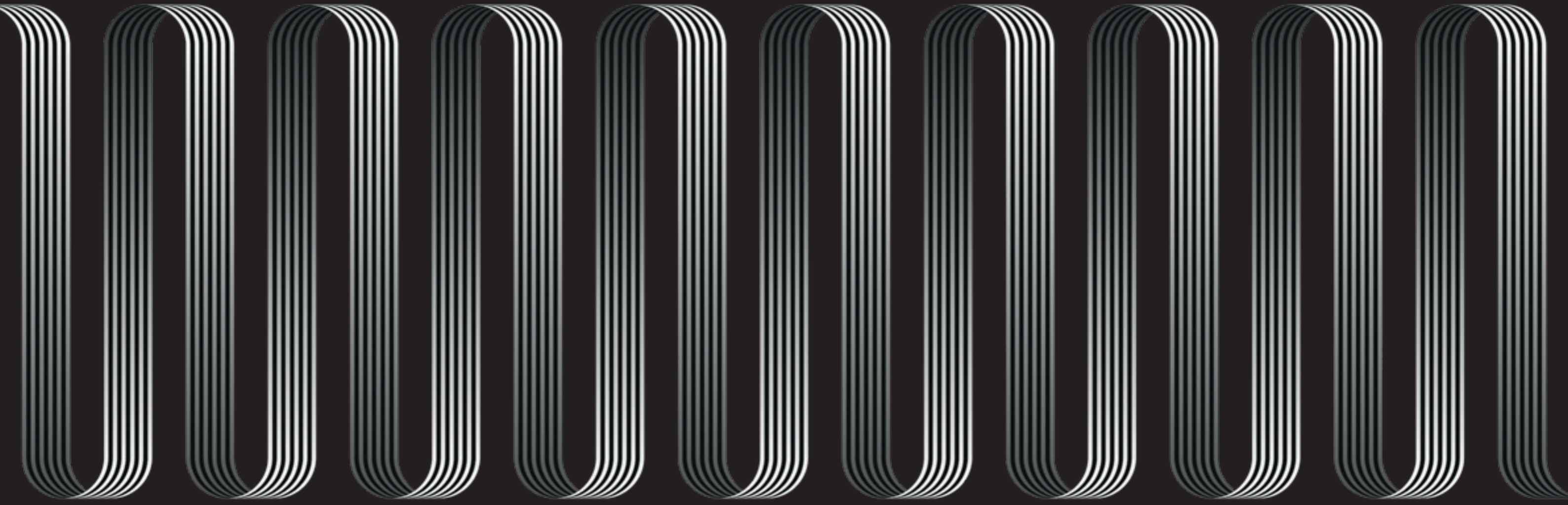
movimento situazionista, spesso dimenticato come la cultura del *détournement* all'interno della quale Godard ha realizzato i suoi film più ideologici e diretti. Una sequenza di graffiti situazionisti ricorda come umorismo e politica possano andare di pari passo. Alcuni slogan assurdi sui muri che non vengono sempre tradotti: "Défense d'éléphant" e "Défense de ne pas afficher" scivolano dentro e fuori una dottrina della futilità: "Tu n'as aucune chance-saïssis la!" ("Non avete alcuna possibilità - andatevene!").

La critica è divisa a metà: il film è intelligente, divertente e iconoclasta, oppure è una sciocchezza priva di immaginazione e derivativa che non rende giustizia né all'opera di Godard né all'interiorità di Wiazemsky e ai testi di partenza *Un an après* (*Un anno dopo*, 2015), ma anche *Une année studieuse* (*Un anno studioso*, 2011). Irriverente nei confronti di Godard o odiosamente post-moderno e irrispettoso di una seria rivoluzione politica e di aspirazioni ormai sussunte in uno status quo: in altre parole, la prova che gli anni Sessanta sono falliti e diventati una sorta di attrazione da Disneyland. Allo stesso tempo, quando Godard vuole un'altra immotivata lunga ripresa itinerante, un membro della troupe del collettivo Dziga Vertov gli dice "o fai cinema o fai politica, non puoi avere entrambe le cose". Lui sceglie a malincuore la politica. Ad Hazanavicius è concessa questa versione irritabile di Godard solo perché Godard ha portato avanti fino ad oggi un'efficace sublimazione.

Simona Schneider

SEZIONE C ↓

# PREMIO SPECIALE ALL'OPERA D'AUTORE: ASGHAR FARHĀDI



# PREMIO SPECIALE ALL'OPERA D'AUTORE: ASGHAR FARHĀDI

L'arte del dilemma e l'estetica delle biforcazioni. Se fosse possibile (ma non lo è) riassumere in uno slogan il cinema di Asghar Farhādi potremmo cercare di definirlo in questo modo. I suoi film sono racconti sociali che somigliano a thriller, affreschi minuziosi che vengono via via prosciugati dalla tensione di una scelta. I protagonisti fanno qualcosa che non avevano previsto e quella briciola comportamentale diventa via via un sasso, un macigno e spesso una valanga che li travolge. Ogni azione ne scatena delle altre, il primo dilemma si moltiplica in altri dubbi e in altre decisioni che rischiano di peggiorare sempre più la situazione. La biforcazione morale diventa narrativa, e lo spettatore si trova a osservare un mondo che si complica come una spirale.

Non bastasse questo meccanismo di scrittura (perché il cinema di Farhādi è un grande cinema di scrittura, senza che questo diminuisca in alcun modo le sue abilità di regista, che ne sono il compimento e la sublimazione), c'è anche un lavoro molto sorprendente sui personaggi. Anche se siamo inevitabilmente portati a identificarci nel protagonista e nelle sue fragilità o nelle sue paure, ciò non significa che i suoi soggetti siano trasparenti.

Pensiamo al Rahim di *Un eroe* (2021). Dapprima ci sembra un povero diavolo che ha commesso errori veniali e che viene troppo duramente maltrattato dal suo creditore. Lentamente cominciamo però a

dubitare della sua storia e della sua onestà. Tanto quanto i media intorno a lui oscillano dalla iniziale esaltazione alla successiva demonizzazione, anche lo spettatore si pone delle domande e cerca di capire se le azioni opportunistiche e sciocche di Rahim facciano parte dell'ingenuità del personaggio oppure se vi siano calcolo, astuzia, ipocrisia. Farhādi lavora sempre con sottigliezza, non separa buoni e cattivi della società iraniana, non esalta il popolo in quanto tale, non mette forzatamente le classi una contro l'altra. Riesce a dire qualcosa della realtà persiana in modi autentici e profondi, privilegiando una vitale complessità contro il film a tesi.

Anche il film che lo ha lanciato a livello internazionale, *About Elly* (2009), racconta di una sparizione quasi antonioniana (*L'avventura*, 1960, è un modello evidente) in cui un weekend tra borghesi diviene un piccolo *jeu de massacre* basato principalmente sulle bugie: un cumulo di omissioni e infingimenti che cercano di tenere insieme i desideri di una donna e la presentabilità etica col risultato di schiacciare tutti i personaggi in un unico senso di colpa. E una vittima che di colpe ne ha davvero poche.

A sua volta, il Premio Oscar al Miglior Film Straniero per *Una separazione* (2011) rende l'uomo e la donna (la coppia) figure al tempo stesso particolarissime e universali. Ma è una terza persona, la badante Razieh, la vera vittima delle regole e dei limiti imposti

dal Corano e dalle leggi non scritte che la comunità più conservatrice mette in atto. Lo scontro di classe non si esplicita in modo consapevole, ma i due borghesi al limite del divorzio e la domestica col marito disoccupato si trovano in dissidio di fronte a una Legge che non si sa se possa essere considerata più inumana o kafkiana.

Il resto della filmografia farhadiana (*Il cliente*, 2016, per esempio, commento a margine degli altri titoli) sembra ruotare intorno ai cardini dei tre film più celebri, compresi quelli non distribuiti all'estero della prima parte della carriera – tutt'altro che prove immature, anzi esempi di talento artistico già evidente e formato. E se la realtà nazionale che conosce meglio sembra la più adatta a ospitare i racconti morali del nostro tempo, le trasferite nel cinema internazionale (*Il passato*, 2013; *Tutti lo sanno*, 2018) saggiano la forza dell'autore in territori meno esplorati. Il titolo di Maestro, per Asghar Farhādi, è pienamente meritato.

*Roy Menarini*



Nazar, un giovane originario dell'Azerbaigian, è costretto dalla famiglia e dagli amici a divorziare dalla moglie Reyhāne, poiché figlia di una prostituta. Ha pochi soldi e fa doppi turni per saldare il prestito chiesto in occasione del matrimonio. Quando inizia a rimanere indietro con i pagamenti, fugge dalla polizia e si ritrova nel deserto con un vecchio taciturno che vive cacciando serpenti velenosi. Le chiacchiere verbose del ragazzo infastidiscono l'uomo reticente ma i due, isolati e in povertà, dovranno riuscire a convivere.

## SCHEDA FILM

Regia: Asghar Farhādi  
 Soggetto e sceneggiatura: Alireza Bazrafshan, Asghar Farhādi, Mohammad Reza Fazeli  
 Fotografia: Hassan Karimi  
 Montaggio: Saeed Shahsavari  
 Costumi: Asghar Farhādi  
 Musiche: Hamidreza Sadri  
 Origine: Iran 2003  
 Durata: 95'

Premi: *Annonay International Festival of First Films* (2004): Special Jury Prize (Asghar Farhādi); *Asia-Pacific Film Festival* (2003): Miglior Regia (Asghar Farhādi), Miglior Sceneggiatura (Asghar Farhādi, Reza Fazeli, Alireza Bazrafshan), Miglior Attore non Protagonista (Faramarz Gharibian); *Fajr Film Festival* (2003): Competizione Internazionale - Miglior Film (Asghar Farhādi); *Moscow International Film Festival* (2003): Miglior Attore (Faramarz Gharibian)

Interpreti: Yousef Khodaparast (Nazar), Baran Kosari (Reyhāne), Faramarz Gharibian (il vecchio), Jalal Sarhad Seraj (Amri)

## IL RACCONTO DI UN PERSONAGGIO, UNA STORIA, UN MONDO REALE

Un uomo e una donna, il loro matrimonio e il loro divorzio. È questo il nucleo intorno a cui Farhādi costruisce il suo primo lungometraggio dando prova fin da subito del suo talento e dell'intenzione di narrare la società e la complessità dei rapporti umani. Il regista di *Una separazione* (2011), fa esplodere i conflitti interiori ed esteriori a volte lentamente, a volte con una forza fuori dal comune, che ci si trovi nella stanza di una famiglia iraniana o nel deserto. Le sue opere rappresentano un'eccezione nel cinema iraniano post-rivoluzionario sfuggendo, almeno in apparenza, a ogni categoria. Vicino a Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Farhādi ha cercato la sua cifra stilistica, la sua strada e il suo mondo narrativo, trovando nel racconto dell'umano il proprio luogo. I suoi film si concentrano sui dilemmi etici, sulle contraddizioni culturali, sulla vita urbana, ruotando sempre intorno a conflitti domestico-sociali.

Proprio per questo suo modo di raccontare la realtà è uno degli autori più amati e apprezzati a livello internazionale, capace di affrontare in maniera compassionevole e profonda l'esperienza umana tutta. Già in *Raghş dar ghobār* c'è in nuce molta della sua filmografia: relazioni, imposizioni sociali, divorzio, crisi, conflitti e tutto avviene attorno a Nazar, Reyhāne e l'anziano uomo che per caso il giovane incontra sulla sua strada. Come tanti suoi personaggi anche Nazar è caratterizzato da un'intensa complessità emotiva: è costretto a lasciare la donna che ama perché continuare quel matrimonio getterebbe un'ombra spaventosa sulla sua famiglia, si ribella ma non riesce sempre a farlo completamente, può solo saldare il debito. Paradossalmente è proprio l'amore a spingere l'uomo a mettersi in gioco, a lottare per rimettere tutto a posto, ma la sua vita è piena di problemi e di inciampi. Si conosce

poco di lui, si vedono però la sua disperazione, le sue lacrime, i suoi occhi quando è affianco a Reyhāne, l'ostinazione con cui pretende di lavorare assieme a quell'uomo di cui non sa nulla.

La storia di Nazar ricorda molte altre storie scritte e dirette da Farhādi che mette su grande schermo istituzioni in crisi, come il matrimonio e il nucleo familiare, e ansie più profonde sulla società tutta e su tematiche di genere. Non è un caso che spesso le critiche rivolte al cineasta abbiano a che fare con il disfacimento dei ruoli e di una certa mascolinità tradizionale. Il regista esplora qui una mascolinità diversa: Nazar subisce le scelte degli altri; il dominio e il controllo che la società e la famiglia dimostrano di avere su di lui e sulla moglie sono chiari nei confronti di entrambi, nonostante come sempre accade, sia la donna, la dolce Reyhāne, a subire la punizione peggiore. Tra mancanze e approssimazioni, come i passaggi dal sentimentale al drammatico, la storia di Nazar si srotola potente di fronte agli occhi dello spettatore. *Raghş dar ghobār* costruisce il primo racconto sulle relazioni nell'Iran contemporaneo, rivela crisi radicate che attraversano la classe sociale ed economica, indaga nella disperazione umana amplificata dal deserto, dalla polvere, dal peso del passato, dal morso di un serpente.

*Eleonora Degrassi*

# ABOUT ELLY

(DARBAREYE ELLY)



Dopo aver vissuto per molti anni in Germania, Ahmad fa ritorno in Iran e i suoi vecchi compagni di università colgono l'occasione per organizzare una rimpatriata in una villa sul Mar Caspio. La vitale Sepideh, all'insaputa degli altri, decide di invitare Elly, l'insegnante di sua figlia, per presentarla ad Ahmad che, reduce da un divorzio, non disdegnerebbe l'ipotesi di mettere su casa con una donna iraniana. Pertanto gli amici, capita la situazione, dedicano alla ragazza mille attenzioni e non fanno altro che lodare le sue qualità. Ma all'improvviso, dopo un incidente, Elly scompare nel nulla.

## SCHEDA FILM

Regia: Asghar Farhādi  
Soggetto: Asghar Farhādi, Azad Jafarian  
Sceneggiatura: Asghar Farhādi  
Fotografia: Hossein Jafarian  
Montaggio: Hayedeh Safiyari  
Scenografia: Asghar Farhādi  
Costumi: Asghar Farhādi  
Musiche: Andrea Bauer  
Produzione: Asghar Farhādi Production  
Distribuzione: Mediaplex Italia  
Origine: Iran 2009  
Durata: 119'

Premi: *Festival Internazionale del Cinema di Berlino* (2009): Orso d'Argento per il Miglior Regista (Asghar Farhādi); *Tribeca Film Festival* (2009): Miglior Film Narrativo

Interpreti: Golshifteh Farahani (Sepideh), Taraneh Alidoosti (Elly), Shahab Hosseini (Ahmad), Merila Zarei (Shohreh), Mani Haghighi (Amir), Peyman Moadi (Peyman), Rana Azadivar (Nassi), Ahmad Mehranfar (Manouchehr), Saber Abar (Alireza)

## LE VERITÀ NASCOSTE TRA LE ONDE

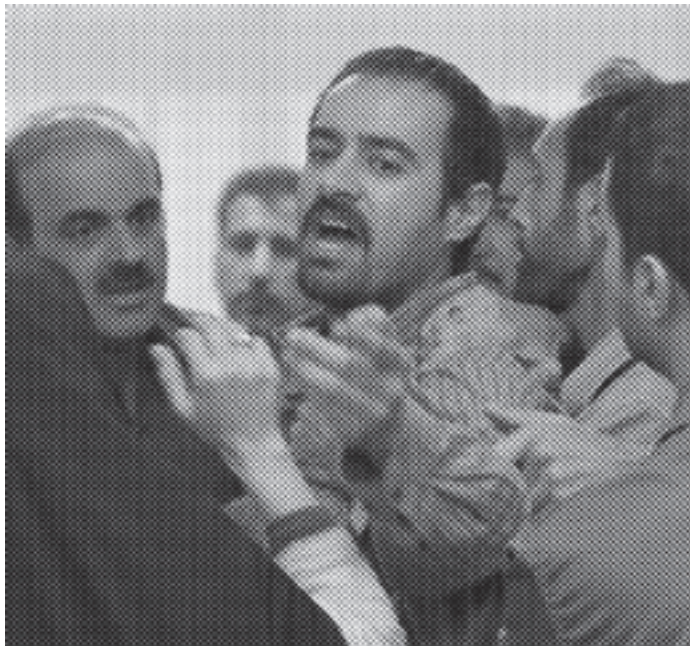
Il cinema di Asghar Farhādi è delineato da un'anima fortemente caratterizzata, segnata da un *fil rouge* che di film in film viene aggiornato e rimodellato, rendendo il regista iraniano uno degli autori più riconoscibili e rilevanti del panorama internazionale. Un cinema improntato su una scrittura ferrea, con racconti che in principio appaiono lineari per poi precipitare in un abisso, fatto di deviazioni, complicazioni e indagini morali, innescato da punti di svolta che accendono i conflitti. È proprio con *About Elly* – con cui vinse nel 2009 l'Orso d'Argento come Miglior Regista e che rimane uno dei suoi film più apprezzati e compiuti – che Farhādi iniziò a farsi conoscere da un pubblico più vasto; il primo importante tassello della poetica di un regista che affronta il dubbio morale e le difficoltà a esprimere la verità come pochi altri. *About Elly* inizia apparentemente come una commedia corale, eppure si fa strada il tacito disagio di Elly, stretta nella morsa delle costrizioni sociali. Tra scherzi, risate e giochi di gruppo, lo sguardo della ragazza, adombrato da un velo di angoscia, fa da mesto contraltare al tono di un racconto che sembra fluire linearmente. L'improvvisa e misteriosa scomparsa di Elly, che rievoca *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni, conduce il film sulle orme del dramma e del thriller psicologico, portando lo spettatore, al pari dei personaggi, a interrogarsi su ciò che ha visto e su ciò di cui era a conoscenza. Sospeso tra indagine e retrospezione, il cinema farhadiano si riavvolge su sé stesso, ripercorrendo i propri passi e soffermandosi sul non detto e sul non visto, su quelle omissioni, che determinano incomprensioni, dilemmi morali e scontri, persino fisici. Più che le sorti di Elly, ciò che interessa ai personaggi è delineare il ritratto di una persona che si accorgono di non conoscere se non per sparuti dettagli appresi indirettamente, ricercando dunque la

verità sulla sua moralità e sul suo passato, in un sentiero lastricato da menzogne e lacune. È proprio questa ricerca a rappresentare il cuore della poetica del regista iraniano, la necessità di una speculazione etica, molte volte ammantata di ipocrisia, e del raggiungimento di verità che spesso sono celate e rese inconfessabili dalla pressione sociale, innescando una catena di conseguenze ineludibili. La sparizione porta alla luce un vaso di Pandora colmo di tensioni, distacco, incomprensioni interne alle coppie protagoniste – anche legate al ruolo della donna – latenti fino a quel momento. Il destino di Elly viene anticipato, in modo beffardo e sibillino, dalla frase che Ahmad pronuncia in sua presenza: “Un finale amaro è meglio di un'amarezza senza fine”. Parole che segnano e si riflettono nello sguardo della ragazza, svanendo (e al tempo stesso concretizzandosi) solo l'istante prima della sua scomparsa, durante la significativa corsa con l'aquilone lungo la riva del mare: una scintilla isolata di pura gioia e libertà. Nella società iraniana, di cui abilmente e indirettamente Farhādi mette in scena le contraddizioni, le criticità e i limiti, la libertà di affermare la verità è sottoposta a forti costrizioni, che hanno ripercussioni anche nel privato. Ma la riflessione che il suo cinema attua, valica i confini geografici e diventa universale manifestandosi nel paesaggio di *About Elly*, quel mare simbolo tanto di libertà quanto di limitazione e morte (racchiudendo quindi il mistero della sparizione), il cui rumore si sostituisce alla colonna sonora, sovrastando persino i dialoghi e divenendo un urlo assillante per i protagonisti.

Andrea Vassalle

# UNA SEPARAZIONE

(JODĀYI-E NĀDER AZ SIMIN)



Nader e Simin, coppia borghese di Teheran, si stanno separando: lei vuole andare all'estero, lui non può abbandonare il padre malato. Oggetto del contendere è la figlia undicenne Termeh. Nel frattempo, Nader assume Razieh, donna molto religiosa e con un marito disoccupato, ma che si dimostra inadatta al lavoro: durante una lite, accusandola di maltrattamenti e furto, Nader la spinge. Caduta sulle scale, Razieh ha un aborto. Tra le due famiglie scattano accuse reciproche, ma far emergere la verità appare da subito un'impresa impossibile.

## SCHEDE FILM

Regia: Asghar Farhadi  
Soggetto e sceneggiatura: Asghar Farhadi  
Fotografia: Mahmoud Kalari  
Scenografia e costumi: Keyvan Moghadam  
Montaggio: Hayedeh Safiyari  
Musiche: Sattar Oraki  
Produzione: Asghar Farhādi Production  
Distribuzione: Sacher Film  
Origine: Iran 2011  
Durata: 123'

Premi: *Festival Internazionale del Cinema di Berlino* (2011): Orso d'Oro, Orso d'Argento per il Miglior Cast Maschile, Orso d'Argento per il Miglior Cast Femminile; *Premio Oscar* (2012): Miglior Film Straniero; *Golden Globes* (2012): Miglior Film Straniero; *César Awards* (2012): Miglior Film Straniero; *David di Donatello* (2012): Miglior Film Straniero; *Independent Spirits Award* (2012): Miglior Film Straniero

Interpreti: Leila Hatami (Simin), Peyman Moadi (Nader), Sarina Farhadi (Termeh), Sareh Bayat (Razieh), Shahab Hosseini (Hodjat), Kimia Hosseini (Somayeh), Merila Zarei (signora Ghahraei), Shirin Yazdanbakhsh (madre di Simin), Ali-Asghar Shabhazi (padre di Nader), Babak Karimi (giudice)

## A ONDE CONCENTRICHE

“Avevi detto che non era una cosa seria!”, urla in lacrime la giovane Termeh al padre Nader. “Lo è diventata”, replica l'uomo. A cosa si riferisce Termeh? Alla separazione dei suoi genitori, nella quale si trova sotto un tiro incrociato? Alle accuse rivolte al padre, che spingendo la badante del nonno avrebbe provocato la morte del bambino che portava in grembo? Alla controdenuncia di maltrattamenti e furto mossa da Nader contro Razieh? Alle minacce del marito di quest'ultima, instabile e potenzialmente violento?

Impossibile dirimere la matassa intricatissima che la magistrale sceneggiatura di Asghar Farhādi intesse e scompiglia per tutto il film, e che uno stile registico sobrio e la performance corale di un cast meraviglioso mettono in valore. Come suo solito Farhādi parte da avvenimenti banali e quasi anticinematografici che si ingigantiscono fino a travolgere i protagonisti. In una dinamica a onde concentriche, le imprevedibili conseguenze di fatti ordinari si diramano da un'origine impercettibile, accrescendosi fino a far perdere ai personaggi (e agli spettatori) tutti i punti saldi.

Accolto nel 2011 da un enorme successo di critica e pubblico in patria e all'estero, *Una separazione* riesce a radiografare attraverso una vicenda privata la complessità della società iraniana e le sue tensioni: scontri di classe, tra la borghesia più occidentalizzata di Nader e Simin e i ceti popolari e tradizionalisti di Razieh e Hodjat; scontri di genere, tra uomini testardamente arroccati nella difesa dell'“onore” e donne in cerca di conciliazione; scontri generazionali, con le giovani Termeh e Somayeh testimoni mute ma eloquenti nei loro sguardi dell'irresponsabilità degli adulti. Il caos della vita si scontra con le strutture rigidamente autoritarie – il tribunale, l'ospedale, la scuola, la religione – che tentano di ordinare e governare

gli imprevisti dettati da desideri, timori, menzogne, rivelazioni, omissioni.

Così, sotto le spoglie di un intreccio labirintico, il film dipinge un'impossibile ricerca della verità. Nell'ultima parte, le incalzanti rivelazioni costringono lo spettatore a rivedere costantemente la propria idea dei fatti: tutti i personaggi manipolano le informazioni e stabiliscono la propria, parziale, debole verità (non a caso costantemente certificata da innumerevoli giuramenti!). Ago della bilancia fin dal potentissimo incipit, in cui Nader e Simin si rivolgono in camera per sostenere le proprie ragioni circa la separazione, lo spettatore si ritrova nella posizione più scomoda, chiamato a risolvere un enigma insolubile.

In quella geniale rivisitazione del mito di Edipo che è *La morte della Pizia*, Friedrich Dürrenmatt fa dire all'indovino Tiresia che “la verità regge finché non la si tocca”: non appena qualcuno prende la parola, essa si riscrive, si deforma, si cela, e risulta in fin dei conti inafferrabile, come nel film di Farhādi. Al di là della portata rivoluzionaria di un simile messaggio relativista in un contesto socio-politico dove dogmi e precetti regolano anche gli aspetti minuti della vita, la rilevanza di *Una separazione* sta nel non sciogliere le domande che pone, nel disorientare lo spettatore senza fornirgli appigli certi, lasciandolo “in sospeso” come i due protagonisti nel finale – nel riaffermare il valore universale del dubbio contro la pretesa di ottenere e avere sempre verità inoppugnabili.

Paolo Villa



Periferia di Parigi. Ahmad arriva da Teheran per formalizzare il divorzio con Marie che ha avuto due figlie da altre relazioni. Lucie, la più grande, sta creando problemi a Marie e pian piano che Ahmad frequenta la casa della ex moglie capisce che il loro rapporto ha qualcosa di strano. In più, la novità è che adesso Marie frequenta Samir, un uomo enigmatico che ha una moglie in coma dopo un tentato suicidio. Per Ahmad questa “visita” si rivelerà un’occasione per scoprire un lato nascosto di Marie e per fare i conti con un passato che, forse, necessitava di essere dimenticato.

## SCHEDA FILM

Regia: Asghar Farhādi  
Soggetto e sceneggiatura: Asghar Farhādi  
Fotografia: Mahmoud Kalari  
Montaggio: Juliette Welfling  
Scenografia: Claude Lenoir  
Costumi: Jean-Daniel Vuillermoz  
Musiche: Evgueni Galperine, Youli Galperine  
Produzione: Memento Films Production, France 3 Cinéma, BiM  
Distribuzione  
Distribuzione: BiM Distribuzione  
Origine: Francia, Italia 2013  
Durata: 130’

Premi: *Festival di Cannes* (2013): Miglior Attrice (Bérénice Bejo),  
Premio della Giuria Ecumenica (Asghar Farhādi)

Interpreti: Bérénice Bejo (Marie), Tahar Rahim (Samir), Ali Mosaffa (Ahmad), Pauline Burlet (Lucie), Elyes Aguis (Fouad), Jeanne Jestin (Léa), Sabrina Ouazani (Naïma), Babak Karimi (Shahryar), Valeria Cavalli (Valeria)

## UNA FAMIGLIA TRADIZIONALE

Due anni dopo *Una separazione* (2011), Asghar Farhādi con *Il passato* esplora nuovamente le dinamiche di una coppia in crisi, una crisi che sembra ormai superata e invece si conclude in un definitivo divorzio. Ma se nel film precedente le colpe e le scelte erano dovute alla casualità dei fatti, qui il libero arbitrio e le conseguenze delle proprie azioni porteranno i protagonisti a un finale più amaro. Parigi e la sua multiculturalità si fonde con le tante sfaccettature dei personaggi che si muovono in un ambiente che pensano di conoscere, ma che nasconde insidie dietro ogni angolo e dove anche la candida innocenza dell’infanzia è intrisa di malizia e cattiveria. Bugie, segreti, sotterfugi che se ascoltati dai bambini potrebbero esplodere con conseguenze radicalmente pericolose, a cui non si possono chiedere sconti. Basti pensare a come già dalle prime sequenze in cui appaiono i figli di Marie e Samir, i due esprimano una rabbia che forse aveva bisogno di essere sfogata o capita prima di farla arrivare a un punto di non ritorno.

*Il passato* è pieno di momenti in cui ben si intuisce che uno dei problemi principali nelle famiglie, non solo di oggi ma di sempre, è la mancanza di dialogo, di empatia e di ascolto tra i componenti: quante volte basterebbe fermarsi a capire veramente cosa sta succedendo, per evitare di esplodere quando si è ormai giunti al limite? Farhādi puntella tutta la sceneggiatura del film di queste situazioni estreme per dimostrare come ormai viviamo in una società che se ne infischia del prossimo e si muove con un individualismo asettico, dove poco importa se le nostre azioni possono danneggiare le altre persone. Ed è seguendo questa miopia che tutti i personaggi agiscono nella vicenda. Si trova un unico barlume di speranza nello spaesamento di Ahmad, suo malgrado catapultato nuovamente nei contrasti esistenziali di Marie che finge di non capire quello che le accade attorno. L’unica

certezza è che tutti vivono un’insoddisfazione figlia di scelte sbagliate o troppo comode. Un giallo dei sentimenti che ha bisogno di più di una visione per mettere a posto i pezzi del suo puzzle, e che non teme di lasciare un finale aperto con cui lo spettatore può fare il “suo” film. Il fine di Farhādi non è esprimere un parere personale o dare una spiegazione, ma dimostrare che il passato è sì qualcosa che abbiamo vissuto ma è anche l’interpretazione che abbiamo dato ad esso, soprattutto se parliamo di un evento traumatico che per definizione si staglia nella memoria e a volte viene modificato dalla mente, non potendo essere completamente rimosso. Un cinema che parla allo spettatore senza sconti, che lo fa ragionare senza giudizi, che lo porta a farsi delle domande e che sgretola, sezionandola chirurgicamente, la cosiddetta “famiglia tradizionale”.

*Andrea Moschioni Fioretti*



Teheran: Emad e Rana, una coppia di giovani attori teatrali, si vedono costretti a lasciare il loro appartamento a seguito di un cedimento strutturale. Una volta trasferitisi nella nuova casa, la donna subisce un'aggressione da parte di uno sconosciuto. Questo episodio, che innesca reazioni opposte da parte dei due, apre una crisi nella relazione, indagando il limite tra giustizia e vendetta e portando a galla le contraddizioni della società iraniana contemporanea.

## SCHEDA FILM

Regia: Asghar Farhādi  
 Soggetto e sceneggiatura: Asghar Farhādi  
 Fotografia: Hossein Jafarian  
 Montaggio: Hayedeh Safiyari  
 Scenografia: Keyvan Moghaddam  
 Costumi: Sara Samiee  
 Musiche: Sattar Oraki  
 Produzione: Asghar Farhādi Production, Memento Films Production, Arte France Cinéma  
 Distribuzione: Lucky Red  
 Origine: Iran, Francia 2016  
 Durata: 125'

Premi: *Festival di Cannes* (2016): Miglior Sceneggiatura (Asghar Farhādi), Miglior Interpretazione Maschile (Shahab Hosseini); *Premio Oscar* (2017): Miglior Film in Lingua Straniera; *Iran Cinema Celebration* (2017): Academy Prize per il Miglior attore (Shahab Hosseini)

Interpreti: Shahab Hosseini (Emad Etesami), Taraneh Alidoosti (Rana Etesami), Babak Karimi (Babak), Mehdi Koushki (Siavash), Farid Sajjadi Hosseini (Nasser), Mojtaba Pirzadeh (Majid), Mina Sadati (Sanam)

## SOLO I PRIMI CENTO ANNI SONO DIFFICILI. POI PASSA

Il silenzio di una quinta teatrale – tubi innocenti sospesi a sostenere uno spoglio interno borghese – lascia il passo al subbuglio della concitata evacuazione notturna di un grande fabbricato, eroso dalla speculazione edilizia, nel cui ventre rimbombano i segni del crollo imminente. Una porta socchiusa incustodita se non dall'indugio dell'inquadratura, che forse impercettibilmente si apre. Una lunga sessione di trucco preparatorio in camerino, che nulla può per ammorbidire le cicatrici di un intimo strappo e per velare i segni di un cambiamento ormai in atto.

Sono questi i tre momenti-perno della scrittura di Farhādi, che in questo film gioca apertamente con gli stilemi del thriller psicologico, a partire dal reiterato atto del guardare attraverso scorci architettonici, finestre interne, spazi e case vuoti – quinte ricavate per ispezionare i suoi protagonisti e le loro interiorità e per rimettere in scena i suoi temi, già costitutivi di una chiara poetica in *About Elly* (2009), *Una separazione* (2011) e nel successivo *Un eroe* (2021): il rapporto tra uomo e donna e la possibilità della relazione, la colpa e il perdono, la responsabilità morale, la dialettica tra pubblico e privato e tra tradizione e modernità nell'Iran contemporaneo.

La rappresentazione come gioco di specchi, che si sostanzia anche nella scelta del dramma che la coppia mette in scena assieme alla compagnia teatrale di cui fa parte: *Morte di un commesso viaggiatore*, a cui si rifà direttamente il titolo persiano del film, *Forushande*, il venditore. I temi del dramma trascolorano in quelli della vicenda vissuta, e la tensione all'esplorazione morale del labirinto nascosto dietro la scena è dichiarata: come Miller denunciava la vacuità del "sogno americano", così emergono le contraddizioni della società iraniana, tesa tra endemica

arretratezza culturale ed esibizione della modernità.

Proprio in questi termini si spiegano le opposte reazioni all'aggressione (volutamente non viene rivelato se spinta o meno fino allo stupro), entrambe tese in primo luogo alla difesa della propria reputazione nel microcosmo della classe media iraniana: Rana non vuole denunciarla, preferendo lasciarsi alle spalle il doloroso episodio, mentre Emad vuole andare fino in fondo e demolire la reputazione dell'aggressore e della sua famiglia. Pur essendo figura moderna e istruita (è un insegnante di letteratura molto apprezzato dai suoi studenti e dedica la vita al teatro), egli non concepisce un altro modo di "essere uomo": vendicare il torto subito, anche a costo di incrinare il rapporto con la compagna, la vera vittima che chiede solo di dimenticare e perdonare.

La sua battaglia è portata avanti in modo caparbio, e via via assume più i tratti di un'ossessiva prova di forza mirata all'auto-affermazione che quelli di un atto di giustizia in nome della propria donna. È una "questione personale" che non concepisce nemmeno l'intervento di forze istituzionali esterne (polizia, soccorsi o quel sistema giudiziario così presente invece in *Una separazione*), cieca davanti al confine tra ricerca di giustizia e sete di vendetta – confine scivoloso che viene magistralmente sondato dall'intensificazione della tensione drammatica nell'ultimo atto del film.

*Maria Ida Bernabei*



Rahim Soltani è in prigione a causa di un debito che non è in grado di onorare. Approfittando di un permesso va dal compro oro per vendere delle monete trovate dalla sua compagna Farkhondeh e con il ricavato ripagare il debito in sospeso. L'oro, però, ha perso valore al punto da rendere le monete inutili. Rahim decide quindi di restituirle al legittimo proprietario, sperando di diventare un eroe dal cuore nobile con la reputazione ripulita e, grazie all'opinione pubblica, guadagnarsi così la libertà.

#### SCHEDA FILM

Regia: Asghar Farhādi  
 Soggetto e sceneggiatura: Asghar Farhādi  
 Fotografia: Ali Ghazi, Arash Ramezani  
 Montaggio: Hayedeh Safiyari  
 Scenografia: Medhi Moosavi  
 Costumi: Negar Nemati  
 Musiche: Ariyan Islam Rafi  
 Produzione: Asghar Farhādi Production, Memento Films Production, Arte France Cinéma  
 Distribuzione: Lucky Red  
 Origine: Iran, Francia 2021  
 Durata: 128'

Premi: *Festival di Cannes* (2021): Grand Prix Speciale della Giuria (Asghar Farhādi); Premio François Chalais (Asghar Farhādi); *Premi FIPRESCI* (2022): Miglior Sceneggiatura Internazionale (Asghar Farhādi), Miglior Attore (Amir Jadidi); *Iranian Cinema Directors' Great Celebration* (2022): Miglior Regista (Asghar Farhādi)

Interpreti: Amir Jadidi (Rahim Soltani), Mohsen Tanabandeh (Bahram), Sahar Goldust (Farkhondeh), Fereshteh Sadre Orafai (Mrs. Radmehr), Ehsan Goodarzi (Nadeali), Sarina Farhādi (Nazanin), Maryam Shahdaei (Malileh), Alireza Jahndideh (Hossein), Saleh Karimaei (Siavash Soltani)

#### UN EROE E LA SUA MASCHERA

L'inquadratura d'apertura introduce il protagonista dietro alle sbarre aperte di una prigione, per seguirlo poi mentre sale le scale della tomba di Serse. Con le due scene iniziali, il regista e sceneggiatore iraniano Asghar Farhādi riassume il percorso che desidera intraprendere Rahim, dalle bassezze della prigionia all'altezza della libertà, dall'essere considerato un fuorilegge all'essere visto come un eroe, proprio come Serse I di Persia. Nel film, candidato ai Golden Globe 2022 come Miglior film in lingua straniera, Farhādi ci racconta l'avventura di Rahim all'interno delle molte contraddizioni e degenerazioni della società del suo paese, l'Iran. Ma già il titolo italiano ci suggerisce qualcosa in più della caratterizzazione del protagonista, perché non è l'eroe archetipo, bensì "un" eroe, come può esserlo chiunque, con le proprie contraddizioni e corruzioni.

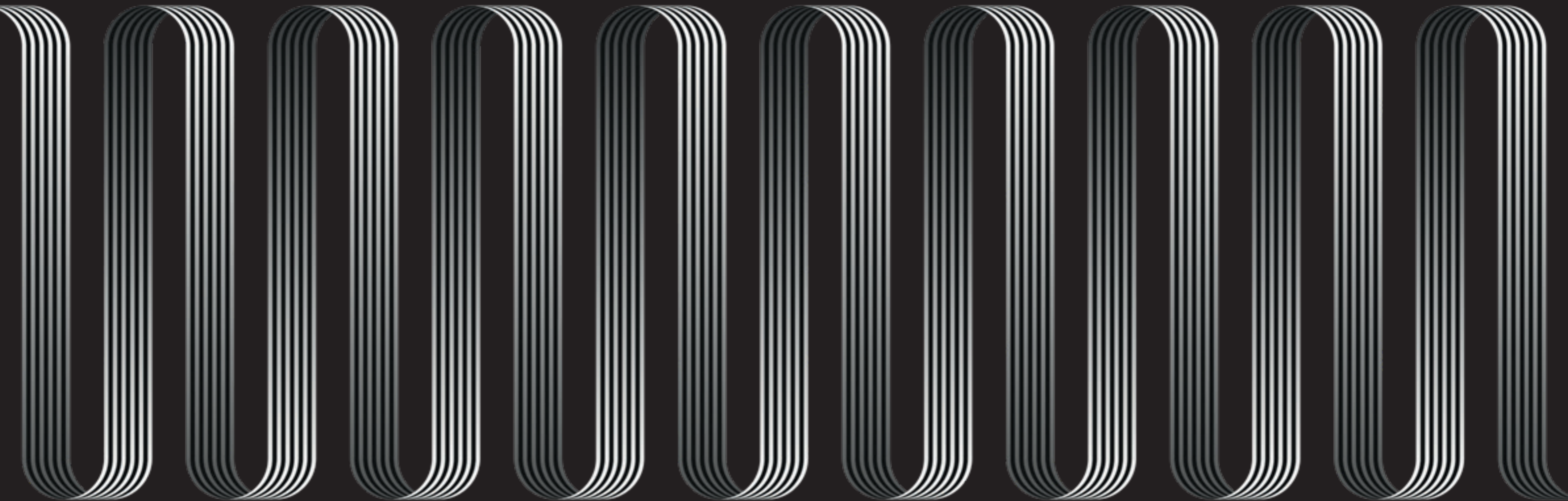
È proprio la complessa caratterizzazione di Rahim che guida la storia e ci mantiene incollati allo schermo. Egli, infatti, non è ciò che sembra essere. Indossa una "maschera". L'immagine di sé che proietta sia in pubblico che nelle sfere più personali, come con i suoi familiari e la sua compagna, la leale Farkhondeh. Rahim utilizza questa immagine per nascondere, negare, o "mascherare" le sue paure più grandi. Questa è la prima impressione che, come pubblico, abbiamo del personaggio ed è anche l'impressione che gli altri personaggi all'interno della storia hanno di lui. Siamo consapevoli che, man mano che la storia prosegue, ci avvicineremo a due possibili risoluzioni: o questa falsa impressione verrà gradualmente eliminata, oppure la maschera si rafforzerà ulteriormente e imprigionerà il personaggio all'interno delle sue stesse paure.

L'obiettivo di Rahim è chiaro fin dall'inizio. Non vuole tornare in prigione. Per fare ciò, fin dal primo minuto, indossa un sorriso costante, immutabile, a tal punto da

diventare nauseante. È gentile, educato e sempre disposto a sacrificarsi per il prossimo. La sua famiglia lo adora, i suoi figli lo ammirano e la sua compagna sembra essergli devota. Ci chiediamo, in quanto spettatori, come un personaggio così di buon cuore possa essere mai finito in prigione. Ci accorgiamo, però, grazie alla precisa scrittura di alcune scene, che questa maschera nasconde un lato più oscuro. Le monete non le vuole restituire subito al legittimo proprietario, bensì solo dopo che il compro oro gli conferma che il ricavato della vendita non basta per saldare il debito con l'ex cognato Braham, sua nemesi. Il suo debito e la maniera con cui lo affronta sono i conflitti che mostrano delle crepe nella maschera di Rahim, ed è proprio Braham l'unico personaggio che conosce il suo vero volto e non si fa abbindolare dalla maschera che indossa, la quale mostra una persona dal cuore puro. Ma nessuno è completamente puro. Infatti Rahim insiste e si nasconde ancora di più dietro alla sua maschera, ora indurita, rimanendoci prigioniero. Alla fine riesce addirittura a diventare una celebrità, un eroe per il suo paese, ottenendo ciò che desiderava. Non basta però, perché Braham, ancora convinto della sua posizione, rimane un ostacolo insuperabile. È proprio durante il confronto con l'ex cognato che Rahim smette di sorridere per la prima volta dopo oltre ottanta minuti e la sua maschera si disintegra, mostrando al mondo intero il suo vero volto. Non è un eroe, bensì un uomo. Con i suoi difetti e i suoi pregi. Un uomo che ha sbagliato e che paga per i propri errori.

*Alexander Edwards*

**PREMIO ALLA CULTURA  
CINEMATOGRAFICA: ANAC -  
ASSOCIAZIONE NAZIONALE AUTORI  
CINEMATOGRAFICI**



# PREMIO ALLA CULTURA CINEMATOGRAFICA: ANAC - ASSOCIAZIONE NAZIONALE AUTORI CINEMATOGRAFICI

I ventidue registi che l'11 febbraio 1952 si recarono a via Frattina 42, nello studio del notaio Pocaterra di Roma, per firmare l'atto costitutivo dell'ANAC, tra i quali Carlo Lizzani, Age & Scarpelli, Ugo Pirro, Mario Monicelli, Ettore Scola, Pier Paolo Pasolini, Franco Solinas, Cesare Zavattini e soprattutto Sergio Amidei forse non avrebbero mai immaginato che l'ANAC sarebbe esistita ancora dopo 70 anni e che sarebbe stata festeggiata a Gorizia in un Premio dedicato proprio ad uno dei padri del neorealismo. Tanto meno avrebbero potuto immaginare le grandi trasformazioni che il cinema avrebbe subito e che in particolare sta vivendo, in questo periodo in ragione delle tecnologie digitali.

Sicuramente però sapevano che i principi fondativi che avevano pensato per lo statuto sarebbero stati validi indipendentemente da ogni cambiamento possibile.

Vale la pena di ricordarli quei principi:

→ affermare il valore sociale e culturale del cinema e dei suoi mezzi audiovisivi e dei linguaggi presenti, futuri e futuribili;  
→ tutelare la dignità morale e gli interessi materiali degli autori e difenderne le esigenze di carattere mutualistico e assistenziale;  
→ difendere ed estendere il diritto del

cittadino alla libera circolazione delle idee e delle opere;

→ difendere ed estendere il diritto del cittadino alla libertà di comunicazione, di informazione e di espressione;

→ difendere l'integrità delle opere.

Dentro ognuna di queste affermazioni c'è l'essenza di settant'anni di attività dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici che continua a battersi per affermare quei principi e trasmetterli alle nuove generazioni. Così l'ANAC continua a stare al fianco di tutti gli autori e le autrici italiane, dagli esordienti ai più affermati, per sostenerli e difendere le loro istanze. Ma rimane anche a fianco di tutti coloro che sostengono il cinema indipendente: gli esercenti, i proprietari e i gestori delle sale a partire dai piccoli centri urbani e dalle sale della Comunità, fino ai temerari circoli del cinema. A fianco delle cineteche, dei festival, delle scuole di cinema.

Tutto ciò avviene in continuità con quanto è stato seminato dai suoi fondatori, uomini unici e irripetibili. Sergio Amidei era uno di loro, consapevole più di altri della necessità di avere una visione alta per quello che avrebbe dovuto essere il futuro del Bel Paese appena uscito dalla guerra. Prospettiva etica ed estetica di

una democrazia che metteva al centro l'essere umano, le sue paure, le sue fragilità, le sue speranze e le sue aspirazioni e che mirava a una crescita sociale e culturale di tutta la popolazione. Veicolo ne sarebbe stato il cinema. Ripartì tutto da lì. Dopo il neorealismo, ci fu la commedia italiana e insieme il cinema d'inchiesta di Francesco Rosi, quello civile di Elio Petri, l'unicità di Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, della sua sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico e di Liliana Cavani... ma anche tutto il cinema di genere che sarà riscoperto pienamente solo cinquant'anni dopo. La consapevolezza e l'orgoglio delle proprie radici sono elementi essenziali che vanno oggi recuperati a favore di un cinema che, a partire dalla scrittura, si riferisca a modelli culturali che gli appartengono. La funzione oggi dell'ANAC è anche questa e il Premio Sergio Amidei non può che essere il suo migliore compagno di strada.

*Francesco Ranieri Martinotti*  
*Presidente dell'ANAC*

# L'ONDA LUNGA — STORIA EXTRA-ORDINARIA DI UN'ASSOCIAZIONE



La storia dell'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici (ANAC) nelle parole e i caratteri, tra gli altri, di Carlo Lizzani, Emanuela Piovano, Giovanna Gagliardo, Giuliana Gamba, Giuliano Montaldo, Lina Wertmüller, Marco Bellocchio, Mimmo Calopresti, Ugo Gregoretti. Nata nel 1952, per volontà di un manipolo di autori come Amidei, Blasetti, lo stesso Lizzani, Monicelli, Scarpelli e altri, ha fin dal suo statuto obiettivi culturali e politici direttamente collegati alla libertà di espressione.

## SCHEDA FILM

Regia: Francesco Ranieri Martinotti  
Soggetto: Alessandro Rossetti, Alessandro Trigona  
Sceneggiatura: Francesco Ranieri Martinotti, Alessandro Rossetti, Alessandro Trigona  
Fotografia: Riccardo De Felice  
Montaggio: Andrea Gagliardi  
Musiche: Andrea Fornaciari  
Produzione: Capetwon, Luce Cinecittà  
Distribuzione: Capetown  
Origine: Italia 2021  
Durata: 73'

Interpreti: Ugo Gregoretti (sé stesso), Carlo Lizzani (sé stesso), Giuliano Montaldo (sé stesso), Marco Bellocchio (sé stesso), Lina Wertmüller (sé stessa), Giuliana Gamba (sé stessa), Mimmo Calopresti (sé stesso), Giovanna Gagliardo (sé stessa), Emanuela Piovano (sé stessa)

## MEMORIE DI UN CINEMA E DI TEMPO CHE FU

La testimonianza raccolta di grandi nomi del cinema italiano fanno capire l'importanza e la portata teorica de *L'onda lunga*, della storia che racconta, di un'epoca irrimediabilmente persa, dove pensare che "arte" potesse far rima con "politica" non era una sconcezza perché l'idea stessa della politica riportava ad altre dimensioni, altri sistemi, altri significati che oggi sembrano oscurati e persi nel mare emotivo che domina ogni estensione della comunicazione sociale. In questo modo, l'opera riesce a ricordare e a tratti a vestire gli abiti di un cinema che non c'è più.

Ma attenzione: *L'onda lunga* non è una sterile e auto compiaciuta (magari anche cattedratica) lezione nostalgica, non ha nessun tono lezioso, non si culla nel passato e non rincorre nessun mulino a vento. Perché Francesco Ranieri Martinotti vuole solo operare una ricognizione precisa e puntuale, mostrare a un pubblico moderno e sempre più distratto che un altro cinema è possibile, e anzi che esisteva un'arte, tutta italiana, di raccontare con le immagini, e insieme divertire, insegnare, divulgare, fare cultura. Il film ha un'unione narrativa e divulgativa che rende coinvolgente e appassionato il susseguirsi degli eventi, che a tratti sfumano nel racconto di idee, a volte invece riportano fedelmente volti, persone e fatti.

Ma alla fine rimane una domanda sospesa che forse nessuno ha davvero il coraggio di pronunciare ad alta voce, ma si insinua tra i pensieri e le parole: perché il cinema italiano, una volta appassionato e combattivo, ha quasi completamente abbandonato quell'armatura belligerante e quella voce agguerrita di cronaca e attualità, per una rappresentazione trasfigurata, trasformata, edulcorata della realtà e dell'attualità, o troppo intellettuale o troppo sbracata? Dice Cecilia Mangini, storica autrice di documentari di

impegno sociale: "Avevo chiesto il commento del mio *Ignoti alla città* a Pasolini e lui l'aveva fatto con una semplicità straordinaria. Viene quindi selezionato per la Mostra di Venezia nel 1958 e il direttore mi mette nelle mani un Leone di vetro di Murano, io capisco che il documentario non avrà nessun premio. In realtà, c'era stato un pesantissimo intervento del Ministero contro il mio film che aveva la colpa mortale del testo di Pasolini. Sono tornata a prendere il vaporetto e quel Leone di vetro è andato a finire in Laguna. E sta bene lì." Subito dopo, viene raccontato di quando Damiano Damiani, allora presidente dell'ANAC, mise in crisi il Ministero, quasi lo assediò, per risolvere una crisi che si era creata tra alcuni articoli sulla censura della Legge del Cinema e la Costituzione.

In queste due testimonianze c'è tutta la temperatura emotiva di *L'onda lunga* e del periodo che racconta: che non si può definire un tempo felice, trasfigurato dal ricordo che colora tutto di rosa, ma sicuramente un tempo più saldo, più fermo nelle sue convinzioni e idee che erano le fondamenta di un cinema diverso. Una temperatura emotiva che viene spiegata benissimo da Giovanna Gagliardo: "quello che era bello di quell'epoca, e che secondo me si è completamente perso, è che ognuno di noi aveva un'idea di futuro, di quello che avrebbe dovuto essere la società, la cultura, il cinema, il comportamento personale e privato. Ognuno aveva una visione, giusta o sbagliata, ma per questa visione era pronto a battersi, e questo dava un'invincibilità".

Gianlorenzo Franzì



*Domenica d'agosto* di Luciano Emmer è una commedia incalzante, dai ritmi accesi, che, tra neorealismo e commedia all'italiana, racconta una giornata al lido di Ostia in un'afosa domenica romana. I protagonisti sono molti e il quadro generale è scandito da una serie di episodi che vengono a intrecciarsi aprendo a nuove storie. È una pellicola che attraverso le vicende dei suoi personaggi racconta, con un piglio a metà tra ilarità e malinconia, la realtà di un Paese reduce da un conflitto mondiale, al contempo fragile e tenace.

#### SCHEDA FILM

Regia: Luciano Emmer  
 Soggetto: Sergio Amidei  
 Sceneggiatura: Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Cesare Zavattini  
 Fotografia: Domenico Scala, Leonida Barboni, Ubaldo Marelli  
 Montaggio: Jolanda Benvenuti  
 Musiche: Roman Vlad  
 Produzione: Colonna Film  
 Distribuzione: Fincine  
 Origine: Italia 1950  
 Durata: 88'

Premi: *Nastri d'Argento* (1950): Miglior Commento Musicale (Roman Vlad)

Interpreti: Anna Baldini (Marcella), Franco Interlenghi (Enrico), Marcello Mastroianni (Ercole Nardi), Vera Carmi (Adriana), Emilio Cigoli (Alberto Mantovani), Andrea Compagnoni (Cesare Meloni), Anna di Leo (Jolanda), Salvo Libassi (Vincenzo Perrone), Elvy Lissiak (Luciana), Pina Malgarini (Ines), Anna Medici (Rosetta), Fernando Milani (Catone), Jone Morino (Mesmè), Ave Ninchi (Fernanda Meloni), Nora Sangro (Nora), Corrado Verga (Il Barone), Mario Vitale (Renato), Massimo Serato (Roberto)

#### QUALCHE SANTO CI AIUTERÀ

È domenica 7 agosto, il sole si leva alle 05.15 e tramonta alle 19.42, siamo a Roma e la luna è crescente. Queste le prime informazioni fornite allo spettatore nei primi secondi del film, quasi a voler scandire con estrema precisione quello che sarà l'arco temporale della narrazione. *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer si sviluppa nell'arco di ventiquattro ore, raccontando una tipica domenica romana al lido di Ostia durante la quale sei storie si intrecciano con ritmo acceso e consequenziale, accogliendo la lezione neorealista proposta da Rossellini con *Paisà* (1946).

Le tracce di matrice neorealista si riscontrano anche nella scelta di attori non protagonisti e nella crudezza, celata da una sottesa ironia, a tratti del tutto equivoca, che partendo da drammi personali affronta le tematiche collettive di una nazione appena uscita dal conflitto mondiale.

Emmer, con un ritmo scattante e coinvolgente, sottolineato anche dai rumori e dai movimenti caotici che contraddistinguono il cliché del romano medio, riesce a mescolare generi diversi, mantenendosi lontano dal rischio di essere pedante o prevedibile.

Ecco, quindi, la storia di Enrico, giovane sedicenne che, raggiunto il lido in bicicletta insieme a un gruppo di amici, nel corso della giornata fingerà di essere un aitante ragazzo aristocratico, intrufolandosi nella parte di spiaggia detta "Vecchia Pineta", destinata alla borghesia. La sua storia si intreccia con quella della coetanea Marcella che, infastidita dalla mediocrità dei ragazzi di borgata, si intrometterà, con astuzia, insieme all'amica Jolanda, nello stabilimento dove si trovava Enrico. I due si innamoreranno, ignari della menzogna reciproca, per rincontrarsi alla fine del film scoprendo di essere vicini di casa in un quartiere popolare romano.

Al contempo, si snoda la storia del sig.

Mantovani che, per assecondare il volere della fidanzata Ines, conduce la figlia in una colonia estiva sul lido ostiense. La separazione dalla figlia e l'incontro con Adriana, madre single con la propria bambina nella stessa colonia dov'era la figlia di Mantovani, faranno accorgere l'uomo dell'insensatezza del suo rapporto con Ines, una donna così crudele da spingerlo a rifiutarla e a decidere di ricongiungersi con la figlia.

C'è poi Roberto, un furbo arrivista, la cui vicenda si intreccia a quella di Luciana, una cassiera, e del suo ex fidanzato Renato, un pregiudicato. La breve relazione tra Luciana e Roberto, iniziata dall'uomo solo per opportunismo, in quanto un importante barone si era interessato alla ragazza, porterà Luciana a realizzare di essere ancora legata a Renato, che purtroppo, nel frattempo, per questioni di soldi, viene coinvolto nell'ennesima rapina che lo condurrà in carcere.

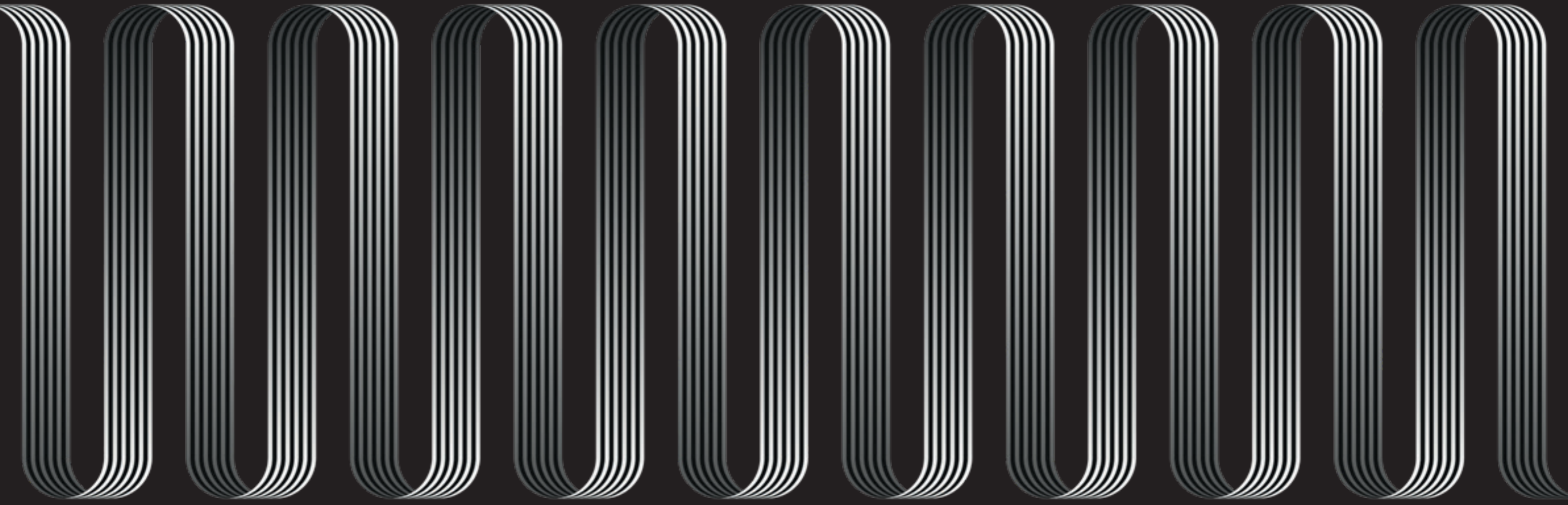
Infine, ci sono il vigile Ercole (esordio di Marcello Mastroianni) e la cameriera Rosetta che vivono il dramma di una gravidanza prematrimoniale e del conseguente licenziamento di lei. È l'unica storia che si svolge nel centro di Roma e vede i protagonisti trascorrere la giornata alla ricerca di aiuto per scoprire, infine, che la casa in cui Rosetta stava lavorando era andata in fiamme per una sua disattenzione. L'evento provocherà l'immediato licenziamento della donna che disperata correrà dal compagno, in quel momento in servizio nel traffico romano, il quale, vedendola sotto shock, cercherà di tranquillizzarla pronunciando la battuta "Qualche santo ci aiuterà".

*Domenica d'agosto* di Emmer è un inno a un'Italia stanca, impaurita e in bilico, ma che, nonostante tutto, riesce a essere unita e a reagire.

Margherita Moro

SEZIONE E ↓

# PASOLINI SCENEGGIATORE



Pier Paolo Pasolini arriva al cinema attraverso la sceneggiatura e non, come accade a molti suoi coetanei, attraverso una fase di militanza nella cinefilia o nella critica cinematografica. Studente di Lettere all'Università di Bologna nel corso degli anni Trenta frequenta un cineclub e scrive una specie di trattamento, ma la cosa finisce lì.

Dopo la guerra, trasferitosi a Roma, avvia la carriera letteraria; in questo periodo allaccia alcune relazioni importanti per la futura attività cinematografica, conosce infatti Giorgio Bassani e, attraverso lo scrittore ferrarese, Mario Soldati. Grazie ai due, esordisce nella scrittura per il cinema, firmando il primo copione, *La donna del fiume* (Mario Soldati, 1954), melodramma ambientato nelle valli di Comacchio tra contrabbandieri e sedotte e abbandonate maggiorate.

Il successo del primo romanzo, *Ragazzi di vita*, alla metà degli anni Cinquanta, suscita l'attenzione di Federico Fellini, il quale propone allo scrittore di partecipare alla stesura dello script di *Le notti di Cabiria* (1957): evidente la presenza dello sguardo pasoliniano nei dialoghi secchi, crudi e poetici della candida prostituta del sottobosco romano, costretta a difendersi dalla sopraffazione maschile con astuzia proletaria.

Ma a parte Soldati e Fellini (con il quale Pasolini tornerà a collaborare in occasione di *La dolce vita*, 1960), è sicuramente Mauro Bolognini il regista che più si avvale di Pasolini sceneggiatore, a partire da *Marisa la civetta* (1957), altra vicenda femminile attraverso cui cogliere le forme di quella trasformazione vertiginosa del Paese su cui Pasolini andava interrogandosi. Grazie a questa collaborazione nascono nella seconda metà degli anni Cinquanta una serie di film (*Giovani mariti*, 1958; *La notte brava*, 1959; *Il bell'Antonio*, 1960; *La giornata balorda*, 1960) che scandiscono l'avvicinamento dello scrittore alla regia. Ricorda Pasolini: "Fino al 1955, anno in cui

uscì *Ragazzi di vita*, io ero alla fame, mentre quello di sceneggiatore costituiva per me un lavoro. In principio quindi considerai la sceneggiatura come un secondo mestiere che sostituiva quello di professore in una scuola parificata con uno stipendio misero. Nel fare le prime sceneggiature soprattutto per Bolognini e Franco Rossi [...] (*Morte di un amico*, 1960) il mio amore per la sceneggiatura è diventato qualcosa di più di un amore professionale. Cominciai a innamorarmi del cinema e cioè a sentirmi rispuntare il mio amore di ragazzo. Allora ero stato preso dal fascino del mezzo che mi riconquistò appunto in questa seconda fase. Il fatto principale che mi attraeva è che il cinema è un gioco. Tutta l'arte è ludica e cioè un gioco: quando scrivo un romanzo lo considero un gioco, il pubblicarlo fa parte di un altro gioco [...]. Immaginare la struttura di un libro è fare un bellissimo gioco. Questo è vero anche per la poesia... Nel cinema questo momento del gioco è più forte ancora [...]. Da bambini si facevano le belle statuine oppure si giocava alla guerra. Il cinema è un po' tutti questi giochi messi insieme..."[1].

Di lì a poco Pasolini dirige il primo film, *Accattone* (1961) e partecipa come sceneggiatore all'esordio di Bernardo Bertolucci *La commare secca* (1962): la filmografia di Pasolini sceneggiatore rende chiaramente la coerenza degli interessi e il peso della sua personalità intellettuale anche nel ruolo di sceneggiatore.

I film che presentiamo nella retrospettiva coprono quasi l'intero arco dell'attività sceneggiatoriale di Pasolini, dagli anni Cinquanta (*Marisa la civetta*, Mauro Bolognini, 1957), al crinale dei Sessanta (*La lunga notte del '43*, Florestano Vancini, 1960), fino a *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962), dopo il quale Pasolini figurerà come sceneggiatore per altri solo in un paio di occasioni, concludendo la carriera nel 1970, con *Ostia* di Sergio Citti regista.

Va sottolineato come l'interesse per la

sceneggiatura produrrà nel 1965 il celebre saggio pasoliniano *La sceneggiatura come struttura che vuole essere altra struttura*, riflessione epistemologica, di impianto strutturalista, in cui si ribadisce quanto la sceneggiatura sia "una tecnica autonoma, un'opera integra e compiuta in se stessa"[2]. Una concezione rivoluzionaria della scrittura per il cinema.

*Mariapia Comand*

---

Note:

[1] Pier Paolo Pasolini in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021, p. 419.

[2] Pier Paolo Pasolini, "La sceneggiatura come struttura che vuole essere altra struttura", in id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1995, p. 189.

---



Giovane ed esuberante, Marisa lavora al bar della stazione di Civitavecchia, dove può vantare una folta schiera di pretendenti: contesa tra Luccicotto il calciatore, Luigi il ferroviere e Angelo il marinaio, non si rassegna alla banalità di un fidanzamento e rivendica con orgoglio la propria libertà sentimentale. Ma la sua indipendenza è minacciata dall'arrivo del nuovo capostazione, apparentemente immune al fascino della prospera barista e determinato a spedirla in un collegio. Per sottrarsi alla sua autorità, Marisa dovrà mettere in campo le sue più sottili strategie di seduzione.

## SCHEDA FILM

Regia: Mauro Bolognini  
Soggetto e sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini, Tatina Demby (Lucia Drudi Demby), Mauro Bolognini  
Fotografia: Carlo Carlini  
Montaggio: Roberto Cinquini  
Scenografia: Flavio Mogherini  
Costumi: Piero Tosi  
Musiche: Carlo Rustichelli  
Produzione: Carlo Ponti S.P.A., CEI Incom  
Distribuzione: CEI Incom  
Origine: Italia, Spagna 1957  
Durata: 86'

Interpreti: Marisa Allasio (Marisa), Renato Salvatori (Angelo), Francisco Rabal (Antonio), Ettore Manni (Luigi), Ángel Aranda (Luccicotto), Luz Márquez (Luisa), Giancarlo Zarfati (Fumetto)

## MIRANDOLINA TRA TERRA E MARE

Sulla scia del campione d'incassi *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), Carlo Ponti e Mauro Bolognini scommettono sul "neorealismo rosa" e sul binomio Allasio-Salvatori, confezionando un prodotto commerciale non troppo distante da tematiche d'attualità. Forte del successo de *Gli innamorati* (1955), il regista pistoiese intende consolidare la propria esperienza nel campo della commedia e inizia il percorso centrifugo che lo porterà a specializzarsi nel racconto della provincia italiana; dal canto suo Ponti, reduce dalla rottura con De Laurentiis, coglie l'occasione per infoltire il gruppo di figure femminili che popola il suo nuovo percorso produttivo, offrendo ad Allasio un ruolo da autentica protagonista.

In effetti, Marisa si afferma come personaggio innovativo, connotato da una libertà che si traduce in una spiccata mobilità: seguita dai sinuosi movimenti di macchina che Bolognini dispenserà sempre generosamente, la protagonista si sposta senza sosta tra la stazione, il porto e le spiagge di Civitavecchia, arrivando fino a Roma. In questo vagare frenetico, espressione della ricerca di un'autodeterminazione femminile, si coglie lo spirito di un'incipiente rifondazione dei costumi, ma anche una critica all'immobilità borghese che si rifà al populismo tipico del realismo poetico francese<sup>[1]</sup>, nonché alla tradizione teatrale italiana. Va ricordato infatti che l'uscita di *Marisa la civetta* si colloca nel contesto dei numerosi eventi legati all'anniversario goldoniano del 1957 e che il film (per esplicita ammissione del regista) può essere letto come trasposizione de *La locandiera*.

L'impianto tradizionale è aggiornato in chiave contemporanea anche grazie all'intervento di Pier Paolo Pasolini che firma, assieme al regista e alla scrittrice Tatina Demby, la prima delle cinque sceneggiature che scriverà per Bolognini. Dopo la notorietà e lo scandalo suscitati dal romanzo *Ragazzi di vita*, in questa stessa fase lo scrittore collabora anche a *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957), affinando la scrittura per il cinema e apprendendo i rudimenti che tre anni dopo gli permetteranno di esordire alla regia. Nei film a cui lavora in questi anni, la presenza di Pasolini si esprime nei (non troppo celati) riferimenti di natura sessuale, nella efficace resa paesaggistica della periferia romana e, in particolare, in quel naturalismo linguistico che traspare dalle colorite espressioni di protagonisti e comprimari. Inoltre, come ha recentemente notato Tommaso Mozzati, in *Marisa la civetta* il contributo pasoliniano si esplicita in un "legame tra Marisa e l'elemento acquatico"<sup>[2]</sup> e nel relativo rapporto dialettico con la dimensione terrestre, un tema corrispondente al frequente ricorso a metafore marine ravvisabile nell'opera coeva dello scrittore. Così, se il film è stato frettolosamente bollato come lavoro alimentare, esso si situa coerentemente nel percorso intellettuale di Pasolini, nel fermento culturale contemporaneo e nella ricerca di una formula cinematografica capace di compendiare la formula neorealista con i gusti del pubblico popolare.

*Enrico Gheller*

Note:

[1] Cfr. Pier Maria Bocchi, Alberto Pezzotta, *Mauro Bolognini*, Il Castoro cinema, Milano 2008, pp. 34-37.

[2] Tommaso Mozzati, "Marisa la civetta: 'un elegante prodotto... del neorealismo'. Mauro Bolognini, Tatina Demby, Pier Paolo Pasolini e la sceneggiatura originale del film", in *Studi pasoliniani: rivista internazionale*, n. 15, Fabrizio Serra editore, Pisa 2021, pp. 49-66.



Florestano Vancini sceglie per il suo esordio alla regia l'episodio storico dell'eccidio del Castello Estense, ovvero la fucilazione di undici oppositori del regime fascista avvenuta nel novembre del 1943 a Ferrara. La storia ruota attorno a un triangolo tragico che coinvolge: il farmacista Pino Barillari (pentito fascista della prima ora, ormai paralizzato da una malattia venerea), l'infelice giovane moglie Anna e Franco Villani, antico spasimante di Anna e intellettuale antifascista. Sullo sfondo una Ferrara gotica, carnéiana, immersa nell'inverno che segue l'armistizio e l'inizio della guerra civile.

## SCHEDA FILM

Regia: Florestano Vancini  
 Soggetto: dal racconto *Una notte del '43* di Giorgio Bassani  
 Sceneggiatura: Florestano Vancini, Ennio De Concini, Pier Paolo Pasolini  
 Fotografia: Carlo Di Palma  
 Montaggio: Nino Baragli  
 Scenografia: Carlo Egidi  
 Costumi: Pier Luigi Pizzi  
 Musiche: Carlo Rustichelli  
 Produzione: Ajace, Euro International Film  
 Distribuzione: Euro International Film  
 Origine: Italia, Francia 1960  
 Durata: 106'

Premi: *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (1960): Premio Opera Prima (Florestano Vancini); *Nastri d'Argento* (1961): Miglior Attore non Protagonista (Enrico Maria Salerno)

Interpreti: Belinda Lee (Anna Barillari), Gabriele Ferzetti (Franco Villani), Enrico Maria Salerno (Pino Barillari), Gino Cervi (Carlo Aretusi detto Sciagura), Andrea Checchi (farmacista), Nerio Bernardi (avvocato Attilio Villani), Loris Bazzocchi (Vincent), Raffaella Pelloni [Raffaella Carrà] (Ines Villani, sorella di Franco), Alice Clements (Blanche, moglie di Franco), Carlo Di Maggio (console Bolognesi), Isa Querio (moglie dell'avvocato Villani), Franco Cobianchi (Fanelli)

## IL RESPIRO DELLA STORIA NELLA NEBBIA FERRARESE

È utile, per cogliere appieno la portata innovativa dell'adattamento di Vancini, soffermarsi sulla sequenza di apertura del film, e sul finale. Il regista e gli sceneggiatori Ennio De Concini e Pier Paolo Pasolini decidono di abbracciare la vicenda locale e privata, dell'eccidio ferrarese e dell'infelice amore di Anna, con una cornice dal respiro storico profondo, vertiginoso: i titoli di testa scorrono su una sequenza di cinegiornali e immagini di repertorio che documentano i fatti dell'Italia fascista passando per la caduta del regime nel luglio 1943, l'armistizio, la cattura e la fuga di Mussolini, come a far precipitare la cronaca ferrarese e la vicenda privata dei Barillari dal cielo plumbeo della grande storia, orientando in questo modo, fin dal principio, una prospettiva critica sui fatti narrati. Lo conferma la scelta di chiudere il film con un lungo salto in avanti nel tempo, nella Ferrara contemporanea, che costringe a fare i conti con la grande storia e la sua morale beffarda. Come ha scritto Loris Preti, l'insistenza sulla vertigine storica "gli permette di prendere le distanze dal dato di cronaca e di amplificare la valenza metastorica". A ben vedere questa opzione retorica e critica viene echeggiata dal titolo, significativamente diverso dal racconto di Bassani: non più "Una notte" (il singolo fatto di cronaca), ma "La lunga notte del '43". È un titolo che viene fatto scorrere sulle immagini di repertorio, come a insistere su una dilatazione temporale che fa coincidere la fase notturna, fosca e caliginosa con l'intera epoca fascista e con i suoi fantasmi: è una lunga notte che infatti arriva fino alla Ferrara degli anni '60, dove le ombre notturne non sono ancora del tutto scomparse. In questo senso Vancini e i suoi sceneggiatori montano il senso allegorico della vicenda ben più radicalmente che nel racconto di Bassani. Rispetto al racconto, inoltre, il tema del giudizio

sui colpevoli è ancor più evanescente: se nel racconto il momento del processo veniva problematizzato e la compromissione di Barillari stigmatizzata, nel film questo è semplicemente eluso, come a insistere su uno iato che rende ancor più beffardo e tragico il tema dei conti con il passato fascista. La figura dell'intellettuale Franco, che sorvola troppo semplicemente sul tema della colpa pur essendo stato vittima diretta della brutalità fascista, è emblematica di una generazione che evita passivamente di fare i conti con il passato. Da questo punto vista, significativamente, il personaggio di Pino Barillari (borghese che aderisce al fascismo della prima ora e che finisce, pur pentito, per conformarvisi omertosamente e vigliaccamente) e Franco Villani (giovane borghese colto che tragicamente e stupidamente finisce per farsi attraversare dal passato, incapace di affrontare la memoria) si toccano e si riflettono moralmente e storicamente. È chiaro dunque quanto il film di Vancini – caso piuttosto raro anche nella filmografia sull'Italia fascista e della Resistenza – ponga al centro il tema della riflessione critica sulle colpe degli italiani, sulla compromissione della borghesia e sulla debolezza delle giovani generazioni incapaci di fare i conti con il passato. Il film ricevette il nulla osta il 15 settembre 1960 con visto censura n. 32479, senza tagli ma con divieto ai minori di 16 anni; subì quindi una seconda revisione l'11 ottobre 1967 (visto n. 49832) con alcuni tagli e rimontaggi significativi per ottenere il nulla osta per la programmazione in pubblico, senza limitazioni di età.

*Andrea Mariani*



Roma, una prostituta viene trovata assassinata sul greto del Tevere: s'indaga per scoprire chi sia l'assassino. Vengono interrogati un giovane borseggiatore, un criminale noto alle forze dell'ordine, uno sperduto soldato calabrese, un inquietante uomo di origine friulana e un sedicenne. Il responsabile del delitto sembra essere ancora a piede libero ma, forse, le storie raccontate dai sospettati non si accordano del tutto con quanto accaduto.

## SCHEDA FILM

Regia: Bernardo Bertolucci  
 Soggetto: Pier Paolo Pasolini  
 Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Sergio Citti  
 Fotografia: Gianni Narzisi  
 Montaggio: Nino Baragli  
 Scenografia: Adriana Spadaro  
 Costumi: Adriana Spadaro  
 Musiche: Piero Piccioni  
 Produzione: Compagnia Cinematografica Cervi, Cineriz  
 Distribuzione: Cineriz  
 Origine: Italia 1962  
 Durata: 100'

Interpreti: Francesco Ruiu (Canticchia), Gabriella Giorgielli (Esperia), Giancarlo De Rosa (Nino), Marisa Solinas (Bruna), Vincenzo Ciccora (Sindaco), Lorenza Benedetti (Milli), Silvio Laurenzi (l'invertito), Vanda Rocci (Prostituta), Allen Midgette (soldato Teodoro Cosentino), Emi Rossi (Domenica), Alvaro D'Ercole (Francolicchio), Ada Peragostini (Maria), Romano Labate (Pipito), Erina Torelli (Mariella), Renato Troiani (Natalino), Clorinda Celani (Soraya), Alfredo Leggi (Califfo), Carlotta Barilli (Serenella), Santina Fioravanti Lisio (sora Anita, madre di Esperia), Gianni Bonagura (Maresciallo)

## COME SEMPRE LA REALTÀ È DIVERSA DALLE INTENZIONI

“Caro Alfredo, come sempre la ‘realtà’ è diversa dalle intenzioni. Nel caso di un film [...] la ‘realtà’ è la sua concretezza stilistica. Ebbene, per [...] *Cento paia di buoi*, l'atto del girare ha costituito [...] un lento stravolgimento della mia ‘idea stilistica’ [...]. Mi sono trovato davanti a del materiale nuovo”[1]. A scrivere ad Alfredo Bini in merito alla lavorazione di *Comizi d'amore* (1964) è il regista del film Pier Paolo Pasolini. Simili dinamiche non sembrano però rappresentare un unicum nei trascorsi dello scrittore. Risale infatti a qualche anno prima la stesura di un voluminoso soggetto cinematografico dal titolo *La commare secca*: “la storia della morte. Da una parte miseria, fame, umiliazione, dall'altra ipocrisia: l'ipocrisia che fa delle minoranze degli oggetti di ricatto, quasi annullandone la dignità e addirittura l'esistenza”[2].

Necessariamente dialettica nonché sorta di disanima comportamentale che prelude a futuri e noti “referti” (si veda ad esempio l'operazione cinematografico-letteraria di *Teorema*, 1968), la struttura ideata da Pasolini prevede un'articolazione complessa. Vi è in apertura un secco *Antefatto* (“È il cadavere di un uomo”), seguito da sette *Interrogatori* suddivisi da tre *Intermezzi* chiarificatori e, nel finale, una *Conclusione*.

Nella *Commare* pasoliniana il cinema si prospetta dunque essere il mezzo ideale per far dischiudere la verità circa l'assassinio: quello che gli accusati dicono “si vede” e la storia che “noi vediamo” è diversa dalle versioni narrate. Tutto pare come “un eccesso di verità”, “un eccesso

di evidenza, che lo fa sembrare morto”[3] e si ritorna così al nodo della questione, ossia a la “commaraccia de Strada-Giulia” (e del sonetto di Giuseppe Gioachino Belli), che nel film diretto dal giovane Bernardo Bertolucci si accosta a ben altri lidi.

La sceneggiatura viene scritta dal regista parmense in collaborazione con Sergio Citti. A partire dalla storia, dall'ambiente e dai ragazzi di vita pasoliniani e “girando in modo assolutamente diverso dal maestro”, Bertolucci individua un filo conduttore alternativo: “Il contrappunto” che lega “ogni dente di questo giro a vuoto è lei, la morta. Tornare, con un arbitrio narrativo, saltando cioè dal racconto dell'indiziato, a vedere la donna da vicino, prima che venga assassinata”[4].

Al di là delle variazioni riguardanti i personaggi, si è quindi lungi dal fornire un ben congegnato florilegio di (fanzoni) testimonianze sulle miserie del Paese, che rimangono sullo sfondo. Il senso del dramma diviene l'ineluttabilità del corso del tempo. A pensarci bene, tuttavia, l'idea pasoliniana del film non si direbbe essere poi stata troppo compromessa. Nella labirintica varietà di spunti e omaggi bertolucciani la realtà, coi suoi riti quotidiani e apparentemente eterni, s'infiltra in un modo diverso, senza guastare il lento incedere della “comare”, la quale, preannunciata dalla pioggia che riga più volte il vetro di una finestra, “arza”, in ultima istanza, inesorabilmente “er rampino”.

*Martina Zanco*

Note:

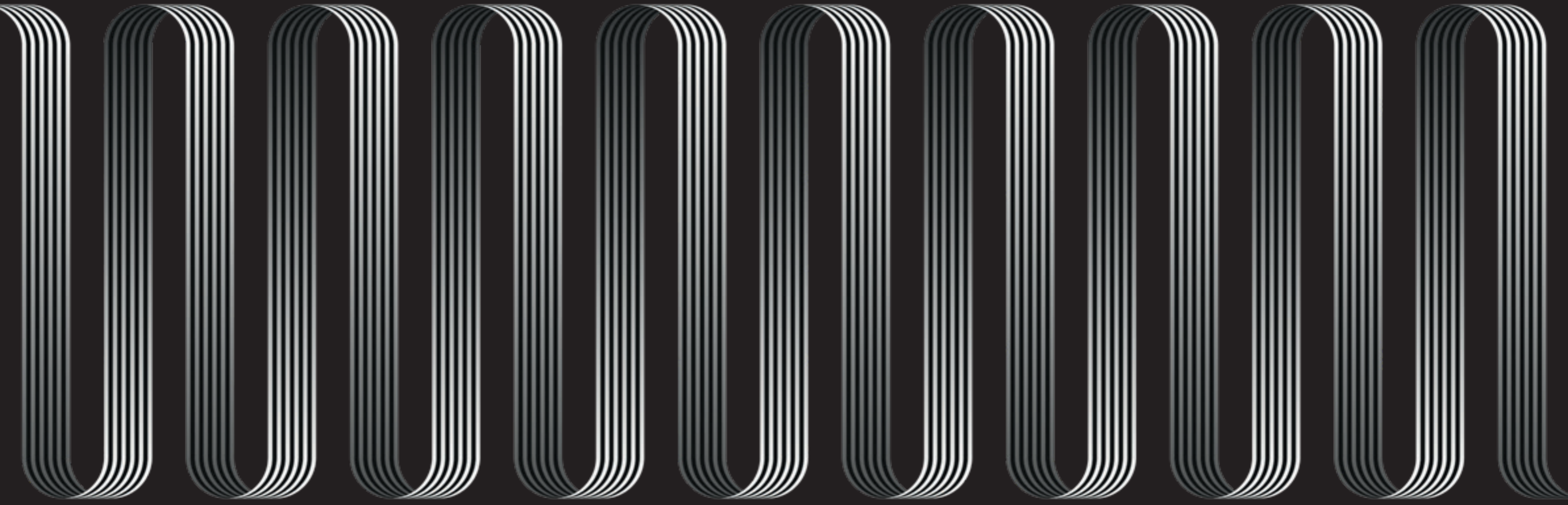
[1] Centro Studi Pier Paolo Pasolini, “Per *Comizi d'amore* (1963) un tour ‘antropologico’ da Nord a Sud dello stivale”, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/sud-italia/per-comizi-damore-1963-un-tour-antropologico-da-nord-a-sud-dello-stivale/> (ultima visita: 26/06/2022).

[2] Pier Paolo Pasolini, “La commare secca”, in *Filmcritica*, ottobre 1965, p. 519.

[3] Marco Antonio Barzocchi (a cura di), *Pasolini*, RCS, Milano 2017, p. 93.

[4] Bernardo Bertolucci, “Usare le immagini per fare poesia”, in *Paese Sera*, 18 agosto 1962.

# SCRITTURA SERIALE



La sezione *Scrittura seriale* è nata per indagare le modalità con cui il *Made in Italy* investe l'ambito della produzione televisiva in vari modi, dalla storia al costume, alla rappresentazione delle caratteristiche sociali e culturali dei personaggi, fino all'ambientazione. Quest'anno ritorna su un formato tipico della nostra cultura televisiva, la miniserie biografica, già ospitata nel 2018 con *De André - Principe libero*, scritta da Francesca Serafini e Giordano Meacci. Come hanno ben scritto Guglielmo Pescatore e Veronica Innocenti – in uno dei testi più utilizzati negli ultimi anni all'interno degli insegnamenti universitari dedicati al medium televisivo, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storie, linguaggi e temi* – delle radici culturali di questa forma di narrazione: “La serialità prodotta nel nostro paese viene indicata di norma con il nome di fiction, ma prima di cominciare a parlare di fiction in Italia si parlava di sceneggiato, romanzo sceneggiato o teleromanzo, formule che per almeno vent'anni sono state il genere privilegiato della produzione seriale della televisione italiana. Essenzialmente si trattava di un adattamento letterario, un racconto a puntate tratto da un'opera narrativa edita. Per lungo tempo, la serie all'italiana è stata caratterizzata da un numero limitato di episodi di durata intorno ai 90 minuti l'uno e da una struttura narrativa a 'incastro'. Si è parlato spesso, per il modello italiano, di una serialità 'debole' basata non tanto sulla lunga durata, quanto sulla familiarità del pubblico con le storie narrate: biografie di personaggi famosi, storie ispirate a fatti di cronaca o adattamenti letterari”<sup>[1]</sup>.

Una vocazione, quella della televisione italiana, che si manifesta fin dalle sue origini: far conoscere, educare lo spettatore. Vocazione che ha in seguito sedotto grandi autori del nostro cinema, a partire da Roberto Rossellini che nel suo progetto enciclopedico per la televisione

condensa tutte le sue rivoluzioni cinematografiche, tutta la sua (a volte utopica) spinta creativa, capace di attraversare i diversi media. Ma non vanno dimenticati anche Vittorio Cottafavi, Giulio Macchi, Gianni Amico, solo per citare alcuni di coloro che hanno contribuito al rinascimento della Rai tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Quella vocazione ha attraversato le diverse fasi del piccolo schermo e, pur non sempre con risultati eccellenti, perdura nella produzione e distribuzione della rete nazionale, offrendo – questo sì sempre – la possibilità di essere più informati sui personaggi che hanno fatto la storia del nostro paese.

Per questa edizione abbiamo scelto di proporre al pubblico del Premio Sergio Amidei una miniserie biografica dall'impianto tradizionale, prototipo di quella che abbiamo pocanzi definito “serie all'italiana”: *Solo per passione - Letizia Battaglia fotografa*. Il racconto è diviso in due episodi, dietro la macchina da presa c'è un professionista esperto come Roberto Andò e davanti un'interprete fra le più brillanti sul panorama nazionale, Isabella Ragonese. La motivazione della scelta, oltre ad offrire l'occasione per una riflessione sul percorso di ideazione, scrittura e messa in scena di un formato televisivo appartenente alla tradizione e alla cultura del Paese, è l'opportunità di rendere omaggio alla figura della grande fotografa palermitana Letizia Battaglia, da poco scomparsa. Fotogiornalista insignita di diversi premi internazionali, Battaglia ha fatto della fotografia un mezzo di rivoluzione, documentando il dramma della mafia e raccontando il Paese nei suoi tratti più crudi e veri. Quando il servizio Rai promuove la conoscenza di personaggi, di artisti come Letizia Battaglia, fa un servizio di cui andare orgogliosi.

*Sara Martin*

---

Note

<sup>[1]</sup> Guglielmo Pescatore, Veronica Innocenti, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storie, linguaggi e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008, p. 10.

---

# SOLO PER PASSIONE - LETIZIA BATTAGLIA FOTOGRAFA



Palermo, 1951. La sedicenne Letizia Battaglia, per fuggire dalla severità del padre, si sposa con Franco e ha tre figlie. Qualche tempo dopo si ammala e viene ricoverata ripetutamente. Uscita dalla clinica, l'incontro con il fotografo Santi Caleca le dà la forza di lasciare il marito e portare con sé le figlie. Chiede lavoro a Vittorio Nisticò, direttore de *L'Ora* di Palermo, che le dà una possibilità. Si trasferisce a Milano con Santi, ritorna poi a Palermo al giornale con cui collabora come fotografa e lì, insieme al nuovo compagno Franco Zecchin, inizia a documentare la guerra tra mafia e istituzioni.

## SCHEDA FILM

Regia: Roberto Andò  
Soggetto: Letizia Battaglia, Roberto Andò, Angelo Pasquini, Monica Zapelli  
Sceneggiatura: Roberto Andò, Angelo Pasquini, Monica Zapelli con la collaborazione di Giulia Andò, Letizia Battaglia  
Fotografia: Maurizio Calvesi  
Montaggio: Esmeralda Calabria  
Scenografia: Giada Esposito  
Costumi: Maria Rita Barbera  
Musiche: Michele Braga  
Produzione: Rai Fiction, Bibi Film Tv, Le Pacte  
Origine: Italia 2022  
Durata: prima parte 102'; seconda parte 110'

Interpreti: Isabella Ragonese (Letizia Battaglia), Paolo Briguglia (Franco Stagnitta), Roberta Caronia (Marilù), Enrico Inserra (Santi Caleca), Federico Brugnone (Franco Zecchin), Fausto Russo Alesi (Vittorio Nisticò), Eleonora De Luca (Letizia Battaglia da giovane), Emmanuele Aita (Ciccio), David Coco (Padre di Letizia Battaglia), Aglaia Mora (Madre di Letizia Battaglia), Simona Malato (Enza), Lino Musella (Pier Paolo Pasolini), Roberto De Francesco (Francesco Corrao), Peppino Mazzotta (Giovanni Falcone), Sergio Vespertino (Boris Giuliano), Vladimir Randazzo (Alberto), Filippo Luna (Leonardo Sciascia), Marco Gambino (Renato Guttuso), Anna Bonaiuto (Giuliana Saladino), Gianmaria Martini (Etrio), Letizia Battaglia (sé stessa).

## STORIA DI UNA DONNA E DI UNA FOTOGRAFA CORAGGIOSA

Susan Sontag in *Sulla Fotografia – Realtà e immagine nella nostra società* (1973) parla di come le fotografie non possano creare una posizione morale, ma possano rafforzarla. Ed è questo che fa l'opera di Letizia Battaglia, la prima fotoreporter donna, fotografa come ama definirsi lei "contro la mafia", ma non solo. Nelle sue fotografie, in bianco e nero, ci sono rispetto e condivisione per chi non c'è più, c'è il suo sentire, un senso profondo che fa riflettere. Lei è il suo sguardo che determina e costruisce il mondo e sé stessa, in grado di entrare nello spazio e immortalare.

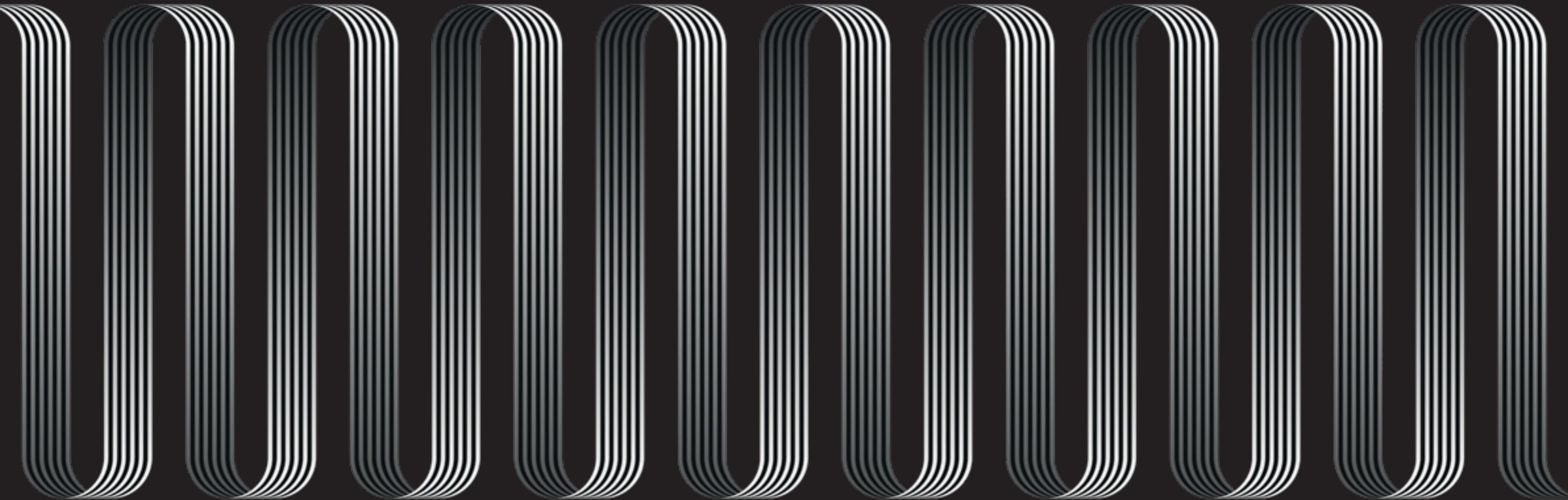
Proprio il guardare è al centro di *Solo per passione – Letizia Battaglia fotografa*, miniserie in due puntate per Rai 1 di Roberto Andò. È piccola Letizia quando un uomo le mostra i genitali. Racconta tutto al padre ma viene sgridata e rinchiusa in casa con l'ordine di camminare sempre con gli occhi bassi, guardando a terra. Aveva dieci anni. Da quel momento cresce in lei il desiderio di libertà che tutti le vogliono negare. Andò, nei due episodi, segue un lungo arco temporale che va dagli anni Cinquanta ai giorni nostri e riesce a narrare in modo efficace la straordinaria esistenza di Letizia — interpretata da una meravigliosa Isabella Ragonese — fragile ma caparbia, talentuosa fotografa dotata di occhio poetico e cronachistico insieme, capace di raccontare i corpi dilaniati da Cosa Nostra e le bambine in cui ritrova il suo stesso sguardo pieno di voglia di giustizia, velato di tristezza, eppure mai intriso di rassegnazione.

Nella prima parte, al centro della storia, c'è la Letizia meno conosciuta, fragile e insicura in balia di una società che la emargina in quanto donna; nella seconda c'è la fotografa nota ai più, sicura e combattiva. *Solo per passione – Letizia battaglia fotografa* è un viaggio lungo e non senza strappi, di

andate e ritorni, di prese di posizione e gesti rivoluzionari. Un percorso di conoscenza ed emancipazione di una sedicenne in fuga dal padre, di una donna adulta in fuga dal marito — entrambi maschilisti, soffocanti e aggressivi — che è pronta a mettersi in gioco diventando giornalista e poi fotografa. Così Letizia si libera. È un atto rivoluzionario quando, a quarant'anni e con tre figlie da gestire, bussa alla porta de *L'Ora* per iniziare la sua rinascita. Quella che prima è solo una storia personale, di crescita e affrancamento, diventa storia dell'intero Paese, quando Letizia si stringe alla sua macchina fotografica e alla sua città. Mentre il sangue sgorga, giornalisti e uomini di giustizia vengono uccisi, diventa la più importante reporter dei suoi giorni, sfidando un mondo prevalentemente maschile e maschilista, che non le fa sconti, umiliandola e sbarrandole la strada. Con lo spirito libero, l'animo inquieto, il coraggio che solo un'anima sensibile e delicata possiede, la fotografa compone un'immagine chiara e intensa di Palermo e la narrazione cambia verso facendosi tesa, cupa, dolorosa. *Solo per passione*, grazie al corpo attoriale di Ragonese, porta sullo schermo una biografia intensa che procede con serietà e profondità nella vita di una donna anticonformista, ribelle, brusca, scostante ma di grandissima generosità, testimone coinvolta e coinvolgente della Storia. La miniserie di Roberto Andò consegna momenti di estrema sofferenza e altri lirici in cui si ammira la divina energia creatrice di una grande narratrice del nostro tempo che con il suo atto sovversivo (fotografare) ha spinto al pensiero.

*Eleonora Degrassi*

# SGUARDI INDIPENDENTI: GIANCLAUDIO CAPPAL



Nel sottobosco del cinema italiano so che c'è un uomo, un regista, ormai da tempo divenuto abile narratore del composito spettro emotivo che distingue l'esistenza umana. Purché lo senta sepolto in ogni animo scrutato, questo spettro viene da lui progressivamente interrogato senza lasciare traccia invasiva del proprio passaggio, esorcizzando, piuttosto, i contrappunti necessari all'elaborazione di personaggi e situazioni verosimili alla realtà. Mi si conceda dunque l'omaggio metanarrativo a un regista, come Gianclaudio Cappai, che ha fatto della meticolosa metrica un tratto distintivo del proprio registro autoriale.

Guardando con attenzione alla sua filmografia, possiamo infatti agevolmente distinguere alcuni elementi ricorsivi, perlopiù scelte formali e tematiche, che sottendono a una precisa ricerca enunciativa. Si pensi, per esempio, a certe inquadrature, a macchina a mano, nelle quali i soggetti ripresi sono parzialmente occultati da elementi scenografici, come a voler nascondere lo sguardo e la presenza in scena dell'autore; o all'utilizzo bilanciato, in fase di scrittura, di principi narrativi giustapposti per creare una struttura solida, chiara e irrigata di sottotesto nelle scene e nei dialoghi; o ancora a certi topoi contenutistici ravvisabili, soprattutto, nelle dinamiche interne familiari e nella dialettica tra queste e uno o più elementi esterni intrusivi. Dovessimo quindi analizzare l'insieme di queste opere con occhio ancor più critico, ci renderemmo conto di un chiaro zelo autoriale, non certo privo di imperfezioni, che da tempo sembra procedere coerentemente lungo un percorso ascendente esplicitato di lavoro in lavoro.

Sovente si è in più occasioni parlato di questi come "film d'atmosfera", chiamando forse in causa questo criterio nel tentativo di arginare linguisticamente un cinema altrimenti non facilmente incasellabile in una sola definizione. Servirsi esclusivamente di un tale espediente

terminologico può comportare però il rischio di licenziare un'intera filmografia banalizzandone l'ampia gamma di elementi posta a servizio di quel succitato spettro emotivo all'origine del lavoro di Cappai. Non basta, infatti, parlare di "atmosfera" nella pretesa di poter riassumere quelle che sono invece complesse coesistenze tra personaggi e paesaggi, tra luce e pellicola, tra volti e ottiche, da dover interrogare, a nostra volta, in ogni fotogramma da lui concepito. A darcene prova sono soprattutto i tre film qui selezionati per l'occasione.

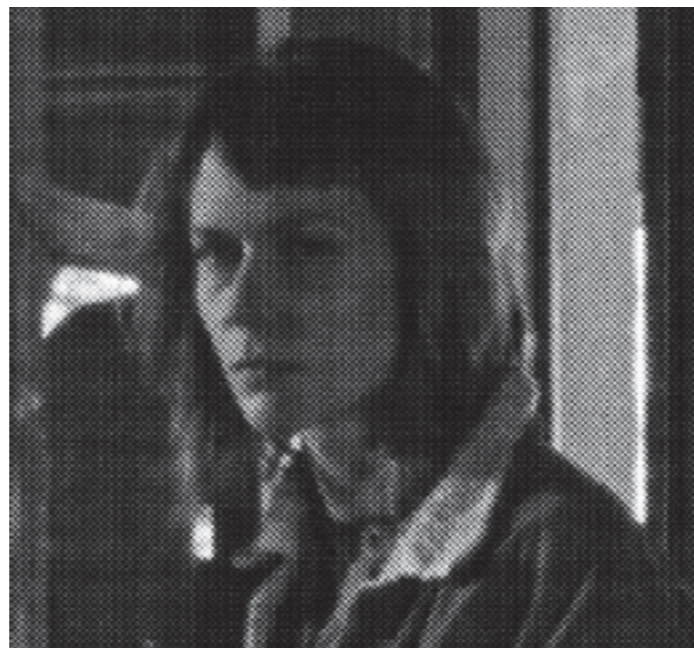
Nelle diciannove inquadrature dell'incipit di *Purché lo senta sepolto* (2006) si schiudono già molti dei diversi aspetti commentati. A brevi panoramiche fluide sono accostati bruschi movimenti di macchina che incarnano la presenza del regista, e la nostra, nel freddo paesaggio congelato in un tempo mai definito. Ad abitarlo, Samuele, la madre, il passante Fabrizio e una distesa di carcasse di animali, sepolte con cura dal ragazzo allo scopo di far da questi reperire i suoi messaggi al defunto padre. Ogni sepoltura corrisponde a una preghiera, a un desiderio di ricongiunzione con una persona che per quanto estranea alla nostra conoscenza, assume un peso specifico rilevante sia per l'arco narrativo del ragazzo sia per il ritmo del racconto in sé. Cronometro alla mano, si noterà quindi come la struttura del film venga perfettamente sorretta da due atti narrativi, separati trasversalmente da una sorta di *midpoint*, e scandita da Cappai in una serie di precisi piani di ripresa esasperati dalla struttura metrica del montaggio realizzata dalla collaboratrice Sara Pazienti. Ogni singolo frammento sembra perciò accludere a sé una moltitudine di fattori, siano questi per l'appunto formali o tematici, pronta a esplodere quando accostata nell'intarsio narrativo eseguito dal regista.

Un'operazione, questa, che si riflette altresì in *So che c'è un uomo* (2009),

mediometraggio presentato nella sezione Corto Cortissimo della 66<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, e feritoia di un quadro familiare soffocato dalle tensioni climatiche innescate dall'ambiente e dai personaggi. Così come il caldo torrido nel film si contrappone infatti al gelo del corto, le roventi inquietudini di questi personaggi sono opposte alle rigide e fredde relazioni precedentemente intraviste, preferendo attingere, questa volta, da un ricco sottotesto suggeritoci nelle battute e nei segni corporei di ogni familiare. Che si trattino dunque di ferite, legami, desideri e quant'altro, queste dinamiche vengono accuratamente seminate in un "non-detto" che precede l'inesorabile tragedia finale.

A distanza di quasi sette anni, l'evoluzione di questi aspetti sfocia infine in quel *Senza lasciare traccia* (2016) a cui dedichiamo, nelle pagine seguenti, maggior spazio. Seppur nei suoi limiti, l'esordio al lungometraggio conferma appieno la maturità e lo sguardo autoriale raggiunto negli anni da un regista, come Gianclaudio, che potremmo di certo celebrare come uno dei contemporanei umanisti con la macchina da presa.

*Steven Stergar*



Bruno è un insegnante laconico tormentato da un episodio della sua infanzia. Nessuno, neppure la sua compagna Elena, è a conoscenza del trauma al quale ora attribuisce l'origine della malattia che lo sta lentamente consumando. Un giorno, però, gli si presenta l'occasione di poter ritornare in quei luoghi del passato, tuttora abitati dalla vecchia amica di giochi, Vera, e dal padre di questa, Giulio, burbero proprietario della fornace nella quale si cela la genesi del suo male.

## SCHEDE FILM

Regia: Gianclaudio Cappai  
 Soggetto e sceneggiatura: Gianclaudio Cappai, Lea Tafuri  
 Fotografia: Fabio Paolucci  
 Montaggio: Alessio Doglione  
 Scenografia: Alessandro Bertozzi  
 Costumi: Sandra Cianci  
 Musiche: Teho Teardo  
 Produzione: HiraFilm  
 Distribuzione: HiraFilm, Il Monello Film  
 Origine: Italia 2016  
 Durata: 93'

Premi: *Russia-Italia Film Festival* (2016): Premio speciale della giuria (Gianclaudio Cappai); *Festival Presente Italiano* (2016): Premio Migliore Opera prima (Gianclaudio Cappai)

Interpreti: Michele Riondino (Bruno), Valentina Cervi (Elena), Elena Radonicich (Vera), Vitaliano Trevisan (Giulio), Fabrizio Ferracane (Ufficiale giudiziario), Giordano De Plano (fuochista), Luciano Curreli (Proprietario del canile)

## UNA QUESTIONE DI "VENDETTA"?

Il rischio interpretativo nel quale s'incorre al termine di una prima visione di *Senza lasciare traccia* è quello di sentirsi persuasi da una malriposta idea di aver appena assistito a un racconto sulla "vendetta". Un semplice fraintendimento, questo, attribuibile di prima intenzione alla presenza di aspetti che se altrove sono facilmente accostabili al *revenge movie*, qui riflettono invece precise dinamiche narrative estranee al genere, e che denotano, piuttosto, l'intento di tracciare una sorta di sentiero della rinascita per il protagonista Bruno.

Tre sono i concetti che esemplificano l'esistenza e l'agire di queste stesse dinamiche: il trauma, il gioco, il risveglio. Tre tappe narrative che a parte condensare il vissuto e le azioni del protagonista, si offrono al contempo come chiavi per discernere e comprendere la sua vera natura "non-vendicativa". Se nel primo atto Bruno è relegato a una mera condizione passiva, dettata dall'offesa procuratagli da un trauma ancora solamente sotteso, il gioco di ruoli innescatosi con Giulio e Vera nel secondo atto lo direziona verso una conclusione progettata narrativamente per consentirgli un risveglio da quell'incessante sofferenza acuita oltremodo dalla malattia che lo affligge. Questo intero progetto narrativo avviene, però, senza mai covare un premeditato desiderio vendicativo. In un incipit saturo di particolari, quanto meticoloso nella messa in scena, Cappai riassume perfettamente le origini infantili del trauma. Ad alcune inquadrature necessarie a definire il rapporto tra il fanciullo e l'amica Vera, vengono accostati dei ponderati piani di ripresa nell'intento di enunciare un "non-detto" accessibile nella gestualità, nel sospetto e nelle pulsioni di una figura carnefice a noi rivelataci, ma sottratta allo sguardo del giovane. Impossibilitato dunque nel mettere a fuoco il volto del proprio mostro, Bruno colma quasi spontaneamente la lacuna visiva attribuendo a

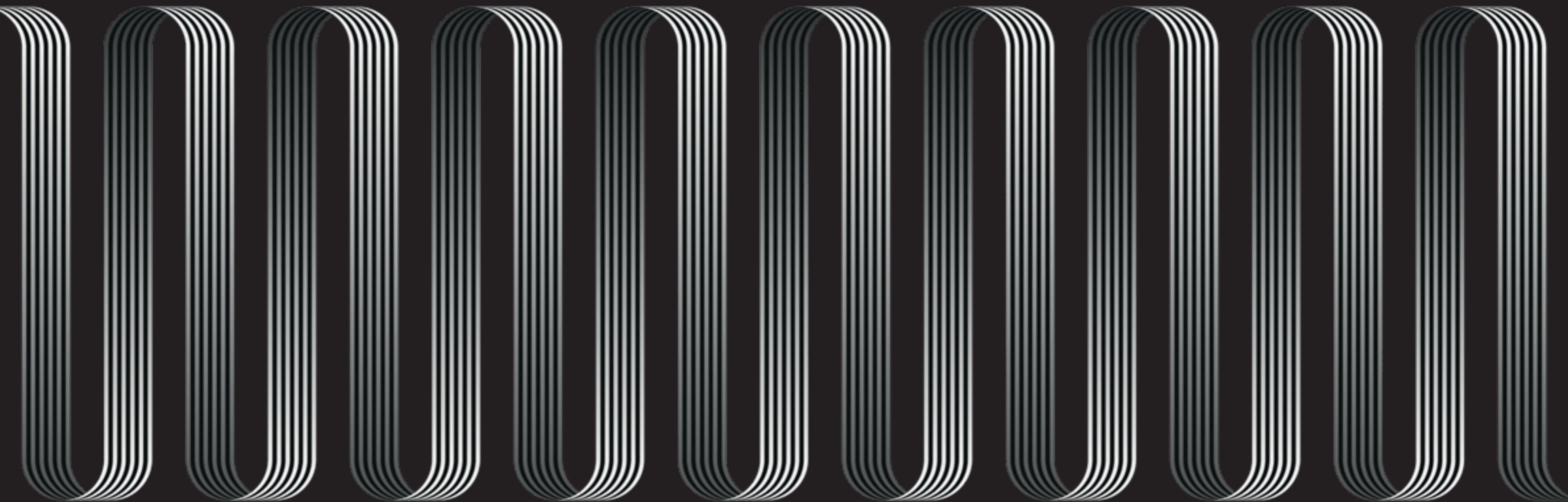
Giulio il più immediato ruolo di capro espiatorio della vicenda, rigettando, tuttavia, ogni possibile confronto. La contesa con questo perturbante può quindi solo consumarsi nel suo momento di massima degenza, in un ritorno, non più trascurabile, a quella selva del passato ora teatro della quasi totalità del secondo e terzo atto.

Nello stesso succitato gioco delle parti, l'intrusione nella quotidianità opprimente di padre e figlia procede allora di pari passo con un meccanismo della suspense spettatoriale, minuziosamente nutrito da Cappai nel suo servirsi di elementi narrativi espliciti o solamente accennati. Tra questi, i flashback giocano senz'altro un importante ruolo esaustivo per la nostra comprensione, mentre sono i molteplici dialoghi tra i tre a delineare tangibili questioni volutamente imbevute in un profondo sottotesto: "il mio intruso voglio guardarlo negli occhi", chiosa Bruno commentando, solo in apparenza, la propria malattia. Nel confronto finale con il finto mostro, si completano in maniera precipua le intenzioni non vendicative di Bruno e del racconto, risvegliando piuttosto anima e corpo in un nuovo inizio. Bruno, guardando negli occhi chi crede erroneamente essere l'origine del proprio male, si identifica infatti nella sofferenza fisica e mentale di un innocente, rivivendo in controcampo quegli attimi per poi scegliere di non divenire a sua volta carnefice. Il progetto narrativo è così completo, Bruno è un altro uomo risvegliatosi in altra condizione e pronto a vivere, finalmente, il proprio presente e futuro in pace.

*Steven Stergar*

SEZIONE H ↓

# AGORÀ: FRANCESCA MAZZOLENI / NIKA AUTOR



# AGORÀ: FRANCESCA MAZZOLENI / NIKA AUTOR

*Riformulare gli immaginari. Paesaggio e conflitto nel cinema di Francesca Mazzoleni e Nika Autor*

Il brusio di un bosco, il frastuono del mare. Il cinguettio di uno stormo di pennuti, il fragore delle onde nell'incontrare gli scogli. Elementi sonori che assieme concorrono a comporre le rispettive immagini di due distinti paesaggi solo in apparenza incontaminati. A popolarli, invece, vi sono donne coraggiose, uomini in fuga, adolescenti smaniosi, fanciulli disillusi, soggetti "invisibili" che attraverso i rispettivi conflitti partecipano alla narrazione dei due ambienti. La comunità dell'Idroscalo di Ostia da una parte, i migranti in fuga nelle foreste balcaniche dall'altra. Paesaggio e conflitto. Sono queste le due principali istanze che, sin dalle prime immagini di apertura dei loro corrispettivi film, incarnano chiaramente i punti di contatto tra i dissimili lavori di Francesca Mazzoleni e Nika Autor. Italiana la prima, propensa a ibridare i linguaggi del documentario con i principi della fiction, slovena la seconda, più incline a sperimentare nella videoarte mediante la forma documentaria del saggio. Approcci al medium di prima intenzione certamente differenti, ma accomunati in realtà da almeno un'analoga volontà: il lavoro sulla materia umana. Che si tratti infatti di una comunità costretta negli anni a vivere all'estrema foce del Tevere, o di una massa di individui respinta violentemente tra le selve tinte dal sangue delle rotte balcaniche, l'intento delle registe sembra essere il medesimo: rendere altrettanto "visibili" le vite

di questi soggetti raccontandone esperienze e relazioni con il paesaggio.

Come lo fa Francesca? Esasperando in *Punta Sacra* (2020) i confini di ciò che sarebbe solo altrimenti concesso all'osservazione di tipo puramente documentaria, cercando piuttosto di contribuire nel restituirci un'immagine il più possibile fedele alla complessa realtà sociale che si presenta all'Idroscalo. Il suo non è quindi un cinema meramente interessato all'oggettività che si offre alla documentazione. È quanto più un cinema che accoglie esplicitamente la soggettività della sua autrice, alimentata dalle esperienze e dai legami intessuti negli anni di convivenza con la comunità, ponendola allora in rapporto con le altrettante individualità emerse grazie al lavoro sui continui conflitti interni (alle famiglie) ed esterni (alla comunità) che si presentano dentro e fuori la narrazione. Ne consegue dunque un racconto corale, dove oltre al confronto tra questi soggetti è lo stesso Idroscalo a parlarci attraverso i suoi strati geologici, riportando alla luce le vite del passato, i ricordi, i segni riemersi dalle acque e dal suolo degradato. Lo sguardo moltiplicato dall'obiettivo di Francesca sorvola quindi un luogo avente vita propria senza mai rifarsi all'ovvio lascito della poetica pasoliniana lì radicata. Il nome del poeta trasuda infatti inevitabilmente nei discorsi della comunità e nel medesimo strato geologico del paesaggio, ma si esaurisce completamente entro questa sola relazione tra soggetti e luogo, lasciando esprimere alla regista un suo personale

cenno di poetica autoriale che forse la accompagnerà nelle opere da qui in divenire.

Come lo fa Nika? Sfruttando l'opacità tipica dei confini della videoarte per avere, a dispetto della collega, una maggior libertà espressiva che sfidi direttamente lo sguardo e le tolleranze del pubblico su un argomento sempre attuale come lo sono le rotte migratorie. La scelta del formato "newsreel" costituisce assieme la linfa vitale e la connotazione politica delle sue tre opere qui selezionate, *Newsreel 4517 – Across the Water to Freedom* (2022), *Newsreel 670 – Red Forests* (2022), e *Newsreel 2021 – Here I Have Picture* (2022), sollecitando l'attenzione spettatoriale verso alcuni temi di natura, se vogliamo, etica e morale. Un *fil rouge* che la unisce, di fatto, a colleghi e colleghe facenti parte dello stesso collettivo, *Newsreel Front* ("Obzorniška Fronta"), dove il cinegiornale è allora forma video saggistica prediletta per poter muovere riflessioni teoriche, critiche e politiche sul mezzo artistico in sé e sugli spazi invisibili, per l'appunto, della nostra società. Presi assieme, i tre film ci spingono quindi a riflettere sul come utilizzare tali opere audiovisive, entro quali limiti sia propriamente concesso mostrarne i contenuti, e con quali diritto e finalità, soprattutto, appropriarsene. Questioni che a loro volta ricapitolano il lavoro della stessa autrice, sempre alla ricerca del più idoneo spazio entro il quale invitare lei e il pubblico a divenire parte emotivamente integrante di quanto raccontato in quelle stesse immagini.

Una terza istanza comune sembra

però ora svelarsi nel loro intento reciproco di sovvertire specifici immaginari. Da questo punto di vista, il lavoro di Francesca potrebbe essere allora interpretato come un tentativo di risemantizzare quel particolare ambiente, sconvolgendone, dapprima, l'immaginario collettivo attribuitogli da anni di cronaca nera, e conferendogli, di conseguenza, una nuova sacra denominazione dalla quale poter in un certo senso rinascere. Su un piano simile, parrebbe essere invece intenzione di Nika quella di voler concepire prima, e restituire poi, un'appropriata immagine altrettanto corale di un fenomeno umanitario che tutt'oggi sta consumandosi in un luogo storicamente già attraversato in passato da guerre e genocidi. Che sia tramite parole, istantanee, o un bosco autunnale, le immagini delle esperienze migratorie vissute da chi ha più volte percorso quegli itinerari della repressione si proiettano infatti nelle nostre menti, abitandole anche solo per qualche attimo.

Ciò che sembra dunque avvenire in ambedue i casi è un progressivo passaggio da un fuoricampo delle esperienze a noi inaccessibili, a un campo della partecipazione che, seppur puramente concettuale e limitato per ovvie ragioni, ci consente di ripercorrere parte di questi vissuti ponendo in discussione, al contempo, le nostre reciproche credenze sia sugli immaginari attribuiti a quei luoghi sia sui fenomeni sociali che si consumano in essi.

*Steven Stergar*

*Preoblikovanje imaginarijev. Krajina in konflikt v kinematografiji Francesce Mazzoleni in Nike Autor*

Šelestenje gozda, bučanje morja. Žvrgolenje jate ptic, trušč valov ob butanju v skale. To so zvočni elementi, ki sooblikujejo podobe dveh različnih in le na prvi pogled neokrnjenih pokrajin. Tam prebivajo pogumne ženske, moški na begu, neučakani najstniki, razočarani otroci, "nevidni" ljudje, ki s svojimi konflikti soustvarjajo pripoved teh dveh okolij. O skupnosti v nezakonitem naselju Idroscalo pri Ostii na eni strani in migrantih na begu v balkanskih gozdovih na drugi. Pokrajina in konflikt. To sta glavni prvini, ki vse od uvodnih podob filmov Francesce Mazzoleni in Nike Autor jasno utelešata stične točke med njunimi sicer različnimi deli. Prva, Italijanka, rada križa jezik dokumentarnega in igranega filma, drugi, Slovenki, pa je blizu eksperimentiranje in raziskovanje dokumentarnih oblik videoustvarjalnosti s poudarkom na formi filmskega eseja. Pristopa k mediju sta v osnovi gotovo različna, imata pa nekaj skupnega: željo po obdelavi človeške snovi. Naj gre za skupnost, ki je vsa ta leta prisiljena živeti tik ob izlivu Tibere, ali za množico ljudi, ki jih nasilno vračajo v s krvjo prepojene gozdove na balkanskih poteh, zdi se, da je namen režiserk enak: s pripovedovanjem o izkušnjah in odnosu s pokrajino poskrbeti, da postanejo življenja teh ljudi "vidna".

Kako to počne Francesca? V filmu *Punta Sacra* (2020) razširi meje tega, kar bi bilo sicer mogoče podati s

povsem dokumentarnim opazovanjem, in nam poskuša kar se da zvesto prikazati kompleksno družbeno resničnost Idroscala. Njeno filmsko ustvarjanje torej ne stremi h goli objektivnosti, značilni za dokumentarizem, temveč eksplicitno vključuje subjektivnost avtorice, ki izhaja iz izkušenj in vezi, spletenih v letih sobivanja s to skupnostjo, in jo postavlja v razmerje s številnimi posamezniki, ki so se zvrstili ob obravnavanju nenehnih notranjih sporov (v družinah) in zunanjih sporov (v skupnosti), ki se kažejo znotraj in zunaj naracije. Tako nastane skupinska pripoved, v kateri nam poleg oseb, ki se soočajo, spregovori tudi sam Idroscalo s svojimi geološkimi plastmi in nam razkriva pretekla življenja, spomine, znamenja, ki vznikajo iz vode in degradiranih tal. Pogled, ki ga pomnoži Franciscin objektiv, torej preletava kraj z lastnim življenjem, ne da bi se skliceval na očitno zapuščino pasolinijevske poetike, ki je tam zakoreninjena. Ime pesnika se namreč neizogibno pojavlja v pogovorih skupnosti in samih geoloških plasteh pokrajine, vendar se povsem izčrpa v tem razmerju med ljudmi in krajem, tako da lahko režiserka nakaže svojo osebno avtorsko poetiko, ki bo morda zaznamovala njena prihodnja dela.

Kako to počne Nika? Izkorišča značilno nejasnost meja video umetnosti in ima tako v primerjavi s kolegico večjo izrazno svobodo, ki neposredno izziva pogled in strpnost občinstva ob vedno aktualni temi, kot so migrantske poti. Izbira formata "obzornika" predstavlja osnovno gonilo in obenem politično konotacijo njenih treh tukaj izbranih

del, *Obzornik 4517 – Preko vode do slobode* (2022), *Obzornik 670 – Rdeči gozdovi* (2022) in *Obzornik 2021 – Tukaj imam sliko* (2022), in usmerja gledalčevo pozornost k nekaterim vprašanjem, če hočete, etične in moralne narave. To je rdeča nit, ki jo povezuje s kolegi in kolegicami iz kolektiva Obzorniška fronta, za katerega je filmski obzornik izbrana video-esejistična forma za spodbujanje teoretičnega, kritičnega in političnega premišljevanja o samem umetniškem sredstvu in o nevidnih prostorih v naši družbi. Vsi trije filmi skupaj nas torej silijo v razmišljanje o tem, kako uporabljati taka avdiovizualna dela, v katerih mejah je dopustno prikazovati njihovo vsebino in predvsem s kakšno pravico in namenom si jih je dopustno prilaščati. Ta vprašanja obenem povzemajo avtoričin opus, ki nenehno išče najprimernejši kraj, ki lahko njo in gledalce potegne vase, da postanejo emotivni sestavni del tega, kar pripovedujejo same podobe.

Tretja skupna točka pa se kaže v namenu obeh, da sprevračata določene predstave. S tega vidika bi lahko Franciscino delo interpretirali kot poskus, da da nov pomen temu posebnemu okolju, tako da najprej preobrne splošno predstavo o njem, ki jo je skozi leta oblikovala črna kronika, in mu podeli novo, sveto oznako, ki je lahko temelj za nekakšen prepoved. Podobno se zdi, da je Nikin namen, da najprej zasnuje in potem poda primerno, ravno tako skupinsko podobo humanitarne krize na tem območju, ki so ga v preteklosti že zaznamovale vojne in genocidi. Naj si bo s pomočjo besed, fotografij ali pa jesenskega gozda se podobe migrantskih

izkušenj tistih, ki so že večkrat prehodili to pot represije, projicirajo v naš um in se v njem naselijo četudi le za trenutek.

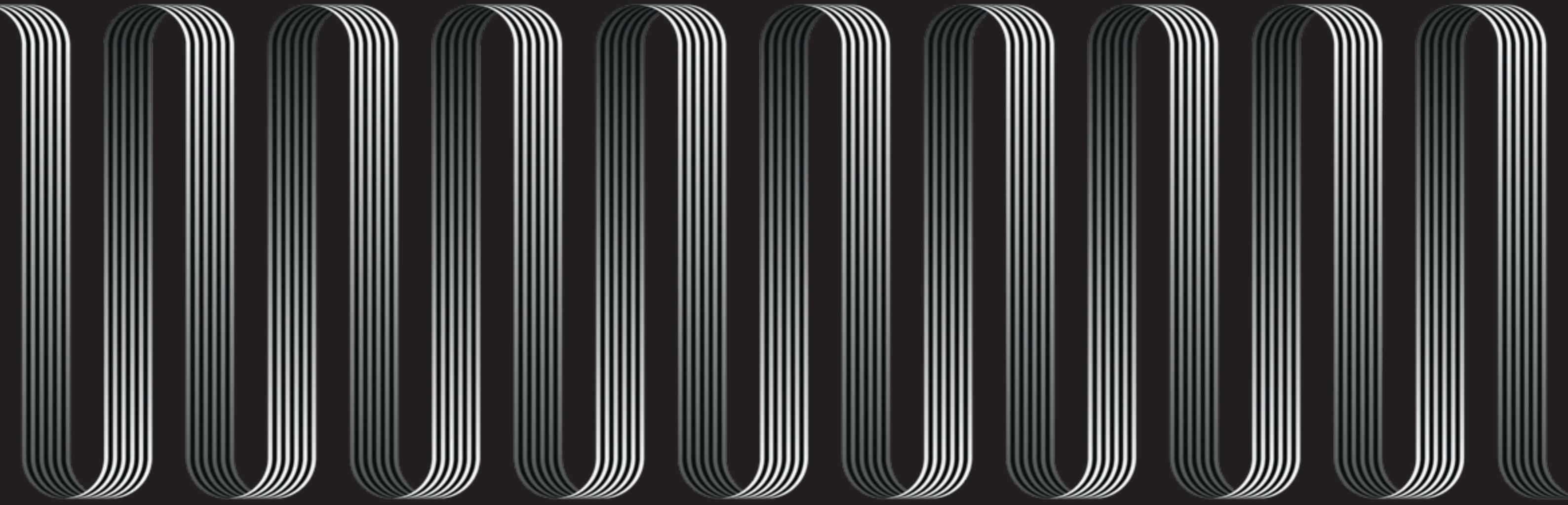
Zdi se, da gre v obeh primerih za postopen prehod od zunanosti polja nam nedostopnih izkušenj do polja participacije, ki nam – čeprav je povsem konceptualno in iz očitnih razlogov omejeno – omogoča, da podoživimo del tega, in obenem postavlja pod vprašaj naša prepričanja tako o predstavah o teh krajih kot o družbenih pojavih, ki tam potekajo.

*Steven Stergar*

*[traduzione slovena: Mateja Zorn]*

SEZIONE I ↓

# RACCONTI PRIVATI, MEMORIE PUBBLICHE





## FILM

*La Vie à Berlin*  
(FR 1945, 35mm, v.obn, 10')  
Produzione: SCA : Service Cinématographique des Armées

*Au revoir Karlovy Vary*  
(Na shledanou Karlovy Vary, CZ 1949, 16mm, FR., sott. ita, bn, 18')  
Regia: Miloš Makovec  
Riprese: Pavel Hrdlička  
Montaggio: Joseph Dobrikovský  
Musiche: Jan Rychlík  
Produzione: Krátký film Praha  
Archivio di provenienza: Národní filmový archiv, Praga

*La frontiera*  
(RFG 1950, 16mm, ITA, bn, 9')  
Produzione: Zeit im Film

*Confini al nord*  
(IT 1954, 35mm, col., 11')  
Regia: Clemente Crispolti  
Soggetto e sceneggiatura: Clemente Crispolti  
Fotografia: Vincenzo Mariani  
Organizzazione generale: Osvaldo Piantini  
Produzione: Documento Film  
Archivio di provenienza: Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea - Centro Sperimentale Cinematografia

In un celebre ricordo di Carlo Lizzani, aiuto regista di Roberto Rossellini in *Germania anno zero* (1948), la Berlino in macerie del 1947 è "un enorme palcoscenico abbandonato", pervasa "da un'aria di naufragio, [...] un gigante disfatto e ridotto a pezzi"[1].

La parabola della ricostruzione successiva alla Seconda guerra mondiale appare stupefacente se guardata dalla prospettiva di Berlino, una città che, come e forse più di altre, ha subito una sistematica

distruzione. Ma non è prerogativa della Germania l'essersi rialzata da una devastazione ampia e profonda, quando non totale: si pensi al caso emblematico di Varsavia, a molte città dell'Europa centrale e orientale, in minor misura alle città italiane bombardate o all'intera Normandia. Una parabola autenticamente europea, che accomuna nazioni e comunità in tutto il continente. Mentre si riparava la catastrofe bellica, nuove tensioni laceravano il nuovo, precario equilibrio: non solo stabilendo

vecchi e nuovi confini nazionali, ma calando la scure della Cortina di Ferro a dividere l'Europa con una frontiera all'apparenza invalicabile.

Il cinema documentario, i cinegiornali, i film amatoriali hanno ovunque registrato, raccontato, rappresentato un decennio cruciale (1945-1956), carico di avvenimenti e conseguenze. Il cinema – non solo quello dei più noti film di finzione – è stato un paziente testimone che ha gettato il suo sguardo sull'Europa del dopoguerra; un testimone con diritto di parola, che ha ampiamente contribuito a dare forma al mondo uscito dalla catastrofe a suon di informazione, promozione, propaganda, istruzione o intrattenimento per le masse.

Il progetto triennale europeo *ViCTOR-E (Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WW2 Europe)*, di cui l'Università di Udine è stata l'unità italiana insieme a Parigi, Praga e Francoforte, ha esplorato l'immenso patrimonio audiovisivo del dopoguerra in cinque nazioni (Francia, Italia, Cecoslovacchia, Germania Ovest e Germania Est). Alla fine del nostro percorso, vogliamo proporre un viaggio attraverso quattro film emblematici, che mettono a tema non solo la rinascita dalle rovine, ma anche la frontiera, topos che ha segnato a lungo la storia e l'identità di Gorizia.

Il film muto *La vie à Berlin*, realizzato probabilmente da operatori militari, mostra la capitale tedesca "nafragata" all'indomani della guerra. *La frontiera*, film tedesco qui in versione italiana, illustra in chiave propagandistica la divisione tra Est e Ovest, muovendosi sul filo dell'invalicabile confine tra Baviera e Cecoslovacchia. Attraversabili senza problemi sono i confini italiani lungo le Alpi in *Confini al Nord* – tutti, ovviamente, tranne quello con la Jugoslavia, oltre il quale permane "la minaccia

rossa". Tocca a un film d'oltre Cortina, il ceco *Na shledanou Karlovy Vary*, riallacciare un dialogo tra Est e Ovest illustrando le bellezze e la società aperta e cosmopolita di Kalovy Vary, località di terme e vacanze dalla fama internazionale.

Riteniamo che la cornice goriziana si adatti perfettamente ad accogliere immagini e ricordi di frontiere difficili, che hanno segnato memorie e identità, ma che meritano di essere guardate anche come potenziali aree di contatto e scambio. Nel presentarvi questi film, facciamo nostre le parole di Claudio Magris: "Ma la frontiera, la quale separa e spesso rende nemiche le genti che si mescolano e scontrano sulla sua linea invisibile, anche unisce quelle stesse genti, che si riconoscono talora affini e vicine proprio in quel loro comune destino – che le grandi madrepatrie non riescono a capire – in quel loro sentimento segreto d'inappartenenza, in quell'incertezza e in quell'indefinibilità della loro identità"[2].

Francesco Pitassio  
Rossella Catanese  
Simone Dotto  
Paolo Villa

Note:

[1] Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio 2014, p. 127.

[2] Angelo Ara, Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, RCS 2019, p. 236.



## SCHEDA FILM

Regia: Marco Devetak (da immagini girate da Eraldo Sgubin)  
Durata: circa 3' 30"

Con una licenza poetica si prende in prestito il termine Koinè per applicarlo a un linguaggio che non fa uso della parola ma del corpo e dei movimenti: la danza, un'arte in grado di superare le barriere linguistiche e che accompagna l'evoluzione umana fin dai suoi primordi. Il corpo si fa portatore di un'umanità profonda e diventa anche espressione del legame con la propria terra.

Questo breve filmato rappresenta un primo omaggio alla figura del professor Eraldo Sgubin (1925-2018), grande intellettuale cormonese che dedicò agli studi sul territorio goriziano – ricordiamo che fu vicepresidente per il goriziano della Società Filologica Friulana e animatore dell'associazione cormonese Amîs da Mont Quarine – numerosi ricerche e saggi, nonché film girati in formato ridotto (soprattutto 8mm e Super8).

Nel corso del suo incarico di preside della Scuola Media "Leopoldo Perco" di Lucinico

favorì la creazione, con la collaborazione di alcuni insegnanti e della popolazione locale, di un gruppo di "Piccoli danzerini", che col tempo finirono per diventare il naturale ricambio del gruppo maggiore, dando vita al Gruppo Folkloristico "Danzerini di Lucinico".

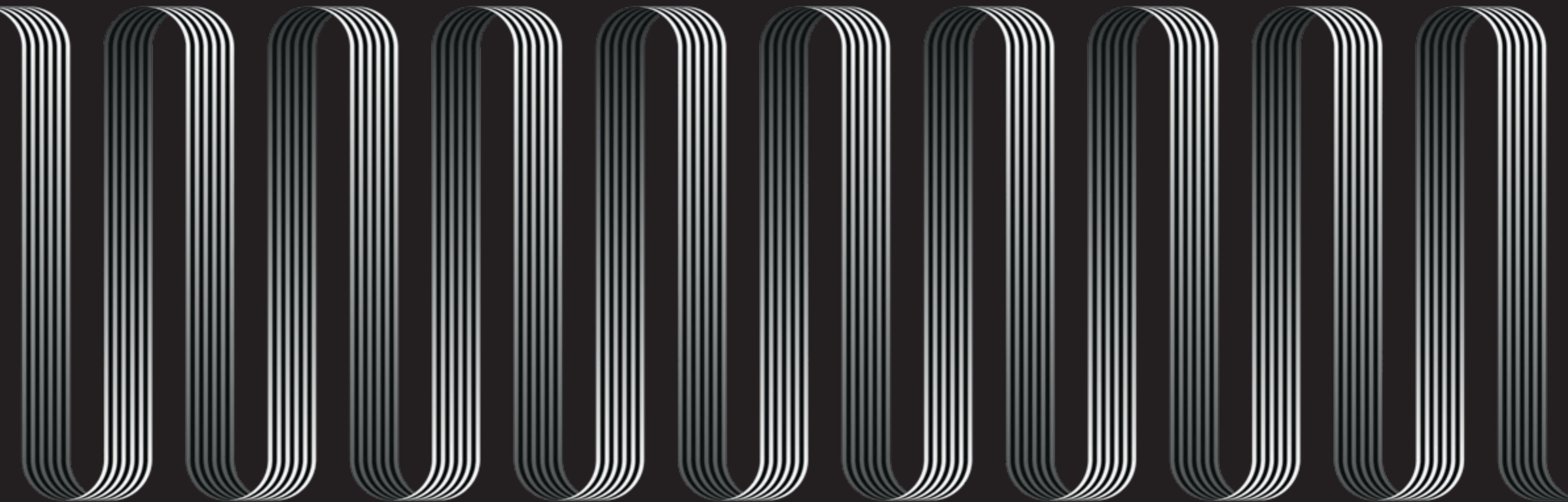
Il vasto e articolato fondo filmico di Eraldo Sgubin, oggi in corso di graduale acquisizione e inventariazione da parte dell'Associazione Palazzo del Cinema/Hiša filma, sarà oggetto di completa digitalizzazione nel corso dei prossimi anni, al fine di restituire al pubblico le opere prodotte dal professore per documentare il territorio friulano.

Per il restauro del filmato un ruolo fondamentale è stato svolto dal Gruppo Folkloristico "Danzerini di Lucinico" – ODV.

*Silvio Celli*

SEZIONE J ↓

# ALESSIO BOZZER: STORIE DI UN CONFINE FLUIDO



# ALESSIO BOZZER: STORIE DI UN CONFINE FLUIDO

Se apro l'hard disk con i film di Alessio, spicca la serie di titoli che hanno come protagoniste le storie della gente che vive sul confine: *Trieste, Jugoslavia* (2017), *The Community - Ordinary Serbian Life in Trieste* (2018), *Nuovo Cinema Buie* (2021). Sono tutti film che raccontano cosa c'è dall'altra parte, che raccontano la convivenza di identità diverse, che lasciano spazio a congetture e interpretazioni diverse.

Alessio è nato nel 1975, lo stesso anno del Trattato di Osimo che ha definito i confini tra Italia e Jugoslavia, ma non poteva definire quella pluralità culturale che è propria di questi territori. È una sorgente di storie nascoste, quasi dimenticate, di mondi perduti, di narrazioni sotterranee, parallele a quelle ufficiali. Tutto questo si trova nei film di Alessio. Sono come luoghi in cui lui ama entrare, restare, vivere, osservare, e quando deve abbandonarli lascia sempre qualcosa di sé, perché sono posti dove si può tornare.

Sono film che non hanno la staticità dei film storici alla ricerca di una verità risolutrice, ma piuttosto dei film antropologici, che raccontano un continuo divenire. Il loro fine è valorizzare piccole storie, superare le trappole dei nazionalismi. Lui si pone come uomo postumo rispetto alle storie raccontate, alla ricerca di ciò che ha anticipato il suo tempo.

La sua storia lavorativa è particolare, è un regista autodidatta, che proviene da studi scientifici, e dal lavoro del design, dove ha sviluppato precisione, senso grafico e cultura degli incastri. È sempre presente anche

un'idea di sostenibilità narrativa, i cui limiti vengono dati dalle condizioni produttive nelle quali vengono realizzati i film. Tutto questo è confluito nella passione per il cinema, nel mito della sala cinematografica.

Il secondo lato della sua attività è formato da film su storie del mondo dell'arte: *Perché un film su Michele De Lucchi* (2013), *Di padre in figlio* (2019) sugli architetti Berlam e Nordio.

Ha appena realizzato un corto, *Give up the ghost*, e dal titolo si può capire che appartiene al genere horror, ma non c'è nulla di terrificante, c'è solo la curiosità per le cose del mondo, per i grandi dilemmi e le grandi sofferenze della vita, il pensiero che il racconto può esorcizzare le nostre paure. Il plot del film narra un'esperienza esistenziale, dove protagonisti sono la perdita e la ricerca di un naufragio, che mette in discussione il concetto di realtà psichica. La disgregazione diventa l'atto creativo.

Forse questo è solo un primo passo verso il disvelamento della personalità di Alessio. Gli ho chiesto qual è il suo film preferito, *Shining* (1980) è stata la risposta.

*Giampaolo Penco*



A metà anni Cinquanta Trieste diviene un'ambita meta turistica e commerciale per i cittadini più abbienti della vicina Jugoslavia. Il fenomeno assume proporzioni incredibili fra gli anni Settanta e Novanta, quando in particolare Piazza Ponterosso si trasforma nel principale mercato per prodotti difficilmente reperibili nei paesi slavi, primo fra tutti l'americanissimo jeans. Per anni sono soprattutto i mercati di Trieste a rifornire di queste merci l'Est Europa comunista; l'afflusso di dinari muove l'economia triestina finché la dissoluzione della Repubblica Jugoslavia spezza questo fragile equilibrio.

## SCHEDA FILM

Regia: Alessio Bozzer  
Soggetto: Wendy D'Ercole  
Sceneggiatura: Giampaolo Penco, Giuliana Garbi, Alessio Bozzer  
Fotografia: Paolo Babici, Riccardo Dussi  
Montaggio: Žarko Šuc  
Musiche: Elvio Carini  
Produzione: Videoest, Missart, Al Jazeera Balkans  
Origine: Italia, Slovenia, Croazia, Serbia, Bosnia 2017  
Durata: 62'

## LA PORTA D'OCCIDENTE

In poco più di un'ora di durata, *Trieste, Jugoslavia* riesce a fare quasi tutto quello che si può chiedere a questo tipo di documentari: ricostruisce con ottimo livello di dettaglio le diramazioni storico-economiche del fenomeno, dalle filiere distributive al ruolo di cambiavalute più o meno clandestini, fino agli aspetti legislativi e doganali dell'interscambio commerciale fra l'Italia e i paesi dell'allora Jugoslavia; per poi suscitare una serie di interrogativi di taglio culturale e politico, che costituiscono preziosi spunti di riflessione sul valore emblematico che questa parentesi di "permeabilità" poté rivestire nel contesto di polarizzazione ideologica del secondo Novecento.

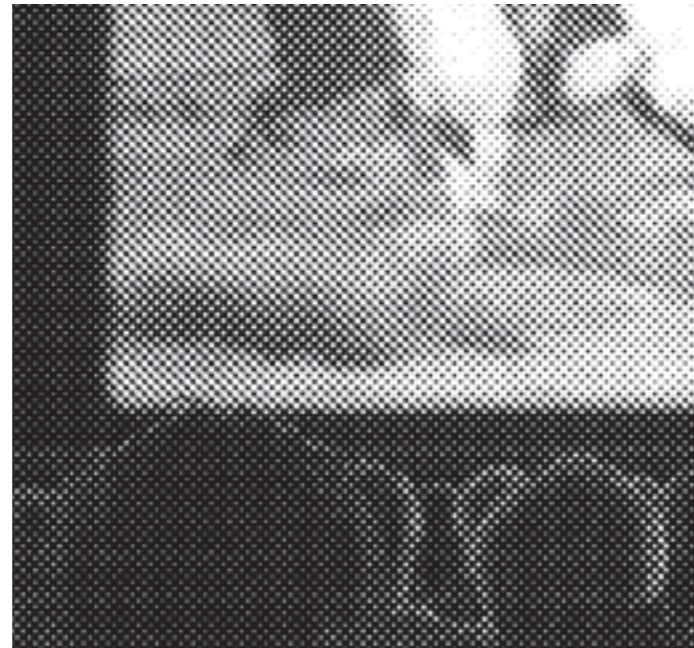
Il primo, piccolo *culture shock* che la visione restituisce è sicuramente la scoperta dell'entità del canale comunicativo fra un paese del blocco occidentale capitalista e una federazione che – per quanto largamente indipendente dall'autorità di Mosca – apparteneva pur sempre alla galassia comunista. Sorprende allora vedere gli sforzi compiuti da ambo le parti per raggiungere un equilibrio amichevole e proficuo, col mondo politico italiano che per bocca di Aldo Moro dichiara la vicinanza fra Italia e Jugoslavia, mentre quest'ultima si lascia sedurre dagli status symbol italiani e dai prodotti che fanno bella mostra di sé in questa vetrina del vicino/lontano Occidente.

A tal proposito, da italiani così spesso autocritici ed esterofili, è rinfrescante e finanche commovente scoprire la prospettiva jugoslava di quei decenni sul nostro paese. Com'era vista da Est l'Italia fra gli anni Sessanta e Novanta, con le sue criticità e zone d'ombra, ma anche con il fermento del boom economico e le repentine accelerazioni artistico-culturali (pensiamo soprattutto al cinema)? A quanto pare, era un luogo dall'esotismo irresistibile, dove ci si poteva tenere "al passo" col mondo occidentale

acquistando capi di vestiario altrimenti introvabili o – come raccontava Kusturica in *Ti ricordi Dolly Bell?* (1981) – comprando il biglietto per film che in Jugoslavia sarebbero arrivati con anni di ritardo.

In tutto questo, va detto, l'Italia "porta d'Occidente" assumeva anche un secondo valore, cioè quello di anticamera o surrogato dell'America. Il paese simbolo del capitalismo, lontanissimo politicamente e geograficamente, si poteva raggiungere qui da noi, a pochi chilometri da casa, tramite beni di consumo filtrati non di rado attraverso la sensibilità italiana. Dai jeans, spesso prodotti nello Stivale ma così irresistibilmente emananti le immagini in celluloidi di Brando ne *Il selvaggio* (1953) e Dean in *Gioventù bruciata* (1955), fino alla mistica del West, che in Jugoslavia oltre che col cinema arrivava soprattutto tramite edizioni tradotte del fumetto nostrano alla Tex. Il documentario di Bozzer non lesina nemmeno sugli aspetti più spiacevoli di questa storia, come la xenofobia di tanti commercianti italiani, che avrebbero preferito che i loro migliori clienti "spedissero i soldi da casa senza venire qui". E invece, come palesato dalla crisi nera che investì la città dopo la dissoluzione della Jugoslavia, erano loro a tenere in piedi un'economia priva di solide basi imprenditoriali. La città dove capitalismo e comunismo si davano la mano poggiava su un precario equilibrio sconfinante nella co-dipendenza economica. In questo senso Trieste era davvero Jugoslavia.

Lorenzo Meloni



Il cinema della città istriana di Buie viene aperto nel 1950 e diventa fin da subito un luogo di aggregazione per tutta la comunità locale. La storia della sala cinematografica viene raccontata direttamente dai suoi fruitori che ricordano con tenerezza e meraviglia aneddoti ed episodi legati alla loro esperienza di spettatori. Il cinema e le loro storie personali sono dunque un espediente per raccontare la Storia – quella con la “S” maiuscola – che di pari passo si sviluppa nelle loro vite fuori dalla sala.

## SCHEDA FILM

Regia: Alessio Bozzer  
 Soggetto e Sceneggiatura: Alessio Bozzer  
 Fotografia: Sara Švagelj  
 Montaggio: Alessio Bozzer, Ana Štulina  
 Costumi: Anamarija Stančić  
 Musiche: Martin Semenčić  
 Produzione: Antitalent, Videoest  
 Distribuzione: Videoest  
 Origine: Italia, Croazia 2021  
 Durata: 75'

Interpreti: Zaltan Ioth (sé stesso), Pino Degrassi (sé stesso), Drago Kraljević (sé stesso), Lucia Moratto Ugussi (sé stessa), Annamaria Acquavita (sé stessa), Franjo Pavliček (sé stesso), Nada Dukanović (sé stessa), Palmira Brozolo (sé stessa), Elvino Jurjević (sé stesso), Nives Paoletić (sé stessa)

## RACCONTARSI DENTRO E FUORI DALLO SCHERMO

Il documentario si apre con la camera che inquadra il muro esterno di un edificio, dove sono presenti una porta e una bacheca vuota. Il primo movimento che vediamo sullo schermo è un'automobile che lo attraversa da sinistra a destra, e a seguirla, dalla stessa direzione, entrano in campo un uomo e un bambino attrezzati di sgabello, secchio con la colla e relativo rullo: strumenti necessari per poter affiggere il manifesto che andrà a riempire quella bacheca vuota sulla quale si era aperto il film. Capiamo allora che quell'edificio è un cinema, e che sarà il protagonista della nostra storia. Durante l'operazione alcune persone passano per strada, ma solo quando sarà conclusa possiamo vedere anche noi cosa vi sia effettivamente raffigurato sul cartellone, riconoscendo esattamente la stessa scena che abbiamo appena visto succedere sullo schermo.

L'incipit funziona come manifesto programmatico dell'intera struttura del film, esplicitando fin da subito una dinamica metacinematografica che viene utilizzata come espediente narrativo lungo tutto il suo sviluppo, ma che lo spettatore riuscirà a capire solo un po' alla volta. Il regista triestino Alessio Bozzer ci chiede di essere vigili fin dalla prima scena in cui il piano della rappresentazione per immagini e quello della registrazione della realtà si sovrappongono. Dinamica che verrà integrata durante lo sviluppo del film con un gioco di citazioni e riferimenti cinematografici, costruendo una struttura stratificata. L'inserimento di immagini d'archivio eterogenee (fotografie, filmati, documenti cartacei, spezzoni di film) va a completare quello che viene raccontato a parole, in uno scambio continuo tra i piani narrativi.

La forma del racconto è infatti il *fil rouge* di tutto il film e lega la dimensione delle immagini a quella della realtà. I cittadini di Buie si succedono sullo schermo riportandoci

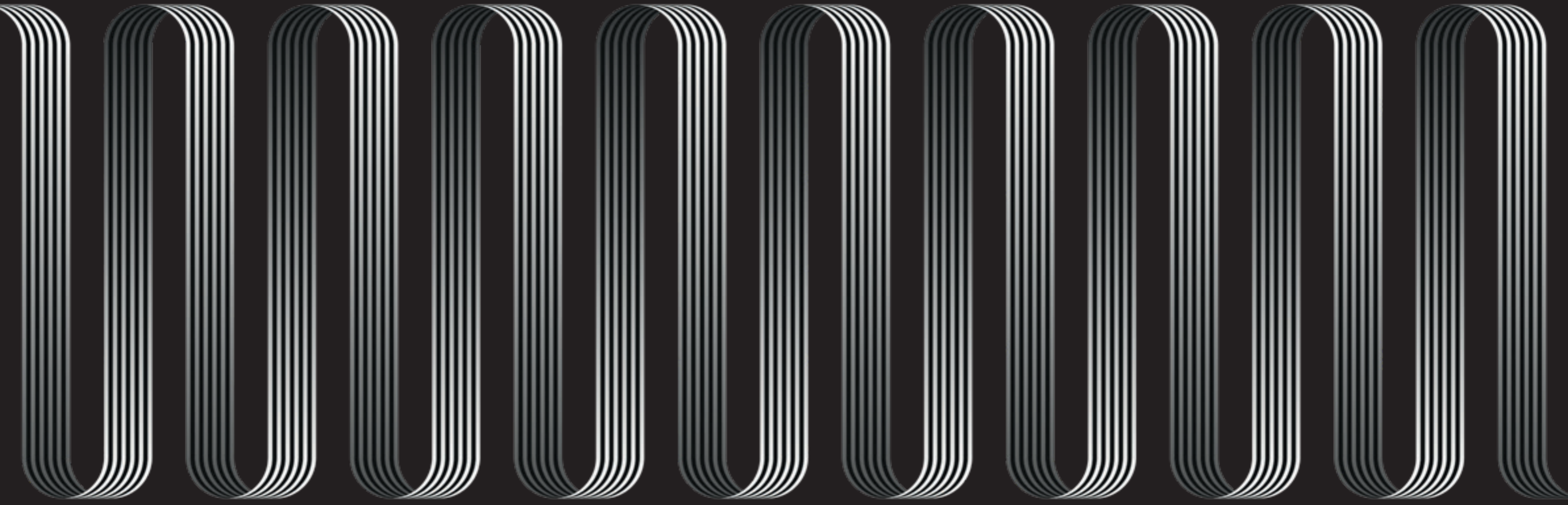
aneddoti legati alla loro esperienza di spettatori cinematografici e, al contempo, fanno emergere le loro storie personali che inevitabilmente sono specchio delle vicende della Storia locale. Il meccanismo che viene messo in scena oscilla dalla microstoria alla macrostoria in modo fluido e immediato. Anche in questo lavoro di Alessio Bozzer il tema del confine è presente, ma quello che il regista ferma sullo schermo con questo documentario è, in realtà, la potenza delle immagini e la fascinazione che queste riescono a imprimere nella memoria delle persone. Facendo emergere la potente magia del cinema.

Uno dei personaggi chiave del cinema di Buie è il proiezionista Leonardo Acquavita, soprannominato Nardin, figura che richiama sotto più aspetti l'Alfredo di *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) diretto da Giuseppe Tornatore, pellicola alla quale si rifà anche il titolo del documentario, richiamando volutamente negli spettatori un preciso immaginario. Nardin era un entusiasta e per lui tutti i film che passavano in paese – ancora prima di vederli – erano dei “capolavori”. La magia di quelle immagini in movimento riuscì fin da subito a conquistare tutta la comunità abbattendo ogni possibile barriera linguistica, sociale o identitaria. La sala divenne già dall'inizio uno spazio di aggregazione libero, in cui poter sognare guardando le immagini proiettate e meravigliarsi grazie agli immaginari che scorrevano sullo schermo. Una volta entrati nel cinema è come se il tempo si fermasse e gli abitanti di Buie potessero vivere un momento sospeso in cui essere semplicemente felici.

*Silvia Mascia*

SEZIONE K ↓

# DAMSIANA



Con il 2022 il Corso di Studi in Discipline dell'audiovisivo, dei media e dello spettacolo (DAMS) dell'Università degli Studi di Udine ha raggiunto e superato i due decenni di attività. Le generazioni e i laureati che oggi occupano posizioni professionali e istituzionali in Regione e a livello nazionale nei settori di riferimento non si contano, così come le reti di collaborazione del corso di studi sono oramai stratificate, radicate, estese. Sin dalla sua istituzione il DAMS goriziano e udinese ha fatto della professionalizzazione, della sperimentazione, delle esperienze pratiche e laboratoriali e delle relazioni e cooperazioni con gli *stakeholders* dei punti fermi, nella convinzione che le conoscenze culturali e scientifiche, le competenze metodologiche e tecniche, le reti professionali e sociali e lo sviluppo di abilità e intelligenze pratiche siano decisive, tanto per integrare i nuovi arrivati nei campi di riferimento nel breve termine quanto per mantenere chiara l'esigenza di anticipare tendenze e formare culture, infrastrutture, attitudini e pratiche di lungo periodo.

Tra le tre missioni dell'università (ricerca, didattica, trasferimento tecnologico), dal punto di vista di una laurea triennale, la cui filiera d'ateneo prosegue idealmente nella magistrale e nel dottorato, quella della formazione è sicuramente la più importante, ma non può essere considerata disgiunta dalle altre, piuttosto va posta entro un sistema di circolarità virtuosa che si instaura tra la sperimentazione, la trasmissione e scambio di conoscenze, il mondo del lavoro.

La centralità e importanza della vocazione pedagogica si fa inoltre più

sentita nel momento storico in cui la proposta nella formazione post-diploma in Regione e in ambito nazionale si polverizza, erogata da una pluralità crescente di enti e istituzioni, in particolare nel settore creativo, culturale e dell'audiovisivo. Ciò si deve alla liberalizzazione e delega sul locale di certe istanze e titolarità formative, all'immissione di finanziamenti significativi indirizzati alla scuola e al comparto culturale in sofferenza, alla formazione *in house* aperta da più aziende del multimediale. L'impatto ed efficacia di tali politiche ed esperienze diffuse risulta ancora tutta da decifrare e misurare.

È quindi in un momento di generale riposizionamento che il DAMS si ripensa oggi e ancora una volta fuori ed entro la didattica e formazione all'audiovisivo. Che si parli di produzione audiovisiva tradizionale (fanzine, documentaria o animata); di *smart filmmaking*, di scrittura per il cinema o di nuove forme e modalità di circolazione delle narrazioni nei social media e negli ambienti di realtà virtuale o ibrida; di conservazione, restauro e digitalizzazione del patrimonio; di *exhibition design* o installazioni museali; di *data visualization*, *visual storytelling* o *media literacy*, il DAMS guarda in chiave progettuale e sperimentale a questi campi e in tali direzioni si pensa come soggetto *produttore* di ambienti, interfacce e prodotti multimediali e audiovisivi.

In particolare, all'interno della cornice amideiana, la sezione Damsiana si concentra quest'anno sul campo della produzione audiovisiva, direzione che il DAMS porta avanti sin da inizio anni Duemila (si pensi anche al supporto decennale alle produzioni

offerto dal laboratorio La Camera Ottica), una tradizione fatta di insegnamenti e di concrete realizzazioni di prodotti audiovisivi, di cui la presente sezione vuole esprimere una significativa parte.

Una composita, polifonica, industriosa rete di prodotti sperimentali e didattici, resi possibili dalla stretta cooperazione con professionisti di indubbio talento e dalla passione e creatività degli studenti. Per il Premio Amidei di quest'anno abbiamo voluto selezionare i risultati, per lo più didattici, seppure con alcune eccezioni, del lavoro degli studenti all'interno dei corsi orientati alla produzione e postproduzione audiovisiva negli ultimi diciotto mesi, realizzati in specifici insegnamenti della laurea triennale e supervisionati dai docenti che li stanno incarnando (Del Degan, Devetak, Fales, Sheridan). La sezione espone inoltre una prima selezione delle (co-)produzioni del Digital Storytelling Lab realizzate anche grazie alle infrastrutture scientifiche, organizzative e tecnologiche dei laboratori dell'Ateneo.

Tra tradizione e innovazione, il DAMS è un ambiente sperimentale e di servizi per il territorio che negli ultimi anni ha investito in direzione del sostegno in termini creativi, scientifici e infrastrutturali nella produzione e design narrativo e multimediale. A queste iniziative se ne stanno affiancando di nuove, nel campo dell'editoria, della distribuzione, della programmazione e curatela. Ciò è reso possibile da una porosità e convergenza tra ambienti fino a poco tempo fa più perimetrati e isolati gli uni rispetto agli altri e in virtù di una volontà di rinnovamento continuo.

Ciò che vedremo, ben cinquanta opere suddivise in quattro contenitori, ognuna dedicata a un differente luogo della produzione e della formazione cine-audiovisiva, restituisce un addensamento visivo e creativo notevole, mosso in primis dai docenti coinvolti e poi alimentato, vissuto e reso fertile dalle intuizioni e dalla passione degli studenti, dei tecnici e dei professionisti del DAMS e dai collaboratori (sono quasi duecento gli operatori tra docenti, studenti, tecnici, professionisti e collaboratori coinvolti nella selezione).

Damsiana è un diorama in movimento, cangiante, alimentato dai suoi straordinari interpreti e supportato da infrastrutture flessibili e leggere, pronto a riconfigurarsi e a ridisporsi, consapevole della mutevolezza degli scenari epistemici, economici e mediali e impaziente di sperimentare e disegnare il futuro.

*Simone Venturini*

## CINEMA D'ANIMAZIONE, FUMETTO E GRAFICA

Ad ogni studente è stato chiesto di selezionare un frammento (sia esso composto da una scena, una singola immagine, un dialogo, un momento oppure una semplice suggestione) a scelta dal libro *1984* di George Orwell e realizzare successivamente una breve animazione digitale attraverso l'utilizzo dei software approfonditi durante lo svolgimento del corso. Tale animazione è stata realizzata dagli studenti, a corso terminato, per essere presentata come progetto d'esame.

Allo studente è stata concessa totale libertà autoriale nell'interpretazione del frammento tratto dal libro e nella scelta dello stile di rappresentazione e animazione dei contenuti.

In sede d'esame è stata valutata la capacità dello studente di elaborare le nozioni e i contenuti del corso, contestualizzandoli e applicandoli alla narrazione contenuta nel progetto di animazione. Ai fini della valutazione non si è tenuto quindi conto della complessità dell'animazione in sé, non trattandosi di un corso avanzato di animazione, ma della capacità di espressione autoriale applicata allo storytelling dimostrata dallo studente.

*Marco Devetak*

## IDEAZIONE E PRODUZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE

L'insegnamento di Ideazione e Produzione Audiovisiva e Multimediale del Corso di Studi DAMS dell'Ateneo di Udine, coordinato da Tomás Sheridan e Ludovica Fales, compie quest'anno dieci anni.

Lungo la sua costante evoluzione

il corso ha incoraggiato e accompagnato gli studenti nell'esplorazione del linguaggio documentario e ha visto la produzione di oltre 70 cortometraggi con la partecipazione di circa 500 studenti. Alla sua base vi è da sempre l'idea di trasmettere ai partecipanti un'esperienza completa del processo della creazione professionale di un documentario: dall'idea, attraverso la ricerca e il lavoro di squadra, alla scrittura e alla pre-produzione, passando poi alle riprese e alla postproduzione, fino ad arrivare alla proiezione in sala dei film finiti, appena dodici giorni dopo l'inizio delle lezioni.

La selezione presentata al 41° Premio Amidei raccoglie alcuni lavori degli ultimi due anni, che chiamano in causa questioni complesse, quali le relazioni, le identità, la famiglia, la memoria, i luoghi e molto altro. Un assaggio del talento e dell'audacia che questi giovani cineasti dimostrano nell'affrontare il mondo del cinema del reale attraverso temi importanti e un linguaggio cinematografico originale e creativo.

*Tomás Sheridan, Ludovica Fales*

## POSTPRODUZIONE E DISTRIBUZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE

Durante lo svolgimento del corso gli studenti si sono avvicinati al mondo della post-produzione analizzando diversi spezzoni di film e comprendendo l'importanza della figura del montatore, che con ogni sua singola decisione può modificare l'intero film. Gli studenti hanno potuto mettere in pratica le nozioni conseguite, realizzando in prima persona diversi cortometraggi su diversi temi.

Le giovani generazioni hanno voglia e grinta di farsi spazio nel mondo cinematografico

e sono quindi orgoglioso che i loro elaborati trovino spazio al Premio Amidei. Penso che rappresenti non solo un premio al loro impegno, ma una possibilità di crescita personale, sfruttando la possibilità di ricevere commenti, pareri e critiche - che siano comunque e pur sempre costruttive - da parte degli spettatori.

Ritengo inoltre che la contaminazione e l'ispirazione sia un valore importante, uno scambio proficuo tra i professionisti di questo mestiere, siano essi studenti in erba o professionisti affermati.

*Davide Del Degan*

## DSL PRODUZIONI

Il Digital Storytelling Lab (DSL) è un laboratorio dedicato alle narrazioni digitali e multimediali, uno spazio di incontro, di sperimentazione, aggregazione e formazione. Favorendo il pensiero creativo e critico e le modalità formative laboratoriali e cooperative, il DSL è una risorsa per il territorio, per l'apprendimento, per la comunicazione e per l'innovazione creativa e sostenibile. Il progetto DSL ha vinto un bando MIUR per "laboratori territoriali per l'occupabilità" con la partecipazione di un network composto da una rete di scuole di Udine e provincia coordinate dal Liceo classico "Iacopo Stellini", dall'Università degli Studi di Udine, da associazioni di categoria, istituzioni culturali e imprese.

Il Digital Storytelling Lab è anche un laboratorio sperimentale operante in sinergia con le infrastrutture del corso di laurea DAMS e della Laurea magistrale in Scienze del patrimonio audiovisivo e dell'educazione ai media dell'Università degli Studi di Udine. La natura sperimentale del DSL si esprime in direzioni e forme varie, che vanno dall'esplorazione di protocolli innovativi per l'alfabetizzazione ai media e al cinema, con particolare riguardo

alla formazione primaria e secondaria, fino all'apertura di forme di produzione cinematografica e multimediale che sappiano interpretare le tendenze più recenti della sperimentazione della narrazione digitale.

All'interno di questo secondo fronte di intervento prende forma, poco prima della pandemia, il primo film realizzato interamente dal DSL, con il supporto finanziario del progetto di Ateneo CantiereFriuli: *L'uomo selvatico* diretto da Marco Devetak. Progetto ambizioso, poetico e intransigente. *L'uomo selvatico* è stato un esperimento artistico e formativo nello stesso tempo, che ha visto il coinvolgimento di artisti, creativi, professionisti e studenti nel racconto della figura folkloristica dell'uomo selvatico in uno scenario distopico da fantascienza post-apocalittica.

A partire da questa prima importante iniziativa - presentata in prima nazionale al Premio Amidei - recentemente, il DSL ha voluto intensificare i suoi sforzi nel sostenere attivamente la progettualità produttiva degli studenti del corso di laurea DAMS, mettendosi a disposizione per la realizzazione dei progetti indipendenti degli studenti. Il laboratorio, in particolare, sta mettendo a punto un protocollo di co-produzione che possa garantire - sulla base di una valutazione della proposta artistica e della sostenibilità produttiva - agli studenti DAMS l'equipaggiamento tecnologico, gli ambienti e il supporto tecnico necessari per portare a maturazione progetti cinematografici che nascono "fuori" dalle aule di corso, in totale indipendenza. I film *Mio Fratello*, *Però* e *Elio Cio!*, sono i primi esiti di una sperimentazione che DSL intende rafforzare e rilanciare negli anni che verranno.

*Andrea Mariani*



## SELEZIONI

## IDEAZIONE E PRODUZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE

*Mangia Rame (IT, 2022, 7')*

Realizzazione: Leonardo Conte, Ely D'Adamo, Gabriele Favento, Michela Gerolini, Salvatore Giannandrea, Joy Lupano, Ylenia Norbedo

*Ostende Amoris (IT, 2022, 7')*

Realizzazione: Lorenzo Dell'Agnese, Elena Di Maggio, Cabiria Lizzi, Andrei Mihai, Sara Peressin, Silvia Sandrin

*Frames of a Century (IT, 2022, 4' 30")*

Realizzazione: Isabella Maria Azzini, Alberto Botter, Lucas Da Silva Andrade, Gabriele Dima, Miguel Ernesto Graniero, Leonardo Tornesello

*Una nuova voce (IT, 2022, 7' 30")*

Realizzazione: Nicolas Cook, Rachele Ferrari, Giovanni Manzan, Sofia Millemaci, Franco Samez, Emanuele Troisi

*Via Val d'Aupa (IT, 2022, 5')*

Realizzazione: Davide Cleto Altamura, Viola Bedini, Davide Beraldo, Antonio Dagostin, Lorenzo Feltrin, Elena Giroto

*Il prossimo appiglio (IT, 2022, 5')*

Realizzazione: Jana Boraso, Alessia Carraro, Giada Catania, Alessandro Dambrosi, Francesco Mattia De Luca, Elisa Giordano, Agnese Picco

*Maine (IT, 2022, 6')*

Realizzazione: Vinicius Bellemo, Arianna Colajori, Guido Filacorda, Edoardo Filipuzzi, Alessandra Nider, Erica Zamparo, Ilaria Zanelotto

*On Her Skin (IT, 2022, 5')*

Realizzazione: Doris Blašković, Margot Bres Jurado, Jessica Deni, Luca Facciola, Davide Fichera, Costanza Meneghel, David J. Newman

*ANIMAMINA (IT, 2022, 6')*

Realizzazione: Chiara Brandolin, Miriam Cechet, Matteo De Sabbata, Muhammad Hannan Hamza, Alice Marega, Vasjan Orgocka, Samuele Vivian

## POSTPRODUZIONE E DISTRIBUZIONE AUDIOVISIVA E MULTIMEDIALE

*Amae (IT, 2022, 4'30")*

Realizzazione: Alessandro Benvenuto, Davide Gallo, Martina Saladdino

*Spot Amidei (IT, 2022, 45")*

Realizzazione: Silvia Sandrin, Stefano Fabbro, Bablu Andrea Costantini

*Inizio (IT, 2022, 3')*

Realizzazione: Alessandra Nider, Francesco Zucchetto

*Illusione (IT, 2022, 4')*

Realizzazione: Simona Ciotola, Miriam Cechet, Gabriele Favento, Mario Maldera

*Sport for People (IT, 2022, 1')*

Realizzazione: Nicole Castellarin, Cristina Castenetto, Paolo Danelone, Martina Zambuto

*La CDS (IT, 2022, 9')*

Realizzazione: Leonardo Conte, Alice Marega, Tabata Cadieraro, Andei Mihai

*Shades of Touch (IT, 2022, 4'30")*

Realizzazione: Paolo Moretti, Francesco Palmieri, Andrea Testa

*Forreal (IT, 2022, 3'30")*

Realizzazione: Jacopo Brunisso, Irene Clinz, Matteo Quaiattini, Luca Tamburlini

*Paese cha vai usanza che trovi (IT, 2022, 10')*

Realizzazione: Ilaria Zanelotto, Denisa Radoi, Sara Peressin

*Lo sguardo di chi racconta (IT, 2022, 15'30")*  
 Realizzazione: Edoardo Filipuzzi, Muhammad Hannan Hamza, Sofia Millemaci, Vasjan Orgocka

*Sindrome della campana (IT, 2022, 4')*  
 Realizzazione: Martina Ciasullo, Jessica Maciejewska, Samuele Vivan

*Convivium (IT, 2022, 5')*  
 Realizzazione: Ylenia Norbedo, Carlotta Qualessio, Zuzana Tesařiková, Erica Zamparo

*Perception (IT, 2022, 4')*  
 Realizzazione: Emanuele Troisi, Claudia Vicedomini, Noel Capezza, Guido Filacorda

## CINEMA D'ANIMAZIONE, FUMETTO E GRAFICA

*Io odio 1984 (IT 2021, 02' 01")*  
 Regia e animazione: Ajad Noor

*1984 (IT 2021, 01' 48")*  
 Regia e animazione: Alexander Faganel e Francesco Duzzi

*La - speranza (IT 2021, 01' 26")*  
 Soggetto: Angela Casarotto  
 Regia e animazione: Elisabetta Casarotto  
 Musica: Enrico Casarotto

*LovelsHate (IT 2021, 02' 33")*  
 Regia e animazione: Arianna Colajori e Gabriela Blanco Begolo

*1984 (IT 2021, 03' 07")*  
 Regia e animazione: Arianna Iacobucci

*E loro ridono... (IT 2021, 01' 26")*  
 Regia e animazione: Caterina Buffolo

*Big Brother Is Watching You (IT 2021, 24")*  
 Regia e animazione: Chantal Rosso

*MMCXX (IT 2021, 02' 39")*  
 Regia e animazione: Chiara Bergnach, Nicole Volpato, Gamal El Din e Abraham Ludwig Pellegrinon  
 Musica composta e cantata da Nicole Volpato

*Dubbi (IT 2021, 34")*  
 Regia e animazione: Claudia Colucci

*I love you (IT 2021, 02' 24")*  
 Regia e animazione: Daniele Ballardin

*Winston (IT 2021, 02' 38")*  
 Regia e animazione: Eva Soracase

*Defiance (IT 2021, 01' 07")*  
 Regia e animazione: Federica Riu

*Regret (IT 2021, 01' 28")*  
 Regia e animazione: Filippo Allegrini, Francesco Frattini e Francesco Napodano

*1984 - In Gabbia (IT 2021, 01' 11")*  
 Regia e animazione: Francesco Zarro

*Il paese d'oro (IT 2021, 01' 55")*  
 Regia e animazione: Ilaria Bearzi

*11:02 (IT 2021, 01' 34")*  
 Regia e animazione: Luca Gechelin e Riccardo Tonon

*1984 (IT 2021, 01' 05")*  
 Regia e animazione: Maria Zelenika  
*Florb (IT 2021, 27")*  
 Regia e animazione: Nicolò Bracciale

*Topo in trappola (IT 2021, 01' 46")*  
 Regia e animazione: Piero Favento, Valentina Musolla, Francesca Galvani, Sebastiano Clon e Beatrice Soranzo

*Snowglobe, 1984 (IT 2021, 01' 29")*  
 Regia e animazione: Sabrina Bortollon

*Risveglio (IT 2021, 01' 34")*  
 Regia e animazione: Shary Grassi e Lucrezia Nangano

*Gli occhi mentono (IT 2021, 35")*  
 Regia e animazione: Sofia Visonà

*1984 (IT 2021, 43")*  
 Regia e animazione: William Paolo Perego

## LA PRODUZIONE DSL

*L'uomo selvatico (IT 2021, v.o., 57')*  
 Sceneggiatura: Marco Devetak, Elisa Nocent  
 Regia: Marco Devetak

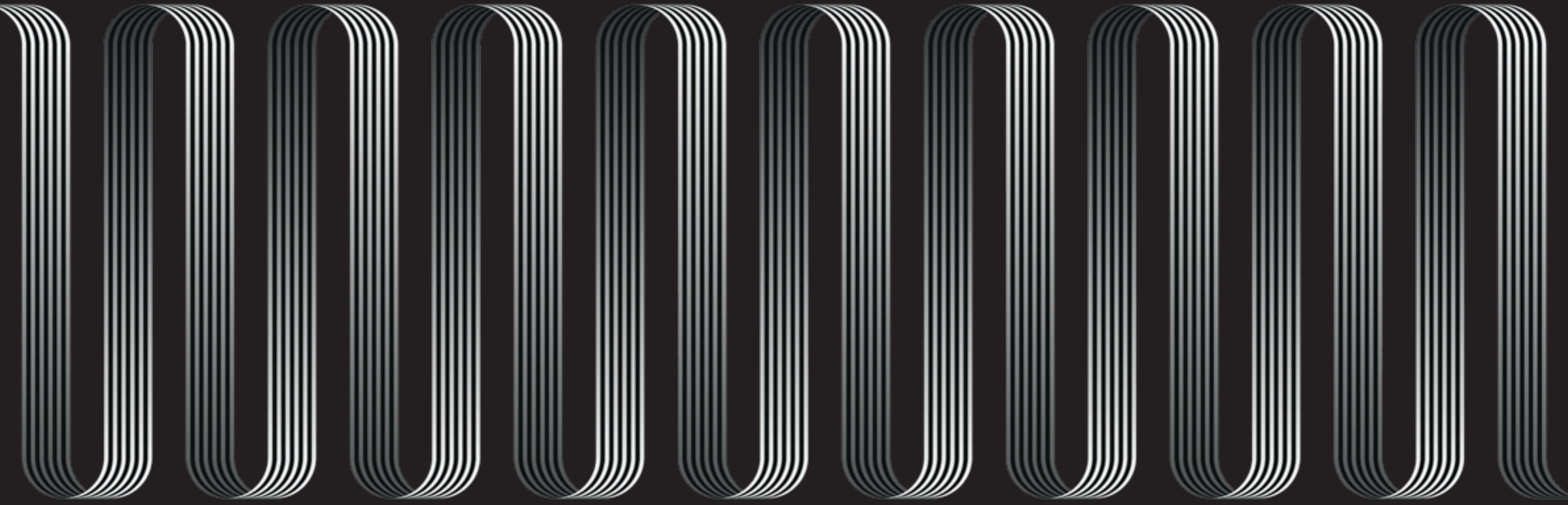
*Mio Fratello (IT 2022, v.o., 20')*  
 Sceneggiatura e regia: Matteo De Sabbata, Guido Filacorda

*PetroL. (IT 2022, v.o., 12')*  
 Sceneggiatura e regia: Cabiria Lizzi

*Elio Ciol (IT 2022, 50')*  
 Sceneggiatura: Giacomo Steolo, Tomas Sbrissa  
 Regia: Giacomo Steolo

SEZIONE L ↓

# AMIDEI KIDS



Amidei Kids è la sezione dedicata al pubblico di bambini e ragazzi pensata appositamente per avvicinare alla magia del cinema una generazione di nativi digitali e mostrare loro quanto può essere unica e affascinante una proiezione su grande schermo. Un percorso di educazione al mezzo audiovisivo e di formazione del gusto cinematografico che passa necessariamente dalla condivisione in sala di prodotti di qualità. Grazie alla collaborazione con Alpe Adria Cinema – Trieste Film Festival, a partire dal 2022 la sezione propone, accanto al consueto film lungometraggio, anche una selezione di cortometraggi di animazione prodotti nel centro-est Europa dal 1964 ai giorni nostri. La selezione per i più piccoli (2-5 anni) viene proposta con modalità speciale, luci soffuse in sala e volume più basso, per accogliere e far sentire a proprio agio anche chi approda per la prima volta in una sala cinematografica.

# LIZZY E RED – AMICI PER SEMPRE

(I MYSI PATŘÍ DO NEBE)



Lizzy è una topolina che cerca di nascondere le sue paure dietro un atteggiamento spavaldo. Red è una volpe balbuziente alle prese con una famiglia che la vorrebbe più feroce e senza scrupoli. Un incidente improvviso li catapulta entrambi nel Paradiso degli animali. Qui devono abbandonare i loro istinti naturali e imparare ad affrontare le loro paure e le loro frustrazioni. Insieme andranno alla ricerca della loro identità in un percorso pieno di rivelazioni che li porterà a comprendere il valore della vera amicizia.

## SCHEDE FILM

Regia: Denisa Grimmová, Jan Bubeníček  
Soggetto: dal libro *Myši patří do nebe* di Iva Procházková  
Sceneggiatura: Alice Nellis, Jeffrey Hylton, Richard Malatinsky  
Fotografia: Radek Loukota  
Montaggio: Vladimír Barák  
Scenografia: Jan Kurka  
Musiche: Krzysztof A. Janczak  
Produzione: Fresh Films, Les Films du Cygne, Animoon, Cinemart  
Distribuzione: Adler Entertainment  
Origine: Francia, Repubblica Ceca, Polonia, Slovacchia 2021  
Durata: 80'

Premi: *Anifilm International Festival of Animated Film* (2021): Premio del Pubblico, Menzione Speciale della Giuria; *International Film Festival for Children and Young Audience SCHLINGEL* (2021): Miglior lungometraggio di animazione, Premio del Club del Festival Junior; *Shanghai International Film Festival* (2021): Miglior Film d'Animazione

## UN'AMICIZIA IMMORTALE

Presentato in anteprima come Evento Speciale ad "Alice nella città" durante il Festival di Roma nel 2021, l'opera di Denisa Grimmová e Jan Bubeníček ha il grande merito di portare al cinema un argomento tabù soprattutto nei film per bambini (la morte) e di affrontarlo allo stesso tempo con naturalezza e originalità. Lungi dall'essere un posto noioso e statico, il Paradiso degli animali accoglie i due protagonisti e li guida all'esplorazione di un mondo coloratissimo e pieno di tanti animali diversi. Questo viaggio si articola come un percorso a tappe che spinge i due protagonisti a mettersi in gioco per superare le loro paure.

Lizzy infatti sembra molto sicura di sé, ma sotto questo atteggiamento nasconde una grande insicurezza. Suo padre è stato mangiato da una volpe e da allora la topolina vive con il pensiero di non essere all'altezza del coraggioso genitore, diventato l'eroe della sua comunità. I suoi fratelli la prendono in giro senza capire che le parole possono ferire più delle azioni. Dall'altra parte, anche Red ha fama di essere un fifone. È infatti vittima di uno zio crudele che non lo ritiene degno di rappresentare la loro sanguinaria famiglia e che non perde occasione di sbeffeggiarlo per la sua balbuzia. Accomunati da questi cupi sentimenti Lizzy e Red si riconosceranno pian piano l'una nell'altro e prima litigando, poi supportandosi a vicenda, inizieranno a credere in sé stessi.

Nel Paradiso degli animali gli istinti naturali non esistono, i denti vengono depositati all'ingresso e le differenze vengono lavate via. La vera natura dei due protagonisti e di tutti gli altri animali si svela senza condizionamenti terreni. L'unico modo per progredire è buttarsi alle spalle la rabbia e andare oltre le proprie paure perché "anche se si ha paura si può essere coraggiosi per chi si ama".

Il film, tratto dal libro di Iva Procházková

e animato in stop motion, si distingue per la ricchezza di dettagli e per un gusto raffinato che purtroppo manca a tante altre proposte di recente produzione. L'originalità di *Lizzy e Red* emerge anche nei diversi livelli di lettura a cui ciascun spettatore può approdare a seconda dell'età e del vissuto, ma soprattutto nell'idea che, così come gli animali del film, ognuno di noi in Paradiso possa imparare a conoscere sé stesso e gli altri, ma che questo viaggio possa essere intrapreso anche sulla Terra. Mai stereotipato o irrealista, il Paradiso di *Lizzy e Red* non è infatti un punto di approdo post mortem, ma un percorso per migliorarsi ed elevarsi. E non a caso la scena finale di elevazione delle loro anime avviene proprio in una sala cinematografica con tanto di maschera, biglietti e poltroncine di velluto rosso. Un omaggio alla settima arte e alla potenzialità infinita del cinema d'animazione.

*Martina Pizzamiglio*

## Prima parte (per bambini da 2 a 5 anni)

KRTEK MALÍŘEM

*La piccola talpa pittrice / The Little Painter Mole*

Zdeněk Miler

Cecoslovacchia / Czechoslovakia, 1972, col., 8'

Inseguita da una volpe, la piccola talpa cade accidentalmente in un vasetto di vernice, uscendone tutta colorata di rosso. Alla sua vista, la volpe, spaventata, fugge a zampe levate. La talpa escogita allora un piano per permettere finalmente agli altri animali, suoi amici, di affrontare la volpe dispettosa. Zdeněk Miler è stato un illustratore, animatore e regista ceco e fu per alcuni anni a capo dello storico studio d'animazione Bratři v triku. Fu autore di una settantina di film, ma Krtek - La piccola talpa rimane indubbiamente il suo personaggio più celebre e amato.

*Chased by a fox, the little mole accidentally falls into a jar of paint and comes out red. At the sight of him, the frightened fox runs away at the double. The mole then devises a plan to allow his other animal friends to be able finally to confront the mischievous fox. Zdeněk Miler was a Czech illustrator, animator and director, and for several years headed the historic animation studio Bratři v triku. He was the author of around seventy films, but Krtek - The Little Mole remains undoubtedly his most famous and best-loved character.*

MULC: FRAČA

*La fionda di Kiddo / Kiddo – Slingshot*

Kolja Saksida

Slovenia, 2009, col., 10'

Kiddo, un ragazzino di tredici anni, vive in un paesino ai piedi delle Alpi Slovene. Ogni mattina

lui e il suo migliore amico, Mr. Cat, vanno in triciclo su una collina vicina dove cresce un magnifico albero. In quest'albero è nascosto un vecchio libro che contiene istruzioni per costruire giocattoli, che Kiddo sogna da tempo...

*Thirteen-year old Kiddo lives in a small village at the foot of the Slovenian Alps. Every morning he and his best friend, Mr. Cat, ride a tricycle to a nearby hill, where a magnificent tree grows. In this tree lies hidden an old book, with plans for making different toys, which Kiddo has been dreaming of.*

PRINC KI-KI-DO: ZIMA

*Il principe Ki-Ki-Do / Prince Ki-Ki-Do: Winter Story*

Grega Mastnak

Slovenia, 2017, col., 4'

senza dialoghi / no dialogues

La foresta è in pericolo! Ki-Ki-Do sta arrivando!  
*The forest is in trouble! Ki-Ki-Do is on his way!*

KUC-KUC

*Knock Knock*

Ivana Guljašević

Croazia / Croatia, 2018, col., 4'

Un sottomarino giallo attraversa l'oceano incontrando varie creature. Il sottomarino sta davvero attraversando l'oceano? O è solo parte di un gioco frutto dell'immaginazione di una bambina con un giocattolo e un secchio pieno d'acqua?

*The yellow submarine dives through the ocean, meeting different creatures. But is the submarine really diving in an ocean? Or is it all just part of a game fed by the imagination of a little girl with a toy and a bucket full of water?*

GOSPOD FILODENDRON IN JABLANA

*Il signor Filodendro e l'albero di mele / Mr.*

*Philodendron and the Apple Tree*

Grega Mastnak

Slovenia, 2016, 6"

Il signor Filodendro è seduto davanti alla sua casa in una piacevole mattina soleggiata. Vuole bere un bicchiere d'acqua ma, tristemente, lo trova vuoto. Nel suo modo innocente di vedere le cose tenta di catturare una nuvola per ottenere un po' d'acqua, ma invece finisce per schiantarsi sull'albero di mele.

*Mr. Philodendron sits in front of his house on a pleasant sunny morning. He wants to have a glass of water but he sadly finds it empty. In his innocent way of seeing things he tries to catch the cloud to get some water, and instead crashes into the Apple Tree.*

VAU VAU

*Bau Bau / Woof Woof*

Boris Kolar

Jugoslavia, 1964, col., 9'

Un cagnolino rissoso tenta di terrorizzare gli altri animali con il suo temibile "bau bau!", finché non trova in un gatto astuto e coraggioso un fiero avversario. Realizzato con la tecnica del disegno animato e contraddistinto dal tratto minimale che rende i personaggi simili a scarabocchi appena accennati, Vau Vau è un prezioso cortometraggio d'animazione proveniente dallo studio d'animazione croato Zagreb Film.

*A quarrelsome little dog tries to terrorise the other animals with his fearful "woof woof!", until he finds a proud adversary in the form of a cunning and brave cat. Created using the technique of animated drawing and distinguished by a minimalist stroke that makes the characters resemble barely sketched scribbles, Vau Vau is a splendid animated short*

*film from the Croatian animation studio of Zagreb Film.*

PRINCE KI-KI-DO: BEGUNEC

*Principe Ki-Ki-Do: in fuga / Prince Ki-Ki-Do: On the Run*

Grega Mastnak

Slovenia, 2018, 5'

Nella foresta di Ki-Ki-Do, una strana creatura - uno spaventato struzzo dal collo lungo - sta scappando da un cacciatore senza scrupoli. Visto che Rosalia la Porcellina non riesce a proteggere Struzzo, il principe Ki-Ki-Do deve entrare in azione! Ma Ki-Ki-Do è stato colpito da una pistola spara-tranquillanti e sta dormendo come un bambino. Lo struzzo sembra essere condannato a passare il resto della sua vita dietro le sbarre...

*In Ki-Ki-Do's forest, a strange creature - a frightened long-necked ostrich - is on the run from a ruthless hunter. As Rosalia the Pig fails to protect ostrich, Prince Ki-Ki-Do is called to action! But Ki-Ki-Do has been hit by a tranquilizer gun and is sleeping like a baby. Ostrich seems to be doomed to spending the rest of his life behind bars...*

## Seconda parte (per bambini dai 10 anni in su)

ARMADILA  
Gorana Jovanović  
Serbia  
2020, HD, col., 11'

Una tosta tredicenne fa fatica a tenere sotto controllo le proprie emozioni, che si tratti del suo cane scomparso o del ragazzino che le piace.  
*A tough 13-year-old girl struggles to keep her emotions under control, whether concerning her missing dog or the boy she likes.*

DELČKI  
*Pezzi / Bits*  
Áron Horváth Botka  
Slovenia  
2020, HD, col., 15'  
v.o. slovena - ungherese / Slovenian - Hungarian  
o.v.

Quando il padre va a trovarlo con un camion nuovo di zecca, Teo, un ragazzino di 11 anni, prende una decisione che cambierà la sua vita per sempre.  
*When his father arrives for a visit in a new truck, the eleven-year-old Teo reaches a decision that changes his life forever.*

VOUTA  
*Dimitris Zahos*  
Grecia / Greece  
2020, HD, col., 18'  
v.o. greca / Greek o.v.

Christos è un adolescente che dovrà imparare ad affrontare i problemi della sua famiglia in modo nuovo. Proprio come fanno i piccioni "vouta" di cui è appassionato.  
*Christos is a teenager who will have to learn new*

*ways to cope with his family's problems. Just like the "vouta" pigeons he loves.*

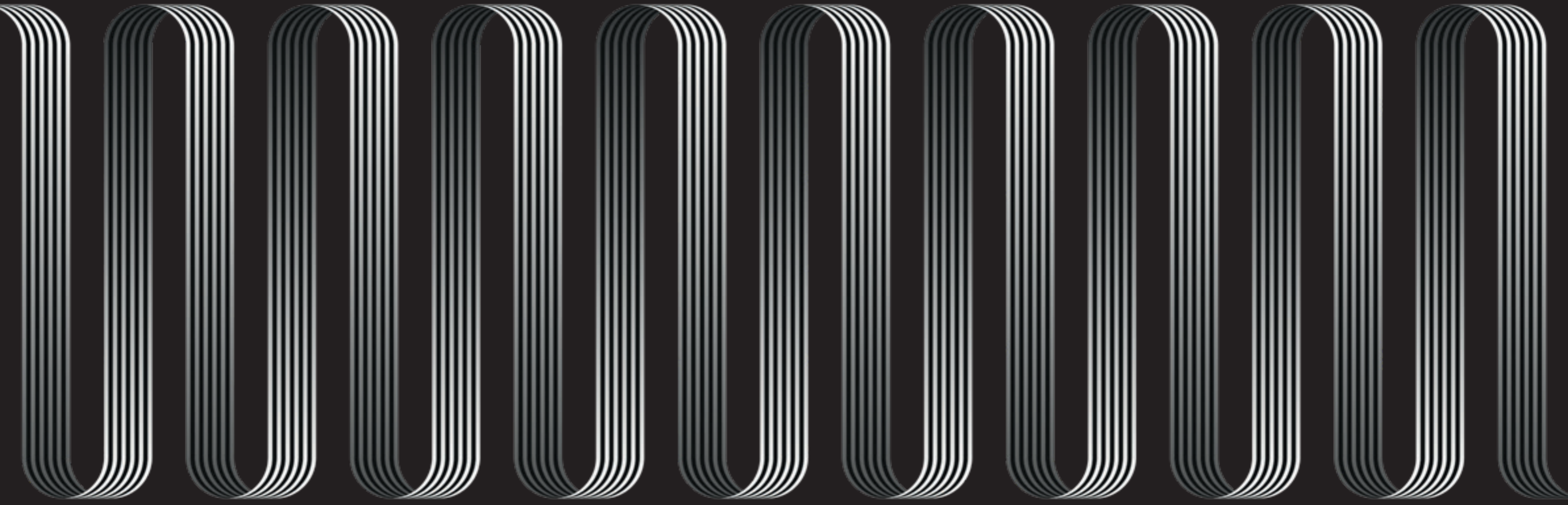
LA TECNICA  
Clemente De Muro, Davide Mardegan (CRIC)  
Italia / Italy  
2020, 16mm, col., 10'  
v.o. italiana / Italian o.v.

Girato in 16mm, La tecnica racconta la storia di Leonardo, un giovane ragazzino molto timido, che sta per scoprire un mondo tutto nuovo.  
*Shot in 16mm, La tecnica tells the story of Leonardo, a shy young boy, who is about to discover a whole new world.*

JSME SI O SMRT BLÍŽ  
*L'amore è solo una morte lontana / Love Is Just a Death Away*  
Bára Anna Stejskalová  
Rep. Ceca / Czech Republic  
2020, HD, col., 11'  
senza dialoghi / no dialogue

Un'animazione coprodotta dalla Famu di Praga, una delicata storia sulla ricerca dell'amore anche in mezzo al degrado più totale.  
*An animation co-produced by Prague's Famu, a tender story about finding love even amid utter decay.*

# PAGINE DI CINEMA



## **ISTRIA. I LUOGHI DEL CINEMA CARLO GABERSCEK (CINETECA DEL FRIULI, 2022) VOLUME PRESENTATO IN COLLABORAZIONE CON IL FESTIVAL LE GIORNATE DELLA LUCE DI SPILIMBERGO**

Dopo aver raccontato le location dei film western americani e aver dedicato libri, saggi e articoli ai luoghi dei film e delle serie girate in Friuli Venezia Giulia, Carlo Gaberscek si interessa alla vicina Istria. *Istria. I luoghi del cinema*, edito da La Cineteca del Friuli, esplora le sue location cinematografiche, con 610 pagine e 1750 immagini, frutto di una ricerca appassionata che approfondisce ben 168 film ivi ambientati. Un viaggio dove Gaberscek accompagna il lettore alla scoperta delle grandi produzioni cinematografiche: dai primi film muti degli anni Venti fino alle grandi opere d'autore, senza dimenticare i lungometraggi più recenti. Un volume che mette a confronto i fotogrammi dei film, fermi nel tempo, con le immagini degli stessi luoghi ritrovati e fotografati dall'autore. Una caccia al tesoro tutta da sfogliare alla ricerca dei luoghi che hanno ospitato film come *La ragazza della salina* di František Čáp, con Marcello Mastroianni e Isabelle Corey, e *I guerrieri* con Clint Eastwood. Raramente l'Istria ha rappresentato sé stessa nel cinema, spesso la penisola era presentata genericamente come "ambiente mediterraneo" o impersonava fintamente la Sicilia, la Sardegna o altri luoghi. Il libro di Gaberscek abbraccia il cinema e il territorio, rende onore ai luoghi e ne svela i tratti speciali e significativi. Un'opera, quella dello studioso di cinema, che ridà identità alle location e ne sottolinea l'importanza.

## **PIER PAOLO PASOLINI. L'ULTIMO ERETICO FRANCESCO CENETIEMPO (GAMMARÒ EDIZIONI, 2022)**

Un viaggio, nel centenario della nascita, nel mondo di celluloidi e delle lettere di Pier Paolo Pasolini, intellettuale tra i più attivi e poliedrici nel panorama culturale dell'Italia del secondo dopoguerra. Il volume ricostruisce il suo tortuoso percorso di vita eristica sino al suo assassinio, avvenuto nella metà degli anni Settanta dove una misteriosa rete di complicità lo ha condannato all'oblio verso le nuove generazioni e ha reso vana la ricerca della verità su quello che realmente accadde in quello sterrato dell'Idroscalo romano durante la notte fra il primo e il due novembre 1975. Il volume, infine, è corredato di un'ampia filmologia e una cronologia di tutte le sue opere in volume oltre a un'ampia bibliografia di riferimento, nonché un apparato esaustivo di tutti soggetti e sceneggiature che Pasolini scrisse per altri registi italiani.

## **LA GRANDE ILLUSIONE. STORIE DI UNO SPETTATORE ROY MENARINI (MIMESIS, 2022)**

Alla domanda "Che cos'è uno spettatore?" si potrebbe rispondere in tanti modi. Non solo perché ciascuno ha in mente una propria idea di spettatore, basata il più delle volte su di sé e sui propri comportamenti, ma anche perché nel corso del tempo guardare un film ha assunto significati culturali e sociali molto diversi tra loro. Basti pensare al fatto che, fino a metà del Novecento, per vedere un lungometraggio lo spettatore poteva solamente andare in una sala cinematografica, mentre oggi meno del cinque per cento dei film prodotti ogni anno viene visto collettivamente su grande schermo. Un tempo si poteva solo stare seduti in una poltrona a orari stabiliti da altri, oggi possiamo vedere film in piedi o sdraiati o mentre pranziamo, a orari stabiliti da noi. Il volume attraversa la storia degli spettatori partendo da esperienze cinematografiche personali e giungendo a riflessioni di valore universale sul guardare i film tra forme sociali e prassi culturali.

## **L'ABITO NECESSARIO. FILI, TRAME E COSTUMI NEL CINEMA E NELLA TELEVISIONE SARA MARTIN (DIABASIS, 2022)**

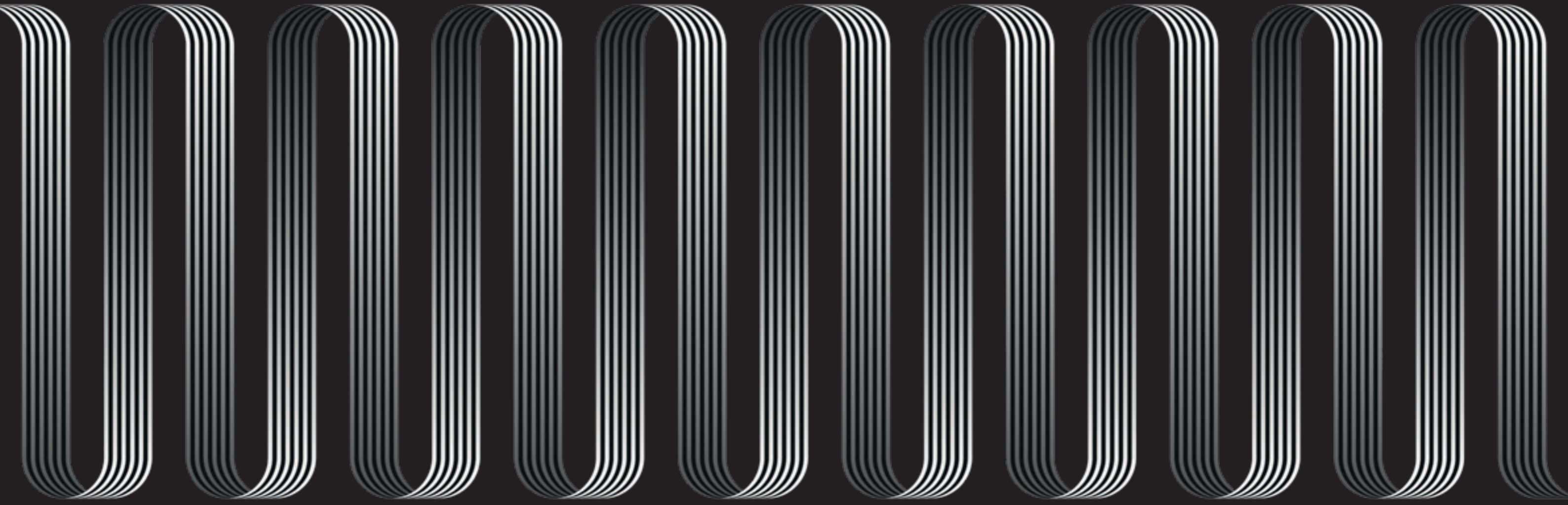
Perché l'uomo non mostra il corpo naturale, non vestito, nudo, per rivelarsi a un proprio simile? Qual è il ruolo che occupa l'abito per un uomo? Di conseguenza, qual è il ruolo che occupa il costume del personaggio? Interrogarsi sul costume di un personaggio cinematografico, e sul lavoro di colui che lo crea, significa comprendere ciò che quel personaggio finzionale vuole comunicare. Il testo propone tre livelli di studio dell'abito nel cinema e nella televisione: un percorso teorico multidisciplinare, alcuni casi di analisi specifici, alcune "istantanee", ove l'abito cinematografico non comunica più soltanto un personaggio ma un intero immaginario complesso e stratificato.

## **SGUARDI PRIVATI. TEORIE E PRASSI DEL CINEMA AMATORIALE PAOLO CANEPPELE (MELTEMI, 2022)**

Una lettura innovativa e matura del fenomeno del cinema amatoriale e di famiglia. Un appassionato appello, in dodici capitoli, ognuno dedicato a un tema differente, per un empatico approccio alla raccolta, conservazione, catalogazione, riuso e riproposizione di questi documenti visivi. Un manuale scritto per tutti coloro che, all'interno delle istituzioni cinetecarie o in maniera indipendente e slegata da logiche istituzionali, promuovono la conservazione delle memorie private. Il filo conduttore del testo, caratterizzato da un approccio transnazionale, è la tensione nello spostare l'attenzione dei ricercatori dalle cose alle pratiche, dagli oggetti alle persone. Con un linguaggio piano ma preciso e aperto alle suggestioni della filosofia, delle arti figurative e della letteratura, il libro offre inconsueti punti di vista per inquadrare l'articolato panorama dei documenti privati in un'ottica partecipativa e rispettosa verso i protagonisti di questo fenomeno culturale.

SEZIONE N ↓

# EVENTI SPECIALI



Il Far East Film Festival (FEFF) di Udine e il Premio internazionale alla miglior sceneggiatura “Sergio Amidei” si sono incontrati per la prima volta quest’anno “simbolicamente” nel cuore dell’Asia. È così che è nata una nuova sinergia in vista di GO! 2025!

Una sinergia quella tra il FEFF e l’Amidei che ha messo radici in aprile durante la 24esima edizione del Festival e ora guarda al futuro.

Una collaborazione importante, perché unisce il cammino di due grandi eventi artistici, ma anche un riconoscimento prezioso, perché offre uno sguardo occidentale altamente qualificato sulla scrittura cinematografica orientale. In particolare sulla scrittura delle opere di genere.

Una collaborazione che ha portato alla nascita di un nuovo premio per la migliore sceneggiatura rappresentato da una nuova statuetta a forma di Gelso.

Tipico del paesaggio friulano, il gelso da sempre è l’albero rappresentativo del premio del pubblico al FEFF di Udine. Nell’aprile 2022 si è tinto per l’occasione di bianco ed è stato consegnato dai giurati dell’Amidei agli sceneggiatori dell’irresistibile commedia romantica giapponese *Love Nonetheless* di Jojo Hideo.

La collaborazione tra il FEFF e l’Amidei, ricordiamo, andrà avanti nel tempo e segna il primo passo condiviso nell’ottica di GO! 2025, il progetto che si sta sviluppando in Friuli Venezia Giulia e Slovenia attorno a Nova Gorica-Gorizia Capitale Europea della cultura 2025, la prima con carattere transfrontaliero.

*Sabrina Baracetti*

*Progetto promosso dall’ANAC, da Tesla Produzioni e dall’Associazione Palazzo del Cinema/Hiša filma di Gorizia, in partenariato con il Premio Amidei*

Nova Gorica assieme a Gorizia sarà Capitale Europea della Cultura nel 2025. Come in altre città italiane, anche a Gorizia si sta verificando la tendenza sempre più comune dello spopolamento dei centri storici e la conseguente perdita della loro natura aggregativa.

Esempio lampante di questo fenomeno è via Rastello, una delle strade più antiche di Gorizia, che collega la piazza principale della città alla collina dov’è situato il Castello. Un tempo era il cuore pulsante della città, dove risiedevano i negozi e le botteghe artigiane; negli ultimi decenni, queste attività hanno chiuso una dopo l’altra, lasciando i negozi della via quasi tutti vuoti e per la maggior parte sfitti.

Il progetto *Via della creatività* si propone di far rivivere i luoghi abbandonati come via Rastello destinando i locali commerciali inutilizzati a gruppi di creativi provenienti da tutta Europa. L’obiettivo è di trasformare i negozi sfitti in spazi destinati alla creazione con un’attenzione maggiore al cinema e dell’audiovisivo. A partire dal 2022 e proseguendo fino al 2025 e oltre, l’obiettivo è quello di creare una solida e concreta base che permetta di riprendere le attività anche dopo l’anno dedicato alla Capitale Europea della Cultura.

L’aspetto centrale del progetto è nella riapertura di spazi commerciali per la produzione di idee e creatività in alternativa alla precedente funzione di vendita e scambio delle merci e dei beni. Tale condivisione di idee, di sinergie e creatività rappresenteranno una nuova forma di scambio tra diversi mestieri in campo artistico e culturale dando così nuova vita a quei luoghi abbandonati.

La *Via della creatività* vuole promuovere la creazione e lo scambio artistico tra creativi operanti non solo nel settore del cinema (sceneggiatore, scenografo, film-maker, direttore della fotografia, costumista), ma ampliando anche l’esperienza ai creativi della musica, della pittura, del teatro e dell’arte in genere provenienti da tutta Europa, creando nuove sinergie tra creativi e cercando di unire ed ibridare le capacità e le unicità che appartengono ai diversi settori culturali e creativi. L’intero progetto si pone in prospettiva di scambio europeo ed internazionale che vuole favorire la contaminazione delle realtà locali.

Il Premio Amidei, per l’occasione, propone l’evento *Rastello-types*, con la proiezione del film *Daguerréotypes* di Agnès Varda.



Il documentario restituisce un ritratto della quotidianità di una sezione di rue Daguerre, una strada parigina del 14° arrondissement cara alla regista Agnès Varda in quanto viveva lì dagli anni Cinquanta. In particolare, la macchina da presa porta gli spettatori all'interno di una serie di esercizi commerciali a conduzione familiare situati in questa via e fa conoscere loro i negozianti che vi lavorano sia offrendo inquadrature delle loro interazioni quotidiane con i clienti, sia tramite il ricorso ad interviste.

## SCHEDA FILM

Regia: Agnès Varda  
Soggetto e sceneggiatura: Agnès Varda  
Fotografia: Nurith Aviv, William Lubtschansky  
Montaggio: Gordon Swire, Andrée Choty  
Suono: Antoine Bonfanti, Jeff Auger  
Produzione: Ciné-Tamaris  
Distribuzione: ZDF  
Origine: Francia, 1975  
Durata: 80'

Premi: *Prix du cinéma d'Art et d'Essai* (1975)

Interpreti: Robert François (il mago Mystag), Rosalie Varda (sé stessa), Agnès Varda (sé stessa), Lucien Bossy (sé stesso), Leance Debrossian (sé stesso), Marcelle Debrossian (sé stessa), Jean Guillard (sé stesso)

## SGUARDI SOGGETTIVI DI QUARTIERE

Definito “una forma di etnografia”[1], *Daguerréotypes* è un documentario che ben esemplifica il cosiddetto “cinéma de quartier” di Agnès Varda[2]. Si tratta infatti di un film che restituisce il ritratto di una realtà locale circoscritta che la modernizzazione in atto rischia di far scomparire. In questo caso, però, la regista si è imposta una limitazione spaziale particolarmente forte concentrandosi non su un intero quartiere, ma su una porzione di una singola strada, e per la precisione sulla parte di rue Daguerre tra il civico 70 e il civico 90. Inoltre, la via scelta non è una via qualsiasi, bensì quella in cui la regista abitava. Essendo all'epoca impegnata ad accudire il figlio Mathieu e non volendo quindi allontanarsi troppo da casa, decide infatti di focalizzare la propria attenzione su un microcosmo che è parte del suo quotidiano.

Nello specifico, Varda pone al centro di questo documentario i negozianti dei vari esercizi commerciali della porzione di rue Daguerre più prossima a casa sua con l'intento di far emergere come essi svolgano un ruolo chiave nel tener vive le interazioni locali. I protagonisti del film sono quindi panettieri, macellai, parrucchieri, istruttori di scuola guida, profumieri e via dicendo. E, da un lato, accantonando il punto di vista di consumatrice che normalmente ha su queste figure, la regista restituisce il loro presente, soffermandosi a lungo sui gesti e sulle attese che caratterizzano il loro quotidiano mediante inquadrature di natura osservativa. Dall'altro lato, Varda offre però allo spettatore anche frammenti del loro passato. Sono infatti presenti una serie di interviste in

cui ciascun commerciante racconta dove è nato e quando è giunto a rue Daguerre (o più in generale a Parigi). Inoltre, trattandosi di esercizi a conduzione familiare, Varda chiede alle coppie che li gestiscono anche di raccontare come si sono conosciute.

Nel corso del documentario la presenza della regista resta discreta. Ciò, tuttavia, non significa che quello proposto sia un ritratto oggettivo della vita quotidiana in quel frammento di rue Daguerre. Al contrario, in primo luogo, vi sono delle inquadrature relative a uno spettacolo offerto del mago Mystag che sono frutto di messa in scena. I negozianti non vi hanno, infatti, preso parte spontaneamente. È stata Varda a radunarli e a spingerli a partecipare, manipolando così il reale per avere un evento che fungesse da “punto di incontro” dei diversi ritratti individuali. In secondo luogo, il documentario è intriso di soggettività. Non a caso alla fine del film, Varda sottolinea la sua appartenenza a quella comunità identificandosi come una “Daguerréotypesse”. La definizione di *Daguerréotypes* che meglio ne incapsula l'essenza è difatti probabilmente quella offerta da Françoise Audé nel recensire il documentario per la rivista *Positif* che lo ha descritto come “un film di Agnès Varda su Agnès Varda che guarda gli altri”[3].

*Cristina Formenti*

Note:

[1] Emma Jackson, “The Eyes of Agnès Varda: Portraiture, Cinécriture and the Filmic Ethnographic Eye”, in *Feminist Review*, n. 96, 2010, p. 126.

[2] Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*, Wallflower Press, New York e Chichester, 2014, p. 23.

[3] Françoise Audé, “Daguerréotypes”, in *Positif*, n. 218, 1979.

# MASTERCLASS DI SCENEGGIATURA E SCRITTURA PER IL CINEMA IL CONFINE

Cross-border Film School è un'associazione senza scopo di lucro finalizzata alla formazione, ricerca, produzione e sperimentazione di nuovi linguaggi nell'ambito della cinematografia e dell'audiovisivo.

L'Associazione nasce a Gorizia a ridosso del confine geografico fra Italia e Slovenia, si radica nell'unicità di questo spazio culturale e intende il confine come un territorio fertile e creativo, dove l'incontro, lo scambio e la fusione di identità diverse sono ingredienti fondamentali per la crescita e lo sviluppo delle arti cinematografiche.

L'Associazione è presieduta dal regista Matteo Oleotto e il consiglio direttivo è composto dai registi Davide Del Degan e Ivan Gergolet, dalla producer e casting director Antonella Perrucci e dall'avvocato Matteo Roiz, consulente legale società di produzione cinematografica/ audiovisiva.

Nell'ambito del progetto "Sistema Cinema - Training and empowerment in Friuli Venezia Giulia" l'Associazione Cross-border Film School, in collaborazione con il 41° Premio

internazionale alla migliore sceneggiatura Sergio Amidei, promuove la realizzazione della prima Masterclass di sceneggiatura e scrittura per il cinema dal titolo "IL CONFINE" con il fondamentale contributo della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia.

La Masterclass ha lo scopo di far vivere ai selezionati un'esperienza concreta per stimolare idee attraverso incontri, confronti e lavoro pratico con professionisti del settore cinematografico. L'obiettivo finale, per ogni partecipante, sarà quello di sviluppare e scrivere un soggetto per un film lungometraggio di finzione.

I tutor della Masterclass saranno gli sceneggiatori Anita Otto e Pier Paolo Picciarelli.

Le idee da cui trarre spunto per i soggetti saranno fornite dai tre registi: Matteo Oleotto, Ivan Gergolet e Davide Del Degan, che seguiranno e lavoreranno con i candidati durante tutta la settimana.

I selezionati avranno anche la possibilità di vivere alcuni momenti dedicati agli incontri, scambi di idee ed esperienze con gli ospiti del Premio Amidei.

sceneggiatori Salvatore De Mola, Vanessa Picciarelli e Pier Paolo Picciarelli. 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.

## SALVATORE DE MOLA

Nato a Bari nel 1967, Salvatore De Mola ha ottenuto la Menzione Speciale al Premio Solinas per sceneggiature inedite nel 1992, nel 1993 e nel 1999. Per il cinema, ha scritto le sceneggiature di *Fango e gloria* (2014) di Leonardo Tiberi, *La canarina assassinata* (2008) di Daniele Cascella, *Mio cognato* (2003) di Alessandro Piva, *Un Aldo qualunque* (2002) di Dario Migliardi, *L'ultima lezione* (2000) di Fabio Rosi e il soggetto di *Emma sono io* (2002) di Francesco Falaschi. Per la televisione, tra le altre, ha scritto sceneggiature per le serie RAI *Il Commissario Montalbano*, *Il giovane Montalbano*, *La stagione dei delitti*, *Gente di mare*; per Mediaset, le serie *48 ore*, *I Cesaroni* e la miniserie *Francesco*; per Sky, è autore della miniserie *Nel nome del male*. Collabora poi da anni con l'insegnamento di Comunicazione sociale dell'Università di Roma Tor Vergata come esperto di storytelling e narrazione cinematografica e seriale, e attualmente sta lavorando a due serie, una per Canale 5 e una per RaiUno, e a due film per il cinema.

## VANESSA PICCIARELLI

Vanessa Picciarelli è laureata in Lettere presso l'Università degli studi di Bari e nel 2005 ottiene il diploma in Sceneggiatura presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. È autrice di sceneggiature per numerosi cortometraggi,

tra cui *L'inchostro*, *Tre bugie* e *Un posto libero* (Eros Achiardi), quest'ultimo presentato alla 62. Edizione del Festival del Cinema di Venezia nella sezione "Corto, Cortissimo" (2005); *Le mani in faccia* (Daniele Basilio), episodio di *Sei pezzi facili*, *La donna del mister* (Claudio Cupellini), episodio del film *4-4-2 Il gioco più bello del mondo* con Valerio Mastrandrea, Francesca Inaudi, Rolando Ravello. È sceneggiatrice del lungometraggio *Fred*, con la supervisione di Umberto Contarello e di *La notte eterna del coniglio* (Valerio Boserman). Insieme a Corso Salani ha sceneggiato e montato il documentario *C'è un posto in Italia*, in concorso al Torino Film Festival (2005) e gli episodi della serie *Confini d'Europa*.

## PIER PAOLO PICCIARELLI

Nato a Roma nel 1978, si diploma in sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia e vince il Premio Solinas nel 2003 con la commedia *E allora tanti saluti*. Esordisce nel 2006, firmando la sceneggiatura del film *Ma che ci faccio qui* (Francesco Amato). Successivamente scrive diversi cortometraggi e film, tra cui *Au Pair* (Giulio La Monica, 2008), *Chi nasce tondo* (Alessandro Valori, 2007), e il soggetto di *Padroni di casa* (Edoardo Gabbriellini, 2012). È uno degli sceneggiatori di *Zoran, il mio nipote scemo* (Matteo Oleotto, 2013) ambientato in provincia di Gorizia.

## DIALOGHI SULLA SCENEGGIATURA

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

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

Curata da Matteo Oleotto, la sezione, ospitata quest'anno negli spazi di Casa Krainer in via Rastello, vedrà la partecipazione degli

# NOTE DAL FRONTE. MUSICA, PAROLE E IMMAGINI DELLA GRANDE GUERRA

Il progetto *Note dal Fronte* si segnala per l'originale approccio multidisciplinare, che assembla l'arrangiamento di brani popolari di guerra e motivi inediti di produzione Zerorchestra con una rassegna cronologicamente completa ed esaustivamente tematica di pellicole girate "dal vero" dagli operatori italiani, austro-ungarici e americani tratte dall'archivio cinematografico de La Cineteca del Friuli, contrappuntate le prime e le seconde dalla lettura di brani diaristici di militari dei diversi eserciti.

Le diverse fonti – musicali, filmiche, autobiografiche – si fondono in un unico prodotto emozionale che, nello stesso tempo, racconta la guerra, ammonisce sugli stili della propaganda, li confronta con i racconti autobiografici dei soldati, rimanda con taglio contemporaneo alle principali musiche popolari e non scaturite dal conflitto. Il montaggio delle immagini che si susseguono sullo schermo divise in sette capitoli cronologici è stato curato da Lucio Fabi e Piero Colussi con la collaborazione tecnica di Tommaso Lessio.

## Fonti filmiche

*La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (Ripley's Film, Roma, 1916)  
*Dentro la trincea* (Luca Comerio, Lobster Films, Parigi, 1917)  
*Gorizia distrutta* (Sascha Film, Filmarchiv Austria, Vienna, 1916)  
*Les Annales de la Guerre n. 8* (Luca Comerio, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Bois d'Arcy, 1917)  
*L'avanzata delle forze armate* (Sascha Film, Filmarchiv Austria, Vienna, 1918)  
*Grado, Udine* (Sascha Film, Filmarchiv Austria, Vienna, 1918)  
*Antologia della Grande Guerra: Verdun, Piave, Tagliamento* (Anthony Saffrey, Londra, 1918)  
*La battaglia sul Piave* (Silvio Laurenti Rosa, Reparto Cinematografico dell'Esercito Italiano, Ripley's Films, Roma, 1918)  
*Ingresso degli italiani a Trento e a Rovereto* (Reparto Cinematografico dell'Esercito Italiano, Ripley's Films, Roma, 1918)  
*Primo omaggio di Trieste liberata al suo Re* (Reparto Cinematografico dell'Esercito Italiano Lobster Films, Parigi, 1918)  
*US Army Activities in Italy during the World War I* (NARA, National Archives and Records Administration, Washington, 1918)

## Fonti musicali

L'accompagnamento partirà non da composizioni originali, ma dal ricchissimo materiale esistente proveniente dalle varie melodie (sia popolari che d'autore) ispirate e composte durante il periodo

'15-'18. A questa prima fase di selezione è seguito un lavoro vero e proprio di composizione firmata da Angelo Comisso e Francesco Bearzatti, completata con arrangiamento ed orchestrazione svolti insieme al coordinatore artistico, Romano Todesco.

## Fonti scritte

I testi e le diverse testimonianze autobiografiche provengono da una ricerca condotta presso l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano (Arezzo) e dall'archivio privato del curatore scientifico del progetto Lucio Fabi.

## L'orchestra

Francesco Bearzatti (sassofoni e clarinetti)  
 Gabriele Cancelli (tromba e flicorno)  
 Luca Colussi (percussioni)  
 Angelo Comisso (pianoforte)  
 Luca Grizzo (percussioni)  
 Didier Ortolan (clarinetti e sassofoni)  
 Gaspare Pasini (sassofoni)  
 Romano Todesco (contrabbasso e fisarmonica)  
 Luigi Vitale (percussioni)

Voce recitante: Luciano Roman

Consulenza storica: Lucio Fabi

In collaborazione con:  
*Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia*  
*La Cineteca del Friuli*  
*Cinemazero*

Un particolare ringraziamento all'Istituto Luce/Cinecittà

# STRAMBO LA SARTORIA SOCIALE DI GORIZIA

Strambo - La Sartoria Sociale di Gorizia è una start-up nata sul territorio goriziano nel giugno del 2021 nell'ambito del progetto "Salute-Zdravstvo" attuato da GECT GO e poi proseguito grazie alla Cooperativa Sociale La Collina in stretta collaborazione con ASUGI.

Partiti da un breve percorso formativo e di confronto con Lister Sartoria Sociale di Trieste che ha condiviso storie, strumenti e segreti del mestiere, la start-up goriziana prosegue esplorando il tema dell'economia circolare, unito alla formazione in campo artigianale, con l'obiettivo di recuperare, tessere e ri-cucire il territorio attraverso il tessuto. La Collina, impegnata da sempre nella sperimentazione di nuovi modelli di innovazione e inclusione sociale, inserisce la neonata sartoria all'interno di Strambo: il nuovo hub di autoproduzione che coinvolge artisti, designer, artigiani, educatori, comunità e rete di prossimità.

Alla fine del 2021 il team del Premio Amidei incontra il progetto della sartoria sociale quasi agli albori, e condividendone gli ideali comunitari, di valorizzazione delle arti e del territorio, coinvolge la start-up in una ricca ed entusiasmante collaborazione. Il risultato è un prodotto unico, comunitario, sostenibile, circolare e di design. Da oggi, le 300 borse edizione limitata in "pezzi unici" usciranno nelle strade, e saranno testimonianza della collaborazione e delle storie di tutte le persone che hanno donato vecchi jeans, ma anche di chi li ha raccolti, scuciti, riasssemblati, resi unici e da adesso, indossati.

Francesca Giglione



# ALVARO DEPRIT DREAMING LEONE + SW

14 luglio - 20 agosto  
Kinemax, studiofaganel

A cura di Sara Occhipinti e Marco Faganel

studiofaganel per questa edizione del Premio Amidei presenta e cura le mostre di Alvaro Deprit (nato a Madrid, in Italia dal 2004): *Dreaming Leone*, presso la sala espositiva del Kinemax, e *SW*, presso la galleria studiofaganel.

In *Dreaming Leone* Deprit racconta come negli anni Settanta e Ottanta, il deserto di Tabernas vicino ad Almeria, nel sud della Spagna, sia diventato l'Hollywood dei western. È qui che il leggendario regista Sergio Leone ha girato film come *C'era una volta il West*, *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più* e *Il buono, il brutto e il cattivo*. Il deserto di Tabernas, con i suoi paesaggi, set cinematografici e costi relativamente bassi, è stato così un punto di riferimento significativo per i western. Negli anni Novanta, i registi hanno smesso di girare film ad Almeria principalmente perché le condizioni non erano più vantaggiose. Negli ultimi decenni questi set sono stati trasformati in aree fieristiche o sono stati abbandonati. Le persone che lavoravano e vivevano nel circuito cinematografico, come stuntman e comparse, hanno iniziato a realizzare spettacoli western per attirare turisti, anelando ai giorni di gloria dei film western. La malinconia che si riscontra nelle immagini è data dalla consapevolezza di un mondo che scompare, non solo dalla fine di un'epoca d'oro nel cinema. L'Almeria è diventata l'imitazione di un'imitazione.

*SW* è il frutto di circa tre anni di ricerca nel Sud della Spagna, una zona che Deprit non conosceva e in cui non aveva mai vissuto, terra di origine della sua famiglia. Viaggiare in Andalusia, adesso che il riscaldamento globale ha lasciato ovunque le sue tracce, ha portato l'autore a

riflettere sul conflitto tra gli elementi contraddittori di questa terra, che appare sospesa in un suo equilibrio tra realtà e finzione che, dovunque andiamo, permane. Un gioco linguistico tra la scoperta della memoria e la creazione di una nuova. Il linguaggio fotografico permette di creare echi, riverberi, flashback, l'integrazione della scena presente con la storia di esperienze consce precedenti. L'intenzione non è stata quella di riprodurre aspetti tangibili di un luogo, ma di dare un corpo alle memorie e alle impressioni nate dalla storia personale dell'autore o da qualcosa di incompiuto. Concentrate nelle immagini vi sono apparizioni visibili la cui esistenza è un mistero, mentre d'altra parte, il mistero è qualcosa di reale nella mente, con la ripetizione, lo sviluppo e trasposizione di elementi della memoria.

Alvaro Deprit è nato a Madrid e vive in Italia dal 2004. Ha studiato Filologia tedesca all' "UCM" di Madrid e all' "Otto Friedrich" di Bamberg (Germania) e Sociologia all'Università "D'Annunzio" di Chieti (Italia). Il suo lavoro si incentra sull'idea che la trama del mondo derivi da processi relazionali, che la realtà sia meno solida di quanto appaia. È interessato alla natura narrativa dell'identità vista come processo emergente e dell'individuo che esiste come modello relazionale. Alvaro è autore di tre libri e il suo lavoro è stato esposto in festival e gallerie ad Arles, Roma, Barcellona, Madrid, Londra e New York e i suoi clienti includono New York Times, Newsweek, Playboy, Internazionale, Vanity Fair, Das Magazin, National Geographic, The Fader, Riders, Bulletin, L'Espresso, The Guardian, El Pais Semanal, NZZ, LaRepubblica, British Journal of Photography. Ha vinto, tra gli altri, il British Journal of Photography Award, il PHotoEspaña Human Values Award, il Viewbook Contest, Fotocanal.

Allestita a Palazzo Attems Petzenstein, la prima mostra antologica di Roberto Kusterle (Gorizia, 1948) prende avvio dalle fotografie ai sali d'argento dei primi anni Ottanta del Novecento nelle quali già emergono i temi della poetica kusterliana: il corpo umano, la simbiosi con la natura, la caducità. Segue la pittura informale d'impronta materica, con sconfinamenti nella scultura e nell'installazione. Anche il carattere provvisorio di quest'ultima spinge Kusterle verso la fotografia che diverrà il mezzo privilegiato col quale dare corpo alle visioni della sua fantasia.

I cicli analogici – *Riti del corpo*, *Anakronos*, *Una mutazione silente* – segnano l'esito di un'intensa sperimentazione delle tecniche di sviluppo della pellicola in camera oscura e di accuratissime verifiche condotte prima dello scatto e documentate in mostra da inediti materiali di studio. Nascono fotografie di rara intensità emozionale, sostenute da una calibrata composizione e da un'attenta regia luministica, dove le gradazioni di grigio, solo in apparenza monocrome, si arricchiscono di sfumature di colore. Il progressivo approdo alla fotografia digitale consente a Kusterle di sviluppare nuovi cicli – *Mutabiles nymphae*, *I segni della metembiosi*, *Abissi e basse maree*, *Morus nigra*, *Zooxylos*, *Corpus ligneum*, *Echo*, *Cartacei*, *Il tempo delle cose* – e di lavorare sul grande formato.

Per un breve e intenso periodo Kusterle si confronta anche con il linguaggio filmico e nelle vesti di regista e sceneggiatore realizza, assieme al filmmaker Ferruccio Goia, sette cortometraggi: *Homage Sv. Elizabeti Turingijski* (2008, 4'22"), *Looking in the Eyes* (2008, 4'06"), *Dancing Water* (2008, 6'07"), *Domenica dei fiori* (2008, 21'), *Stabat Mater* (2009, 4'46") e *The Last Night* (2009, 4'24"). In particolare *Domenica dei fiori*, realizzato nel Maramureş, una zona rurale della Romania, viene presentata nel 2009 a

Revine Lago (Treviso) in occasione della quarta edizione del Lago Film Festival, rassegna internazionale di cortometraggi, documentari e sceneggiature, ottenendo il premio come miglior documentario. Nello stesso anno il corto è selezionato anche al Festival International Jean Rouch di Parigi, tra le più importanti manifestazioni europee dedicate ai documentari legati alle scienze umane e sociali. L'inserimento di questi lavori nel programma del Premio Sergio Amidei è l'occasione preziosa e quanto mai rara di poter vedere i filmati in una dimensione cinematografica.

# INDICE DEI FILM A-Z

About Elly	P54
Agente speciale 117 al servizio della Repubblica – Missione Cairo	P38
Agente speciale 117 al servizio della Repubblica – Missione Rio	P40
Amidei Kids – TSFF dei piccoli (prima parte) [selezione cortometraggi]	P130
Amidei Kids – TSFF dei piccoli (seconda parte) [selezione cortometraggi]	P132
Ariaferma	P16
Artist, The	P42
Au revoir Karlovy Vary	P102
Capo perfetto, Il	P18
Cinema d'animazione, fumetto e grafica [selezione cortometraggi]	P122
Cliente, Il	P60
Commare secca, La	P80
Confini al nord	P102
Daguerréotypes	P142
Domenica d'agosto	P70
Eroe, Un	P62
Fratelli De Filippo, I	P20
Frontiera, La	P102
Ideazione e produzione audiovisiva e multimediale [selezione cortometraggi]	P120
Illusioni perdute	P22
Koinè (Come nasce un danzerino)	P104
Kuesterle, Compedium. [selezione cortometraggi]	P150
Lizzy e Red – Amici per sempre	P128
Love Nonetheless	P140
Lunga notte del '43, La	P78
Marisa la civetta	P76

# 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)*  
MIKLÓS JANCsó. L'UOMO DI FRONTE  
ALLA STORIA  
(Transmedia, Gorizia, 2007)

*Béla Balázs*  
L'UOMO VISIBILE  
(Lindau, Torino, 2008)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



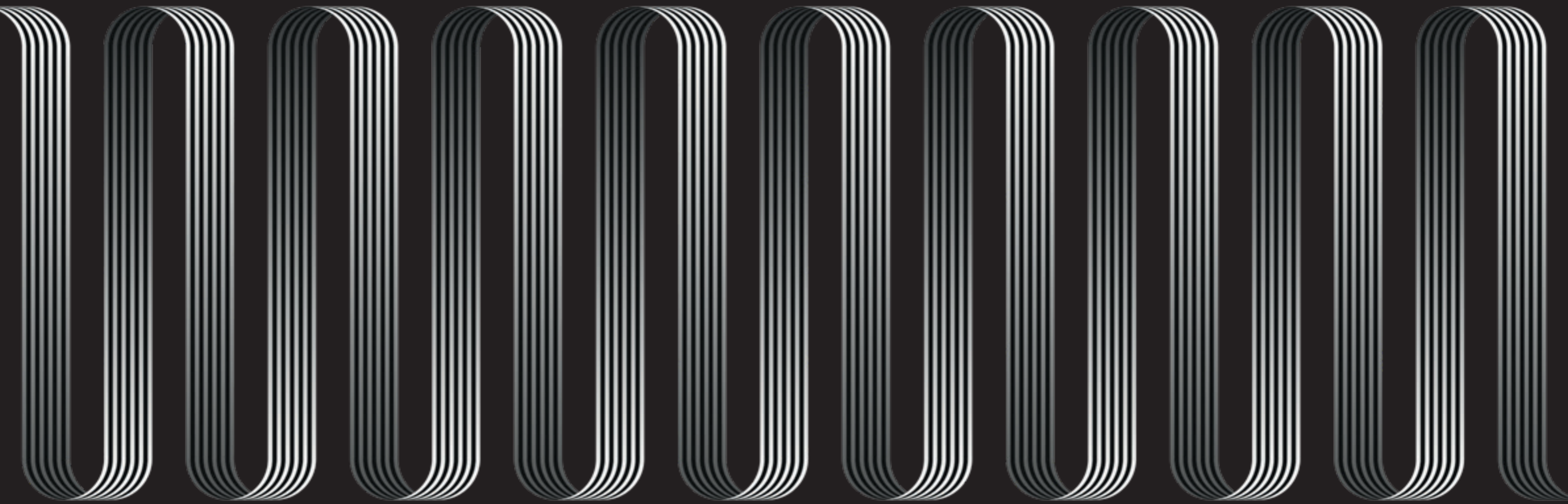
# CASSA RURALE FVG

CREDITO COOPERATIVO ITALIANO

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

Filiali a:

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



# IL PREMIO “SERGIO AMIDEI”

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

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

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



Premio internazionale alla migliore sceneggiatura  
Palazzo del Cinema/Hiša filma, Piazza della Vittoria  
Gorizia, 14 — 20 Luglio 2022

[www.amidei.com](http://www.amidei.com)

