8 1/2
NUMERI, VISIONI
E PROSPETTIVE
DEL CINEMA ITALIANO

n°49 | marzo 2020 | **€ 5,50**

INCHIESTE
Social Movie

ANNIVERSARI
a 50 anni da
Il conformista
di Bernardo Bertolucci

FOCUS
Il cinema in Bulgaria

MOSTRE
Fellini a Rimini,
Leone a Roma

COSE E CASE. COME SONO LE ABITAZIONI DEGLI ITALIANI RACCONTATE NEI FILM?

QUANDO IL CINEMA AIUTA A VIVERE MEGLIO

di GIANNI CANOVA

Strana la vita. Ci sono periodi in cui, per quanti sforzi tu faccia, sembra che nulla voglia girare per il verso giusto e altri momenti in cui invece, come per uno strano sortilegio, tutto gira alla perfezione. L'inizio del 2020 è stato per il cinema italiano uno di questi momenti "magici": ha funzionato tutto. Sarà per l'effetto galvanizzante di *Tolo Tolo*, o forse perché Fellini si è convinto, per festeggiare il suo centenario, a fare il nostro santo in Paradiso, ma davvero non c'è quasi film che non abbia reso al sopra delle aspettative, da Ficarra e Picone a Özpetek passando per il *Pinocchio* di Matteo Garrone, e arrivando fino a *Hammamet* di Gianni Amelio e a *Odio l'estate* del trio Aldo Giovanni & Giacomo. Per non parlare di film piccoli piccoli come *18 regali* e *Figli* (arrivati l'uno poco al di sopra e l'altro poco al di sotto – al momento in cui scrivo – dei 3 milioni di euro), o del successo clamoroso e del tutto inatteso di uno youtubers-movie come *Me contro te* (oltre i 10 milioni di incasso, una cifra da capogiro per il cinema italiano).

È il segno di un'inversione di tendenza rispetto al declino degli anni precedenti? Sono i primi frutti della nuova Legge sul cinema? Andare al cinema sta tornando di moda? Troppo presto per dirlo. Può anche darsi che sia solo una di quelle ondate casuali o occasionali che governano i flussi imprevedibili dei consumi culturali. Certo è però che il paesaggio, una volta tanto, non ha nuvoloni neri all'orizzonte e il cielo sembra essere sereno. In questo quadro di complessivo ottimismo, con l'inizio del nuovo anno anche *8 ½* si rinnova, con l'ambizione di servire sempre meglio il mandato che si è attribuito: contribuire a rilanciare il cinema italiano e a farne un tassello imprescindibile nel dibattito culturale del nostro tempo. Da questo numero il lettore troverà perciò alcune ***nuove rubriche*** che indagano i rapporti del nostro cinema con tutta una serie di arti e discipline contigue (dall'arte alla musica, dal fumetto all'animazione), ma troverà anche un'attenzione costante, in ogni numero, alle sempre più numerose esperienze che fanno del cinema un fattore insostituibile di coesione o di riscatto sociale. Perché è questo, alla fine, che conta: al di là degli incassi, al di là della legittima soddisfazione per il successo, quello che ci preme è che il cinema riesca a insediarsi in modo stabile nel centro non solo del nostro immaginario ma anche di quelle pratiche che – in un modo o nell'altro – ci aiutano a vivere meglio.

sommario

EDITORIALE

01 Quando il cinema aiuta a vivere meglio
di Gianni Canova

SCENARI

04 Dimmi dove vivi e ti dirò chi sei
di Gianni Canova

06 Tra miseria e sogni di abbondanza
di Stefano Locati

08 Il design dell'anima
di Giulio Sangiorgio

10 Tra il fango e le stelle
di Marcella Leonardi

12 Gabriele Muccino
Un tappeto etnico per sentirti giovane
di Gian Luca Pisacane

13 Ferzan Özpetek
Terrazze, scale e finestre di fronte
di G.L.P.

14 Luca Guadagnino
Piscina con vista
di Fabiana Sargentini

15 Paolo Virzì
Tv accese e libri ovunque
di Nicola Calocero

16 Cascine e casolari, tracce dell'identità nazionale
di Beatrice Fiorentino

17 La villa, tra aristocrazia e parvenu
di B.F.

18 Fai bei sogni
di Giona A.Nazzaro

19 Malaparte, la cupola del Deserto e la terrazza socialite
di Walter Mariotti

22 Status, decoro o necessità?
di Silvana Annicchiarico

24 Un pezzo di anima
di Ilaria Ravarino

Interviste
Luciano Ricceri
Fiorella Cicolini
Giancarlo Basili
Alessandro Vannucci
Paola Comencini
Sonia Peng

30 Specchio dell'anima
di Margherita Bordino

32 Infanzia, adolescenza, sesso e morte
di Francesco Castelnuovo

34 Case da cinema
di Stefano Stefanutto Rosa

Interviste
Marco Belardi
Nicola Giuliano
Andrea Occhipinti
Andrea Paris

36 Sai dove abita il cinema?
di Alice Bonetti

39 Casa dolce casa
a cura della redazione

INCHIESTE

40 Social Movie
di Gianni Canova

42 Scendi la sedia, che porto il cinema
di Hilary Tiscione

44 Il fattore H
di Claudio Fontanini

46 Tu chiamale se vuoi Cinevasioni
di Laura Delli Colli

REPRINT

48 *La sedia, strumento espressivo* di Alberto Sartoris da "Cinema", n. 30, 25 settembre 1937, pp. 206-208
di Andrea Mariani

RACCONTI DI CINEMA

52 Cornici
di Luca Ferrando

ANNIVERSARI

54 a 50 anni da *Il conformista*

54 *Il conformista*, tra storia e psicoanalisi
di Giorgio Gosetti

59 Stefania Sandrelli: il ricordo di un set al femminile
di G.G.

CINEMA E...

CINEMA E ARTE
in collaborazione con Sky Arte

60 Fatti non foste a viver come bruti
di Nicole Bianchi

Intervista
Roberto Pisoni

CINEMA E MUSICA

62 La terza dimensione
di Pasquale Catalano

CINEMA E ANIMAZIONE

64 Fidarsi delle nuove generazioni
di Nicole Bianchi

Intervista
Roberto Genovesi

CINEMA E FUMETTO

66 Le avventure di Remo Starr il cinenauta
testi di Gugliemino/Fumasoli
disegni di Mastrantuono

CINEMA E CIBO

68 La struncatura di Mimmo Calopresti
di Andrea Gropplero di Troppenburg

CINEMA E ISTITUZIONI

70 "Diamo valore alla diversità"
di Sara Sagrati

Intervista
Eva Sangiorgi

72 Un direttore giardiniere al Torino Film Festival
di Cristiana Paternò

Intervista
Stefano Francia di Celle

SCANNER

74 A casa tutti bene
di Mariagrazia Fanchi, Maria Cecilia Murgia, Maria Francesca Piredda, Viola Suzzani, Angela Tibaldi

FOCUS BULGARIA

81 Hollywood dei Balcani, ma poche opportunità ai talenti locali
di Paola Casella

84 Pochi ma buoni
di Bojidar Manov

CINEMA ESPANSO

86 Federico, Tonino e la sfera d'acciaio
di Nicole Bianchi

Intervista
Marco Leonetti

90 Sogni e visioni felliniane a Cinecittà
di Carmen Diotaiuti

92 Leone, Kurosawa e il pianoforte di Morricone
di Andrea Guglielmino

93 Viva il metacinema!
di Cristiana Paternò

94 Ennio chi? Il Babbo Natale delle idee
di Rocco Moccagatta

GEOGRAFIE

96 Torino, visionaria, concreta e *bon*
di Oscar Iarussi

INTERNET E NUOVI CONSUMI

98 Visioni verticali. È il futuro del cinema?
di Carmen Diotaiuti

PUNTI DI VISTA

100 Movimento sì, ma poco italiano
di Pedro Armocida

CONSTELLACTION!

102 L'innocenza dell'azzardo e i legami di famiglia
di Simon&TheStars

Ariete – Carlo Lizzani
Toro – Gabriele Muccino

104 BIOGRAFIE

8½
NUMERI, VISIONI E PROSPETTIVE DEL CINEMA ITALIANO

Bimestrale d'informazione e cultura cinematografica

Iniziativa editoriale realizzata da Istituto Luce-Cinecittà in collaborazione con ANICA e Direzione Generale Cinema e Audiovisivo

Direttore Responsabile
Giancarlo Di Gregorio

Direttore Editoriale
Gianni Canova

Vice Direttore Responsabile
Cristiana Paternò

In Redazione
Carmen Diotaiuti
Andrea Guglielmino

Coordinamento redazionale DG Cinema
Iole Maria Giannattasio

Coordinamento editoriale
Nicole Bianchi

Hanno collaborato
Paolo Altibrandi, Silvana Annicchiarico, Pedro Armocida, Alice Bonetti, Margherita Bordino, Nicola Calocero, Paola Casella, Francesco Castelnuovo, Pasquale Catalano, Laura Delli Colli, Luca Ferrando, Beatrice Fiorentino, Claudio Fontanini, Mariagrazia Franchi, Gianmarco Fumasoli, Giorgio Gosetti, Andrea Gropplero di Troppenburg, Oscar Iarussi, Marcella Leonardi, Stefano Locati, Bojidar Monov, Andrea Mariani, Walter Mariotti, Stefano Mastrantuono, Rocco Moccagatta, Maria Cecilia Murgia, Giona A.Nazzaro, Maria Francesca Piredda, Gian Luca Pisacane, Ilaria Ravarino, Sara Sagrati, Giulio Sangiorgio, Fabiana Sargentini, Simon&TheStars, Stefano Stefanutto Rosa, Viola Suzzani, Angela Tibaldi, Hilary Tiscione

Progetto Creativo
19novanta communication partners

Creative Director
Consuelo Ughi

Designer
Valeria Ciardulli, Martina Marconi, Lorenzo Mauro Di Rese

Stampa ed allestimento
Arti Grafiche La Moderna
Via Enrico Fermi 13/17
00012 Guidonia Montecelio (Roma)

Registrazione presso il Tribunale di Roma n° 339/2012 del 7/12/2012
Direzione, Redazione, Amministrazione
Istituto Luce-Cinecittà Srl
Via Tuscolana, 1055 - 00173 Roma
Tel. 06722861 fax: 067221883
redazione@8-mezzo.it
www.8-mezzo.it

Chiuso in tipografia il 27/2/2020

DIMMI DOVE VIVI E TI DIRÒ CHI SEI

di GIANNI CANOVA

Sono le case che assomigliano a chi le abita o è l'abitante che finisce per assomigliare alla casa in cui vive? Nella sua inesauribile passione per gli interni domestici, il cinema italiano ha tracciato, a suo modo, anche una sorta di italica antropologia dell'abitare.

La Storia del cinema italiano, in fondo, è anche la storia delle case in cui registi, autori, scenografi e sceneggiatori hanno scelto di far vivere e abitare i loro personaggi. Un esempio per tutti: la storia della famiglia Parondi in *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti racconta, fra le tante altre cose, anche il passaggio dal freddo scantinato di Lambrate dove i fratelli bivaccano su brande di fortuna appena arrivati a Milano dalla natìa Lucania alla decorosa casa popolare di ringhiera in cui

nel finale festeggiano la vittoria sportiva di Rocco, ancora ignari della tragedia che li sta per colpire a causa di Simone. In molti film italiani la casa assume una connotazione immediatamente protagonistica: *La famiglia* (1987) di Ettore Scola, ad esempio, è prima di tutto la storia dell'appartamento del quartiere Prati di Roma, che vede nascere e morire le varie generazioni della famiglia che lo abita restando sempre identico a se stesso, al proprio decoro borghese, alla memoria depositata nelle suppellettili e negli oggetti, che restano lì, e continuano ad abitare le varie stanze, muti testimoni dell'eterno fluire della vita, anche quando scompaiono gli umani che li avevano scelti, comprati o costruiti. Un protagonismo analogo – per restare a Scola – è quello del caseggiato in cui abita Antonietta (Sophia Loren) in *Una giornata particolare* (1977), grigio emblema architettonico di una dignità popolare che rassetta il quotidiano anche quando la Storia imbandisce le sue tragedie, o la terrazza del film omonimo (1980), palcoscenico mondano di una fauna umana che celebra lì i suoi riti di riconoscimento e di ostentazione, secondo una tradizione che dagli Anni '80 arriva dritta sino alle feste e ai party in terrazza di Jep Gambardella ne *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino.

A differenza del cinema americano, che non perde occasione per sbattere i suoi personaggi fuori di casa e farli andare per il mondo, memore forse dell'antico nomadismo dei pionieri e della loro antica abitudine al viaggio verso Ovest nelle praterie, il cinema italiano è invece tendenzialmente "sedentario": i personaggi li chiude dentro, li segrega nelle case e lì, negli spazi solo apparentemente rassicuranti di quello che Benjamin chiamava *l'intérieur*, studia e stana comportamenti e mutazioni, valori e disvalori, conflitti e illusioni. A dominare, per lo più, è un'ambizione diffusa e pervasiva al decoro borghese e all'arredamento "benestante", quali che siano la condizione economica e il ceto sociale della famiglia o dei personaggi che in quella determinata casa dovranno vivere e abitare. In *Benvenuti al Sud* (2010) di Luca Miniero, ad esempio, la casa del postino interpretato da Alessandro Siani ha meravigliose piastrelle in cotto e una cucina confortevole, calda e luminosa, con eleganti piatti decorati alla pareti. In *Terraferma* (2011) di Emanuele Crialese, invece, i pescatori protagonisti vivono in un pianterreno spoglio ma a suo modo elegante, molto minimal, senza segni di indigenza o di bric-à-brac arredativo. Tutto l'opposto della casa di Cetto La Qualunque in *Qualunquemente* (2011) di Giulio Manfredonia, dove l'eccesso di aspirazione borghese tracima nell'opposto, nell'ostentazione sfacciata, nella bulimia arredativa, nel grottesco mobiliare, in una sorta di ridanciano status symbol di un'Italia obesa e arricchita che cerca di compensare con l'accumulo della quantità (di ori, statue, capitelli, cristalli...) la propria scarsa familiarità con la qualità.

Molti autori del cinema italiano sono poi, a loro modo, anche arredatori, e spesso hanno un loro mobile-feticcio, presente in quasi tutti i loro film: nell'arredo delle case dei film di Nanni Moretti, ad esempio, è imprescindibile la libreria, spesso Ikea, riempita all'inverosimile di libri "veri". Ce n'è una molto significativa in *Aprile*, mentre in *Mia madre* è addirittura la scena finale che si svolge davanti a una libreria. Ci sono librerie nei film di Salvatores, di Muccino, di Aldo Giovanni e Giacomo, ma che io ricordi non si è mai vista una libreria in un Cinepanettone. Nei film di Ferzan Özpetek, invece, l'oggetto d'arredo immancabile è il grande tavolo da pranzo, quello che consente di imbandire le immense tavolate su cui si fanno le prove generali per la costruzione di famiglie allargate che pasteggiano con bicchieri di cristallo, non solo a cena ma anche a colazione (*Mine vaganti*, 2010).

Nel cinema recente, uno dei casi più interessanti è lo spazio abitativo costruito da Giancarlo Basili per il film di Gianni Amelio *La tenerezza* (2017), tutto costruito attorno a due case unite da un terrazzo in comune, in un bel palazzo della vecchia Napoli, in piazza Ecce Homo, in cui abitano un anziano avvocato interpretato da Renato Carpentieri e la famiglia di un ingegnere venuto dal Nord e interpretato da Elio Germano. Di là la vecchia casa del vecchio avvocato, piena di libri, di mobili di mogano e legno scuro, sempre immersa nella penombra, nobile e decrepita e scontrosa come l'uomo che la abita; di qui invece, un po' rialzato rispetto al terrazzo, l'appartamento della famiglia dell'ingegnere: più arioso e luminoso, con un divano color carta da zucchero, un grande televisore a schermo piatto, mobili più leggeri e provvisori. Le case, si sa, anche nei film assomigliano a chi ci vive. Ma capita, a volte, che accada il contrario e che siano gli umani che finiscono per assomigliare alla propria casa.

TRA MISERIA E SOGNI DI ABBONDANZA

di STEFANO LOCATI

Gli Anni '50

Gli Anni '50 sono stretti tra la volontà di ricostruzione, da un lato, e l'esplosione del design e dell'estetica pop, dall'altro. Anche il cinema italiano, in questo decennio, è chiuso tra le istanze del Neorealismo e l'emergere del cinema d'autore. È un periodo di cambiamento che alimenta una visione insieme tragica e aperta alla speranza della società italiana. Specchio di questa società rimane la casa, che il cinema ritrae con insistenza, creando dei modelli visivi che evolvono di film in film. Si possono individuare tre filoni principali: la cruda rappresentazione della povertà, in un'estensione dell'estetica neorealista; l'esorcismo della miseria tramite le armi della commedia; l'anelito a un miglioramento, con l'esposizione del lusso dell'alta borghesia.

Vittorio De Sica è probabilmente il regista che più si impegna nell'indagare l'Italia in ricostruzione. In *Ladri di biciclette* la povertà è ovunque: sia nella periferia di Roma, dove abita il protagonista, retaggio dell'architettura urbana fascista, con case spoglie in cui bisogna portare l'acqua da fuori con i secchi; sia in centro, dove il protagonista si avventura alla ricerca della bicicletta rubata, con palazzi dal passato glorioso che nascondono interni bui, come la casa della veggente, che affastella santini, icone sacre, croci e rosari in un'esposizione esasperata di credulità popolana. Gli interni vetusti delle abitazioni sono all'opposto della brulicante e vitale attività degli esterni. In *Umberto D.* De Sica mette in scena il contrasto tra la povertà disperata dell'anziano protagonista, con la sua minuscola stanzetta in affitto, e le ambizioni da borghesia sofisticata della padrona di casa, che tiene convegni per amatori della lirica nel salotto sfarzoso ed effimero. La casa, solo apparentemente sontuosa, è in realtà infestata da ratti e formiche. La povertà si trasforma in allegoria fiabesca in *Miracolo a Milano*. Il giovane orfano protagonista aiuta un gruppo di sbandati a erigere una pittoresca baraccopoli. Le casette sbilenche che vengono innalzate sono una parodia di quelle reali. L'affondo più sentito di De Sica sul problema della casa rimane comunque il programmatico *Il tetto*. Il film segue le tribolazioni di una coppia di neo-sposini in cerca di uno spazio proprio: non lo trovano né nella povera casa sul mare dei genitori di lei, né nella affollata casa del cognato di lui, dove la famiglia allargata vive sotto assedio dei letti, che occupano ogni centimetro disponibile. Alla fine, si convincono a costruire una casa abusiva, da erigere in una sola notte: ne nasce un minuscolo tugurio, stretto tra la ferrovia e un fiume-discarica.

Negli stessi anni emerge uno sguardo più disimpegnato che trasforma la povertà in farsa. In *Poveri ma belli* Dino Risi mette in scena una Roma borgatara all'occorrenza solidale. I due aitanti protagonisti, seduttori impenitenti, abitano in modeste casette di ringhiera attigue. Uno dei due si dà persino il turno in camera con un lontano parente che lavora di notte e dorme quando lui è in giro a bighellonare. Ne *Il segno di Venere* Risi elabora invece una serie di stili accentuati per le diverse case che frequentano le due cugine protagoniste. Quella dove vivono, spoglia e funzionale, è presentata dall'esterno, con una carrellata laterale che segue i personaggi spiandoli dalle finestre. Nello stesso palazzo c'è la casa di una cartomante, colma di oggetti, con effetto barocco, tanto che a un certo punto una delle ragazze sbotta: "Sa cosa mi sembra la sua casa? Una bomboniera". C'è poi l'attico dell'artista, straripante cornici, sculture e quadri esposti gli uni sugli altri; o la casa dell'imbroglione, una stanza in affitto di un'eleganza artefatta e di facciata, che contrappone volumi pregiati e busti a un misero fornellino a gas. Gli interni delle case sono espressione delle personalità di chi le abita: in *Un americano a Roma* di Steno, la stanza di un giovane ossessionato dalla cultura pop statunitense è un collage di poster di western e culturismo, comics, immagini di starlette, riviste, santini di un'America d'esportazione – in contrasto con il resto della casa, più tradizionale, territorio degli esasperati genitori.

Ma c'è anche posto per un cinema che mette in scena il mondo dei ricchi e dei privilegiati, spesso presentato tramite la lente del glamour dello spettacolo. In *Bellissima*, Luchino Visconti mostra le aspirazioni di una madre che non è riuscita a diventare attrice e ora vuol far vincere un concorso di Cinecittà alla figlioletta. Vive in un modesto seminterrato alle pendici di un palazzo popolare, con mobili sporadici e scombinati, in un ambiente assediato dai rumori esterni. La magia del cinema è qui la metafora di un'aspirazione alla bellezza però puntualmente tradita. Si susseguono in effetti film che presentano il sogno di affrancarsi dalla povertà grazie al cinema, come in *Il viale della speranza* di Dino Risi o *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni: quest'ultimo vede una ragazza passare da una bottega sartoriale a fare l'attrice. La villa dove va ad abitare col marito, un produttore geloso, è austera e fredda: imita lo stile hollywoodiano, dipanandosi su due piani, con scale e salone d'ingresso imponenti, ma mescola arditamente colonnati classici e richiami al design moderno, un cozzare di stili che rispecchia il traballante legame tra i due. Antonioni si presenta già come il cantore del disagio della borghesia. In *Cronaca di un amore* segue una donna povera sposatasi con un ricco industriale che non ama, ora combattuta dai sentimenti per una vecchia fiamma. Il contrasto tra i due mondi è reso esplicito dagli ambienti che i due amanti abitano. Lei vive in una casa sfarzosa, pingue, colma di specchi, tessuti pregiati, con lampade elettriche sempre accese. Lui invece si sposta da una camera in affitto all'altra, in spazi angusti che trasudano solitudine e fallimento. *Le amiche* presenta invece un gruppo di donne borghesi che vivono nella noia e nello sfarzo, in perenne movimento tra feste sulla spiaggia e locali: una delle poche abitazioni che si vedono è l'elegante pied-à-terre di una di loro, dall'architettura elaborata, luogo di svago e di incontri clandestini. Una cura per l'arredo e lo sfoggio di dettagli che si svilupperà con prepotenza nel decennio successivo.

Sogni
di abbondanza

IL DESIGN DELL'ANIMA

Gli Anni '60

di GIULIO SANGIORGIO

Lo dice Antonio Costa, nel suo fondamentale *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*: "negli Anni '60 e '70 il paesaggio del Neorealismo, così legato alle contingenze storiche e produttive, diventa *domestic landscape*, frutto della *nuova cultura del progetto*". Dal paesaggio esterno all'interior design. E il *progetto*? Cos'è? Una questione di interni domestici e, insieme, interiore. C'è il cinema di Michelangelo Antonioni, a dimostrare tutto ciò: perché nel suo cinema gli interni sono filmati come gli esterni. E viceversa. Pensate al trattamento di riverniciatura delle cose e dei luoghi di *Deserto rosso*. Ai muri sfiorati da Lidia in *La notte*: non sono forse, come ricorda Bruno Di Marino, quadri astratti quanto quelli appesi alle pareti di *L'eclisse*? È la psicologia stessa dei personaggi a essere opaca: sono le linee, i pesi, la composizione del quadro e dell'inquadratura, a darle forma. È il disegno. Il design (dell'anima). Il *progetto* della casa negli Anni '60 è il futuro, un futuro finalmente pensabile, nel presente del boom economico. Lo rappresenta perfettamente Elio Petri, in *La decima vittima*, sci-fi retrofuturista, museo di oggetti di design, distopia di un possibile mondo spettacolare, televisivo, pubblicitario che non è lontanissimo dal presente. Una questione di mobilio e status symbol. D'arredamento. Di oggetti. *Elettrodomestici bianchi*, dopo i *telefoni bianchi*. Di linee, colori. Forme e firme. E di legami sociali. Di benessere mostrato, in mostra, anche e soprattutto in casa. Di pubblicità, in ogni senso possibile (per seguire il percorso di mutazione antropologica attuato dalla pubblicità sul corpo sociale è utile recuperare tre titoli: *Le tentazioni del dottor Antonio* di Federico Fellini, episodio di *Boccaccio '70* [1962], *Lo scatenato* di Franco Indovina [1967] e *Hanno cambiato faccia* di Corrado Farina [1971]). La casa è cambiata: allaccio del gas, dell'acqua, dell'elettricità, sono solo i prodromi, le premesse e promesse. Persiste l'antica idea del salotto come di un luogo deputato alla mostra del proprio livello sociale, certo, ma guardate, eccoli, entrano in scena oggetti differenti. Lavatrici, lavastoviglie, aspirapolveri. Televisioni. Impianti hi-fi. Prodotti alimentari da supermercato. Con il loro *packaging*, i loro loghi. Entra in scena l'oggetto seriale. O "seriabile", per dirla con Gillo Dorfles. Cambia la cucina, cambia il salotto. Diventano luoghi da abitare, adibiti a far esistere il tempo libero, per tutti. Luoghi in cui bere un cocktail, per esempio (e dunque eccoli, in tantissimi film, i mobiletti simil bar). In cui ascoltare musica con gli amici. *Lounge music*, si chiama: ovvero i ritmi jazz o bossa nova di Piero Umiliani, di Piero Piccioni, di Riz Ortolani, di Armando Trovajoli? Musica d'ambiente. E di milieu. Per dirla con Jacques Baudrillard: "Ciò che viene consumato non è l'oggetto, ma piuttosto il rapporto stesso". Così, per non tornare sempre e solo a Pasolini, alla cronaca della scomparsa di

una classe sociale omologata in nome di un comune mito borghese e consumista, riprendiamo un film di Vittorio De Sica, *Il boom* con Alberto Sordi: la storia di un impiegato che, per poter mantenere una vita agiata (molto agiata) per se stesso e soprattutto per la bella e giovane moglie, decide di vendere nientepopodimenoche un organo. E non uno qualsiasi, attenzione: un occhio (poi arriveranno, in questo processo di mercificazione incarnata, l'orecchio di *Sissignore* di Ugo Tognazzi, nel '69, e gli organi genitali di *Il trapianto* di Steno, nel '70). La negoziazione, dunque, concerne *in primis* la vista, il visibile. Fateci caso: nessuno, nel film, chiede quale sia la causa dell'improvvisa ricchezza del protagonista de *Il boom*. Non conta ciò che sta dietro. L'importante è che lo status sia esibito. Vedibile. In superficie. In *Sissignore* è il protagonista stesso, Tognazzi, a non capire come il padrone produca denaro per lui: non conta il processo, ma il risultato. Il consumabile. L'oggetto, con la sua aura, e non i processi produttivi. L'impero della cosa, dell'arredo, del décor, comporta una risposta morale, da parte del cinema: come poi Piero Schivazappa nel suo cine-museo del design *Femina ridens*, in *Sei donne per l'assassino* Mario Bava racconta di sadismo: e lo fa rendendo inconfondibili, sin dalle prime inquadrature, donne e manichini. Cose e persone. Il suo *Diabolik*, alla fine del film è ridotto a una statua. A un costosissimo souvenir. Ammiccante. Dino Risi, in *Vedo nudo*, mette in scena la storia di un pubblicitario (Nino Manfredi) che, per eccesso d'esposizione a immagini di donne svestite, finisce per vedere (e anche qui il problema è *in primis* dell'occhio) tutto l'universo femminile circostante privo di veli. E per essere impotente, per abuso d'eros mercificato, per una confusione del desiderio tra immagini, cose e persone. Il suo appartamento è ricolmo di oggetti di design (una radio TS 522 Brionvega, un telefono verde Cobra Ericofon, e soprattutto la poltrona Elda di Joe Colombo). Una donna commenta: "casa interessante. Le somiglia: elegante, accogliente, libertina, banale". Questo interno, è un problema interiore. Come si vede anche in *La matriarca* di Pasquale Festa Campanile, la merce e il suo design han cambiato, spostato (ma anche spossato) il desiderio. Il decennio è chiuso simbolicamente da *Dillinger è morto* di Marco Ferreri: gli oggetti e la casa, qui, sono letteralmente *l'alienazione* del protagonista.

TRA IL FANGO E LE STELLE

Le periferie

di MARCELLA LEONARDI

Il cinema italiano ha trasfigurato il concetto di *margine* in immaginari antinomici, mondi tra il fango e le stelle dove le leggi del consorzio umano sembrano scomparire, lasciando un vuoto - infinito - in cui le creature si dibattono tra stato angelicato e stato bruto. Una condizione primigenia e pulsionale, antecedente alla razionalizzazione d'una morale.
Allestite con l'estro fantastico di un dipinto di Bruegel, le baracche di *Miracolo a Milano* (1950) sembrano appartenere a un paradiso a rovescio (e ci vorrebbe forse la *Scala al Paradiso*, 1946, di Powell e Pressburger, per discendervi): in un bianco e nero denso di nuvole e nebbie, brilla nell'aria la presenza di una *santità* come stato infantile non corrotto.
I protagonisti attraversano senza turbamenti condizioni sovrannaturali: un raggio di sole è presenza divina; una bianca statua prende vita come nelle fantasie di Cocteau; l'incontro quotidiano è con gli elementi primari - l'acqua, il fuoco - nei confronti dei quali si rinnova quotidianamente una reazione di stupore misterico.

L'umanità dei "dimenticati" di De Sica trae piacere dalla vita al punto da godere anche del proprio piccolo rifugio di fortuna, spesso ricavato da vecchi lamierati e talmente piccolo da impedire la posizione eretta: sono spazi del sonno, alvei materni da cui cercare, ogni giorno, di rinascere. La baracca è "casa", inserita in un paesaggio ludico, mentre il bianco della neve ha una gentilezza metafisica: De Sica individuava nella sua periferia la Grazia salvifica. In un quadro del tutto antitetico troviamo il cupo, osceno circo di freaks di *Brutti, sporchi e cattivi* (1970) di Ettore Scola: lo stato pulsionale è tensione al basso, tra rifiuti e deiezioni corporali. Scola apre con un piano sequenza che è uno squarcio d'inferno: la mdp attraversa un budello esistenziale in cui corpi ammassati dormono, scopano, allattano neonati, in un eccitamento ripugnante di sensi, tra odori, carni avvizzite, giovinezze corrotte. Con uno sguardo pessimista, alieno da idealismi intellettuali e ideologie pregiudiziali, Scola allestisce lo spettacolo di una baraccopoli come "fogna" dell'umanità, agglomerato indistinto di rifiuti, rottami, buchi abitativi. La regia privilegia la ripresa in continuità, senza stacchi: non c'è un vero confine tra gli spazi ma una contiguità perversa, per cui all'interno di una catapecchia si può consumare il sesso o defecare mentre una motocicletta attraversa la stanza. La luce sembra eludere gli interni, condannati a un'eterna penombra, al nero in cui affiora il cupo sentimento interiore di chi li abita.
La ricerca - estetica ed etica - che metaforizza l'indefinito delle periferie in una condizione dello spirito torna centrale in tanto cinema recente: in *Bellas mariposas* (2012) di Salvatore Mereu la periferia assurge a metafora dell'adolescenza, è già ricordo, nostalgia, e si consuma negli spazi aperti di una Sardegna selvaggia e scabra, nel cemento delle strade o in campo battuto dal vento.
Sospeso sul limitare della morte è il mondo che ansima, come un fantasma attaccato alla vita, in *Dogman* (2018) di Garrone. La periferia è una ferita aperta, una striscia orizzontale che porta su di sé i segni della violenza: palazzi abbandonati, terra inselvatichita, ristagni e sterpaglie. L'umile negozio di Marcello, con la sua esile vetrina incassata nella parete, lo zerbino colorato, la porta così facilmente scassinabile, è un invito alla violazione: fuori regna il vuoto post-apocalittico di Castel Volturno, un sogno ormai perduto e costellato di luci al neon.

Castel Volturno è margine estremo e simbolico: il cinema italiano ne è attratto. Il regista Edoardo de Angelis vi torna più volte, ambientandovi *Indivisibili* (2016) e *Il vizio della speranza* (2018)**:** la sua sensibilità sembra captarne l'orrore e la bellezza, per reinventarlo in un "centro del mondo" colmo di ombre e di presenze sovrannaturali, costantemente sull'orlo del *collasso.* Le baracche sembrano sprofondare nell'acqua, la pioggia batte incessantemente creando buche e acquitrini. Ponteggi, percorsi accidentati rendono l'esistenza un continuo attraversamento; la casa è un impossibile ritorno, simboleggiato da pochi oggetti familiari.
Ma lo sguardo contemporaneo più poetico appartiene ad Alice Rohrwacher. che in *Lazzaro felice* (2018) irradia di luce i suoi reietti, abbandonati dal tempo e dalla storia. Privati di identità e trasformati in eterni viaggiatori, i suoi personaggi approdano sul lembo estremo di una grande città e fanno di un vecchio silos affacciato sulla ferrovia la propria misera abitazione. L'allestimento dell'interno testimonia come non abbiano abbandonato i codici di una vita di Fede: tra santini appesi alle pareti, condivisione, unità familiare, ricordi salvati alla consunzione del tempo, la baracca conserva una dimensione di integrità e un proprio estro fantastico. Si coglie, in questo spazio colmo di contraddizioni - gli oggetti rubati, le superstizioni, le palpabili correnti amorose - l'irrazionalità pirandelliana dell'esperienza umana; e non resta che l'eternità della luna ad avvolgere di consolazione queste vite ai margini della vita stessa.

UN TAPPETO ETNICO PER SENTIRTI GIOVANE

GABRIELE MUCCINO

di GIAN LUCA PISACANE

L'appartamento. Già Billy Wilder nel 1960 utilizzava un bilocale per sottolineare il cinismo della società, l'aspetto ridicolo dell'uomo comune. Con Jack Lemmon che scolava gli spaghetti con una racchetta da tennis. Le abitazioni nei titoli: *Tutti a casa*, *La gatta sul tetto che scotta*, *La terrazza*, per citarne alcuni. E poi naturalmente *A casa tutti bene* di Gabriele Muccino. Una splendida villa a picco sul mare (un richiamo a *Ricordati di me*), una festa che si trasforma in un campo di battaglia. Tutto gira intorno al "salone", dove troneggia un pianoforte. Gianmarco Tognazzi intona *Margherita* di Riccardo Cocciante e per un attimo riunisce la famiglia. Ma l'ultima inquadratura del film sarà su quella stanza ormai vuota. Nel cinema di Muccino le case sono la chiave per comprendere i suoi personaggi. Alla fine de *L'ultimo bacio* Stefano Accorsi diceva: "Decidi che la fase dell'eterna adolescenza è finita, e che è ora di crescere. E allora tutto cambia. Avrai una casa più grande, la piscina, il garage col posto auto, il prato curato, il portico fiorito e le porte smaltate, il frigorifero sempre pieno per non sentirti povero, un tappeto etnico per continuare a essere giovane, le finestre da cui entra il sole". I dettagli e l'apparire delineano il carattere. Nelle prime scene di *Ricordati di me*, ci viene mostrata la città, poi il quartiere, la facciata del palazzo e gli interni. È una discesa nel particolare. Le tende rosse di *Ecco fatto* mettono in risalto la passione tra i protagonisti, il quadro con la tigre vicino al letto dei due amici in *Come te nessuno mai* anticipa la grinta dell'occupazione della scuola. Il Muccino italiano dipinge rifugi borghesi, ben arredati, pronti a esplodere. Quello americano gioca con gli opposti, alterna il lusso alla disperazione. Will Smith ne *La ricerca della felicità* è costretto a stare col bambino nei dormitori per i senzatetto, Russel Crowe viene ricoverato per mesi in *Padri e figli*. E la tragedia è dietro l'angolo: la roulette russa di Claudio Santamaria con la pistola del padre (*Baciami ancora*), la velenosissima medusa nella vasca da bagno (*Sette anime*). Pareti bianche, corridoi spogli (se il beniamino di turno è in crisi) o ben arredati. Tenute che sembrano uscite da *Sabrina*, come in *Quello che so sull'amore*. Ma gli Stati Uniti sono anche un luogo di incontro, di comunione. I muri che circondano i ragazzi de *L'estate addosso* delineano un mondo, sono quasi un confine. Pronto a dissolversi sulle spiagge cubane dove regna la libertà.

TERRAZZE, SCALE E FINESTRE DI FRONTE

FERZAN ÖZPETEK

di G.L.P.

"Nella California del Nord troverà molte case isolate che assomigliano a quella di *Psyco*. Sono fatte con uno stile che si chiama *gotico californiano*, e quando è particolarmente brutto si dice anche *pan pepato californiano*", spiegava Hitchcock a Truffaut ne *Il cinema secondo Hitchcock*. Le abitazioni sullo schermo accompagnano l'azione, sono la tela su cui il pittore fa svolazzare il pennello. E nel caso di Ferzan Özpetek si parla di affreschi spesso venuti dal passato. Palazzi storici, ville meravigliose, luoghi d'incontro, di passione. È la tavola, la convivialità del cibo, a fare da epicentro della storia. In *Saturno contro*, Luca Argentero ha un malore durante un pasto tra amici, e in *Mine vaganti* è durante un pranzo che Alessandro Preziosi rivela la sua omosessualità. E anche ne *La finestra di fronte* lo smemorato pasticcere recupera il contatto col mondo preparando qualche leccornia. Famiglie allargate, quotidianità che deflagrano, dove le finestre sono uno strumento di comunicazione. L'attrazione tra Giovanna Mezzogiorno e Raoul Bova scatta guardandosi da un palazzo all'altro, ne *Il bagno turco* le vicine urlano le ultime news da un'inferriata a un balcone. Cinema di atmosfera, di sentimenti, dove anche le pareti trasudano mistero. Sui muri della tenuta di *Cuore sacro*, la madre della protagonista aveva sintetizzato i passi di tutte le religioni che conosceva. All'opulenza dei drappi rossi alla Visconti, degli splendidi broccati, si contrappongono i corridoi spogli, i marmi bianchi degli hammam. E i punti di congiunzione sono le scale. Non è un caso che nelle prime sequenze de *Il bagno turco* ci sia una "governante" che sale i gradini per scoprire la morte della padrona. Nei film di Özpetek, le scale rappresentano un'elevazione del personaggio, che sta per dare una svolta alla propria esistenza, affrontare un punto di non ritorno. In *Napoli velata* sembrano quasi richiamare *La donna che visse due volte*. E infine gli ampi spazi, le terrazze (quasi speculari quelle de *Le fate ignoranti* e *La dea fortuna*), la dimensione comunitaria che si mescola con l'arte. Dietro a un quadro si può nascondere una rivelazione, come ci suggerisce anche il titolo *Le fate ignoranti*, oppure le tracce di un tradimento (ne fa le spese Edoardo Leo ne *La dea fortuna*). Roma, Napoli, Istanbul, la Puglia, la Sicilia. Ma forse gli inquilini più "strani" li deve sopportare Elio Germano in *Magnifica presenza*: sono i fantasmi di una compagnia teatrale. Non una casa, ma un palcoscenico.

PISCINA CON VISTA

LUCA GUADAGNINO

di FABIANA SARGENTINI

La casa è come il cane: con il tempo comincia ad assomigliare al padrone. Abitando gli spazi si lasciano impronte, si marcano zone, si lasciano scie luminose che raccontano di chi li vive. Ricostruire un'abitazione in un film è compito dello scenografo che, in combutta con il regista, disegna nelle stanze di un personaggio le tracce che si presume abbia lasciato negli anni. Le scene, gli ambienti, le location sono fondamentali nel cinema: gli scenografi spendono tempo a trovare gli oggetti che rendono unico un personaggio, regalano una memoria allo spazio.

In *Io sono l'amore*, Luca Guadagnino sceglie di raccontare l'abbiente famiglia Recchi, imprenditori da generazioni, attraverso la loro dimora: Villa Necchi Campiglio a Milano, prestigiosa magione ultimata nel 1935 dall'architetto Portaluppi, su incarico della ricca famiglia Necchi Campiglio, parte della borghesia industriale della Milano Anni '30. Tutto ciò che accade tra quelle mura si impregna del colore ligneo del mobilio, del gelo dell'argenteria da tavola, dell'altera scalinata, delle finestre sulla piscina (testimone del dramma familiare ultimo), attraverso un dentro/fuori tra interno e giardino che ricorda l'abisso in cui si trova Wendy (Shelley Duvall) in *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) mettendo il naso fuori dall'Overlook Hotel.

Chiamami col tuo nome. Una famiglia inglese della ricca borghesia passa ogni anno le vacanze in Italia in una villa nel Cremasco. Un ragazzo e un giovane uomo s'incontrano per un'estate d'amore. Intorno alla casa ruotano personaggi, situazioni, peccati commessi o desiderati. La soffitta dove accade ciò che segna tutti per sempre; la sala da pranzo dove si svolgono accese discussioni politiche filosofiche storiche; la piscina (in pietra, così piccola che ogni sette bracciate devi fare dietro front, come in *Io ballo da sola*), il giardino. Primi baci, primi amori, prime volte. Da sempre bertolucciano, dal grande maestro Guadagnino assorbe il lirismo dello sguardo non giudicante, un modo di tratteggiare nei dettagli tutti al loro posto, la possibilità di verità di personaggi ambigui, spesso indecisi, sempre bruciati da folle desiderio.

In Guadagnino la casa diviene antropomorfa, a tutti gli effetti ennesima protagonista della pellicola. Luoghi che parlano dell'anima, parlano all'anima. Come il padrone comunica a parole con l'animale domestico, la casa, le pareti, il soffitto, i pavimenti, parlano agli abitanti in un continuo scambio di comprensione ed equivoci che è la vita. Chiamami col mio nome: casa.

TV ACCESE E LIBRI OVUNQUE

PAOLO VIRZÌ

di NICOLA CALOCERO

Si presenta come uno spazio scenico ben definito su cui si proiettano, e si completano, le caratterizzazioni dei vari personaggi.
Le case dei film di Paolo Virzì non rivestono una posizione dominante all'interno dell'economia della pellicola e non presentano mai un arredamento ostentato e marcato. Fedele a queste caratteristiche la casa riesce però, sempre, a ritagliarsi una dimensione centrale per lo sviluppo della trama. La casa si rivela a tutti gli effetti un elemento narrativo di contorno ma con una sua precisa identità e dignità che, pur non vivendo di luce propria, ma sempre di luce riflessa, si risolve sempre estremamente funzionale alle azioni dei personaggi. Dagli appartamenti operai di Piombino del primo film (*La bella vita*, 1994) ai salotti borghesi capitolini della sua ultima fatica (*Notti magiche*, 2018), la casa nel cinema di Virzì mantiene questa solida coerenza narrativa. Più sono popolari le classi che la vivono, più la casa si mostra accogliente e solare. In questo microcosmo troviamo solo la televisione a farsi notare. Molto spesso lasciata accesa, si percepisce come elemento perturbante e non come moderno focolare. Non a caso il suo cinema attraversa in parallelo la Storia della nostra seconda repubblica. Come risposta a questi anni complessi, i protagonisti dei suoi film sono spesso dei sognatori carichi di aspettative, incastrati nel loro "romanzo di formazione" e forse per questo - più che nella scenografia di altri autori della sua generazione - troviamo sempre la presenza dei libri. Sono per Virzì un oggetto altamente simbolico, non solo nelle camere animate di illusioni e speranze degli studenti fuori sede/fuoricorso o nei salotti delle conventicole fra gli intellettuali: una forte presenza di libri si nota persino nello studio romantico dell'aspirante tirannicida di Bonaparte in *N- Io e Napoleone* (2006). Sono nel suo cinema gli elementi più rassicuranti in scena, forse anche per questo li troviamo disseminati in un elegante disordine sempre vicini e a portata di mano. I libri vivono isolati e distanti, freddi e reclusi in algidi scaffali solo nelle case borghesi, arredamenti che con le loro geometriche simmetrie e con i loro colori più spenti riflettono le negatività e la distanza dei personaggi che le vivono. Rigide e respingenti queste case identificano così quel mondo antagonista che l'idealismo dei personaggi di Virzì spesso riesce ad affrancare.

CASCINE E CASOLARI, TRACCE DELL'IDENTITÀ NAZIONALE

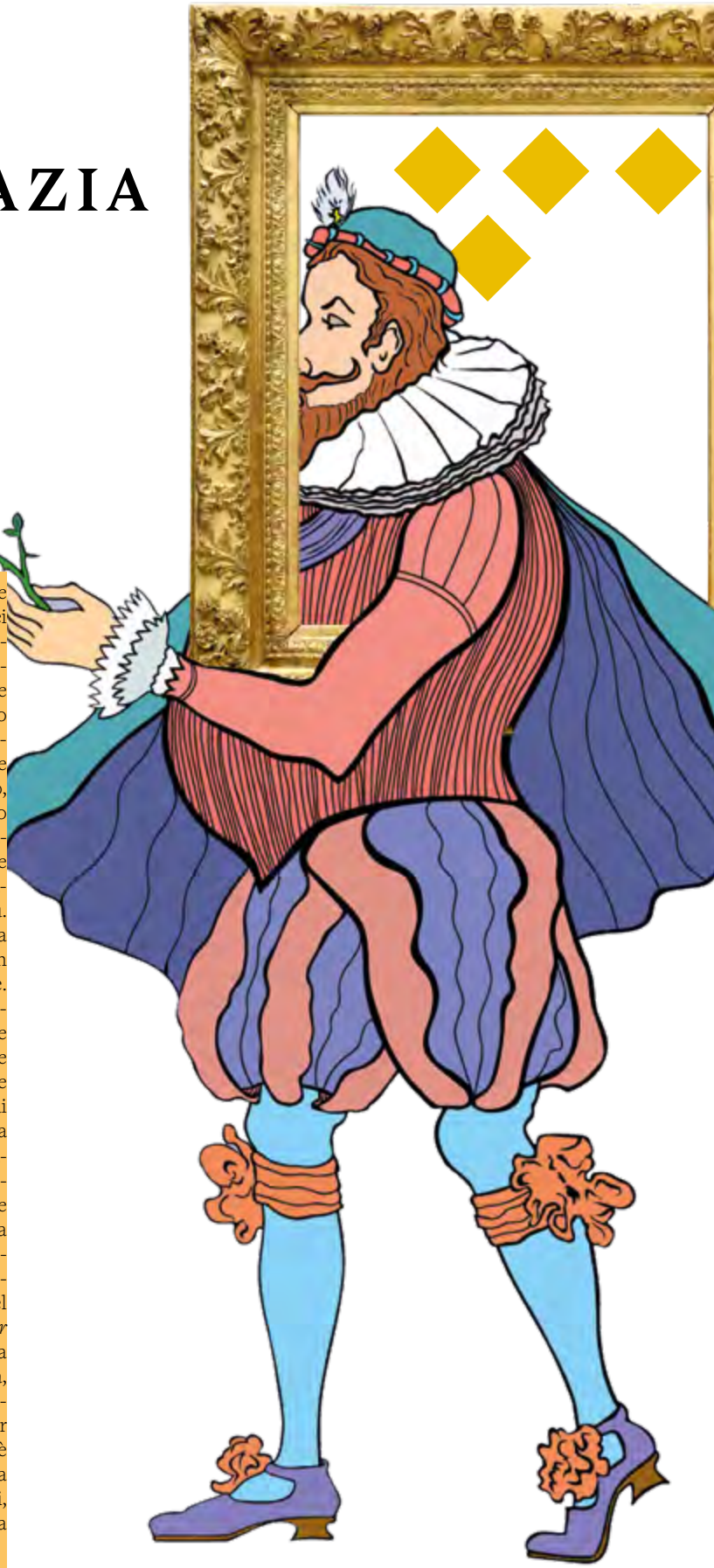
di BEATRICE FIORENTINO

La Cascina Roggia Sale, nella Bassa bergamasca, scelta e adattata da Ermanno Olmi per restituire, tra fango e nebbia, le fatiche della (dura) realtà della vita dei campi ne *L'albero degli zoccoli* o il "casolar de noattri" nella campagna dell'Aretino, arredato col gusto nazionalpopolare dell'uomo della porta accanto, dove nel 1996 si è abbattuto, inatteso, *Il ciclone* Pieraccioni. Un casolare rustico arredato al minimo, spartano, scrostato, sospeso tra realismo magico e ossessioni naturaliste, dove abita una famiglia di apicoltori in fuga dal caos della città (*Le meraviglie*), ma anche "l'Inviolata", la proprietà (di fantasia) della marchesa de Luna, mezzadra fuori tempo massimo in *Lazzaro felice*. I casali, nella produzione cinematografica italiana, abbondano e attraversano il Paese in lungo e in largo. Dalla zona del Chianti dove sboccia l'amore tra i giovani protagonisti di *Con gli occhi chiusi,* alle campagne dell'Alto Lazio, in una località di Canale Monterano, sede dell'armonioso gineceo intergenerazionale con sguardo al futuro di *Speriamo che sia femmina*.

Non deve sorprendere che in un Paese dalla forte tradizione rurale come il nostro, anche il cinema torni spesso a esplorare le sue radici: la terra, trovando nei luoghi della cultura contadina e nelle sue architetture tipiche come le cascine, le fattorie e i casolari, tracce della memoria, dell'identità nazionale, della Storia. In *Novecento* la cascina (Corte delle Piacentine, a Roncole Verdi, un piccolo borgo nella Bassa parmense), tipico esempio di antica corte padana, coi suoi fienili, i porticati e la grande aia centrale, più che scenario diventa essa stessa protagonista del film, il simbolo di un'Italia che cambia con il cambiare dei personaggi Alfredo Berlinghieri e Olmo Dalcò, avvicinati dal destino, uniti dall'amicizia, divisi dalla diversa estrazione sociale. Ma i casali, nel nostro cinema, non sono necessariamente legati al racconto della vita dei campi. Al contrario, attraversano i generi: dal gotico padano di Pupi Avati al cinema d'autore di Bernardo Bertolucci, dal dramma storico di Paolo e Vittorio Taviani alla commedia popolare di Monicelli (e Verdone, Genovese, Virzì...). Ce n'è per tutti i gusti. Il casolare italiano accoglie ogni grado della scala sociale e qualsiasi atmosfera: spogli, tetri, luoghi del terrore e immersi nelle brume del Po (*La casa dalle finestre che ridono*), possono essere povere abitazioni contadine prive del minimo comfort ma anche eleganti, accoglienti, opportunamente ristrutturate e trasformate - specie a partire dagli Anni '80 e '90 - in residenze estive per la borghesia benestante (*Io ballo da sola, Call Me By Your Name*), mete raffinate per intellettuali di buon palato.

LA VILLA, TRA ARISTOCRAZIA E PARVENU

di B.F.



Luogo esclusivo, appartato, distante, simbolo del privilegio economico e sociale di chi vi abita, la villa al mare, nel cinema italiano, incarna uno status. Appartiene a una élite: alla buona borghesia, agli industriali, ai pochi superstiti di una nobiltà in via d'estinzione. In ogni caso, senza eccezione, ai "ricchi". Sono dimore ampie, arredate con gusto e finiture di pregio che assecondano la moda dei tempi. Anche i particolari, ogni oggetto, quadro, mobile, soprammobile o tappeto, è lì per ribadire una superiorità di mezzi, quasi mai di valori. Forse è questa "esclusività" a renderla una location tutto sommato occasionale nel nostro cinema, poco frequentata perché lontana dallo standard di vita dell'italiano medio per potervisi in qualche misura riconoscere. Non a caso la vacanza al mare, nell'immaginario collettivo, e di riflesso anche in quello di celluloide, è quella del ceto popolare, sulla spiaggia, dove le differenze sociali si annullano. Quando c'è, la villa rimane decentrata e appartiene ai "cummenda", si viene benevolmente accolti e rapidamente congedati. Raramente la villa al mare è teatro stesso del racconto, ma quando accade l'ambientazione acquisisce un ruolo chiave, centrale rispetto all'azione. Nel recente e disperato *I villeggianti*, la residenza estiva di Valeria Bruni Tedeschi in Costa Azzurra è addirittura l'estensione fisica della (vera) famiglia dell'attrice e regista. Nelle scale in marmo e nei parquet, le porcellane, l'argenteria, come nel vuoto chiacchiericcio che accompagna pranzi e cene in giardino, si specchia un deserto di principi e di affetti, segnale inesorabile della fine di una classe e di un'epoca. Villa Gancia, a Forio, vicino a Ischia, dov'è ambientato *A casa tutti bene*, con l'ampio salone centrale e il pianoforte che i proprietari non sanno suonare, è invece il regno dei parvenu. Acquistata con i risparmi di una vita di lavoro, è l'emblema di un riscatto sociale ma non morale. Elemento ricorrente: la presenza della piscina, optional deluxe che contribuisce ad accentuare la distanza dalla "normalità". Ne *L'estate del mio primo bacio*, in cui si racconta l'infatuazione di una ragazzina per l'addetto alla manutenzione in una villa all'Argentario, dove l'arredamento tende all'accumulo (quasi una filosofia di vita negli Anni '80 in cui è ambientato il film), questo è addirittura l'elemento simbolo del divario tra le classi. E in *A Bigger Splash*, a Tenuta Borgia, immersa tra gli alberi e i fiori di Pantelleria, minimal-chic, gusto contemporaneo come si addice a una rockstar e al suo entourage, la piscina non è solo espressione di privilegio, ma il centro di geometrie di sguardi, desideri, pulsioni e morte. Mica roba per tutti.

FAI BEI SOGNI

di GIONA A.NAZZARO

Nel cinema italiano più interessante degli ultimi anni, quello di Carpignano, Rohrwacher, Marcello, Di Costanzo, la casa scompare e ritorna prepotentemente il territorio.

Nel passaggio dal Neorealismo alla Commedia, il territorio nazionale cede il campo all'esplorazione degli interni. La cartografia degli appartamenti è in fondo l'epica della classe media che si afferma come potere d'acquisto e presenza politica. Nel cinema di Risi, soprattutto, in Monicelli, e in Scola, gli interni diventano l'esteriorizzazione di una percezione e rappresentazione del mondo che si sognava come un boom infinito (basti pensare a *Poveri milionari*). "Il tigre" Gassman è il corpo per eccellenza che abita questi spazi opulenti come un'estensione di un sistema nervoso centralizzato (per dirla con McLuhan) che in fondo stava già sull'orlo di una crisi di nervi. Non è un caso che all'indomani degli Anni '70, con l'emersione del protagonismo studentesco, il cinema torni per le strade e gli interni diventino il controcampo di una situazione di crisi irrisolvibile, opposizione esemplificata in *Caro papà* nel quale Stefano Madia abita la maestosa casa paterna come una prigione. Che gli interni borghesi affondassero le loro radici negli umori meno nobili della storia patria lo chiariscono sia Risi in *Anima persa* (i rigurgiti antirinascimentali di Gassman) che il Lattuada di *Venga a prendere il caffè da noi*, dove l'occupazione della casa da parte di Tognazzi è rappresentata come l'affermazione di un revanscismo priapico rancoroso. Con l'avvento degli Anni '80 e la relativa "sparizione del cinema italiano" le case diventano lo sfondo delle soap e poco altro. Come se l'affermazione di una classe sociale unica – una borghesia paradossalmente interclassista – avesse perversamente realizzato il sogno della società senza classi. Questa assenza di interni, caratteristica del cinema che si fa a Roma, fa sì che in fondo non ci sia differenza alcuna fra gli interni dei film di Özpetek, Muccino, Virzì, Archibugi. Anche in *Perfetti sconosciuti* di Genovese, l'appartamento nel quale si consuma il film è in linea con i criteri di un'anomia d'arredo praticata come un'ideologia. Solo Maurizio Ponzi in *Ci vediamo a casa* ha evidenziato la fatica necessaria non solo a ottenere una casa ma a conferirle un'immagine e quindi una storia. L'occhio infallibile di Marco Bellocchio, invece, usa proprio gli interni domestici di *Fai bei sogni* per raccontare la storia segreta della borghesia italiana, mentre ne *Il traditore* Buscetta non fa altro che passare da un ambiente opprimente all'altro. E il finale lo sorprende a sognare sul tetto. Non meraviglia, dunque, che nel cinema italiano più interessante degli ultimi anni, che accetta senza drammi la scomparsa della borghesia e della sua ideologia domestica, quello dei Carpignano, di Rohrwacher, di Marcello, di Di Costanzo, la casa scompaia e ritorni prepotentemente il territorio. Segno di un cinema ancora tutto da inventare.

MALAPARTE, LA CUPOLA DEL DESERTO E LA TERRAZZA SOCIALITE

di WALTER MARIOTTI

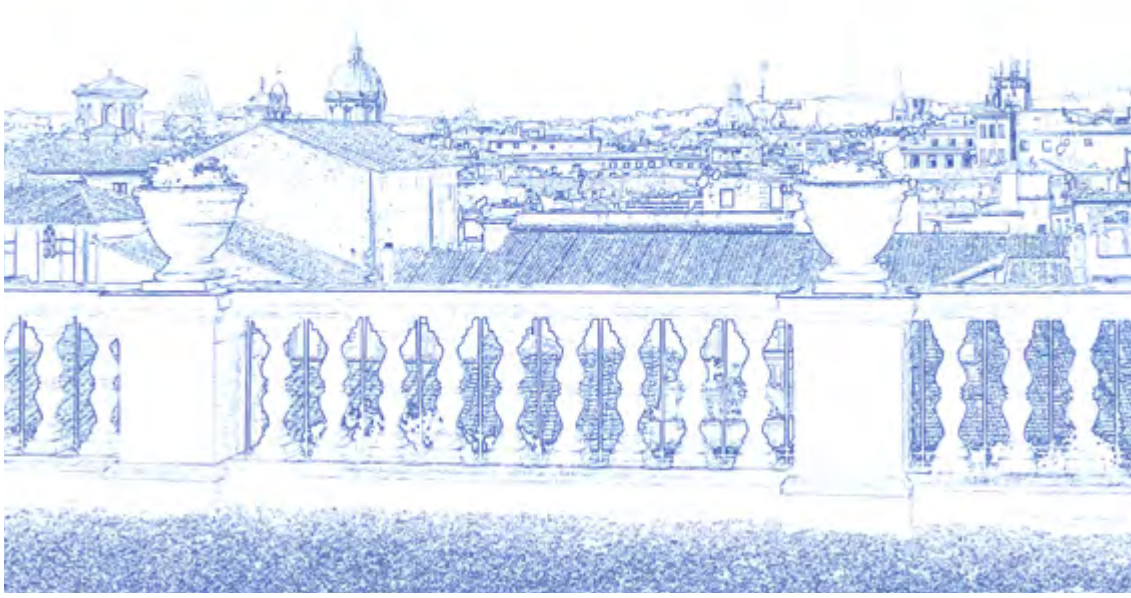
Le case dei film italiani guardate dal punto di vista di un architetto: la parola al direttore editoriale di "Domus", la rivista di architettura e design fondata da Gio Ponti.

"Le case le vorrei tutte di bella pietra, ben squadrate, con le altane aperte sui golfi del cielo". Scritta ben prima della fondazione della sua famosa "Casa come me", l'architettonica di Curzio Malaparte non descrive efficacemente solo il rapporto tra il paesaggio e le abitazioni ma anche la relazione tra gli uomini e le cose, gli interni e gli esterni, ovvero quel design che prima di essere tecnologia abitativa resta strumento dell'affermazione di un'identità.

Eretta nel 1938 sull'inarrivabile promontorio di Capo Masullo, nell'estremità Est dell'isola di Capri, Villa Malaparte appare così come il gesto di una personalità complicatissima, dominata da una scala che conduce al solarium, ma che in realtà tende all'infinito. Un gesto formale, quindi, che diventa sostanziale, capace di trasformare il terrazzo in una stanza a cielo aperto in cui l'unico arredamento consiste in una vela bianca, immaginata per riparare le nudità del padrone di casa e delle sue amanti dagli sguardi indiscreti della popolazione locale più che essere il sostegno mascherato della canna fumaria. Se il razionalismo dell'esterno eccede le idee di Adalberto Libera, che Malaparte prima ingaggia per la progettazione ma subito diffida per divergenza di vedute, l'interno della villa gira attorno al dialogo che lo scrittore di *Tecnica del colpo di Stato* intrattiene con Alberto Savinio, autore dei disegni delle maioliche colorate, dove la lira è ispirata a

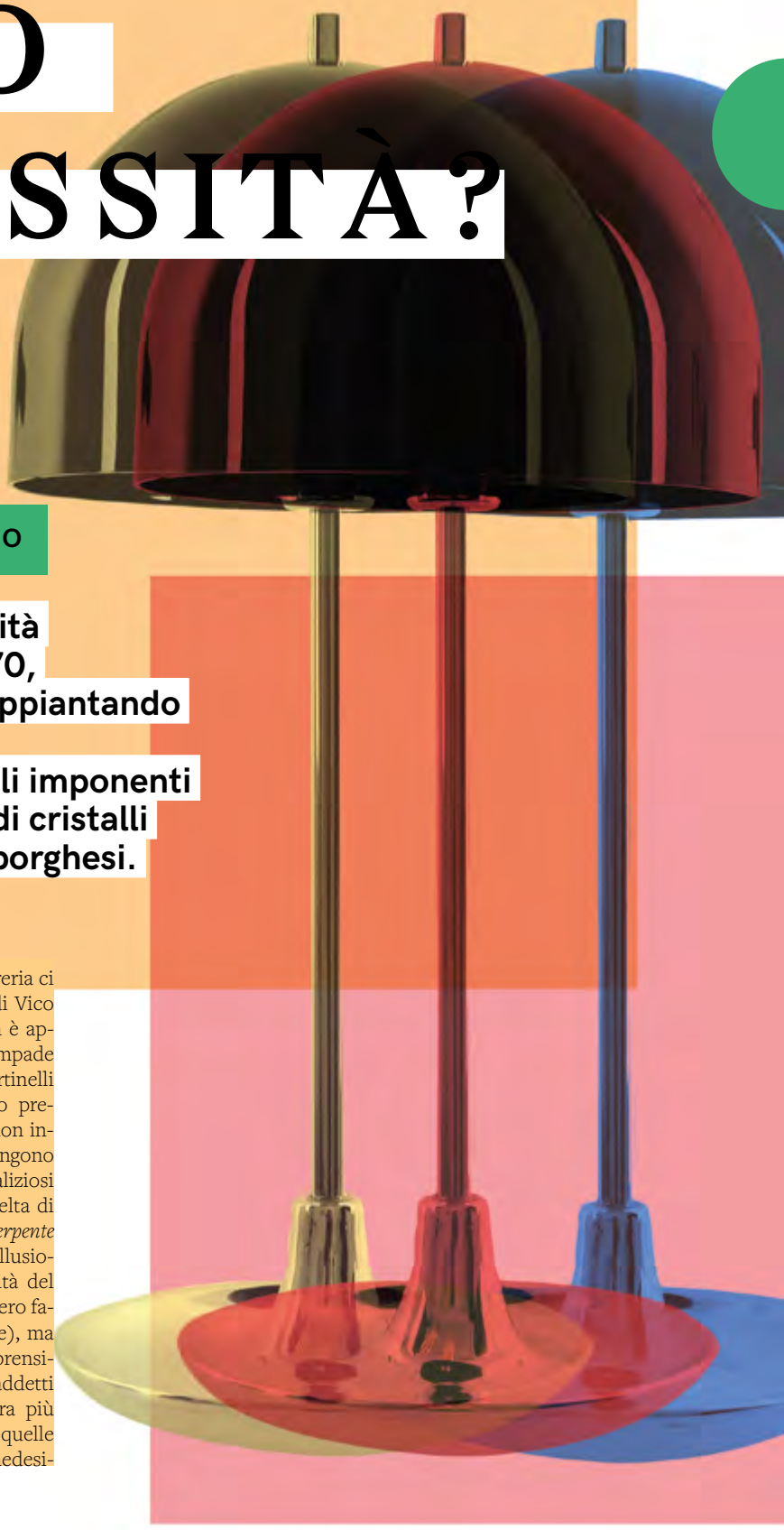
Goethe, nonché delle grandi cornici in legno di noce che rendono le viste sui quattro lati di *"una nave omerica finita a secco"*, come la descrisse Bruce Chatwin, dei veri quadri espressionisti, aperti su un pavimento in basolato che lo fa sembrare una strada romana.
Così, se a distanza di quasi un secolo a sorprendere è la forma della Villa, integrata quasi perfettamente sul promontorio su cui spicca però per il rosso pompeiano di cui è rivestita, è proprio il mix di scelte che conferma la poliedricità della personalità di Malaparte. Scale dallo stile precolombiano collegano il mare alla casa girando idealmente attorno a un camino con il fondo di cristallo, che svela il mare quando le fiamme ardono. Il contrasto della vita e l'opera di Malaparte si conferma nel suo studio, pensato in fondo alla casa a picco sul mare, proprio come le tre camere ognuna con una vista unica: i Faraglioni, Punta Campanella e la linea d'orizzonte tra cielo e mare. Lo stesso orizzonte enigmatico che Jean Luc Godard volle immortalare ne *Il disprezzo* e che Liliana Cavani fece scrutare a un Marcello Mastroianni che vestiva i panni dell'autore de *La pelle*.
Poco meno di trent'anni dopo dalla fondazione di "Casa come me", nel 1964, è il regista Michelangelo Antonioni a ingaggiare il virtuoso architetto Dante Bini per un'altra casa prototipale dell'identità, questa volta nell'isola di Budelli, nell'arcipelago della Maddalena. La scusa è una sede per girare una scena di *Deserto rosso*, ma l'intenzione vera resta corteggiare una donna dalla bellezza straordinaria che il regista ha appena incontrato, Monica Vitti. Così, la richiesta all'architetto è un ver nido d'amore, inaccessibile e autonomo, che la travolga o meglio la circonfonda. Caso vuole che Bini abbia appena sviluppato il Bini-shell, un ingegnoso brevetto per realizzare delle semisfere in cemento armato partendo da materiali posati a terra e sollevati con la sola pressione dell'aria. Nasce così la *Cupola*, mitica residenza immortalata nel film che però suggella prima un amore i cui contorni difficilmente si distingueranno fra realtà e rappresentazione.
Del resto, Costa Paradiso, a Nord della Sardegna, in quegli anni è proprio questo: un metaluogo, una provincia metafisica frequentata da una popolazione di pittori, artisti, editori, attori e registi le cui vicende personali e professionali si intersecano e si confondono in maniera inestricabile, come tra natura e cultura. Dalla *Cupola* due sentieri ricavati nella roccia conducono al mare e a un piccolo stagno, con tanto di torrenti e perfino un'isoletta, segno di una natura incontaminata anche se ancora per poco. L'interno è invece la rappresentazione di un amore borghese che non ha bisogno che di sé: ambienti sono ampi e scabri, quasi nudi, come sospesi in attesa delle emozioni degli amanti che li scalderanno. Siamo all'opposto dell'estetica di Malaparte, sulla falsariga della sottrazione degli elementi di decoro che coincide con la critica della struttura borghese degli affetti e delle forme sociali. Anche qui, la centralità delle stanze gira su un camino acceso ma intorno tutto è vuoto, semplificato fino al parossismo dei letti e degli armadi scarnificati, quasi inesistenti, come a riaffermare la cifra del design nella nudità dei corpi e delle persone all'interno e della natura incontaminata all'esterno. Con la *Cupola,* Antonioni mette in scena un equilibrio difficilissimo e precario assieme, quello dalla passione di due amanti che non riesce a trasformarsi in relazione borghese, cadendo nell'accelerazione propria del mondo di quegli anni contestatori. Come la strana fauna di amanti, amici e amici degli amici che frequentavano le case vicine della Costa Paradiso, poco dopo le riprese anche la coppia Antonioni-Vitti abbandonerà la Sardegna, lasciando come segno di un amore imperfetto la perfezione della villa-cupola, che passando subito di proprietà accelera un declino scritto, prima negli infissi poi della nervature d'acciaio del cemento armato, fino alla caduta irreversibile dell'intonaco, da cui sbucherà una pelle sbiadita che resta la migliore metafora di quell'avventura umana dalla forma lunare.

Ma se gli interni e gli esterni dell'architettura forniscono materiali all'immaginario, anche gli spazi intermedi sono spesso protagonisti della critica e del tentativo di costruzione dell'identità. È il caso delle terrazze, o meglio de *La terrazza*, pietra miliare del percorso artistico e ideologico del regista Ettore Scola. Su una terrazza romana s'incontrano periodicamente vecchi amici e colleghi, ospiti di una coppia che oggi si definirebbe *socialite*. Il film focalizza l'attenzione sui giorni che seguono uno di questi incontri e racconta questo lasso di tempo in cinque diversi episodi secondo cinque punti di vista. Le maschere sono quelle del sottobosco romano che già si profilavano con il Neorealismo: lo scrittore senza ispirazione, il giornalista tradito, il funzionario anoressico, il deputato comunista alle prese con un adulterio.
Alfa e omega del racconto la stessa terrazza, elemento assoluto del design e di tutta una teoria architettonica, su cui Scola fa agire le figure e con cui chiude gli Anni '70, attraverso un ritratto scuro, feroce, amarissimo e del tutto disilluso della classe dirigente romana. Luogo borghese per eccellenza, spazio di raccordo e di protezione tra interno ed esterno, la terrazza romana coltiva l'illusione del rapporto con l'altro, della differenza, ma in realtà lo tiene a distanza di sicurezza autocelebrandosi nel più impenetrabile tema identitario. Scola anticipa così un tema del design contemporaneo, l'essenza della terrazza non come spazio sociale, quindi pubblico, ma come quintessenza del privato che in un altro suo famoso film, *C'eravamo tanto amati*, sarebbe stata definita "una conventicola fra pochi".



Gli apparati assoluti del design de *La terrazza*, e la sua ricostruzione di dettaglio meticoloso, sono il contrasto perfetto con l'ottusità oramai priva di soluzioni dei personaggi, che si dibattono nell'atavica composizione fra reale e ideale per cui soffrono una pena a cui non può esistere alcuna soluzione, o meglio redenzione, proprio all'arrivo del Compromesso Storico, che trova una sinistra egoista e illusa, affamata ed egoriferita, desiderosa soltanto di accomodarsi negli status reali, o presunti, di quell'agio borghese che nel discorso politico narra ancora di voler combattere. L'architettura di Scola è spietata come il suo occhio, ben lontano da quell'autoassoluzione pubblica di cui qualcuno aveva parlato, considerando – a ragione – il regista romano parte dello stesso "genere sociale". Si torna così alla terrazza come spazio condiviso che è in realtà privato, un lusso ambito dal proletariato romano che può però concedersi solo la classe dominante, ormai talmente assuefatta da non riconoscersi nemmeno più come privilegiata.
Rappresentazione perfetta di un design d'accoglienza ma solo per gli identici, con una sincerità altrettanto disarmante quello stesso spazio tradisce il giudizio di Scola che definitivo verso i propri personaggi, soprattutto quelli animati dalle migliori intenzioni, lo è anche vero se stesso. *La terrazza* è il simbolo di una generazione fallita a cui anche Scola sa di appartenere e non fa nulla per sottrarvisi. Una generazione venuta felicemente, quanto spesso inconsapevolmente, a patti con quel sistema che voleva cambiare. Grazie all'espediente della terrazza, è la prima volta che il cinema impegnato mette in discussione se stesso, con una tecnica che è assente anche nei manifesti più forti del Neorealismo e resta superiore persino alla rappresentazione estetica de *La grande bellezza* dove l'iperbole e il chiaroscuro rendono il design parossistico e quindi iperrealistico. Sorrentino ride degli attici su cui il post-generone celebra se stesso con un giudizio dovuto alla distanza, alla non identificazione, mentre Scola è parte integrante di quella terrazza i cui miti e riti riconosce come propri e su cui si fa giudicare dal pubblico. Metafora del riflusso che trasformerà il Pci in un partito socialdemocratico ma incompiuto, la terrazza racconta attraverso le meraviglie di uno spazio di design elevato a categoria dello spirito un'Italia dove l'ideologia è una ridicola retorica e la morale quella che Oscar Wilde definiva: quello che ci si aspetta, sempre e solo, dagli altri.

STATUS, DECORO O NECESSITÀ?



di SILVANA ANNICCHIARICO

Non più indizio di ostentata modernità come nelle case dei film Anni '60 e'70, gli oggetti di design stanno ormai soppiantando anche nell'immaginario collettivo quel gusto *old fashion*, fatto di mobili imponenti di legno scuro, di velluti e broccati, di cristalli e tappeti, che connotava gli interni borghesi.

Silvio Berlusconi è solo nel suo salone e sta per iniziare una telefonata. Vuole dimostrare a se stesso di non aver smarrito lo smalto cinico del venditore d'assalto su cui in passato ha costruito la sua fortuna. Per farlo chiama al telefono un numero scelto a caso sulla guida telefonica e cerca di convincere chi risponde ad acquistare un appartamento che la persona in questione non ha nessun bisogno e nessuna intenzione di acquistare. È una delle scene più celebri di *Loro* di Paolo Sorrentino. Il Cavaliere è seduto in un interno elegantemente minimal, tutto bianco, con una libreria in cui sono allineati solo libri con il dorso di copertina bianco. A destra e a sinistra della libreria ci sono due lampade *Atollo* di Vico Magistretti. Sul tavolo non è appoggiato nulla: solo due lampade *Serpente* prodotte da Martinelli Luce. Nient'altro. Il vuoto prevale sul pieno. Gli arredi non ingombrano lo spazio, ne vengono accolti. A voler essere maliziosi si può ipotizzare che la scelta di lampade che si chiamano *Serpente* contenga una possibile allusione velenosa alla personalità del Cavaliere (che qui sta davvero facendo il serpente tentatore), ma sarebbe un'allusione comprensibile davvero solo a pochi addetti ai lavori. Quel che sembra più interessante rilevare è che quelle stesse lampade, e quelle medesi-

me poltrone, potrebbero apparire (e di fatto talora appaiono) anche in tanti altri film italiani dell'ultimo decennio, a connotare le abitazioni di personaggi lontanissimi dallo status di Silvio Berlusconi. La lampada *Atollo* di Magistretti, ad esempio, è presente nel film di Ferzan Ozpetek *Allacciate le cinture*, i cui protagonisti fanno parte a tutti gli effetti della classe media.
Cosa significa questo? Secondo me, significa sostanzialmente due cose. La prima: l'oggetto di design non è più né un simbolo di status né un indizio di ostentata modernità come poteva esserlo nelle case dei film Anni '60 e'70. La seconda: gli oggetti di design stanno ormai soppiantando anche nell'immaginario collettivo quel gusto un poco *old fashion*, fatto di mobili imponenti di legno scuro, di velluti e broccati, di cristalli e tappeti, che fino a qualche decennio fa connotava gli interni delle case borghesi.
La grande bellezza di Paolo Sorrentino, per dire, pullula di oggetti di design: nello splendido appartamento di Jep Gambardella con vista sul Colosseo si nota la *Nesso* di Artemide, la lampada da tavolo arancione in resina disegnata da Giancarlo Mattioli, mentre nello studio del chirurgo plastico s'intravede sul tavolo la lampada *Taj* della Kartell, quasi una scultura in policarbonato disegnata da Ferruccio Laviani, scelta probabilmente da Sorrentino per connotare, anche attraverso una presenza oggettuale, una situazione strana e grottesca.

Ma prendiamo anche un film italiano recentissimo come *Villetta con ospiti* di Ivano De Matteo. Di notte, nel momento di maggior tensione drammatica, la villetta – assunta fin dal titolo a un ruolo di protagonista - appare illuminata a giorno, tanto che la luce viene vista da oltre la cancellata dalla madre disperata. E la luce è prodotta da una serie di apparecchi illuminanti realizzati da designer famosi: sul comodino c'è la lampada *IC Light Table* di Michael Anastassiades, dietro al vano della scala la lampada *Parentesi* dei fratelli Castiglioni, quasi a voler misurare l'altezza del volume del vano scala, e ancora, nella zona giorno, da una parte galleggia l'esile ed elegante lampada a sospensione *Frisbi*, disegnata da Achille Castiglioni per Flos. La luce sembra voler contrastare l'ambiguità pastosa che tiene insieme i personaggi, come se la scenografia di Sonia Peng ambisse a dare alla villetta, ai suoi arredi e alle sue luci, un ruolo – appunto – di assoluto protagonismo.
Spesso poi la conflittualità fra i personaggi segna non solo l'impianto drammaturgico dei film ma anche la struttura scenografica. Un po' in analogia con il magnifico *Parasite* di Bong Joon-ho, non sono rari anche nel cinema italiano gli esempi di film in cui si confrontano e confliggono due modelli abitativi: in *Vivere* di Francesca Archibugi la villetta a schiera, anonima, in periferia, dove vivono i protagonisti, disordinata come la loro vita, confligge con la villa borghese dell'ex moglie, figlia di un avvocato, al cui interno rifulge la lampada *Pistillo* di Tetrarch, mentre ne *La Dea fortuna* di **Özpetek** la casa romana dei due protagonisti – con interni colorati, pezzi vintage e mobili "poveri" ma molto caldi, fra cui spicca la lampada *Topo* di Joe Colombo – confligge con l'abitazione della madre, ambientata nella Villa Valguarnera-Gangi di Bagheria, di una bellezza straordinaria, ma anche lontana e straniante.
Ho citato questi esempi per dire che quando si ragiona sui rapporti fra cinema e design la domanda da porsi non è più – credo – *quanto* design c'è nei film italiani, bensì *cosa ci fa* il design nei suddetti film. Penso che il design possa regalare al cinema un significativo valore strutturale se e quando va oltre la mera presenza "decorativa" o "arredativa" per far propria l'ambizione progettuale a generare spazi che non si limitano a ospitare l'azione ma che la influenzano, la connotano e interagiscono con essa.

UN PEZZO DI ANIMA

Sei scenografi italiani e la loro visione dell'abitare nel nostro cinema.

di ILARIA RAVARINO

1.

LUCIANO RICCERI,
scenografo:

"La casa de *La famiglia* di Scola ispirata a quella di mio nonno"

L'aspetto della casa è già in sceneggiatura?
Ci sono autori che descrivono punto per punto praticamente tutto. E altri invece che sono meno attenti, e che magari hanno bisogno di qualche suggerimento per completare quella che di fatto è una cornice con una grande funzione: raccontare il personaggio.

Quanto raccontano le case del cinema italiano dei personaggi che le abitano?
Moltissimo. Come fanno i vestiti, anche le case esprimono l'anima di un personaggio. La casa ne racconta, prima di tutto, la condizione sociale. Per *Una giornata particolare* abbiamo scelto un appartamento dentro a quello che allora, a Roma, veniva chiamato "il grattacielo". Un palazzo a viale XXI Aprile, fatto per piccoli impiegati. Il marito di Sofia era un usciere. Aveva una casa piena di figli, piena di camere da letto. Letti appoggiati ovunque. La casa di *Montalbano* è un altro esempio. Rispecchia molto il personaggio, la sua passione sfrenata per il mare: Montalbano può uscire e andare a nuotare dopo aver attraversato appena sei metri di spiaggia. Quella sua verandina sul mare è diventata il logo del film, e dire che non c'era nemmeno nei primi romanzi di Camilleri. Lui descriveva una villa a Marinella, ma non era sul mare. All'inizio Camilleri ebbe un attimo di incertezza: 'Oddio, cambiate tutto', ci disse. Ma poi ha cominciato ad amare quella casa. Tanto che negli ultimi romanzi parla proprio di 'verandina'.

Ci sono degli ambienti, all'interno della casa, che raccontano di più il personaggio?
Ogni ambiente aiuta a raccontarlo. Nella cucina, probabilmente, verranno fuori i vizi o i pregi di chi la usa. Ci sono libri nella camera da letto? Stiamo parlando di una persona che legge? L'attenzione al carattere del personaggio, alla sua anima, in scenografia viene prima dell'estetica.

Le case vere degli italiani la aiutano a trovare l'ispirazione?
Certamente. Faccio tanti sopralluoghi. La casa che abbiamo usato ne *La famiglia*, di Ettore Scola, con quella macchinina che attraversava il corridoio, era ispirata alla casa di mio nonno in Prati, dove ho vissuto da bambino.

Quanto sono uguali e quanto diverse le case del cinema da quelle vere degli italiani?
Molto simili, tanto che si potrebbe fare un racconto dell'Italia attraverso le case usate nel cinema. Ogni regione ha delle caratteristiche molto specifiche, che entrano precisamente nelle scenografie. Le persiane della Sicilia con il sole che filtra. O la leggerezza delle case di Venezia, che sono costruite sulle palafitte e devono avere più vuoti che pieni, più finestre che mura. Sono dettagli che entrano dentro, e in qualche modo parlano inconsciamente a chi guarda.

Luciano Ricceri (1940-2020)

Il primo film che accredita **lo scenografo** è ***Giulietta degli Spiriti*** (1965), dunque il suo debutto ufficiale fu con Federico Fellini: Ricceri è stato assistente di **Piero Gherardi**, sin da ***8½*** (1963). Scenografo, ma anche costumista e produttore, ha firmato grandi titoli: sodale di **Ettore Scola**, da ***Il viaggio di Capitan Fracassa*** – Nastro d'argento Miglior Scenografia (1991) a ***Concorrenza Sleale*** – David di Donatello Migliore Scenografia (2001), cura anche la scenografia in studio del mitico ***Marco Polo*** televisivo di Giuliano Montaldo (1982). ***Un medico in famiglia*** - tra i set perenni di **Cinecittà** - e la scelta di girare ***Montalbano*** nella provincia di Ragusa, portano la sua firma. Nato a Roma il 26 aprile 1940, Luciano Ricceri è scomparso lo scorso 1° febbraio, poche settimane dopo questa intervista.

2.

FIORELLA CICOLINI,
arredatrice:

“La libreria è un evergreen”

Quanto raccontano le case del cinema italiano dei personaggi che le abitano?
Tantissimo. Si cerca sempre di raccontare, attraverso la scenografia, qualcosa di non detto sul personaggio. Qualcosa che, pur restando sullo sfondo, sia in grado di aiutare lo spettatore a capire chi sia il personaggio, a contestualizzarlo.

Quali sono i dettagli che ‘parlano’ di più?
Dipende dal personaggio che si racconta. Immaginiamo che si tratti di una giovane coppia con due bambini, classe sociale medio-alta. Cominci col porti delle domande: chi sono? Che lavoro fanno? Che tipo di condizione economica hanno? Cosa si possono permettere? Qual è il loro background? Potrebbero avere in casa dei ‘pezzi’ regalati dai genitori? È plausibile che possiedano oggetti di design? E l’IKEA? Ormai IKEA è entrata nella casa degli italiani e il pezzo IKEA aiuta molto, perché lo spettatore lo riconosce esattamente come riconosce un pezzo di design: non sa magari che quella che vede è una lampada da 500 euro, ma sa che si tratta di un oggetto da showroom, prezioso, ricercato. I mercatini dell’usato, poi, sono posti preziosi per trovare dettagli che ‘parlano’. Penso alla tipica ‘vecchia poltrona dello studio di papà’. Non un pezzo magnifico, ma qualcosa che evochi un ricordo di infanzia.

Ci sono oggetti ‘passepartout’ che aiutano più degli altri a contestualizzare?
La libreria è un evergreen. A seconda di cosa contiene, può raccontare molto del background del personaggio o della sua famiglia. Ci sono case stracolme di libri o case ‘di rappresentanza’, che magari hanno una libreria importante e solo libri da collezione. Una casa non vissuta, che si usa solo per ricevere o esibire uno status. E poi ci sono le librerie morettiane, un caso a parte....

E tra gli ambienti?
Io amo la cucina. Puoi avere cucine completamente asettiche, tipiche delle persone che vivono sempre fuori e mangiano take-away. Oppure cucine utilizzate e stratificate, di chi ama cucinare e nel tempo accumula cose. Può trattarsi di una cucina nuova, di marca o meno: ogni volta è un’avventura diversa.

Una camera da letto cosa ci può raccontare?
Ci sono situazioni interessanti. Una è la camera da letto dei teenager, che negli anni ha subito grandi trasformazioni. Una volta per ottenere verosimiglianza ci dovevi mettere i poster. Oggi, con la massiccia irruzione della tecnologia, c’è stata una rivoluzione. Nelle camere dei ragazzi italiani c’è almeno un televisore. Ci sono schermi ovunque nelle case, tra computer, device e playstation. Tutta questa parte tecnologica, se vuoi raccontare un adolescente normale, non puoi più ometterla. Poi certo, se devi raccontare un nerd che studia tutto il giorno, forse puoi fare a meno della tv. Ma devi certamente aggiungere un bel monitor. Una camera da letto ti racconta tanto del contesto sociale. Posso avere una camera da letto meravigliosa, una raffazzonata – magari ho comprato un pezzo al mercatino e mi sono ricreata la cabina armadio. Oppure la camera da letto può essere contaminata dalla presenza di un bambino che disperde ovunque i suoi giocattoli. Conta anche la biancheria stessa del letto, il copripiumone. Anche le lampade sul comodino ti dicono qualcosa. Non solo se sei ricco o meno, ma anche se ti importa dell’estetica della casa o no. Non racconta solo quello che ti puoi permettere, ma anche come sei.

E il bagno? Che dice il bagno?
C’è quello incasinato, quello in cui tutto è a vista o tutto è nascosto. Il bagno con il doppio lavello è un dettaglio che abbiamo copiato dall’America e importato in Italia. Può essere divertente se il regista si è immaginato, magari, una scena in cui la coppia si lava i denti e litiga. Lo specchio grande aiuta nelle inquadrature. Se poi vuoi raccontare due amanti sotto la doccia, allora le attenzioni saranno tutte sul vetro, più o meno opaco.

Qual è dunque la differenza tra le case del cinema e le case vere degli italiani?
Non so se ci sia una differenza. Forse un tempo si attingeva un po’troppo dalle riviste, oggi per fortuna si usano di meno. La casa del cinema forse è più enfatica: specialmente quando si raccontano le case più modeste devi scontrarti con l’‘horror vacui’, il terrore del vuoto. Si tende sempre a riempire l’inquadratura. Ma la verità è che l’addizione è più semplice della sottrazione. Penso alle case dei film di Guadagnino, tutte di un rigore meraviglioso.

3.

GIANCARLO BASILI

"Bianco cinema"

3.

GIANCARLO BASILI,

scenografo:

"Il bianco assoluto degli Anni '60"

L'aspetto della casa è già in sceneggiatura?
Dipende dai registi. Ormai il cinema d'autore in Italia si fa soprattutto 'in location', per una questione di contenimento delle spese. E dunque cercare la casa giusta insieme al regista diventa fondamentale. Dietro alle case che appaiono nei film c'è una ricerca enorme: per *Hammamet*, con Amelio, abbiamo guardato 15 ville prima di scegliere quella più giusta per noi. E a volte la stessa sceneggiatura cambia a seconda dell'ambiente che si è trovato: non si modifica, ovviamente, il senso del testo, ma lo si adatta alla struttura più forte visivamente. Con *L'amica geniale* sono stato molto fortunato. Ho potuto ricostruire sia l'intero quartiere in cui vivono le protagoniste che gli interni, perché non riuscivamo a trovare quelli giusti per l'epoca da rappresentare.

Come fa una casa a comunicare indizi sul personaggio?
Prendiamo la nuova casa di Lila, ne *L'amica geniale*. La prima cosa che abbiamo deciso di fare con Saverio Costanzo era darle un'impronta diversa rispetto altri ambienti: doveva saltare all'occhio la differenza con la casa vecchia. E anche lo scarto nell'energia del quartiere: il rione, nella seconda stagione della serie, è in espansione. È un'epoca nuova. Vediamo case in costruzione, gente che lavora, cantieri. L'idea del corridoio lungo aiuta a sottolineare la sequenza in cui Lila porta l'amica a vedere tutte le stanze dell'appartamento. Dalla cucina vedi il salone, la camera da letto dà sul quartiere in costruzione. E i colori: abbiamo scelto di usare un 'bianco cinema', quel bianco assoluto che si usava all'epoca ma quasi mai nei film, perché si tratta di un tono molto difficile da illuminare. Lo abbiamo tenuto per tutti gli otto episodi. La pulizia, e quel bianco, ci aiutano a costruire l'atmosfera dell'Italia negli Anni '60.

Quanto sono uguali e quanto diverse le case del cinema da quelle vere degli italiani?
Le mie case tendono forse ad essere più essenziali di quelle 'vere'. Non sono d'accordo con chi le riempie troppo. Per me l'invenzione è nell'essenzialità. La mia scenografia è togliere, mai mettere. L'oggetto diventa fondamentale, ma l'ambiente non deve mai sovrastare la storia.

4.

ALESSANDRO VANNUCCI,

scenografo:

"Vorrei vedere al cinema la follia delle case vere"

Quanto raccontano le case del cinema italiano dei personaggi che le abitano?

Le case sono la psico-geografia della storia in cui si muovono i personaggi. Ci dicono più di quanto non faccia la storia stessa, ci raccontano la psicologia delle persone. Faccio un esempio banale: per una persona che ha una vita incasinata, supponiamo che io immagini una casa che non è mai in ordine. A quel punto forzo un po' la mano e decido di non attaccare nessun quadro alle pareti. I quadri li lascio invece accatastati a terra, come se dal giorno del trasloco, in anni, quel personaggio non avesse mai trovato un momento per sistemarli. La casa ci parla su un piano simbolico. Ma non sviluppa mai un discorso per conto suo: quello della scenografia è un reparto che lavora di servizio alla storia. Più che il terreno del bello, la scenografia è il terreno del giusto.

Può fare altri esempi?

Penso a *Il nome del figlio* di Francesca Archibugi. Cercavamo la location giusta sbirciando appartamenti in affitto, con la scusa di volerci andare a vivere. Io sentivo l'esigenza di poter disporre di uno spazio aperto, in cui tutto si vedesse con tutto. La storia raccontava di una coppia che nello stare insieme aveva accettato la stanchezza fisiologica della relazione. E dunque tutto - i libri, i giocattoli, gli oggetti – doveva poter sconfinare, in una gestione dello spazio in cui ognuno conviveva con i difetti dell'altro. E infatti in quel film bastava un'inquadratura del tavolo centrale per avere sempre il caos sullo sfondo.

Le case del cinema italiano somigliano alle case vere degli italiani?

Il vuoto mette paura a tutti, attori e registi. Per *Il campione* ho lottato per tenere vuota la casa del calciatore, interpretato da Andrea Carpenzano. Da una parte avevamo il personaggio di Accorsi, un uomo con un passato e una storia personale da cui non poteva tornare indietro. Dall'altra avevamo il personaggio di Carpenzano, uno col futuro tutto scrivere, come un foglio bianco con una vita di successi davanti. Devo dire però che la mancanza di vuoti è una costante anche della nostra società: anche le case vere tendono spesso a essere sovrabbondanti e opulente. Prima erano più minimaliste. È anche vero che nella realtà esistono case più folli di quelle del cinema. Mi piacerebbe vedere ogni tanto qualcosa di più estremo. A volte ci autocensuriamo. La verosimiglianza può diventare una forzatura.

5.

PAOLA COMENCINI,
scenografa:

"Che piaga le lampade di design"

Da cosa si parte per immaginare la casa?
Bisogna sempre partire dai personaggi. Più la sceneggiatura è precisa e meglio è. Mai lasciare un personaggio senza il background, servono dettagli. Scriverne il mestiere, senza descriverne il carattere, è inutile.

Quanto dicono le case del cinema italiano dei personaggi che le abitano?
La casa racconta tantissimo. In generale tendiamo a darle un'aria vissuta, specialmente quando la ricostruiamo in teatro di posa, per contrastare l'effetto 'casa finta'. Personalmente cerco di fare in modo che le case siano *veramente* vissute. La chiave è dargli un carattere, non accontentarsi delle prime idee. Se si parla di una coppia che ha figli, ci saranno sicuramente dei giocattoli. Ma come? Ordinati, disordinati, in giro per le stanze? I dettagli sono importantissimi. Penso a una casa che abbiamo ricostruito a Cinecittà, in cui abitava il personaggio interpretato da Micaela Ramazzotti, madre di due bambini. Era una commedia sopra le righe, senza vincoli di verismo, e così abbiamo cominciato a ragionare sugli estremi: una casa piccolissima, oppure molto grande e mezza vuota. Un'enorme collezione di foto, o magari un ambiente in cui nessuno pulisce con attenzione. L'importante è trovare una chiave e andargli dietro con coerenza. Poi, superato il problema di come caratterizzare il personaggio, bisogna penetrare lo stile del film. Nella commedia classica italiana le case tendevano a essere molto realistiche – penso alle case di Risi o Scola – ma anche molto divertenti, perché c'era sempre un guizzo di creatività.

PAOLA COMENCINI

5.

È più complicato realizzare una casa italiana contemporanea o d'epoca?
Fare film sull'attualità è più complicato: da una parte hai uno spettro enorme di scelte, dall'altra il presente è meno codificato del passato. Per l'epoca sei legato alla documentazione storica, al successo della tua ricerca e al budget.

È più difficile realizzare una casa italiana modesta o borghese?
È più facile fare case estreme: ricchissime o poverissime. Forse per le case borghesi, che sono raccontate da sempre sulle pagine delle riviste di moda, abbiamo più modelli. Per le case modeste dobbiamo fare una ricerca più accurata. Gli americani sono bravissimi a raccontarle: spesso ricorrono a precise *palette* di colori con cui creano uno stile che rende piacevole da guardare anche la casa più misera. Per esempio, le case nei film dei fratelli Coen, sempre con un gran carattere.

Le case del cinema italiano somigliano alle case vere degli italiani?
Spesso le case del cinema sono troppo belle. Penso alla piaga delle lampade di design, che magari sponsorizzano il film e quindi te le ritrovi ovunque.

6.

SONIA PENG,
scenografa:

"Ambiente rivelatore? La cucina"

Quanto raccontano le case del cinema italiano dei personaggi che le abitano?
Tantissimo. Dal dettaglio più piccolo, fino ai muri e all'arredo, ci sono infiniti modi di raccontare il personaggio.

In che modo una casa può raccontare, per esempio, una famiglia italiana non benestante?
Il mobile non di prima qualità, un certo vuoto negli ambienti. I colori. Ma anche dettagli più raffinati: a fronte di un ambiente un po' malandato, ecco magari l'investimento in oggetti che suggeriscono alla famiglia l'idea di lusso - il televisore grande, la playstation, l'elettrodomestico di qualità.

C'è una stanza della casa che 'parla' più delle altre?
La cucina sicuramente. Forse la cucina più del salotto. La cucina ti restituisce il tenore di vita del personaggio: usata, non usata, di vecchio stampo, magari non rinnovata. Stesso discorso per il bagno.

Le case del cinema italiano somigliano alle case vere degli italiani?
Sono sempre un filino sopra le righe. È un difetto di noi scenografi probabilmente: siamo legati all'ansia di non lasciare dei vuoti. E quindi coloriamo i muri, mettiamo carte da parati...

SONIA PENG

6.

SPECCHIO DELL'ANIMA

di MARGHERITA BORDINO

Le serie televisive italiane e le loro abitazioni: da *Un medico in famiglia* a *Suburra*, da *Un posto al sole* a *Il commissario Montalbano*.

La casa è il luogo del ritorno per antonomasia. Ritorno da scuola, dal lavoro, da un viaggio. Simbolo della famiglia, dell'accoglienza. E questo ritorno riguarda anche la casa più popolare della serialità tv italiana, quella di ***Un medico in famiglia***. Villa Martini – a Colle Fiorito, quartiere di fantasia ricostruito a Cinecittà - è il cuore degli avvenimenti che coinvolgono Lele (Giulio Scarpati), Nonno Libero (Lino Banfi) e il resto della famiglia. Le scene principali si svolgono in cucina, con i personaggi a tavola, come da buona tradizione del cinema italiano, e nel salotto. Nella cucina, Lele è solito dare le comunicazioni importanti al resto del nucleo, mentre nel salotto Nonno Martini ascolta, conforta o sgrida figli e nipoti. In entrambi gli ambienti predomina un colore giallo/beige, sobrio e rassicurante. L'altra casa familiare a tantissimi spettatori è quella della soap ***Un posto al sole***. In questo caso ci sono più appartamenti di riferimento, un intero palazzo di Napoli, Palazzo Palladini, che nella realtà fu dimora dell'armatore Achille Lauro. Si passa dalla casa del portiere piccola ma accogliente, luogo di chiacchiere e di passaggio, alla "terrazza", l'appartamento che accoglie "i più giovani", coinquilini tra di loro anche da sposati o separati, in cui non si diventa mai grandi del tutto e la precarietà è quasi una condizione *sine qua non*. E poi ci sono casa Palladini, casa Poggi e casa Bruni, i tre appartamenti "ricchi" del palazzo: la prima famiglia è proprietaria dell'intero stabile, abbienti imprenditori la cui casa denota un ambiente alto borghese dai colori non troppo chiari, quasi a indicare un luogo cupo; le altre due case sono piccolo borghesi, appartenenti rispettivamente a un medico e a un commercialista. Due case che presentano un arredo e una luce molto più familiari e ospitanti. Il palazzo di *Un posto al sole* è parte del patrimonio culturale popolare italiano: si tratta della soap opera nostrana più longeva, in onda dal lunedì al venerdì dal 21 gennaio 1996.

Restando alla serialità più pop, altre due case "di famiglia" (allargata) significative sono quella de ***I Cesaroni***, in tv dal 2006 al 2014, e di ***Tutti pazzi per amore*** (2008-2012). *I Cesaroni* abitano in un villino, che nella realtà si trova in un quartiere romano caro a Pasolini, il Prenestino. Si tratta di un edificio costruito intorno al 1920 e utilizzato solo per gli esterni, mentre le scene interne sono state girate in un teatro di posa a Cinecittà. Di questo villino, luogo molto vissuto è il giardino, in cui spiccano gli "immancabili" nanetti ma anche l'edera finta, elementi di scenografia solo in un secondo momento divenuti arredo nella realtà. Molto presenti sono le stanze degli adolescenti. Stanze a che diventano a tutti gli effetti luogo in cui pianificare sogni o rifugiarsi dopo una dura discussione con gli adulti. In questa serie, alla casa vera e propria si uniscono i luoghi più vissuti della giornata, quelli del lavoro, come l'officina di Ezio e la bottiglieria Cesaroni. Da qui s'intuisce che non si tratti di una famiglia particolarmente intellettuale, ma appartenente al ceto medio e più popolare. Cosa simile avviene in *Tutti pazzi per amore* in cui, oltre al grande appartamento dove vive la famiglia protagonista, il campo d'azione si sposta in una redazione al femminile e in un vivaio. Quella di *Tutti pazzi per amore* è una casa dove non si trascorre molto tempo, non è curata nei dettagli o piena di mobili. È una casa che si avvicina molto allo stile di vita che conduciamo oggi, diventando luogo in cui rientriamo esclusivamente la sera. Casa simbolica anche a li-

vello narrativo in quanto unificazione di due appartamenti, come nella storia si uniscono le vite delle famiglie di Solfrizzi e Rocca/Liskova. Facendo un salto indietro nel tempo, è impossibile non citare ***Casa Vianello***, anche titolo della sitcom in onda dal 1988 al 2007. La storia, come è noto, è incentrata sulla vita quotidiana dei coniugi Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, sui loro battibecchi, le loro iniziative maldestre e i conseguenti equivoci. È la casa di una coppia di pensionati che trascorre le giornate sempre nello stesso modo, secondo una routine ripetitiva assecondata anche da una cromatura limitata a due o tre tinte. Qui la casa è un contenitore di situazioni tragicomiche, che terminano tutte con la celeberrima scena nel letto matrimoniale in cui Sandra si lamenta con Raimondo della vita troppo noiosa e piatta, ripetendo il tormentone: "che barba, che noia, che noia, che barba", che anticipa la "buonanotte", momento in cui si corica e scalcia nervosamente sotto le coperte, mentre Raimondo si limita a lanciare alla moglie alcuni sguardi e a leggere un libro o "La Gazzetta dello Sport". *Casa Vianello* è stata l'apripista di altre sitcom più recenti quali ***Finalmente soli*** (1999-2004) con Gerry Scotti e Maria Amelia Monti e ***Love Bugs***, prodotta tra il 2004 e il 2007, con Michelle Hunziker e Fabio De Luigi. In entrambe entra in scena un altro ambiente della casa, il bagno, luogo di affiatamento e sicurezza, in cui iniziare o concludere la giornata tra un sorriso o una smorfia. Tornando a una più recente serialità, tra i luoghi più iconici degli ultimi tempi ci sono la terrazza di casa de ***Il Commissario Montalbano*** e il salotto di casa Adami. Il primo è ormai luogo di "pellegrinaggio" per turisti e fan, e si trova a Punta Secca, comune di Santa Croce Camerina in provincia di Ragusa. Il secondo fa riferimento a ***Suburra – La serie*** ed è il posto in cui Aureliano e Livia Adami si scontrano e riappacificano, e in cui lei perde la vita. Di questa serie è impossibile non citare la casa di Spadino e della sua gente, appartenente all'etnia Sinti, una casa troppo colorata e kitsch. Un po' come a dimostrare che realtà, o finzione, la casa resta specchio dell'anima.

INFANZIA, ADOLESCENZA, SESSO E MORTE

di FRANCESCO CASTELNUOVO

Fenomenologia della camera da letto.

Si racconta che Federico Fellini, quando era ancora piccolo, un giorno avesse battezzato i quattro angoli del letto in cui dormiva a casa della nonna, con i nomi dei cinema di Rimini. Tra di essi c'era il Fulgor, dove aveva visto il suo primo film seduto sulle ginocchia del padre in una giornata di pioggia. Così come era stata una giornata di pioggia quella alla fine della quale la bella Ninola di *Amarcord* entrava sotto le coltri sontuose del letto a baldacchino del principe di Savoia e, alzatosi il sipario delle tende del talamo reale, pronunciava la celebre frase "Gradisca!". Immaginiamo che Federico ci guardi. "Mo' su dai, fatemi ben vedere cosa avete fatto in camera da letto in questi ultimi anni. Ve lo portate ancora a letto il cinema come facevo io?"
Bella domanda. Ci guardiamo attorno. E proviamo a individuare anche noi quattro angoli. Che corrispondano non più a delle sale - perché, oggi le sale...eh, signora mia - ma a quattro stati della vita legati alla camera da letto: infanzia, adolescenza, sesso, morte.
Di solito la camera da letto durante **l'infanzia** compare nei film ame-

ricani per due scopi: raccontare il momento in cui il bambino immagina nella penombra o quello in cui riceve la buonanotte. Nell'anno della morte di Fellini ad esempio, il 1993, Johnny Depp rimboccava le coperte a un giovanissimo Di Caprio in una memorabile scena di *Buon Compleanno Mr. Grape*. Dalle nostre parti invece, nello stesso anno, esce *Il Grande Cocomero* di Francesca Archibugi. E malgrado anche lì i protagonisti fossero ragazzi affetti da una patologia mentale, non c'è una vera e proprio scena di buonanotte. Per avere una scena memorabile tra un genitore e un figlio in camera nel nostro cinema, bisognerà aspettare dieci anni, con, tra l'altro, una curiosa inversione delle parti. Il film è *Anche libero va bene* di Kim Rossi Stuart del 2003. La scena è quella in cui il piccolo Tommaso (Alessandro Morace) si spinge nel buio fitto della camera da letto del padre (Kim Rossi Stuart) che sta dormendo dopo aver appena cacciato di casa il figlio in uno sfogo irrazionale di rabbia, per una vita sommersa dai debiti e per le delusioni ricevute dalla madre dei bambini. In silenzio il bambino prova a vedere se il padre sia sveglio, lo chiama sussurrando, il padre si sveglia credendo chissà cosa sia successo e il bambino gli fa: "Tutto bene, pa'?". E quel padre violento, burbero, manesco... improvvisamente scoppia a piangere. Malgrado il buio della stanza e della sua vita, ha appena visto, grazie allo squarcio di luce generato da quella domanda del figlio, quanto le parti del letto dell'infanzia si siano invertite. Una delle poche scene del cinema italiano recente in grado di raccontare il dramma del non rispetto dei confini anagrafici da parte degli adulti.

Dramma, quello del salto dei confini anagrafici, che l'italiano vive in un altro angolo del suo letto, quello dell'**adolescenza** e della post-adolescenza. Esempio lampante... *Ecce Bombo*. Michele Apicella ha 25 anni, non sa che fare della propria vita e non solo vive ancora a casa dei suoi, ma spesso li tormenta con la sua egocentrica aggressività. Per poi ritirarsi comodo comodo in camera da letto. Una camera da letto che, notare bene, è la stessa camera da letto di Nanni Moretti. Non solo. Ma è la stessa identica camera da letto usata nel film precedente, *Io sono un autarchico*. Stesso lettino piccolo, stessa scrivania accanto al letto, stesso poster del volto mesto di Buster Keaton alla parete. Una cameretta da adolescente, insomma. Usata da un uomo di 25 anni. Incapace persino di rifarsi il letto, come Moretti mostra senza veli nella divertentissima scena slapstick della lotta con la coperta che non vuole mettersi a posto. Un italiano eterno adolescente che non sa rifarsi il letto, come può vivere serenamente l'esperienza dell'amore in camera da letto? Non benissimo. In *Bianca*, infatti, Michele scappa nervosamente dal letto in cui si trova nudo con la bella addormentata per andare a tuffarsi nudo nel ventre infantile della Nutellona. Via, via dalle coltri adulte. E a forza di scappare dallo "ius primae noctis" quell'italiano diventa un candido. Diventa il Gianluca de *I soliti idioti* che di fronte allo spogliarello "à la Loren" di Madalina Ghenea lascia che a ululare non sia lui, ma il padre nascosto a bordo letto. Diventa il Checco Zalone di *Cado dalle nubi*, *Che bella giornata*, *Sole a catinelle* e *Quo Vado* in cui non c'è mai neanche una vera scena memorabile in camera da letto, malgrado in tutti e quattro i film ci sia una storia d'amore.

Eppure la camera da letto per il **sesso** l'abbiamo inventata e stra-utilizzata al cinema proprio noi italiani. La commedia sexy per almeno un decennio ne ha fatto il luogo topico... in ogni senso. E da ogni inquadratura: da sopra, da sotto, da destra, da sinistra... e più di tutti dal buco. Il buco della serratura, signori... foro di visione segreta e proibita, lontano parente del foro del proiezionista... roba da metacinema... Poi però negli Anni '80, la camera da sesso inaugurata dalla commedia sexy viene via via chiusa. E così nel 1983 Tinto Brass ne *La chiave*, forse come atto di "résistence d'auteur", la elegge a luogo supremo, trasformandola addirittura in un set fotografico a cui dedica lunghe sequenze. Sequenze meravigliose per spostamento dei punti di vista, per giochi di luce e ovviamente per la disponibilità di Stefania Sandrelli ad esser sbirciata in tutte le posizioni che il suo corpo assume sul letto. La donna che si è fatta un nome prestigioso con Germi, Pietrangeli, Bertolucci, Scola non ha paura di offrire quel nome in pasto ai close-up anali e vaginali di Tinto Brass. Grande forza, grande libertà! Nessun altro regista e nessun'altra attrice (o attore) avranno il coraggio di mettere in scena una camera da sesso così. Persino uno dei film italiani recenti di maggior successo internazionale come *Chiamami col tuo nome*, quando mette finalmente la macchina da presa in camera da letto, non svela i corpi nudi (motivo di dissidio con lo sceneggiatore del film James Ivory), ma scappa sul terreno della metafora, tra le più viste e riviste quando l'iconografia occidentale doveva censurare il proibito: il frutto rosso e rotondo.
E che dire di *Perfetti sconosciuti*? Sarà solo un caso che il luogo dove Rocco ci dice che il giochetto psico-erotico di tutto il film in realtà non è mai avvenuto, sia proprio la camera da letto?
Insomma, a 30 anni di distanza dalla fuga di Michele in *Bianca*, l'italiano ne fugge ancora.

Non fugge invece dalla camera da letto come **camera di morte**. La filmografia italiana recente è piena zeppa di letti di morte. Solo per citarne alcuni: la scena di *Pinocchio* e della bara portata dai conigli neri; la scena de *Il traditore* in cui Buscetta ha la visione di una bara... assai inquietante; la scena del letto intriso di una morte che si fa silenziosamente avanti in *Sulla mia pelle*; il letto dell'ultimo lungo saluto alla figura materna malata in *Mia madre*; un altro letto di saluto alla figura materna sul finire degli anni in *La prima cosa bella*. "Che vi succede?", direbbe forse Fellini da lassù. Dai, ragazuoli... un po' meno di mortorio e un po' più di vita in quella stanza da letto. Ricordate cosa diceva la mia nonna: "Se è Signór un perdòuna e pchè dla frègna, in paradis ui mèt la lègna".
(Se il Signore non perdona il peccato sessuale, in paradiso ci mette la legna!)"

CASE DA CINEMA

di STEFANO STEFANUTTO ROSA

Quattro produttori raccontano la propria esperienza.

1) Quanto incide la scelta dell'abitazione e dell'arredamento nel budget di un film medio?

2) Chi sceglie l'arredatore/scenografo: il regista o il produttore?

3) Quando si sceglie un'abitazione che cosa occorre evitare per la riuscita del film?

4) Quando la scelta della casa è stata un elemento determinante per la realizzazione del film?

5) In quale film la scelta dell'abitazione è stata complessa e difficile?

MARCO BELARDI

di Lotus Production

1. Dipende dalla centralità dell'appartamento nella storia. Ad esempio, in un film come *Perfetti sconosciuti*, dove l'abitazione era fondamentale perché unica location di tutto il racconto, abbiamo preso in affitto un appartamento ai Parioli per più di tre mesi. Lo abbiamo ristrutturato e interamente arredato sulla base delle nostre esigenze. Perciò il costo è stato decisamente superiore a quello medio di affitto di un'abitazione che è tra i 2.500 e i 4.000 euro al giorno. Anche la tipologia di casa incide ovviamente sul costo. Un conto è raccontare una casa alto borghese, come quella di *Una famiglia perfetta*, ben diverso è narrare case povere, con arredamenti essenziali.

2. Normalmente il regista, avallato dal produttore.

3. Da un punto di vista produttivo, sicuramente un condominio che ponga molte restrizioni e che non sia collaborativo con la troupe. Da un punto di vista strettamente artistico, una casa che non sia allineata col racconto.

4. Sicuramente l'appartamento di *Perfetti sconosciuti*, anche la villa di Ischia in *A casa tutti bene*.

5. È stato molto difficile trovare la

villa dell'isola greca di Paros per *Immaturi - Il viaggio* perché il regista aveva un'idea molto precisa. Anche la ricerca della casa dove stiamo girando la serie di *Tutta colpa di Freud* a Milano è stata complessa, perché quella di cui si era innamorato il regista aveva numerose restrizioni imposte dal condominio (ad esempio non era possibile girare nel pianerottolo) per cui alla fine siamo stati costretti a trovare un'altra soluzione.

NICOLA GIULIANO

di Indigo Film

1. Di norma non moltissimo a meno che non sia la vera casa dove è stato girato per intero *Perfetti sconosciuti*. Nel caso de *La grande bellezza* quell'abitazione con vista sul Colosseo, molto importante narrativamente e dove le riprese sono durate una settimana e mezzo sulle nove totali, non ha avuto un costo decisivo. Da quella casa si doveva vedere qualcosa di identificabile in maniera immediata con Roma, un panorama che avremmo potuto anche ricostruire al digitale, ma le numerose scene previste sulla terrazza ci sarebbero costate tempo e risorse. Poiché era in corso un passaggio di proprietà, quella casa si è rivelata alla fine una situazione comoda per girare, un po' meno per le spese burocratiche necessarie per le riprese.

2. Il regista, soprattutto se non è al suo debutto, suggerisce di chiamare dei professionisti che già conosce per i vari ambiti del film e poiché un produttore s'affida a un regista perché ne ama la visione, non tenta certo di imporgliela.

3. Un errore fatto spesso nel nostro cinema è quello di non commisurare le caratteristiche di un personaggio alla casa in cui vive: così può accadere che un benzinaio abiti in un attico. Tutto quello che si vede nel film è decisivo per la sua riuscita: dalla luce alle scenografie, ai costumi, sono situazioni che hanno un valore narrativo perché raccontano l'identità dei personaggi.

4. Oltre che ne *La grande bellezza*, anche ne *L'uomo in più* per l'abitazione del cantante e in *Benvenuto Presidente!*. Qui il problema era dove ambientare il Quirinale, la casa del Presidente, e la soluzione credibile tra i palazzi reali visti è stata la Reggia di Venaria a Torino.

5. Di sicuro ne *La grande bellezza* e *Le conseguenze dell'amore* perché la casa era una priorità, una condizione necessaria senza la quale il film non poteva partire. Per *Le conseguenze dell'amore* abbiamo cercato per mesi un albergo e lo abbiamo trovato a Treviso. Si trattava di girare creando meno ostacoli possibile alla normale attività e a Roma questo non si poteva realizzare se non chiudendolo per un periodo. Ci ha poi aiutato il fatto che in una piccola città come Treviso l'arrivo del cinema è stato accettato con più entusiasmo e disponibilità.

ANDREA OCCHIPINTI

di Lucky Red

1. Dipende da quanto è fondamentale la casa e da quanto si trasforma. Se la casa cambia, come è accaduto in *18 regali* dove l'interno è 18 anni prima e 18 anni dopo, il budget aumenta. E cresce se devi creare l'interno in studio, soprattutto se giri molti giorni dentro un appartamento, e hai bisogno di spazio per le luci e la troupe, allora è più pratico ricostruire, magari con pareti mobili. Spesso questa soluzione dell'interno si accompagna con l'esterno di un'abitazione reale.

2. Se il regista ha consuetudine a lavorare con uno scenografo con il quale si è già trovato bene, il produttore cerca di accontentarlo. I suggerimenti arrivano invece dalla produzione quando il regista non ha una preferenza o, come accade nella serialità televisiva, c'è già una macchina industriale in moto con uno scenografo e il regista è una delle ultime scelte o addirittura gli episodi sono diretti da registi diversi e l'impostazione è data da uno showrunner.

3. Fondamentale è la disponibilità piena della casa per un periodo superiore a quello programmato, mettendo in conto un eventuale protrarsi delle riprese. Se all'improvviso devi tornare in casa e magari la proprietà non te lo consente, sei rovinato. Importante è poi avere la disponibilità del condominio consapevole di che cosa voglia dire ospitare una troupe. Inoltre, la scelta della casa deve essere coerente con la personalità di chi la abita, soprattutto nell'arredamento. Direi anche di evitare, come spesso accade nei film medi magari per pigrizia dello scenografo, quelle 'case da cinema', la banalizzazione dell'arredamento con tutto un po' nuovo e tanti oggetti di design.

4. In *18 regali*, da noi prodotto, il regista Francesco Amato voleva che la casa dei protagonisti fosse simile a quelle villette tutte uguali con il giardino davanti che si vedono nei film americani. Una sorta di non luogo che abbiamo trovato a Crespi d'Adda dove c'è questo villaggio operaio, costruito a fine '800 con abitazioni tutte identiche. Abbiamo poi risistemato la facciata e il giardino, mentre l'interno l'abbiamo ricostruito nei Videa Studios.

5. Trovare per *La Befana vien di notte* la casa laboratorio ultramoderna del bizzarro personaggio interpretato da Stefano Fresi, cattivo magnate dei giocattoli. L'interno l'abbiamo girato al Macro di Roma sfruttando i suoi spazi e volumi, mentre l'esterno è una stazione sciistica del Monte Bianco, rimodellata con gli effetti digitali.

ANDREA PARIS

di Ascent Film

1. La location dal vero viene stimata non solo dal punto di vista artistico ma anche logistico e per l'impatto sul costo giornaliero del set. Una bella casa gratis nel centro di Roma è meno preferibile a un'altra a pagamento ma che ha tutta una serie di facilitazioni logistiche come parcheggi, accessi, etc. Si possono spendere dai 1.000 ai 10mila euro al giorno.

2. Il regista in accordo con il produttore.

3. Che sia fuori contesto, spesso si vedono abitazioni di studenti fuori sede arredate come case di famosi designer e viceversa.

4. L'abitazione era a tutti gli effetti uno dei protagonisti della serie tv *Zio Gianni* per Rai2, mentre per i film direi sicuramente *Foresta di ghiaccio*: almeno tre le abitazioni chiave difficilmente riproducibili in studio.

5. Non parliamo di una location specifica ma piuttosto di un "mondo" da ricreare per il film di Costanza Quatriglio *Sembra mio figlio*. Non potendo girare alcune scene in Pakistan, dove parte della storia era ambientata, abbiamo setacciato tutto il Medio Oriente per ritrovare delle location adatte ma soprattutto in paesi sicuri. Alla fine, abbiamo girato in Iran.

SAI DOVE ABITA IL CINEMA?

Il nostro sondaggio si rivolge a 50 spettatori chiedendo loro di indicare un film italiano ambientato in un casale toscano, in una villa al mare, in un caseggiato popolare, in attici con terrazza, in un appartamento piccolo borghese, in un palazzo nobiliare.

di ALICE BONETTI

Casa dolce casa. C'è forse un detto più rassicurante di questo? Noi italiani lo sappiamo bene. Non è un caso che la fenomenologia dell'abitazione cinematografica rispecchi in parte il costume del pubblico a cui viene mostrata. Quale aspetto ha assunto allora "la casa" nel cinema italiano? Quali soluzioni di arredo il nostro cinema propone per queste abitazioni di celluloide? Quali sono quelle rimaste più impresse nel nostro immaginario? Per scoprirlo abbiamo individuato alcune tipologie di dimore ricorrenti nelle pellicole italiane (ville al mare, ville borghesi e nobiliari, attici con terrazza, appartamenti borghesi, casali toscani, caseggiati popolari), e abbiamo chiesto a un gruppo di 50 persone di individuare uno o più film in esse ambientati.

Se il 70% degli intervistati è riuscito a individuare senza troppe difficoltà i film ambientati in una villa (i titoli citati vanno da Villa Boscogrande de *Il Gattopardo*, a Villa dei Quintili - meraviglioso set di *Compagni di scuola* - passando per Villa Mater Domini di *Mine vaganti*), in un casale toscano (Pieraccioni *docet*), e in un appartamento borghese, qualche difficoltà in più l'hanno riscontrata nel ricordare film il cui set principale fosse un palazzo nobiliare o una villa al mare. Una cosa però è certa, tra i risultati del sondaggio ci sono film che si sono ripetuti più e più volte.

Ca-sa

Il casale toscano de *Il ciclone*: Non c'è alcun dubbio, alla parola "casale toscano" la mente degli italiani corre subito al sensuale flamenco ballato da Caterina (alias Lorena Forteza) nel film cult di Pieraccioni. Il bel casolare, che nel film è la casa dei protagonisti della famiglia Quarini e che si trova in piena campagna a Laterina (Arezzo), è rimasto talmente impresso nel cuore degli spettatori da diventare meta di un vero e proprio pellegrinaggio cinefilo.

La villa nobiliare di *Chiamami col tuo nome*: Il film di Guadagnino ha tanti pregi. Tra questi le location hanno un posto d'onore. Villa Vimercati Griffoni Albergoni - che fa da sfondo principale alla vicenda – non è passata certo inosservata agli occhi degli intervistati. Com'è tipico dei film del regista siciliano, la casa è un elemento fondamentale nella storia e la sensazione che emana di autenticità e calore familiare è davvero concreto e palpabile.

La terrazza de *La grande bellezza* e *Le fate ignoranti*: Due film diversissimi tra loro accomunati da una città, Roma, e da una terrazza. La prima si affaccia su Piazza del Colosseo, la seconda sul quartiere Ostiense, uno dei più folkloristici della capitale. Se ne *La grande bellezza* l'attico è il luogo in cui il protagonista Jep si rende colto della totalizzante e claustrofobica assenza di autenticità della contemporaneità e delle persone che lo circondano, nel film di Özpetek la terrazza è invece il simbolo della convivialità, luogo dove anche gli individui più diversi possono stare insieme e comunicare in modo autentico.

L'appartamento borghese di *Perfetti sconosciuti*: La casa in cui è ambientata l'intera vicenda di questo film sembra essere uscita da un catalogo di *Casa Moderna*: il grande tavolo quadrato, circondato dalle sedie DSW di Vitra (*oggettucci* da 500 euro l'uno), le grandi e luminose finestre bianche che contrastano con l'intenso blu delle pareti, il romantico angolino relax con la poltrona e il poggiapiedi Anni '50, una vecchia (*pardon*, "vintage") cassetta in legno a fare da portariviste. Un mix perfetto di stile, colori e raffinato disordine. Proprio come la casa di un qualsiasi italiano medio, insomma.

La casa popolare di *Ovosodo* e de *La Dea fortuna*: La commedia sociale del toscano Paolo Virzì è stata citata diverse volte nel nostro sondaggio. Nella natìa Livorno il regista mette in scena malinconie e disagi giovanili e il quartiere popolare de La Guglia, con i suoi caseggiati, è il motore dell'intera vicenda. Altra opera ricordata in questa categoria è stata *La Dea fortuna*, ultima fatica di Ferzan Özpetek. L'atmosfera che il regista è riuscito a ricreare nell'appartamento dove vivono i due protagonisti è in effetti pregevole. Il palazzo di via della Lega Lombarda a Roma è una struttura straordinaria sia per la sua valenza architettonica, sia per l'elemento conviviale tipico di un ambiente romano ormai dimenticato, caratterizzato da una dimensione comunitaria tanto cara al regista turco.

A quali conclusioni siamo giunti esaminando la lista di titoli citati nel sondaggio? Innanzitutto, è lampante quanto l'interno borghese abbia sempre esercitato un certo fascino sul cinema italiano. Il salottino morettiano di *Aprile*, con le sue Ivar Ikea alte fino al soffitto e pieni di libri, l'appartamento-catalogo di *Perfetti sconosciuti* o la villa di *A bigger splash* con le sue poltroncine di vimini, i tappetini intrecciati e le coloratissime maioliche, bastano a farci capire che l'interesse per l'arredamento benestante sia delle volte così spasmodico da andare oltre i confini della credibilità. Inoltre, analizzando più da vicino le trame dei film citati, sembra quasi che più grandi siano le case e più lussuosi gli arredi, maggiore sia la distanza, la solitudine e il disagio che i personaggi che abitano queste sfarzose dimore vivono. Ecco allora che la maestosa Villa Necchi Campiglio – dove Guadagnino ambienta parte di *Io sono l'amore* – diventa una pomposa ed elegante gabbia che congela e imprigiona sentimenti e movimenti del cuore. L'imponente palazzo nobiliare dove si stabilisce la famiglia protagonista di *Gruppo di famiglia in un interno* si trasforma in un inconsapevole custode di un'abitazione le cui pareti tappezzate di libri e quadri compensano un potente desiderio di isolamento e distacco. E ancora, Villa Gherardini de *La notte* di Antonioni rivela ben presto la sua natura equivoca e illusoria. La casa è qui testimone del vuoto sociale e affettivo e rivelatrice dell'estraneità tra le persone. In un saggio del '76 il filosofo tedesco Heidegger ricollegava il concetto di "abitare" a quello di "esistere" (*l'uomo è in quanto abita*) e affermava che la crisi dell'uomo contemporaneo consiste proprio nel fatto che egli non è in grado di "abitare". Non sarà mica che una parte del nostro cinema stia cercando di farci capire proprio questo? Che non abbiamo capito che questa è la "crisi" per eccellenza, dato che riguarda la struttura costitutiva fondamentale dell'esserci, ovvero l'essere nel mondo?

CASA DOLCE CASA

A CURA DELLA REDAZIONE

8 critici raccontano

1. **la casa del film italiano in cui amerebbero abitare**
2. **il film italiano in cui la casa è la vera protagonista**

Alberto Anile
1) L'abitazione che ospita i protagonisti de *La terrazza* (1980) di Ettore Scola. Perché una terrazza come quella è un sogno (e infatti è costruita in studio).
2) Ancora un film di Scola, *La famiglia* (1987). Ma anche *L'assedio* (1998) di Bernardo Bertolucci.

Oscar Cosulich
1) Sono troppo affezionato a casa mia, l'unica con cui farei cambio non è in un film italiano, ma nel cartoon *La bella e la bestia*. Lì, finalmente, con la sua biblioteca, avrei lo spazio per tenere in parete tutti i miei libri e dischi e ci metterei pure un home-video da paura!
2) Film italiani dove la casa sia vera protagonista non me ne vengono in mente, ma in *Villetta con ospiti* di Ivano de Matteo la casa è fortemente protagonista.

Steve Della Casa
1)La villa dell'Olgiata (quella che appare in una trentina di film tra i quali *C'eravamo tanto amati*, *Troppo rischio per un uomo solo*, *Il giustiziere sfida la città*).
2)La casa è protagonista vera in *Reazione a catena* di Mario Bava.

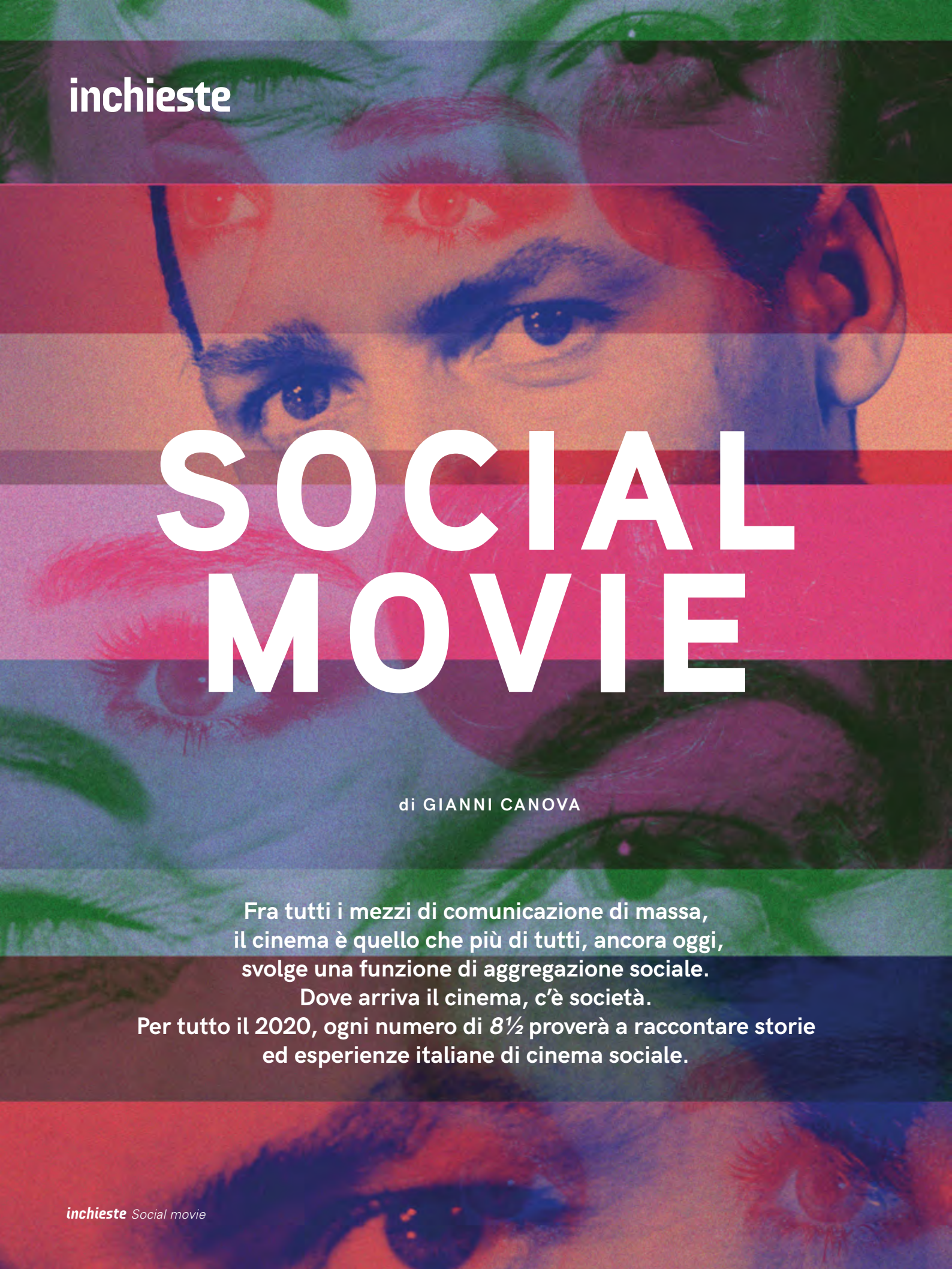
Michela Greco
1)La casa di un film italiano in cui mi piacerebbe abitare, quella di *Chiamami col tuo nome* di Guadagnino.
2)Il film italiano in cui la casa è vera protagonista: *Dove non ho mai abitato* di Paolo Franchi.

Enrico Magrelli
1)La casa nella quale mi piacerebbe abitare è quella di *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci (ma ce ne sono almeno altre venti/trenta). Come coinquilina sceglierei Eva Green.
2)Le case protagoniste, a pari merito, quelle di *Una giornata particolare* e de *La famiglia*.

Angela Prudenzi
1)L'attico di Jep Gambardella ne *La grande bellezza*. Meglio se dopo un cambio di arredamento.
2)Quella di *Una giornata particolare* di Ettore Scola.

Marina Sanna
1)La casa in cui mi piacerebbe abitare è quella di *Chiamami col tuo nome* di Guadagnino.
2)La protagonista è *Dove non ho mai abitato* di Paolo Franchi.

Barbara Sorrentini
1)Vorrei vivere a Villa Necchi Campiglio a Milano, in *Io sono l'amore* di Luca Guadagnino.
2)*Le fate ignoranti* di Özpetek, ma anche gli altri suoi film.



SOCIAL MOVIE

di GIANNI CANOVA

**Fra tutti i mezzi di comunicazione di massa,
il cinema è quello che più di tutti, ancora oggi,
svolge una funzione di aggregazione sociale.
Dove arriva il cinema, c'è società.
Per tutto il 2020, ogni numero di *8½* proverà a raccontare storie
ed esperienze italiane di cinema sociale.**

La scorsa estate, una sera, alla guida della mia auto su una delle circonvallazioni milanesi, mi è capitato di intravvedere sul muro laterale di un palazzo delle immagini in movimento. In bianco e nero. Mi è sembrato di avere intravisto Totò. Incuriosito, alla prima rotonda ho fatto inversione di marcia e sono tornato indietro per vedere meglio. In effetti era un film. Su un terrazzo si intuivano persone sedute che guardavano un vecchio film proiettato sul muro cieco e privo di finestre, visibile – appunto – anche dalla strada sottostante. Non era un'operazione di mapping, o di arredo urbano *cinéphile*. Era davvero – così almeno mi è sembrato –la visione di un film, con un pubblico riunitosi apposta per vederlo. Il cinema è davvero ovunque, ho pensato. Ma poi ho pensato che quell'esperienza ci dice anche altro. Ci dice che nel cinema c'è qualcosa che spesso dimentichiamo. O sottovalutiamo. Qualcosa che riteniamo poco importante o accessorio. Ma commettendo un errore impagabile: perché il cinema continua a essere, fra i media vecchi e nuovi, quello che più di tutti gli altri conserva una specifica e spiccata funzione sociale. Gli altri media non ce l'hanno. Li puoi fruire da solo. Anzi: sono talmente totalizzanti che è bene nessuno interferisca nel rapporto esclusivo che hai non solo con il tuo display, il tuo tablet e il tuo monitor, ma anche con la pagina del libro che stai leggendo. Il cinema no. Il cinema aggrega. Unisce. Costruisce pubblici. Quanto meno: è uno dei pochi mezzi di comunicazione di massa che postulano, chiedono e sollecitano una fruizione collettiva. Un rito partecipato. Una comunità di spettatori.

Sto parlando del cinema, non della visione più o meno occasionale di un film. Quello lo puoi vedere ovunque. Da solo, in piena luce, con immagini poco più grandi di un francobollo. Il cinema invece è quel rito sociale che nessuno ha descritto meglio di Giuseppe Tornatore in *Nuovo Cinema Paradiso*: un aggregarsi di persone incantate davanti a ombre che si muovono sopra un lenzuolo. In tempi di solipsismi esasperati e di disperate solitudini, con i cosiddetti social media che soppiantano ogni altra forma di aggregazione sociale e precipitano il singolo individuo in un isolamento esistenziale appena appena attenuato dalla presenza surrogatoria di qualche follower o di qualche like, il cinema (assieme al teatro e allo stadio) resta una delle poche occasioni di far parte di un pubblico.

Esperienza obsoleta? Vintage sociologico? E perché mai! Girando per l'Italia, attraversando le periferie delle grandi città, entrando nelle istituzioni o nelle associazioni che si fanno carico – spesso su base volontaria – di rendere più tollerabili i dolori fisici e psicologici degli individui, capita sempre più spesso di incappare in esperienze in cui è il cinema a servire da collante o da catalizzatore riaggregante di corpi sociali in tendenziale disfacimento. C'è chi porta in giro il cinema su un furgone nelle periferie delle città, quasi in un ritorno alle origini e alla genesi "ambulante" del cinematografo, e c'è chi il cinema lo porta e lo fa vedere nelle carceri, nei reparti pediatrici degli ospedali, nelle case di cura per malattie mentali. Arriva il cinema e subito l'isolamento si attenua, e comunità "spappolate" si riaggregano, anche solo per il tempo di proiezione e di fruizione di un film. Lontani dalle luci dei riflettori e dall'attenzione dei media, che sono sempre pronti a raccontare quasi solo l'attività dei produttori e quasi mai le esperienze dei fruitori, gli appassionati operatori di questo "cinema sociale" svolgono una funzione importantissima che nessuno riconosce loro. Fanno parte di un'Italia che quasi nessuno racconta più, presi come siamo un po' tutti a dipingere un Paese dominato solo dall'odio, dalla paura e dal rancore. Eppure, ci sono anche loro: non fanno notizia, non fanno rumore, non vincono premi, ma sono lì, e coltivano una passione per il cinema ben più forte e radicata di quella di tanti operatori del settore ormai stanchi, disincantati e disillusi. In ogni numero di *8½*, per tutto il 2020, vorremmo provare a raccontare le storie di alcuni di loro. A dare loro un minimo di attenzione e di visibilità. Nella convinzione che se vogliamo riscoprire davvero perché il cinema è stato ed è così importante nelle nostre vite, forse abbiamo da imparare da loro più che da chiunque altro. Sono portatori di una passione contagiosa: dove arrivano loro, il cinema si accende. E con il cinema, spesso, si accendono anche cuori e sorrisi.

SCENDI LA SEDIA, CHE PORTO IL CINEMA

di HILARY TISCIONE

Cinevan, un furgone per "trasportare" il cinema, per portarlo "in zone dove diversamente non arriverebbe": si proiettano i film nei cortili, gli abitanti del condominio portano le seggiole, per un gesto che crea unione. L'ambizione è uscire da Milano e arrivare sulle isole e nelle zone più remote dell'Europa.

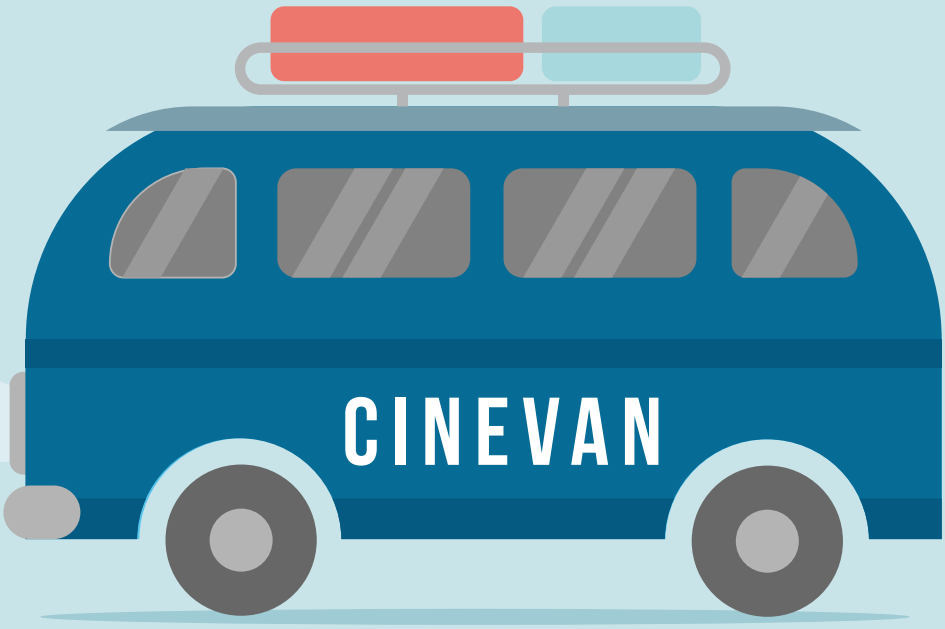
"Scendi la sedia" è un po' il motto del gruppo, dice Elia Rollier, l'ideatore di Cinevan insieme agli altri tre ragazzi che compongono il quartetto. Un videomaker, un documentarista, un fotografo e un proiezionista, "ma prima di loro, c'era il furgone fricchettone Anni '70, anzi i furgoni, perché sono due", continua. Cinevan è cinema itinerante. "Con il furgone – che è anche un po' la nostra seconda casa - possiamo portare il cinema in zone dove diversamente non arriverebbe. Quando proiettiamo i film nei cortili, gli abitanti del condominio portano le seggiole, diventa un gesto riunente, qualcuno a fine serata apre le porte di casa e cucina una pasta, altri mettono a disposizione le prolunghe per l'elettricità. Il motto è appunto *scendi la sedia*, ma anche *scendi la pasta* e la *prolunga*! Si tratta di un'operazione unificante prima di tutto".

Il nostro intento è arrivare in zone di Milano, d'Italia o d'Europa in cui il cinema non esiste. Un nostro sogno è arrivare nelle piccole isole greche dove i bambini non lo hanno mai un film". Come? "Promuoviamo le proiezioni con chi sta già facendo dei lavori sul territorio, dove c'è un comitato che propone iniziative di carattere sociale. Veniamo chiamati per co-

struire l'evento e ci piace organizzare ogni appuntamento insieme alle persone del luogo".
Cosa determina la selezione dei film? "È frutto di un percorso di esplorazione urbana, ci spostiamo con il furgone e conosciamo il contesto e le persone che lo abitano. Facciamo delle riprese e costruiamo un racconto intorno all'ambiente. Capiamo quali sono le loro esigenze, le loro aspettative e le loro memorie - quando si tratta di persone anziane - ma anche quali sono i cambiamenti del posto in quel momento specifico. In questo modo cominciamo a pensare quale può essere l'evento di restituzione che comprende un video racconto prodotto attraverso le testimonianze della gente e la proiezione di un film che cerchiamo di adattare il più possibile alla circostanza. La selezione è il risultato del desiderio di tutti, bisogna fare anche un po' i conti con quelle che sono le preferenze personali e cercare di condividere la scelta il più possibile".
"Per fare un esempio più specifico sul tema della periferia - dice Luca Cusani - abbiamo fatto una proiezione nel quartiere delle case popolari di Via del Turchino, vicino a Piazzale Cuoco a Milano, per quell'occasione abbiamo scelto *Il maestro di violino* che descrive una situazione limite capace di riscattarsi attraverso la musica. Questo per dire che scegliamo le pellicole con tematiche simili al contesto e prima di tutto c'è un lavoro di equiparazione e adattamento. Il primo evento di *Cinevan* è stato in Stazione Centrale di Milano nel periodo in cui quello spazio si riempiva di profughi ed erano i primi momenti difficili da gestire, "non si avvertiva il lato umano e noi avevamo bisogno di fare emergere qualcosa che comunicasse la solidarietà nei confronti di queste persone, per quel momento abbiamo proposto *Io sto con la sposa* che secondo noi era il titolo giusto per quella piazza".

Come rispondono le persone? "In modo molto positivo, la prossimità e il rispecchiamento sono le ragioni principali della partecipazione, ma anche il coinvolgimento di chi prende parte alle riprese e ha occasione di rivedersi nella fase che anticipa la proiezione del film", continua Luca. Il rovescio della medaglia, però, è la difficoltà nel raggiungere certi titoli. "Alcuni film sono inarrivabili dal punto di vista economico - precisa Elia - per esempio per *Ladri di biciclette* ci avevano chiesto 700 euro per una sera, anche con *Non ci resta che piangere* ci sono state difficoltà: avevamo desiderio di mostrarlo nel quartiere di Chiaravalle - periferia meridionale di Milano – ma non ci è stato possibile. L'evento era gratuito e non era coerente con la policy aziendale della casa di distribuzione. Fare promozione culturale attraverso il cinema non è considerata un'attività meritoria, quindi non ci sono agevolazioni. Non fanno distinzioni rispetto all'ente che propone l'idea, essendo un'iniziativa a scopo educativo, oltre che di svago, non viene accolta nonostante la possibilità remunerativa riferita al titolo del film, questo proprio perché l'entrata è gratuita". ***È un paradosso.*** "Lo è. Siccome l'entrata è gratuita, loro ritengono che così facendo andiamo a togliere guadagno ai cinema creando concorrenza sleale pur scegliendo un film di molti anni prima che non c'entra nulla con quello che c'è nelle sale. C'è una miopia molto diffusa da questo punto di vista. Anche la gestione del suolo pubblico è una questione spinosa. Per quanto riguarda le normative, l'evento dev'essere predisposto come se fosse un cinema nel centro di Milano e non una cosa nettamente più modesta, quindi ogni organizzazione prevede una grande fatica dove è necessario coinvolgere un ingegnere che deve presentare un rendering, certificare gli impianti, valutare le uscite di sicurezza in caso di incendio, passare ore nel Comune di Milano presso l'Ufficio Eventi e molto altro".

Elia Rollier, **Luca Cusani**, **Alessandro Viganò** e **Maurizio Casula** respirano profondamente e vanno avanti nella speranza che si possano definire meglio i progetti che necessitano di un tale controllo e quelli che non hanno esigenza di un regime tanto inflessibile e "sappiamo che il percorso è lungo". Prossimo progetto in Zona Paolo Sarpi a Milano. "Andremo prima ad esplorare il quartiere, come è nostra tradizione, e costruiremo un piccolo documentario che anticipi la proiezione. Stiamo valutando *Giallo a Milano*, ma non è ancora certo. La cosa che più ci coinvolge è un lavoro di raccolta di storie di vita nei quartieri più a sud del capoluogo lombardo, dove abbiamo coinvolto gli studenti del liceo Einstein. Lo abbiamo chiamato Miracolo a Milano Sud, adesso vorremo fare Miracolo a Milano Nord, poi l'est e l'ovest per raccontare i piccoli miracoli che compiono certe persone tutti i giorni. Vorremmo fare anche il Cinema sulle isole, dite che ci stiamo montando la testa?". Assolutamente no.



IL FATTORE H

di CLAUDIO FONTANINI

**H come Hospital
ma anche come Heart.
Sempre più complementare
alla medicina tradizionale,
il cinema sta diventando oggetto
di studio e strumento terapeutico.
Migliora l'umore ma anche
la condizione cardiaca.**

Rito collettivo, full immersion emotiva e viaggio ad occhi aperti in nuovi mondi. Ma non solo. Il cinema infatti, oltre a coinvolgere e far riflettere, ha anche capacità terapeutiche e può rivendicare un valore medico. E se per qualcuno un film non è in grado di cambiare il mondo di sicuro ha effetti benefici sulla psiche di una persona. A darne dimostrazione una serie di studi scientifici e la sempre maggiore diffusione dell'utilizzo del cinema negli ospedali. **MediCinema Italia** è una Onlus nata nel 2013 che offre proiezioni cinematografiche a scopo terapeutico all'interno di ospedali in sale dedicate; realizza eventi tematici per prevenzione e formazione e grandi eventi a scopo di socializzazione. Col patrocinio del Ministero della Salute, dal 2014, l'attività di MediCinema si articola in diverse fasi che vanno dalla progettazione e costruzione di sale negli ospedali alla realizzazione di programmi di terapia di sollievo per malati affetti da patologie neurologiche e croniche, alla promozione di progetti di ricerca scientifica sull'uso della cineterapia in ambito di cura e riabilitazione. Attualmente, nei 4 ospedali attivati con oltre 25.000 pazienti trattati dopo 1.300 incontri cinema, si è riscontrato un 30% in meno di ansia, un 55% in più di benessere, e un meno 25% del dolore. "Il cinema - afferma il professor Eugenio Mercuri, direttore Area Salute del bambino del **Policlinico Universitario A. Gemelli IRCCS** - ha una componente terapeutica che stiamo studiando dal punto di vista scientifico. Attraverso il cinema stabiliamo con i bambini e i ragazzi che abbiamo in cura un legame che ci aiuta ad avere una risposta terapeutica maggiore. Inoltre, questa attività portata avanti con Medicinema Italia Onlus ci aiuta a rendere l'ospedale sempre più un luogo 'a misura' di bambino e ragazzo, in cui loro stessi possono vivere occasioni di formazione, crescita e soprattutto di valorizzazione dei loro interessi e

potenzialità". Sempre più complementare - per il suo potenziale di cura - alla medicina tradizionale, il cinema sta diventando oggetto di studio e da un primo rilevamento osservazionale, condotto nel 2017 in collaborazione con il Policlinico A. Gemelli di Roma, il Centro Clinico Nemo e **Spazio Vita-AUS Niguarda di Milano**, su 260 pazienti (di cui 120 bambini con genitori) che hanno partecipato alla visione di un film selezionato per lo scopo, si annotava un miglioramento generale dello stato psico-fisico rispetto ai pazienti rimasti in corsia, con un miglioramento tra il 20% e il 30% nella percezione del dolore. A differenza dei pazienti rimasti in corsia, la maggior parte (ben l'80%) di quelli che hanno assistito ai film presentavano infatti una riduzione significativa della percezione di trovarsi e sentirsi in ospedale, accompagnata dalla percezione di vivere in un clima emotivo che si avvicina a quello sperimentato a casa propria e, comunque, al di fuori del contesto ospedaliero.
La visione del film riesce anche ad alleviare gli stati di tensione, insofferenza e rabbia, non rari tra i bambini ospedalizzati. Ulteriore aspetto nell'osservazione sui minori, una considerevole riduzione dei sintomi d'ansia, di depressione e dei disturbi di tipo psicosomatico (ad esempio il mal di pancia) presenti spesso tra i bambini ospedalizzati. Risultati analoghi, seppur preliminari, sono stati rilevati anche nelle esperienze su pazienti adulti in cui emerge soprattutto un rafforzamento positivo del tono dell'umore, con la percezione di essere in una dimensione di "normalità di vita". Dall'inaugurazione della seconda sala di cineterapia

MediCinema a Niguarda nel novembre 2018, si è proceduto con la regolare somministrazione di test di gradimento ai pazienti presenti alle proiezioni settimanali.
Da novembre 2018 a ottobre 2019, sono stati completati 1.111 questionari di gradimento, strutturati anche per una valutazione emotiva di stato pre e post visione (scala di misurazione qualitativa da 1 a 6). Dall'elaborazione dei dati raccolti si constata un miglioramento del 52% del tono dell'umore nei partecipanti.
Chi ha studiato a fondo la correlazione tra film e variabilità cardiaca è anche il ricercatore indipendente Virginio De Maio che nel suo libro *Filmatrix Discovery*, frutto di oltre tre anni di ricerche, analizza i meccanismi che si celano dietro le premonizioni cinematografiche e l'atteggiamento del cuore davanti alle sfide della vita. Attraverso strumenti di bio-feedback, tra cui quello dell'**HeartMath Institute della California** - utilizzato per i rilievi condotti da Di Maio su oltre 110 film - quello dell'autore è un vero e proprio viaggio interiore che rivisitando le scene in grado di stimolare il raggiungimento di un equilibrio psicofisici, favorisce la ripresa dai traumi e dalla sofferenza influenzando positivamente la vita dello spettatore. "Il senso di benessere che proviamo di fronte ad un film è influenzato principalmente da due fattori, che sono gli stessi che determinano la coerenza cardiaca: la simulazione incarnata e l'intenzione altruistica - dice Di Maio. Quando si manifestano questi due fattori il nostro corpo inizia a secernere endorfine ed iniziamo a sentirci bene. Fino ad oggi gli studi non si sono spinti oltre e non avevano mai tenuto in considerazione la variabilità cardiaca, che invece, rappresenta un indicatore biologico importante per documentare scientificamente la reazione delle persone di fronte ad un film".

TU CHIAMALE SE VUOI CINEVASIONI

di LAURA DELLI COLLI

Cinema in carcere: quando condividere un film assume il valore etico di un viaggio virtuale in una realtà inevitabilmente negata.

Li-ber-tà

Il luogo più stabilmente attivo nel tempo, con il carcere romano di Rebibbia, è sicuramente quello di Dozza, la Casa circondariale di Bologna dov'è nata in assoluto la prima rassegna di cinema in carcere, e dove, dallo scorso mese di ottobre, proprio sul cinema, si è andati oltre l'esperienza del cineforum aprendo la prima sala destinata a pubblico e detenuti insieme. Per ora un'esperienza unica grazie a **Cinevasioni**, con il regista Filippo Vendemmiati e un gruppo di autentici 'pionieri' del rapporto tra cinema e carcere guidato da Angelita Fiore e organizzato dall'Associazione Documentaristi Emilia Romagna in collaborazione con la direzione della stessa Casa Circondariale bolognese. Ed è ovvio che sul tema ci sia il 'sì' del Dipartimento ministeriale dell'Amministrazione Penitenziaria che sempre di più si sta aprendo all'idea che proprio il cinema possa essere il terreno di uno scambio etico utile per superare quel clima di separazione e disagio che, anche solo entrando in un carcere, immediatamente si avverte sulla pelle. La sala si chiama **AthmospHera**, 150 posti con una platea per ora di sedie mobili che aspetta di avere poltrone fisse. Le proiezioni, come spiega Vendemmiati, sono aperte anche al pubblico esterno, con particolare attenzione a licei e università, in una rete di autentico scambio umano e non solo culturale. Cinevasioni ha trasformato il carcere in "un luogo della città".

Bologna ma anche Palermo, Firenze, Marassi a Genova, e ancora Terni, poi ArciMovie a Napoli a Poggioreale quest'anno con venti film, scelti tra i classici, anche nell'intrattenimento (da *Il sorpasso* e *Fantozzi* a *Le mani sulla città* a *Posti in piedi in paradiso*). Tra le esperienze più significative **LiberAzioni**, il Festival delle arti dentro e fuori (il carcere) a Le Vallette di Torino che ha ospitato anche Paolo Rossi e Daniele Gaglianone mentre a Milano **Fuoricinema** di Cristiana Capotondi e Cristiana Mainardi ha tenuto a battesimo con Gabriele Salvatores e il suo *Tutto il mio folle amore* la sala inaugurata all'interno del carcere di Bollate. Una mappa nella quale non vanno dimenticate Lecce, che durante il Festival del Cinema Europeo ha portato in carcere tra i suoi ospiti anche Elio Germano, o Nisida con i ragazzi e le ragazze di camorra, nell'isola-prigione che ha fatto da giuria - guidata da Saverio Costanzo - del Festival dei corti di Capalbio nel 2007.

Un po' ovunque e sempre di più, insomma, negli Istituti di pena il senso della rieducazione cerca più di coniugarsi con l'abbattimento del muro del silenzio. Un tema sul quale non poco sta facendo Roma a Rebibbia. E qui il racconto prende un percorso visto anche da vicino: queste righe sono infatti anche cronaca di un'esperienza diretta vissuta con la Fondazione Cinema per Roma e con la condivisione attiva di **Altri sguardi**, la rassegna presto verso la sua nuova edizione nata tre anni fa per iniziativa di Ilaria Spada, Raffaella Manginj (nella prima serie con la psicologa Clementina Montezemolo). Cominciamo da **Cinema & carcere**, che con Rebibbia al Maxxi, grazie alle iniziative coordinate per la Festa di Roma da Stefano Micucci ha aperto al regista Fabio Cavalli e al gruppo de La Ribalta – Centro Studi Enrico Maria Salerno – il Rebibbia Festival, esperienza culminata nel titolo di un film girato proprio nel carcere come *Cesare deve morire* di Paolo e Vittorio Taviani.

Altri sguardi, che rilancia il laboratorio di scrittura al femminile, ha prodotto invece nella sezione maschile un vero festival per cento detenuti – venti dei quali autoconvocati e organizzati in giuria - che hanno già discusso di cinema vedendo film come *Tutto quello che vuoi* o *La ragazza del mondo* e *L'ora legale* ma anche *Non è un paese per giovani, Lasciati andare* e *Lo chiamavano Jeeg Robot* poi confrontandosi con i protagonisti *su Come un gatto in tangenziale, Metti la nonna in freezer, A casa tutti bene, Io sono tempesta, Quanto basta, Made in Italy*. E sempre a Rebibbia s'è aperto alle detenute del Liceo artistico statale Enzo Rossi presente nella casa circondariale anche **Bookciak Azione!** con il concorso video ideato da Gabriella Gallozzi per offrire ai giovani filmmaker l'opportunità di arrivare a Venezia, sperimentando il piacere del cinema e il gusto della lettura: E anche le detenute hanno realizzato per la prima volta i video dai libri proposti.

Concludiamo con **Fuori le Ali**, ispirata alla lezione del grande Ettore Scola, e nata tre anni fa per iniziativa della figlia Silvia e della moglie Gigliola (che è anche nel Consiglio dei Garanti) con la giornalista Marta Rizzo per portare ai più giovani detenuti dei minorili il senso del cinema come occasione di riscatto per comunicare ai ragazzi una prospettiva di recupero sociale. Serafino Murri; Roberto Perpignani e Daniele Vicari hanno dato con Giacomo Ebner, magistrato, Gianni Rufini, direttore generale di Amnesty e tra gli altri Annalisa Forgione e Antonio Falduto un contributo operativo, assistiti da tutor importanti come Luciana Castellina Giuliano Montaldo, Francesco Bruni, Mimmo Calopresti, Paolo Taviani e Altan che ha disegnato anche il logo dell'Associazione. Gran finale con i ragazzi alla Casa del Cinema su società e legalità. Come dice, del resto, Fabio Cavalli "il tempo vuoto della detenzione deve essere riempito di opportunità: istruzione, formazione, lavoro per chi sconta la pena". E anche un film è comunque un inizio.

La sedia, strumento espressivo di Alberto Sartoris da "Cinema", n. 30, 25 settembre 1937, pp. 206-208

di ANDREA MARIANI

Gli Anni '30 sono il decennio che segna la prima e più profonda compenetrazione filosofica e pragmatica di cinema e architettura. Alberto Sartoris, architetto razionalista – tra i fondatori del CIAM - Congrès internationaux d'architecture moderne, insieme a Le Corubusier – e autore dell'articolo che proponiamo su Reprint, non è nuovo al campo cinematografico: atmosfera "architettonico-cinematografica" aveva la rivista "La città futurista" di cui era capo redattore, attorno alla quale prende vita il progetto cinematografico futurista *Velocità* (1930) di Tina Cordero e Guido Martina. Tra le righe di questo scritto si colgono tutte le tracce di questo clima: dal mito della casa di vetro – fondamentale emblema architettonico-cinematografico, nonché progetto inconcluso di Sergei Ėjzenštejn – fino al cinema degli architetti (a partire dallo splendido *Una giornata nella casa popolare* di Piero Bottoni e Ubaldo Magnaghi del 1933), passando per il Festival del Cinema Turistico e Scientifico di Como, inaugurato proprio nelle settimane di pubblicazione dell'articolo che qui ricordiamo, dove grande ruolo hanno avuto gli architetti razionalisti comaschi. "Parlando di architettura interna – scrive Sartoris – noi vorremmo poter fare in questa sede l'apologia della magica casa di vetro, della casa trasparente nata dalla chiarificazione dell'eterno dilemma: *architettura-funzione* o *architettura-ornamento*". La riflessione trova una soluzione nello spazio della quotidianità e in particolare nell'architettura della sala cinematografica, in ossequio a quella trasformazione decisiva dei miti del Futurismo nella stagione degli Anni '30, in cui l'avanguardia non si esaurisce, bensì si vede realizzare in quella "ricostruzione futurista dell'universo" nella praticità degli spazi quotidiani: è qui che il mito futurista può ritrovarsi "applicato". "Per il sedile funzionale" – continua Sartoris – "sono stati escogitati dagli artisti novatori, i profili più comodi, le sagome più riposanti, quelle che accompagnano l'uomo [...] in tutti i suoi stati: quando scrive, lavora, disegna, studia, medita, legge, mangia, dorme, riposa, pensa, si diverte, beve, parla, ascolta e guarda in casa o a spettacolo, a teatro o al cinematografo". La sedia diviene simbolo e segmento metonimico del mito della casa trasparente: "il sedile è suscettibile di offrire una visione esatta della maniera di vivere che si svolgerà nella luce prodigiosa della casa trasparente". La sala cinematografica è ambiente che deve accogliere la sperimentazione della funzionalità della casa trasparente, illuminata questa volta non da luce naturale, ma dalla luce del proiettore e delle immagini: è significativo in questo senso l'interesse speculare che il cinema e il suo dispositivo spettacolare ricevono dall'architettura razionalista. D'altra parte, Sartoris è presente nel 1929 al Congrès international du cinéma indépendant di La Sarraz, dove Ėjzenštejn gira il suo documentario *The Storming of La Sarraz*, e dove i protagonisti del CIAM - Congrès internationaux d'architecture moderne e del cinema indipendente internazionale entrano in fruttuoso contatto. Se il maestro russo vedeva nel mito funzionale della casa trasparente una poderosa metafora del linguaggio cinematografico – fino a tentarne esplicitamente un progetto filmico mai realizzato – e nello schermo un medium decisivo e uno straordinario punto di tangenza tra cinema e architettura (Antonio Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, "Rivista di estetica", 55 | 2014, 155-167), l'architetto razionalista trova nell'arredamento della sala cinematografica un campo da rivisitare secondo i canoni del funzionalismo e dell'architettura moderna. La sala cinematografica – e non solo lo schermo – *è un ambiente* di applicazione formidabile per la reinvenzione dello stile di vita dell'uomo moderno attraverso l'arredamento e l'architettura: "Con i metodi attuali di costruzione si arriva a fabbricare una sedia solida ma leggera, fissa o trasportabile e comunque adatta al nostro nuovo modo di vivere che non è più il sedentarismo ma la mobilità". La sala non è solo l'ambiente di proiezione – la centralità dello schermo ejzenštejniano – e lo spazio consacrato ai miti moderni della visione e del dinamismo – la centralità della visione – ma può diventare esso stesso ambiente strutturalmente e totalmente dinamico, leggero, "trasparente", coinvolgente la totalità dei sensi se disegnato e arredato secondo le linee e i materiali del Razionalismo.

cinema
30
25 Settembre
1937-XV
CON VENTI
ARTICOLI E
CENTO ILLU-
STRAZIONI
Spedizione
in abbon. postale
DUE
LIRE
FONDO
UGO
CASIRAGHI
2008

Arch. Le Corbusier, Jeanneret e Perriand: poltrone

Arch. H. Robert Van der Mühll: ambiente a Losanna

Arch. Marcel Breuer: sala di ginnastica a Berlino

legge, mangia, dorme, riposa, pensa, si diverte, beve, parla, ascolta e guarda in casa o a spettacolo, a teatro o al cinematografo, al caffè o al bar. Con i metodi attuali di costruzione si arriva a fabbricare una sedia solida ma leggera, fissa o trasportabile e comunque adatta al nostro nuovo modo di vivere che non è più il sedentarismo ma la mobilità.

È questa, d'altronde, l'idea maestra che si afferma sempre più nell'architettura d'interni. Idea che è intimamente legata al fattore di un massimo di utilità e di qualità e, nozione alquanto apprezzabile, al minimo di costo.

Ogni cellula d'abitazione dovendo rispondere ad una sua propria destinazione, il mobilio è concepito dal punto di vista sociale ed utilitario, ed è stato l'uso degli elementi più razionali che ha fissato le ricerche attuali degli arredatori moderni. Mentre si sono applicate al mobilio le forme tonde, le linee curve, le superfici cilindriche, i piani ed i volumi cubici e tutto quanto possono offrire all'immaginazione dell'artista i solidi geometrici e le forme astratte dell'arte, si è giunti a generare un giuoco abilissimo nella disposizione delle strutture, dei materiali, dei colori, delle luci e delle prospettive. Ma questo sarebbe ancora insufficiente se non si fosse fatta, in primo luogo, la parte più grande al benessere e all'armonia della casa nella forma più generosa e più civile: quella di essere alla portata della borsa più modesta.

Arch. Walter Gropius e Marcel Breuer: cinematografo a Berlino

Arch. Walter Gropius e Marcel Breuer: elementi di cellule d'abitazione a Parigi

Arch. Rudolf Steiger: ristorante a Zurigo

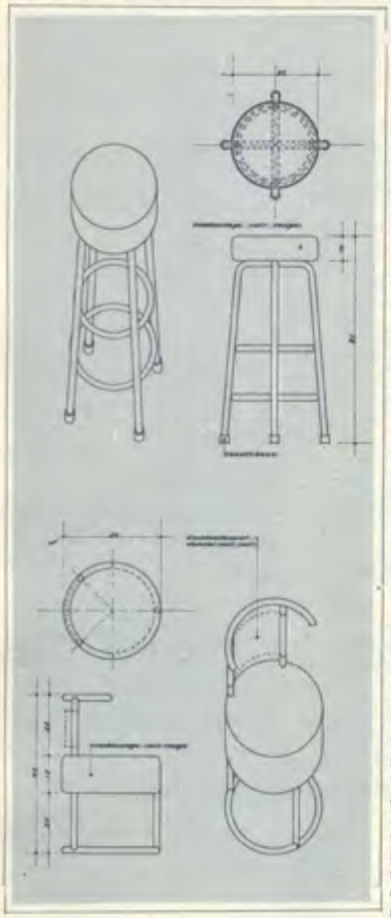
Con i sedili d'acciaio di Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni, Marcel Breuer, Walter Gropius, Ludwig Miès, van der Rohe, Werner M. Moser, Rudolf Steiger, Adolf Rading, J. A. Brinkman, L. C. van der Vlugt, Gregory Warchavchik e Richard J. Neutra, che incontrano maggiormente l'adesione dei razionalisti, quelli dell'architetto finlandese Alvar Aalto meritano veramente una menzione speciale. Costruiti in legni flessibili ed in compensati del Nord, sinuosi ed accoglienti tanto da sembrare concepiti secondo le norme di un nuovo barocchismo quasi voluttuoso, rappresentano certamente quanto si è fatto di più bello e di più economico in questo ramo, mentre la famosa poltrona metallica di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand accorda il contributo più notevole per il progresso dell'arredamento.

Oggi, le teorie e la pratica del macchinismo hanno dato una nuova espressività all'ordine sociale e obbligato l'uomo a creare, in architettura come negli altri campi, un nuovo stato d'animo, un nuovo spirito, una nuova sorgente di fede e di equilibrio che il grande arredatore francese Pierre Chareau ha definito come *un riposo della nostra immaginazione soddisfatta momentaneamente dall'utile*, per attingere, traverso la perfezione e la semplicità, l'arte dell'epoca.

ALBERTO SARTORIS

reprint

LA SEDIA, STRUMENTO ESPRESSIVO



Arch. Alberto Sartoris: due progetti di sgabelli per bar

Arch. Alberto Sartoris: bar a Crans (Svizzera)

Arch. Piero Bottoni: poltrona per la sala d'aspetto di un medico

Il cinema - questo grande 'suggeritore' - tra le altre sue funzioni tipiche ha, o dovrebbe avere, quella di fornire all'uomo della folla i modelli e le misure di una vita individuale e sociale organizzata nel modo più bello, più sereno e più ragionevole possibile. • Il Cinema è esempio, è scuola, è 'ufficio informazioni'. Gli spetterebbe, tra l'altro, il compito di utilizzare questa sua formidabile potenza per l'incremento di tutto ciò che artisti, artigiani, architetti, ingegneri, ideano di meglio. Vedete per esempio la sedia (quella che si trova tanto nelle sale di proiezione quanto nelle vostre case): strumento umile a prima vista, eppure anche strumento di cultura, fattore di vita. In una semplice sedia si esprime lo spirito di un'epoca: 'dimmi come siedi e ti dirò chi sei'. • Se di questo spirito si vuole impregnare così lo spettacolo che passa sullo schermo come l'ambiente della sala di proiezione, non si dimentichi la sedia! Ecco un motivato scritto dell'architetto Alberto Sartoris.

COME PITAGORA, gli uomini audaci della Rinascenza notarono che ogni armonia emana da una proporzione, da una relazione numerica, e questo, come fu vero nei momenti più fecondi dell'attività artistica, è vero per noi. L'ordine e la bellezza avendo la loro origine nei numeri, è logico che fra i creatori di forme nuove, gli architetti, pittori, scultori ed artisti in genere abbiano fermato la composizione dell'opera secondo le leggi dello splendore geometrico e l'abbiano fatto, nel tempo nostro, volontariamente, coscientemente, come nelle grandi epoche dell'arte mediterranea passata. In opposizione alla morfoplastica, ossia alla plastica che pone la forma naturale al primo piano nella creazione artistica, il funzionalismo è l'espressione di quella tendenza tecnica ed estetica che stabilisce tutto il meccanismo della vita quotidiana ed i processi dell'arte sul sistema ortogonale. Le funzioni vitali: *stare in piedi, camminare, stendersi, spostarsi, essere seduti*, ecc., si compiono in base alla regola ortogonale plasmandosi sull'orizzontale e sulla verticale.

Il dopo-guerra travagliato ed ossessionato ha visto un altro segno inconfondibile della ricchezza del funzionalismo con l'invenzione del mobile metallico dovuto all'architetto ungherese Marcel Breuer. Il mobilio tubolare delimita le forme di una vita nuova, di una bellezza nuova che potrà diventare, in avvenire, la qualità essenziale dell'utilità e dell'intelligenza.

Parlando di architettura interna, noi vorremmo poter fare in questa sede l'apologia della magica casa di vetro, della casa trasparente nata dalla chiarificazione dell'eterno dilemma: *architettura-funzione* o *architettura-ornamento*. L'abitazione trasparente suggerita dall'atmosfera che attornia l'uomo tutto preso dallo studio dei grandi problemi sociali e della cultura fisica e psichica, tutto preso da quell'aria che si respira nelle adunate di massa, negli stadi e negli autodromi nelle giornate di grandi competizioni internazionali, ha trasformato completamente le nozioni dell'arredamento interno, le cui idee odierne si ergono ormai quali denominatrici inconciliabili con quelle del passato. Ed è per noi un segno di capitale importanza vedere che, ad ogni nuova manifestazione d'arte, vi è la certezza di un controllo assoluto ed una prova di più da aggiungere all'elenco delle acquisizioni, pur numerose, realizzate nel campo dell'architettura ed in quelle del mobile funzionale.

L'arredamento di un alloggio, ed in ispecial modo il sedile, è suscettibile di offrire una visione esatta della maniera di vivere che si svolgerà nella luce prodigiosa della casa trasparente, di presentare un quadro inconfondibile dell'organizzazione razionale dei servizî e delle funzioni della vita moderna. Infatti i mobili, siano essi metallici, in legno curvato, in legno compensato o in materiali derivanti da prodotti sintetici, sono di natura a portare – nel miglior modo – la vera firma della nostra epoca. Non essendo progettati secondo il folclorismo regionalista, né sul calco dei bei modelli dei tempi andati, ma eseguiti in serie da una industria specializzata attrezzatissima, o su misura da un artigianato rinnovato, essi hanno raggiunto delle forme perfette nella loro semplicità, forme che si confanno pienamente alle prescrizioni igieniche. I loro più minuti particolari sono studiati per permettere delle composizioni a un tempo costanti e variabili, permanenti o provvisorie.

Lo sgabello, la sedia, la poltrona moderni saranno, in ogni luogo, il complemento indispensabile della tavola pieghevole, del letto metallico, del divano ribaltabile, dei diffusori scorrevoli di luce, dell'armadio di gomma indurita, del tavolo da lavoro con corpo rotante che può essere utilizzato tanto da scrivania che da tavola da pranzo, della biblioteca mobile. Per il sedile funzionale, sono stati escogitati dagli artisti novatori i profili più comodi, le sagome più riposanti, quelle che accompagnano – come l'amaca – la linea dell'uomo nelle sue varie posizioni. Il sedile è stato risolto dai punti di vista costruttivo, economico, estetico, scientifico e medicale. Esso potrà essere a tubolatura tonda, in metallo cromato piatto, rigido, molleggiato, inclinabile a volontà e servirà l'uomo in tutti i suoi stati: quando scrive, lavora, disegna, studia, medita,

Arch. Werner M. Moser: poltrona

Arch. Giuseppe Terragni: poltrone nella sala del Direttorio della Casa del fascio di Como

CORNICI

ITALIA – GERMANIA 4-3

di LUCA FERRANDO

Poi erano arrivati i mondiali del 2010, con il gol di Quagliarella allo scadere. Poi quelli del 2014, con il morso di Suarez e l'Italia che di nuovo si fermava ai gironi. E di nuovo la nostra amicizia si interrompeva dopo appena tre partite. Nel 2018 ai gironi neanche ci eravamo arrivati, ed io ero rimasto a Londra. Matteo ne aveva approfittato per fare un viaggio con Sara ed erano tornati con una promessa. Fabio invece aveva smesso di rispondere ai messaggi. Ma noi eravamo quelli dei mondiali del 2006, la maturità appena finita e quella testata di Zidane che ancora vibrava nel nostro petto. Per quanto le nostre vite avessero preso strade diverse da quella sera di luglio, ogni quattro anni ci ritrovavamo, un divano, una cassa di birra, Fabio che entrava dicendo: "E il passaggio di Pirlo?", Matteo che ribatteva: "E il gol di Grosso?" e allora a me toccava aggiungere: "Ragazzi, non dimenticate Cannavaro". E l'inno, con noi in piedi, la mano sul cuore e il telefonino in bilico a scattarci una fotografia da incorniciare assieme alle altre. Ancora non si chiamavano selfie.
La proposta arrivò, inaspettata, da Matteo. "Ci vediamo domenica a casa di Federico. Italia-Brasile. Mondiale femminile. Le ragazze spaccano."
Fabio non aveva risposto.

La casa era sempre il monolocale di Via Boucheron. Adesso però i mobili erano vuoti e la televisione era la stessa del 2014. Ero tornato da poco da Londra, questa volta per sempre, e la mia vita era ferma in scatoloni ammassati nello studio di mio padre. Rientrare in quella casa dopo cinque anni non mi fece nessun effetto. Avevo portato solo le vecchie fotografie ed una cornice nuova.
Matteo, ancora sulla soglia, aveva cominciato a snocciolare ricordi, e la nostra vita, per un attimo, era sembrata epica. Poi avevo visto Sara. Dovevamo essere solo noi tre.
"Fabio?"
"Non lo so. Arriverà."
"Dici?"
Sara era seduta sul divano, nel posto che di solito occupavo io. Matteo stava stappando le birre e intanto mi chiedeva come stessero andando le cose a Londra. Non gli avevo detto che le cose a Londra non erano andate per niente.
"A settembre ti veniamo a trovare. Sara non è mai stata a Londra. Ci credi?"
Al 14' minuto Bartoli entrò in tackle sul loro numero 9.
La parata di Giuliani sul colpo di tacco di Débinha mi ricordò Buffon nella finale del 2006.
Quando Girelli segnò, io e Sara ci alzammo in piedi ad esultare. Gol annullato. Altro giro di birre.
Giuliani replicò al 37', e al fischio dell'arbitro, io e Matteo parlavamo di Bonansea come, un tempo, parlavamo di Inzaghi.

Il suono del citofono ci interruppe. Mi precipitai a rispondere pensando fosse Fabio. Ma era un corriere di Just Eat. Matteo aveva ordinato del sushi.
"Scendo".

“Ma digli di salire.”
“Ma sali tu, va.”
Quando aprii il portone, mi vidi per la prima volta come tanti mi avevano visto nelle fredde serate londinesi.
Il Brasile, intanto, si era fatto più pericoloso.
Matteo cercava di districarsi con le bacchette, mentre Sara era rapita dalla partita. Decisi di andare a fare un giro.

La testata di Zidane me l’ero persa. Ero uscito di casa per andare a fare una passeggiata. La tensione era troppo alta, o forse era la delusione per come erano andati quegli esami. Così camminavo per Torino aspettando che il tempo passasse e mi ero fermato al centro della via, davanti casa. Da lì sentivo le voci di Fabio e di Matteo, stavano litigando, l’unica cosa però che ero riuscito a cogliere era il nome di Sara. Al mio rientro sembrava che nulla fosse successo. Avevamo seguito i tiri di rigore abbracciati e di Sara non avevo più sentito parlare. Fino a quella foto su Instagram, una sera di giugno quando in campo c’erano le altre Nazionali. La partita era trasmessa in prima serata su Rai 1, la prima volta per una partita di calcio femminile, le vie intorno a casa mia, come all’epoca, erano deserte. Camminavo e dentro avevo la stessa rabbia di un tempo, o meglio una rabbia più pesante, che non sapevo come sfogare. Girai da via Passalacqua, qualcuno appoggiato al mio portone si stava accendendo una sigaretta.
“Rigore per il Brasile. Ve lo dico da una vita. Alla fine, vince sempre il Brasile.”
“Fabio.”
Gli scroccai una sigaretta e restammo in silenzio, a fumare.
Il portone si aprì. Sara e Fabio si scambiarono un cenno, poi lei se ne andò.
A rompere il silenzio ci pensò Matteo: “Alla fine ha vinto il Brasile. Ma l’Italia è passata lo stesso.”
“E noi che facciamo?”

Fabio cominciò a camminare.
A metà di via Garibaldi, Matteo propose di andare a bere una birra al solito pub.
“Figurati se ci sarà ancora”, gli risposi.
Ed invece. Insomma, non era proprio lo stesso pub di un tempo, ma la birra alla spina ancora ce l’avevano.
A vedere tutta quella gente lì fuori, la rabbia passò. La cornice per quell’anno sarebbe rimasta vuota. Ma le cornici, spesso, dicono molto più di una foto.
“Mi sa che Fabio, a questo giro si è sbagliato. Non è vero che il Brasile vince sempre.”
Non quella sera. Perché quella Nazionale sarebbe rimasta con noi come quella del 2006.

a 50 anni da *Il conformista*

IL CONFORMISTA, TRA STORIA E PSICOANALISI

di GIORGIO GOSETTI

Nata quasi per caso dalla richiesta di un progetto da parte della Mars Film (allora filiale europea della Paramount), scritta in poco più di un mese dal regista all'indomani di *Strategia del ragno*, la trascrizione per immagini del romanzo breve di **Alberto Moravia** è per **Bernardo Bertolucci** il banco di prova sulla scena internazionale. Dalla "prima" mondiale de *Il conformista* al Festival di Berlino nel giugno 1970 sono passati 50 anni, ma il fascino di quell'opera è ancora intatto, tanto che, già all'uscita, il critico Callisto Cosulich parlava di un autore che "aveva raggiunto la pienezza delle proprie capacità espressive". Senza esagerazioni, oggi si può dire che quella pienezza anticipa e supera il traguardo – ben diversamente spettacolarizzato – del successivo *Ultimo tango a Parigi* (1972).

Su *Il conformista* si sono ampiamente esercitati, nel tempo, storici del cinema e psicoanalisti, critici letterari in gita e storici, appassionati biografi e (pochi) detrattori: insomma se n'*è scritto in lungo e in largo, con una speciale segnalazione per le meticolose analisi* di Federica Ivaldi (*Studi novecenteschi*, vol.40) e di Adriano Aprà (video saggio *All'ombra del Conformista*). E quindi, nel rivederlo adesso, conviene staccarsi per un momento dall'approccio storico-critico, dall'esegesi psicoanalitica ampiamente accreditata dallo stesso regista, dal confronto inutilmente stringente con le pagine di Moravia. Si sa che Bertolucci, alla ricerca di un'idea, si fa suggestionare dal racconto del romanzo che gli viene da sua moglie, Maria Paola Maino, e ottiene un budget limitato (750.000 dollari), ma grande libertà d'azione perché la produzione è nelle mani del cugino Giovanni. Le riprese vengono concentrate in poco più di tre mesi, nonostante il set si sposti da Roma a Parigi, da Joinville-le-Pont all'Abetone, e il massimo sforzo si concentra su attori e collaboratori. Convincere Jean-Louis Trintignant, che è già in Italia per un altro lavoro, risulta abbastanza facile, seducente il richiamo cinefilo con cui il regista ottiene la disponibilità di due icone dello spettacolo d'antan come Yvonne Sanson e Milly, che impersonano le due madri (di Giulia e Marcello), grandioso nella sua misura il Manganiello (nomen omen) di Gastone Moschin. Curioso il casting femminile se si deve dar credito alle leggende per cui la prima scelta doveva riguardare Florinda Bolkan (Giulia Clerici) e Brigitte Bardot (Anna Quadri), secondo un'idea quasi opposta rispetto alle scelte finali: Sandrelli veniva dal set di *Partner*, Sanda esce dallo schermo quando a Parigi Bertolucci vede *Une femme douce* di Robert Bresson.

Altrettanto interessante *è* la squadra tecnica che passa da conferme importanti, come le luci di Vittorio Storaro, a gemellaggi culturali come per Georges Delerue, le cui musiche avevano accompagnato la Nouvelle Vague e *Le mepris* di J. L.Godard (ancora da Moravia), ma determinanti si rivelano altri protagonisti, come la costumista

Le foto della sezione 'Anniversari' sono state gentilmente concesse dall'archivio fotografico © CSC Cineteca Nazionale

Si ringraziano dott. Marcello Foti, *direttore Cineteca Nazionale;* dott.ssa Daniela Currò, *conservatore della CN;* dott.ssa Viridiana Rotondi, *responsabile Archivio fotografico della CN;* dott. Alessandro Andreini, *ricerca e elaborazione immagini Archivio fotografico della CN.*

"Il conformista" 50 anni

Festival di berlino 1970

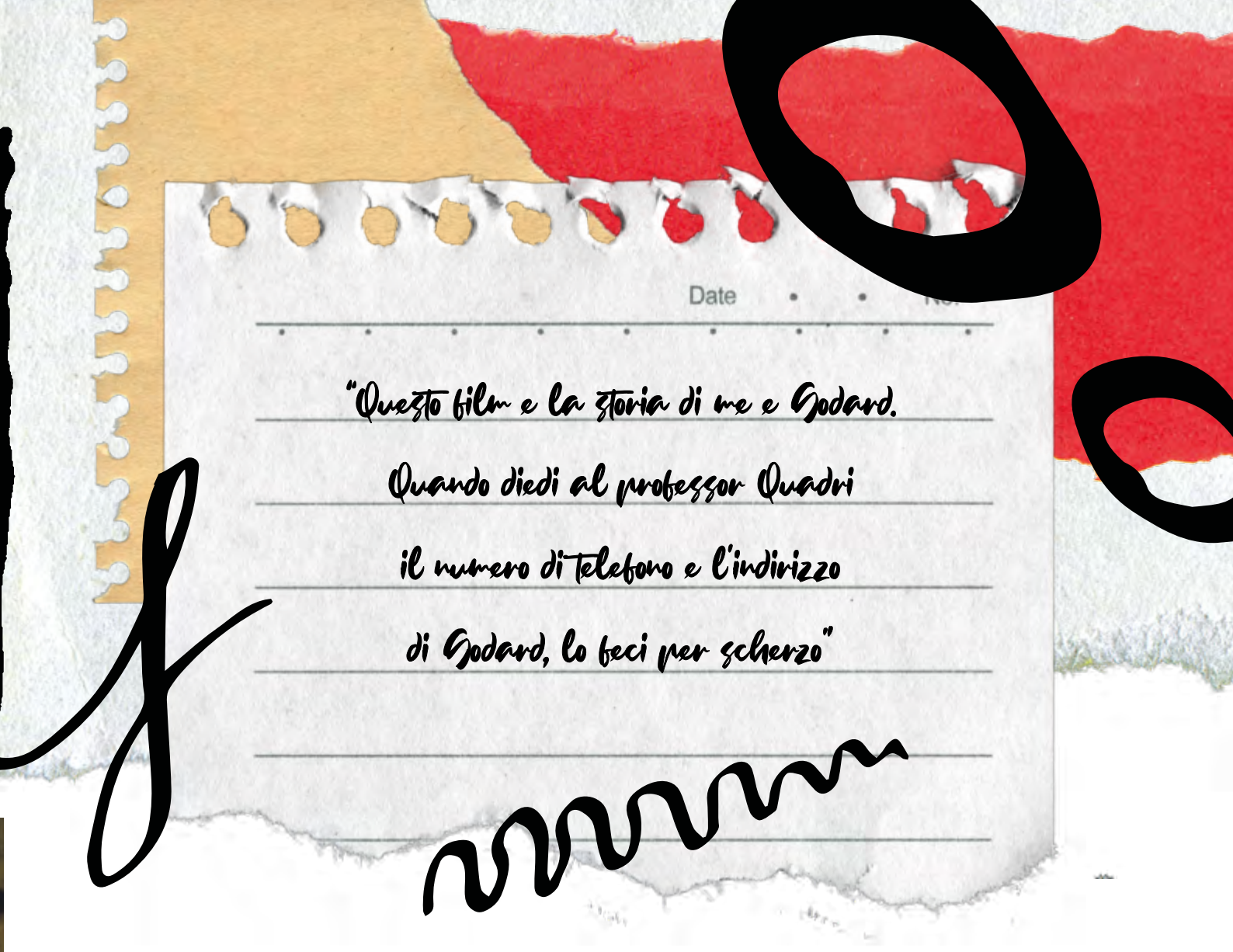
" Le riprese vengono concentrate in poco più di tre mesi, nonostante il set si sposti da Roma a Parigi, da Doinville-le-Pont all'Abetone, e il massimo sforzo si concentra su attori e collaboratori."

Gitt Magrini, il geniale scenografo Ferdinando Scarfiotti, un montatore-autore come Kim Arcalli, che tanto influirà nella crescita successiva del regista. Ed è proprio questo inedito mix tra classicismo formale, soffio rivoluzionario di stampo francese ed emozioni narrative, che guardano anche alle accelerazioni del cinema americano in cui si affermano le figure emergenti della New Hollywood (in un processo reciproco come racconta Coppola che *Il conformista* rivede ossessivamente al tempo del *Padrino* per cercare uno "stile" davvero nuovo) a creare il particolarissimo mood in cui il film nasce. In qualche modo è come se Bertolucci si trovasse, perfino suo malgrado e incoraggiato da chi gli sta intorno, a tagliare i ponti con le sue radici di formazione, uccidendo metaforicamente i due padri che lo hanno portato a quel traguardo: dal mondo moraviano si distacca con dolcezza, modificando però in modo sostanziale

la struttura della narrazione, in qualche modo anticipando l'evoluzione del pensiero di Pasolini circa il ruolo della Storia nella costruzione delle identità personali; dalla "dittatura" espressiva e metaforica del padre putativo Godard si libera, inseguendo un equilibrio formale del tutto diverso. *È* lo stesso Bernardo ad ammetterlo: "Questo film *è la storia di me e Godard. Quando diedi al professor Quadri il numero di telefono e l'indirizzo di Godard, lo feci per scherzo*, ma più tardi mi dissi: 'Beh, forse tutto questo ha un significato... Io sono Marcello e faccio film fascisti e voglio uccidere Godard che è un rivoluzionario, che fa film rivoluzionari e che è stato il mio maestro'". Un evidente paradosso, dietro il quale si cela però – secondo me – il nocciolo duro dell'intenzione bertolucciana: attraverso la metafora della Storia in cui Marcello cerca disperatamente di distruggere il proprio padre morale, e poi quello totemico, a cui si è affidato come l'Italia intera, l'artista compie il necessario parricidio della sua generazione, secondo un percorso psicoanalitico che certo influenza prepotentemente la sua rilettura del testo e del personaggio.

Dice Alberto Moravia a Enzo Siciliano: "La mia intenzione era di interpretare il Fascismo in chiave intellettuale. Ma forse, a causa d'una mia immaturità di scrittore, quel romanzo diventò un collo di bottiglia in cui fu difficile far entrare tutto quello che ci volevo fare entrare. Mi accorgevo ancora una volta che il romanzo su dati storici e realistici era impossibile scriverlo". E invece il film compie questo salto qualitativo, rendendo immediatamente credibile la descrizione di una borghesia ammalata di "normalità" con cui nascondere le proprie fragilità e devianze, e per questo immediatamente irretita dall'anormalità banale dell'uomo forte, della prepotenza animale, della tutela del proprio essere profondo. *È* il contrasto evidente tra il vuoto dechirichiano e stoltamente imponente dei luoghi del potere (il quartiere dell'Eur in cui opera l'OVRA) e la piccolezza infima degli uomini che la abitano, a segnare plasticamente questa trasformazione. E quando Marcello si mimetizza invece in una Parigi colorata coi toni del cinema del Front Popoulaire, la sua grigia ordinarietà cerca inutilmente riscatto e liberazione nell'infatuazione per Anna Quadri, un fantasma evidentemente non-conformista la cui immagine lo ossessiona fin da prima. Sul finale, poi, Bertolucci utilizza gli spazi solenni della Roma liberata (da Castel S. Angelo al Colosseo) per rimarcare, in un sistema *à rebours*, la stessa impossibilità dell'essere normale per quel suo antieroe che invano ha cercato fino all'estremo di annegare nel conformismo della folla, prima il regime e poi i manifestanti della Liberazione.

La struttura narrativa scelta con la complicità di Kim Arcalli è caratterizzata dalla figura della spirale e dal passo del destino per il quale, fin da principio, Marcello Clerici sente ciò che lo attenderà e aziona la sua memoria in un continuo va-e-vieni tra spazi temporali che finiscono per sovrapporsi nella visione. La *fabula* moraviana – pur rivisitata e corretta nella sceneggiatura – è estremamente semplice: il Conformista Marcello viene da una buona famiglia della borghesia italiana prona al Duce nella radice paterna (un avanguardista sifilitico ormai sull'orlo della pazzia e una madre tossicomane che vive isolata da gran signora come la Gloria Swanson del *Viale del tramonto*). Ha scelto di annientarsi per rimuovere il senso di colpa per un omicidio (che non sa di aver mancato) nella prima adolescenza, per distaccarsi dal mondo marcio che lo ha messo al mondo, per cercare un nuovo padre/mentore nel fascista cieco Italo Montanari, commentatore del regime sulle onde dell'Eiar. *È* lui a dettargli la via per un'omosessualità rimossa, è lui a presentarlo all'OVRA (il servizio segreto fascista il cui acronimo rimanda alla figura mitica della piovra), facendo di Marcello un delatore e poi il mandante di un omicidio di regime. *È* ancora lui a incoraggiarlo ad un matrimonio fin troppo ovvio con la vitale Giulia, che però è, a sua



volta, frutto di quella piccola borghesia che si ripara all'ombra del Duce. Da qui prende il via il suo calvario: prima si fa carico del tradimento (una ricorrenza narrativa che da un lato rimanda all'Athos Magnani di *Strategia del ragno* e dall'altro all'Oreste sartriano de *Le mosche*); poi sulla via di Parigi, guardato a vista dal sanguigno Manganiello, per baciare come Giuda il professor Quadri e compiere il parricidio annunciato. Da questo destino vorrebbe alla fine liberarsi, lasciando Giulia, lasciando il suo progetto insensato, fuggendo con Anna Quadri che certo non lo vuole. Ma il viaggio è metafora della cecità a cui lui stesso si è condannato, fin da un matrimonio consumato tra tanti ciechi come il suo amico Italo. E infatti sogna di essere cieco anche lui, cieco si vede quando rievoca il mito della Caverna di Platone nell'incontro con Quadri e cieco vuole essere (dunque impotente) quando i killer dell'OVRA uccidono il professore e sua moglie. L'epilogo è affidato a un'altra Italia, quella della notte della Liberazione, quando il conformista Marcello cerca di mimetizzarsi nel mondo nuovo, uscendo dal guscio protettivo di casa e di Giulia, per tradire ancora una volta, per farsi questa volta delatore di Italo, per scoprire la verità sulla sua "anormalità" sempre scacciata e sempre presente. Così attribuirà al suo violentatore dell'infanzia (miracolosamente ritrovato) l'omicidio dei Quadri, ma nella suburra dei dropout che hanno trovato rifugio tra le ombre del Colosseo è costretto a guardare in faccia se stesso, a specchiarsi nella sua omosessualità, a guardare fisso in macchina noi spettatori - vittime e carnefici insieme – proprio come lui ormai si vede. Il finale claustrofobico (tanto diverso dal romanzo), in cui Marcello siede di fronte ad un fuoco che illumina il letto di un giovane pederasta, se da un lato sancisce il suo ritorno alla "diversità", dall'altro lo condanna ad una pena infernale. E proprio quell'immagine sottolinea la dimensione "infernale" de *Il conformista*: stretto tra le sbarre delle inferriate di una prigione che egli stesso ha voluto costruirsi calpestando le vite di chi ha amato. Lo sguardo in primo piano che chiude il film è pieno di rimpianto per la vita non-vissuta, ma è anche un monito (morale e non-moralista) diretto allo spettatore affinché non si chiuda nello stesso recinto. Si capisce che per coglierne tutte le sfumature il film ha bisogno di una o più visioni e vale la pena di dedicargli oggi tempo e attenzione perché è uno scrigno cosparso di pietre preziose.

Per tutta la vita il protagonista ha sognato l'impossibile: "Sto per costruirmi una vita normale – scrive Moravia -, sposo una piccolo borghese, mediocre, piena di idee meschine, di piccole ambizioni meschine. Sì, tutta letto e cucina! La normalità, voglio costruire la mia normalità... faticosamente". Adesso, quell'aspirazione che è stata dell'Italia intera, sconta la sua nemesi. Ed è forse per questo che il corteo dei manifestanti nell'ultima notte del Fascismo, con i canti libertari che risuonano tra le volte del Colosseo, appare più teatro che festa di popolo, stridendo chissà quanto consapevolmente con la fattura del racconto, fino a sembrare un'apparizione posticcia e retorica in una rappresentazione goffa del *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo. Di simboli, allegorie, citazioni e modi à la *ma-*

nière de il film è sovraccarico: questo ne fa il fascino e forse anche uno dei pochi limiti. Ma diversamente da Moravia, Bertolucci riesce nell'intento di dare unicità e profondità al suo sguardo, perfino quando si rifugia negli echi della Nouvelle Vague (le inquadrature sghembe) o nell'onirismo scoperto (la scena del Bordello a Ventimiglia). Alla fine, vien da dire che siamo di fronte a un progetto compatto, che la forma traduce in un'originalità della visione, in cui perfino il virtuosismo tecnico (l'uso del dolly sopra tutto) ritrova senso e finalità. *Il conformista* è la storia di un piccolo uomo senza qualità che si fa carico del fardello di una generazione e di una classe sociale senza futuro. E per questo non invecchia, perché il Male che Marcello scopre dentro se stesso e abbraccia con disperata voluttà, è alla fine il Male che continua ad abitare in una società, che con quel passato si rifiuta di fare i conti attraverso la rimozione e l'ansia di normalità.

A nove anni dal suo esordio (appena quindicenne), e due anni dopo il suo primo incontro con Bertolucci, Stefania Sandrelli trova ne *Il conformista* uno di quei ruoli che marcano meglio la sua carriera, in contemporanea con il grande successo popolare di *Brancaleone alle crociate*. È Giulia, la borghesissima moglie di Marcello, una donna che sembra preda degli eventi e invece finirà ad essere la vestale di un marito travolto dalla Storia, il punto di forza di una famiglia che si confonde nella nuova normalità del Paese. Per il regista è la prima opportunità internazionale con un ambizioso cast italo-francese; per Stefania un ruolo che cresce dal copione al set e, alla fine, diventa perno centrale della struttura narrativa.

STEFANIA SANDRELLI: IL RICORDO DI UN SET AL FEMMINILE

di G.G.

Ricordare quei giorni è per lei un vero tuffo nel passato: il primo giorno sul set.

Cosa ricordo di quel set...? Che c'era un'atmosfera come dire... spessa, come se tutti sentissero che dovevano dare il massimo, che dovevano essere all'altezza. Alberto Moravia veniva spesso sul set e Bertolucci sapeva creare un'empatia originale, in cui era chiaro che, nonostante vi fosse un protagonista maschile assolutamente centrale, le donne della storia occupavano uno spazio per lui molto importante. E poi c'era quella scenografia, l'imponenza degli spazi dell'Eur, e gli spazi ricostruiti che ci facevano sentire allo stesso tempo grandi, imponenti e piccoli, quasi dei puntini indistinti in uno spazio troppo più monumentale di noi.

Lei e Sanda, due donne pensate come opposti che si toccano, il bianco e il nero, colori che si scambiano.

Ho sempre avuto un rapporto speciale con le colleghe e in Francia ho legami bellissimi con tante di loro: Fanny Ardant, con cui una volta divisi perfino il camerino sul set di Scola, Isabelle Huppert, con cui non ho mai lavorato ma che è davvero una persona speciale, Catherine Deneuve, e anche Dominique, che purtroppo non c'era lo scorso anno all'omaggio che mi ha dedicato la Cinémathèque Française, perché non vive in Francia, ma che all'epoca de *Il conformista* è stata davvero eccezionale. Quando andavamo insieme in giro per Parigi, nelle scene dello shopping era meravigliosa, girava la testa a tutte e due. Il mio personaggio era un po'diverso da quello scritto da Moravia, tutta 'letto e cucina'. Bernardo voleva che Giulia trasformasse pian piano il suo sguardo fino ad arrivare a una coscienza tacita e che la caratterizza in tutta la parte finale. Io ho cercato di metterci una vitalità istintiva, che poi la trasforma, fino a farne il giudice silenzioso di Marcello quando cade il regime fascista. Le due donne della storia non fanno ombra a Marcello, intorno a cui ruota la problematica con cui il regista è intervenuto sul modello originale, ma in una certa maniera sono l'altra parte del suo mondo, la bipolarità che lo muove.

Lei e Jean-Louis Trintignant...

Non c'è bisogno che io dica che fantastica razza d'attore sia, così come non c'è bisogno che io dica che *Il conformista* sta nella rosa dei miei film più amati. Ma Jean-Louis arrivò sul set con un'inquietudine segreta, forse legata alla malattia del figlio, che lo rendeva distante e totalmente concentrato sul suo personaggio. Lo viveva letteralmente e la sua concentrazione era così intensa che diventava contagiosa, era come se togliesse l'aria a tutto ciò che non c'entrava con il lavoro. Per gli attori la chimica reciproca, l'emozione che ciascuno si porta dietro, diventa fondamentale e quel suo modo maniacale di entrare in ogni dettaglio di Marcello ci ha contagiati tutti. Ecco perché parlo di un'atmosfera 'spessa'. Si avvertiva che vivevamo un'avventura (a quel tempo il cinema lo era davvero) assolutamente irripetibile.

sky arte

FATTI NON FOSTE A VIVER COME BRUTI

di NICOLE BIANCHI

La rubrica, dedicata ai film evento d'arte, apre la collaborazione tra *8½* e Sky Arte, timoniere d'eccezione nella produzione e distribuzione di questo genere "pop", capace di includere i pubblici più differenti. L'approfondimento, che proseguirà per tutto il 2020, parte con l'intervista al direttore del canale, Roberto Pisoni, per una panoramica sul genere, sulle prospettive, sulle intenzioni e sui progetti.

La nostra Arte è un patrimonio mondiale: un canale italiano che 'produce arte', agli occhi delle case madri extra/europee, quanto è influente, viene considerato un faro?

L'indicazione maggiore la può dare la nostra elezione a coloro che guidano il progetto europeo di produzione dei canali artistici. Conta l'esperienza pregressa di un canale che ha acquisito in breve tempo un'identità, grazie a produzioni originali con costi contenuti, con il coinvolgimento di case e filmmaker indipendenti. Gli esperimenti, poi, con il 3D ci hanno dato un'altra sponda di autorevolezza: la distribuzione di questo genere nasce, è vero, con Nexo Digital, ma la produzione con il nostro *Musei Vaticani 3D* (2013). Tutto questo ha avuto una risonanza anche europea: all'estero, l'Italia – molto più che da noi - è considerata il Paese dei giganti, dei pilastri dell'Arte. Finché Sky Arte/Sky non ha iniziato a produrre, la tradizione dei prodotti tv connessi alla Storia dell'Arte era europea: nel periodo di selezione del prodotto per il lancio del nostro canale in HD, anno 2011, in Italia non esisteva niente sull'Arte che fosse prodotto in tale definizione. Questo è il contesto per cui siamo stati scelti come capofila di questa hub produttiva, Sky Arts Production Hub, che nasce nel 2014.

Nel panorama della cultura da sdoganare al cinema e in tv come contenuto pop, come si collocano le produzioni di Sky Arte dei film d'arte? Qual è lo spirito e quali le intenzioni?
Il lavoro che abbiamo fatto in questi anni ha contribuito, senza dubbio, a svegliare altre coscienze, parlo di televisione: nel 2011, che un programma d'arte andasse in prima serata su Rai Uno credo fosse cosa accolta come battuta ironica, un po' cinica. Per i nostri primi due/tre anni produttivi, che la stampa ci indicasse come 'servizio pubblico', ad un certo punto deve aver mosso chi lo fa davvero, che ha così deciso di rischiare: i primi contenuti d'arte, in onda con Alberto Angela, hanno fatto una performance altissima. E ora c'è una scia significativa: se Canale 5 ha deciso di riproporre docs musicali in televisione, penso che un po' sia anche merito nostro, che abbiamo rimesso sul 'banco degli attrezzi di lavoro' della tv uno strumento che permette di provare a ripensare una programmazione culturale. Per il cinema, il percorso è stato dapprima sorprendente, e va dato merito a Nexo di aver osato pensare che anche per le sale si potesse riscrivere un palinsesto: l'acceleratore era senza dubbio la tecnologia 3D, affinché si potesse dire che c'era un'esperienza immersiva completamente differente dal passato, anche con le opere d'arte - e sfidando l'ira degli storici -, alla ricerca di un connubio tra il punto di vista scientifico e quello spettacolare. Nonostante il tramonto della tecnologia, è rimasto vivo l'interesse per i film d'arte, fino quasi alla saturazione del mercato: c'è all'incirca l'uscita di un film a settimana, che ha ammorbidito le punte dei successi straordinari di qualche anno fa, come *Loving Vincent* o il nostro *Caravaggio*, e tutti contano numeri significativi, attestati tra i 200 e i 600mila euro.

I titoli 2020 da voi prodotti sono *Botticelli*, *Raffaello*, *Pompei* e il progetto su Roma: quali sono i criteri di selezione? Quali più 'facili' da proporre, quali una 'scommessa' da giocare?
Perseguiamo il percorso sul cinema d'arte lavorando su binari paralleli: le produzioni internazionali, con i documentari più classici, e poi una via più sperimentale, che ha avuto il culmine nell'esasperare la parte finzionale in *Io, Leonardo*. Per la scelta dei soggetti concorrono le opportunità di comunicazione, l'appetibilità per il pubblico, la possibilità che abbiano un valore istituzionale: ***Raffaello***, titolo tradizionale, budget contenuto, per cui abbiamo scelto di fare una cosa agile per la celebrazione, cercando di puntare sul rapporto tra l'artista e il ritratto femminile. ***Botticelli*** nasce con la Hub e racconta un artista internazionale, le cui opere sono più famose dell'artista stesso: tutti conoscono la *Venere*, la *Primavera*, nessuno sa chi sia lui, parlo del mercato internazionale. E la curiosità sta nel racconto di un artista della Firenze medicea, in un Rinascimento efferato e sublime al contempo, in cui lui ha codificato una delle massime icone della bellezza femminile occidentale. ***Pompei*** è un esperimento che facciamo - per la prima volta - in maniera spericolata: un film d'arte diretto da un regista cinematografico, Pappi Corsicato: si tenta di scardinare una narrazione classica, sicuramente con il suo tocco personalissimo, benché lui sappia di dover corrispondere ad intenti scientifici. Il ***progetto su Roma*** è ancor più sperimentale, con la regia di Gianni Troilo, uno dei nostri autori, un talento visionario: s'annoda la Storia di Roma Antica con la vicenda di un personaggio contemporaneo, alla scoperta della Città Eterna. Riproviamo un percorso che supera la messa in scena classica del documentario e la mescola con la finzione, ma senza far interpretare all'attore un'icona della Storia dell'Arte.

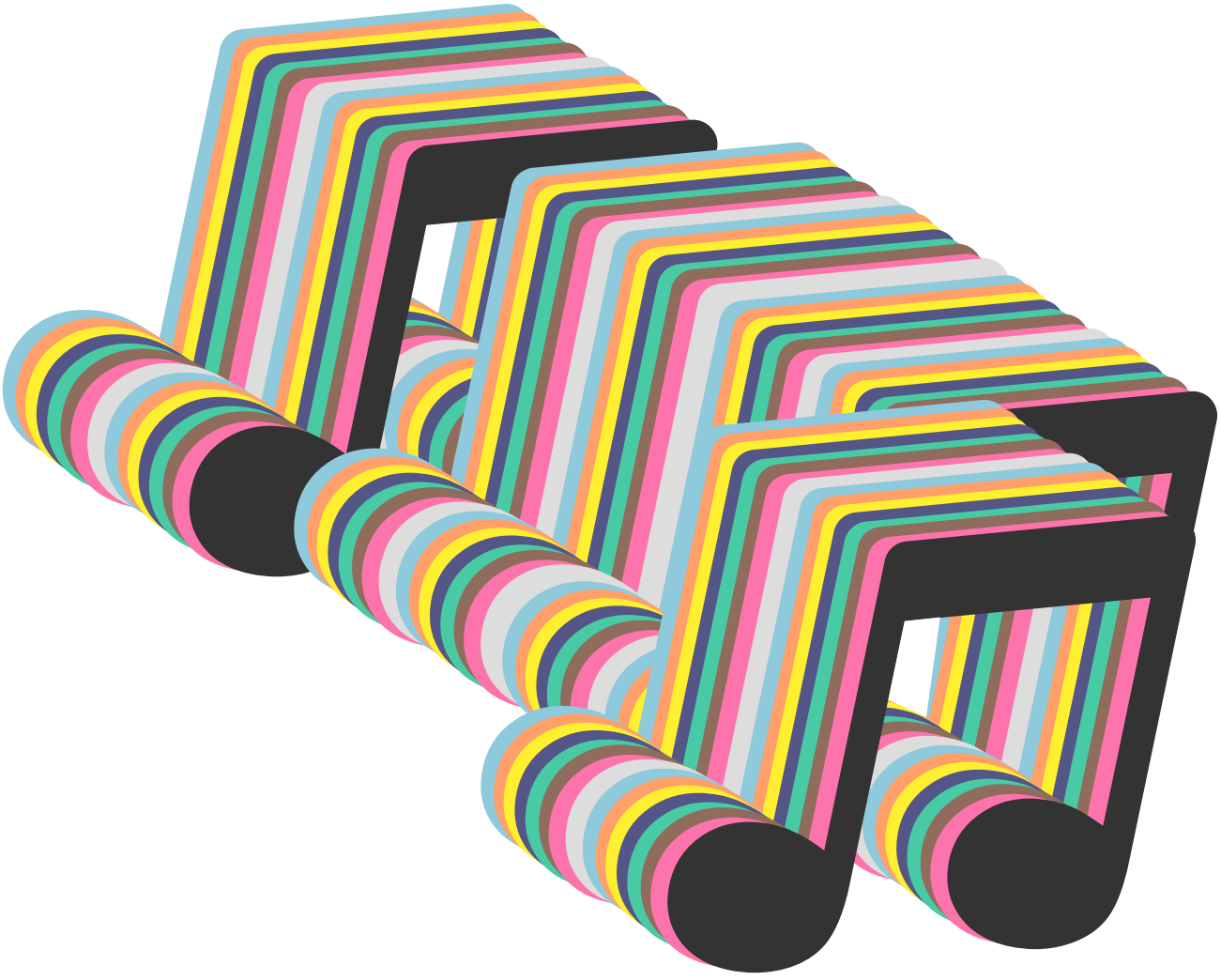
Sia in ottica nazionale, che internazionale, mi pare non ci sia un interesse significativo delle grandi manifestazioni, dei grandi festival, per i film evento d'arte: non sono destinazioni corrette per il genere? Sarebbe interessante ci fosse un'attenzione?
Sono prodotti che nascono con un'intenzione di sfruttamento commerciale e il successo deriva proprio dall'aver cercato di raggiungere un pubblico ampio: l'essere un progetto così ibrido lo allontana dal gusto critico dei grandi festival, anche se *Frida* è stato presentato allo scorso TIFF. Sono curioso di vedere cosa farà Corsicato, in quest'ottica. Hanno una genesi specifica questi film, di per sé 'sporchi', che nascono da molteplici esigenze, e per esempio le ricostruzioni non piacciono ai francesi, perché sanno di teatro, quindi sappiamo che non sono amati tanto quanto i docs classici, che anche noi produciamo e che vincono premi, ma che - di contro - difficilmente escono poi al cinema. Quando lavoravamo a *Io, Leonardo* qualcuno propose di mandarlo a Venezia, ma per me era una pazzia, non è il territorio per questo genere, inoltre era difficile potesse essere preso: l'intento è invece comunicarlo per quello che è, un prodotto pop che cerca di raccontare in maniera originale al più ampio pubblico possibile. Si tratta di obiettivi differenti, ci sono operazioni culturali e operazioni industriali e se i festival fanno ancora lavoro di ricerca, è giusto perseguano quella via: a noi interessa percorrerle entrambe, fare documentari culturalmente rilevanti, e quindi con destinazione anche verso grandi festival, accanto a progetti industriali, che tentano di coniugare scientificità e popolarità.

NOI SIAMO LE COLONNE

LA TERZA DIMENSIONE

di PASQUALE CATALANO

L'evoluzione della composizione di musica da film raccontata da un compositore.



L'evoluzione della composizione di musica per film era già argomento di studio prima che questi diventasse "sonoro". Béla Balázs scriveva che la musica regala all'immagine la "terza dimensione" emotiva.

Se si guardano i programmi musicali nelle raccolte a commento di film muti si nota che, al di là di rare composizioni dedicate (Saint-Saëns, Honegger, Prokofiev, l'italiano Pizzetti per *Cabiria*), le musiche sono stralci variamente assemblati di opere di Mozart, Brahms ma soprattutto Verdi e Rossini. Questo desiderio di andare incontro ai gusti del pubblico colto (Verdi e Wagner erano praticamente dei contemporanei) ebbe la conseguenza di far conoscere l'Opera italiana a un pubblico più popolare di quello dei teatri d'Opera e valicò i confini nazionali.

Iniziò in quegli anni la bellissima storia del cambiamento inconscio dell'immaginario collettivo al quale i registi e i compositori italiani hanno contribuito, più che ogni altra cinematografia.

La prima scossa chiaramente riconoscibile, e tra le più citate, è quella assestata da Anton Karas, chiamato dal regista Carol Reed a musicare *Il terzo uomo*. Nella Vienna occupata del secondo dopoguerra per la prima volta la musica non si sviluppa secondo i cliché codificati della tensione orchestrale o del jazz (che vivrà il suo decennio d'oro negli Anni '50) ma proietta l'inconscio dello spettatore in una nostalgia del passato con la cetra di un tema divenuto celeberrimo e la colonna sonora spiazzante tra malinconia e ricordo, con risultati allora inediti.

E qui veniamo all'importanza dei contributi italiani che coprono in gran parte da soli tre decenni di Storia del cinema.

Con l'affermarsi del sonoro, l'Italia si differenziò dagli altri Paesi per il legame tra il melodramma ottocentesco e la musica per cinema, sia di repertorio che originale: l'evoluzione si sviluppò tutta sotto la vigilanza del regime fascista che prediligeva un rassicurante classicismo musicale al quale si piegarono pressoché tutti i compositori dell'epoca e che, con la quasi sola eccezione di Malipiero e Rossellini (Renzo), continuerà all'affacciarsi del Neorealismo.

Ma nel 1960 Nino Rota e Federico Fellini, dopo un rapporto di collaborazione che durava da nove anni, proposero un nuovo immaginario sonoro con la colonna sonora del film *La dolce vita*, forse più di quanto faranno con il successivo *8 ½*.
Rota scrive colonne sonore dagli Anni '30 ma con Fellini si realizza la perfetta simbiosi tra le storie di malinconica fantasia del presente del regista e la musica fatta di cromatismi e intervalli "zoppi" del compositore milanese. La musica da sola evocherà nell'immaginazione anche dei non cinefili l'atmosfera, appunto, da "dolce vita italiana", dando il via anche a una nutrita schiera di epigoni.
Nel 1964 Ennio Morricone compone le musiche di *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone e con una sola colonna sonora cambia la visione del Western (fermo alla musica di *Mezzogiorno di fuoco*) traducendo in musica le ansie della sua epoca e il rapporto tra l'uomo e la morte.

Dall'uso dei rumori in partitura (promosso da Nascimbene in *Roma ore 11* ma rimasto praticamente inesplorato) alla atonalità, fino all'utilizzo epico del lirismo della tromba (sembra una contraddizione in termini ma qui risiede il genio del Maestro) in un personale *deguello*, Morricone costruisce al tempo stesso una nuova estetica e una nuova grammatica musicale; da quel momento al cinema nulla sarà più come prima.
Ancora Morricone darà un altro indirizzo con *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970). Qui la musica è insieme il coro grottesco a commento della meschinità del potere e la rappresentazione malata della psicologia del protagonista. Anche in questo caso l'ascolto della sola musica evoca il cinismo e la violenza gratuita dei poteri, siano essi costituiti o criminali.

L'ultima variante estetica significativa si deve alla collaborazione Michael Nyman-Peter Greenaway, che con una certa continuità affrontano dal 1982, con *I misteri del giardino di Compton House* (ispirato a *Blow Up* di Antonioni) fino a *The Baby of Mâcon*, il tema della inevitabile putrescenza che il potere porta dentro di sé e che corrompe quello con cui viene in contatto. Nyman utilizza la grammatica minimalista con frammenti classici da Mozart a Purcell; si usano sax, c'è un'aria dark e atmosfere punk disturbanti.
A partire da questo stile molti musicisti compongono colonne sonore nelle sfumature che vanno dalla "umanizzazione" al minimalismo puro al mero taglia-copia-incolla di frammenti classici.

E oggi? Nei corsi di musica si affaccia una nuova generazione che segue logiche nuove nell'approccio alla sonorizzazione delle immagini; spesso la provenienza non è accademica e non sembra interessata a un background di conoscenze filmiche o musicali, ma la capacità di ricerca e assemblaggio di materiale disomogeneo e la conseguente creazione di ready-made a volte originali nella concezione e nella applicazione pratica fanno presagire (o augurare) prossime novità nel circuito *mainstream*.

"Crisi è quel momento in cui il vecchio muore e il nuovo stenta a nascere"
Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*

FIDARSI DELLE NUOVE GENERAZIONI

di NICOLE BIANCHI

Intervista a Roberto Genovesi direttore di Cartoons on the Bay

CARTOONS ON THE BAY PULCINELLA AWARDS

Il Festival, promosso da Rai e realizzato da Rai Com, per la prima volta non è più soltanto primaverile, ma conta anche un'edizione invernale: 2-5 aprile a Pescara, poi a dicembre a L'Aquila. Il tema dell'anno è il ruolo della donna, sia come professionismo, sia per come la figura femminile viene raccontata dall'animazione. Premio alla Carriera ad Altan per la Pimpa, e a John Pomeroy, uno dei "tre moschettieri" con Don Bluth e Gary Goldman. Nella selezione delle anteprime, anche l'indie *Trash* di Dafano e Della Grotta.

Qual è lo stato di salute dell'animazione italiana?
È una domanda che sarebbe interessante sottoporre ad ASIFA, Cartoon Italia e Rai Ragazzi, i tre soggetti protagonisti, almeno per quanto riguarda l'animazione televisiva: per quella cinematografica ci sono pochi esempi interessanti, un numero molto basso rispetto a quanto sarebbe necessario; sarebbe opportuno investire sui nuovi talenti, sulla creatività di persone che lavorano nel settore dei fumetti, dei videogiochi, che potrebbero essere molto capaci nella realizzazione sia di serie che di lungometraggi, portando tutti gli specifici elementi di vantaggio nella narrazione per immagini del cartone animato. E il discorso si potrebbe fare anche al contrario: sono tre mondi che dovrebbero comunicare di più.

Cosa potrebbe fare l'animazione italiana per rafforzare una vera credibilità internazionale?
Non esistono più prodotti monomediali, in ottica internazionale: si tende, sia per motivi economici che di strategie di marketing e di prodotto, a costruire una filiera, non cronologica ma contemporanea: la differenza tra il multimediale e il crossmediale sta proprio nel fatto che il primo sia una catena, cioè se ha successo un prodotto si fanno tutti gli altri, invece il crossmediale nasce su tutte le piattaforme e quindi i vantaggi di ciascuna alimentano e supportano le altre, è un gioco di squadra. Questo consente una convergenza digitale dei linguaggi, per costruire una narrazione il più possibile omogenea, per fare in modo che, soprattutto le nuove generazioni abituate a videogiochi, serie tv e ai fumetti, trovino nel cartone gli stessi punti di riferimento che sono abituati a gestire e fruire sugli altri media. Se il linguaggio dell'animazione continua ad andare avanti con un suo standard quasi esclusivo, senza guardarsi intorno, difficilmente riuscirà a sfondare nell'immaginario del pubblico più giovane. Mi rendo conto che in molte situazioni già accade, per fortuna: ci sono lungometraggi interessanti, come anche serie televisive, che già sperimentano questa osmosi di linguaggi. Il futuro dell'animazione italiana sarà sempre più roseo quando questa osmosi sarà sempre più palese.

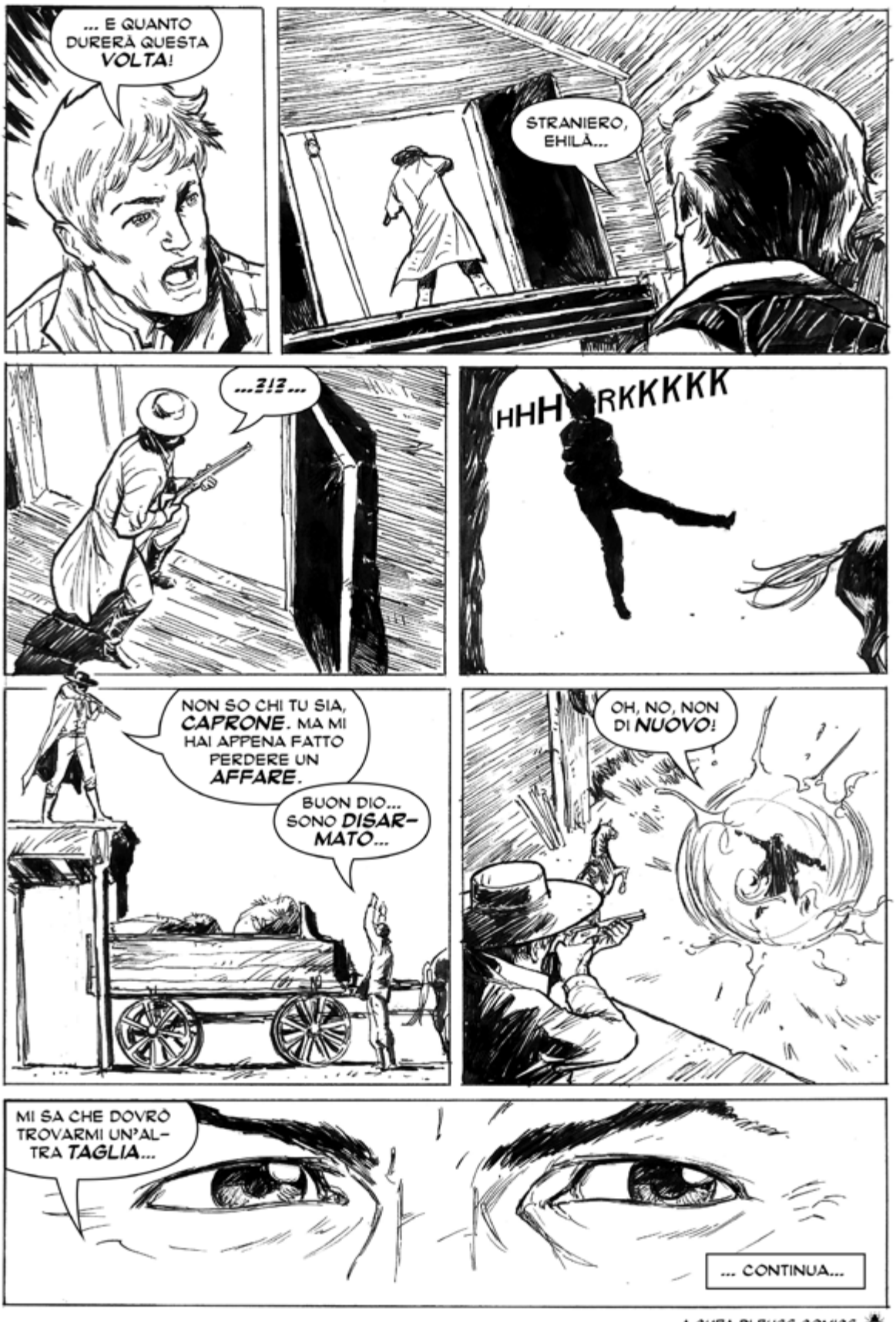
Qual è il valore aggiunto del nostro settore animato, in ottica mondiale? C'è un'eredità che la nuova generazione ha saputo raccogliere dai maestri?
La cultura italiana è piena di grandissimi romanzi, epopee, storie, bellissimi film, che hanno attinto agli archetipi della nostra cultura più antica, dal tempo dei Romani fino ad oggi. Possiamo vantare i migliori artisti, poeti, scrittori: dobbiamo rimanere nel nostro solco, cercando di acquisire quello che gli altri hanno sperimentato e fatto meglio di noi, cioè i nuovi linguaggi multimediali. Se riuscissimo a utilizzare quelle tecnologie con i nostri contenuti faremmo tombola, perché siamo i migliori in assoluto. L'eredità dei maestri è molto bella, ma vivere di quella non aiuta ad aggredire il mercato: sono convinto ci siano giovani talenti ancora non troppo utilizzati, o non al meglio, costretti a lavorare all'estero. Ci sono disegnatori, artisti, sceneggiatori italiani che, se guardiamo i grandi successi dell'animazione internazionale, spesso troviamo nei titoli di coda, o anche di testa! Una per tutti, Sara Pichelli, che con *Ultimate Spider-Man* ha raggiunto addirittura un Oscar: siamo molto contenti, come Cartoons on the Bay, di aver aperto la strada a quest'artista, nostra ospite qualche anno fa con una mostra. Sempre guardando ai maestri con grande rispetto, bisognerebbe però osare e fidarsi di più delle nuove generazioni, per cercare di costruire cose nuove.

Le istituzioni sono presenti a sostegno dell'animazione? Quali sono gli appuntamenti nazionali - e non - in cui il settore riesce ad avere un'efficace vetrina?
Cartoons on the Bay, e la Rai in generale, ha piacere nell'avere un dialogo continuo con le istituzioni, con il MiBAC e le amministrazioni locali: Cartoons nasce proprio da questo colloquio, noi facciamo il Festival proprio perché ci sono amministrazioni comunali e regionali che supportano economicamente l'evento e lo ospitano, e naturalmente intorno abbiamo il supporto delle istituzioni nazionali, con patrocini di diversa entità. Cartoons on the Bay credo sia l'unico festival dedicato all'animazione e ai videogiochi ad aver avuto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, e riceve costantemente la Medaglia di Rappresentanza. Questo ci rafforza, ci stimola a migliorare: poi, quando l'animazione affronta argomenti importanti da un punto di vista sociale, ecco che l'aspetto ludico, didattico e civico, camminano a braccetto. Siamo l'unico festival di animazione crossmediale per cui non si paga un biglietto: siamo servizio pubblico e come tale offriamo alla popolazione i nostri contenuti, per professionisti, famiglie, bambini, scuola. Quando Cartoons on the Bay, 10 anni fa, aprì a videogiochi e fumetti tutti gridarono allo scandalo, pareva una commistione impossibile: poi, fortunatamente, soprattutto a livello internazionale, il concetto di arte crossmediale ha sfondato in maniera prepotente e, un paio d'anni dopo di noi, anche il Festival di Annecy ha annunciato una sezione specifica. Noi teniamo stretta la primogenitura di questa strada e guardiamo con interesse che anche altri se ne siano accorti.

La stampa di settore come recepisce e tratta l'animazione italiana? C'è sinergia, valorizzazione, o l'attenzione è catalizzata dalle produzioni colossali americane?
Se ci fossero più prodotti italiani d'animazione per il cinema ci sarebbe più interesse. Ci sono poche cose e, anche qualora non sembrino di alta qualità, si tende a non parlarne male: la vecchia guardia dei giornalisti guarda ai maestri, i nuovi critici guardano a 'ciò che potrebbe essere'. Io preferisco dare più attenzione a chi guarda al futuro, che ha voglia di studiare, curiosare all'estero, confrontare i prodotti: se fossi chi produce, li ascolterei un po' di più.

Un titolo italiano (recente), e uno internazionale, che reputa di alta qualità e perché.
Sicuramente *Spider-Man: Into the Spider-Verse* ha cambiato il concetto di animazione, come ritmo, disegno e stile. Per l'Italia, mi è più semplice parlare di serie tv, di recenti e interessanti ce ne sono parecchie, a me piace molto *44 Gatti*, in onda su Rai Ragazzi, ma per il lungometraggio torno un po' indietro e indico *Pinocchio* (2012) di Enzo D'Alò, un'operazione artistica importante, più che da cassetta, un'opera d'autore.

cinema e fumetto



A CURA DI BUGS COMICS

LA STRUNCATURA DI MIMMO CALOPRESTI

di ANDREA GROPPLERO DI TROPPENBURG

Mimmo, immaginandola come un cuoco, quali sono le particolarità della sua cucina cinematografica?

Ho sempre detto, anche in tempi non sospetti, che cinema, cibo e cucina hanno moltissimo in comune. Come preparazioni della messa in scena. Nei miei film ho pensato molte volte di entrare in scena come attore, proprio per plasmare, per impastare con le mie mani quella scena. Prima di fare un film penso sempre a due elementi, ovvero l'architettura, di cui fanno parte sceneggiatura, location, scenografia e casting, e la cucina, cioè la fase successiva, dove impasti gli elementi che hai messo insieme. Insieme devono avere la giusta misura: per me la cucina è una questione di misura. Mi piace pensare alle scene come a un soufflé, crescono piene d'aria con pochi ingredienti dentro, oppure, in altri casi, con un impasto solido, elastico, che non cede. In un caso e nell'altro non devono cedere alla cattiveria del pubblico e degli addetti ai lavori. Io non capisco questi grandi chef italiani che parlano di alta cucina e poi fanno le pubblicità di prodotti in scatola, di cucine, di detersivi, hanno trasformato una sapienza conviviale in competizione. Oggi si parla dappertutto di cucina, ma a mio avviso la qualità della ristorazione si è abbassata e i prezzi sono aumentati. Ricordo che da ragazzino era una gioia venire a Roma con la famiglia, era una Roma piena di osterie, di trattorie popolari in cui si mangiava benissimo e costava poco. Chiunque si poteva permettere di mangiare in osteria, oggi nelle trattorie non trovo più quello spirito popolare che invece trovo per esempio da Sonia, il ristorante cinese di Piazza Vittorio. Domenica a pranzo ci sono andato con mia figlia Clio ed era pieno di romani, come le osterie di una volta, con lo stesso spirito.

Quali sono gli ingredienti che preferisce usare nel suo cinema?

Il mio ingrediente preferito è quello che io chiamo la verità, cioè la capacità di entrare dentro a una realtà, che va anche al di là di me, nel senso che metto in moto un processo, costruisco un impianto dal quale spesso vengo stupito: quando ci riesco, quella verità che cerco, la trovo. Un film ha spesso molti piani di verità, come il mio ultimo, *Aspromonte*, tratto da un libro. C'è la verità dell'autore del libro che tocca delle corde del regista e vede la sua verità e cerca di traferirla all'attore che a sua volta ha una verità: tutto questo processo, nella magia del cinema, dà vita a una verità ultima, quella del film. Su nessun piano di verità puoi barare, perché sullo schermo si vede se fingi.

Dove fa la spesa per la sua cucina cinematografica?

Le storie che ho sempre raccontato sono quelle degli ultimi, gli operai, gli studenti, i poveri nel mio ultimo film, perché questa è la mia vita, mio padre lavorava alla Fiat e tutte le persone che conoscevo si occupa-

vano di Fiat quindi ho cominciato a raccontare gli operai di Lotta Continua, di Mirafiori e oggi, in *Aspromonte*, racconto da una parte le mie radici, quella povertà che mi ricordo in Calabria quando ero bambino, e dall'altra cerco di raccontare le tre principali ragioni per cui si è voluto tenere il Sud in condizione di povertà. Quindi, diciamo che la spesa la faccio al mercato della realtà, al mercato popolare, più vicino a me. Con questo non voglio giudicare il mondo, voglio conoscerlo e raccontarlo e, per farlo, devi sporcarti le mani.

Nella preparazione del suo piatto/film, quali sono le fasi della lavorazione che preferisce e quando sente che sta veramente cucinando il piatto?

La fase che preferisco, e quella in cui sento che sto cucinando davvero il film, è il momento della preparazione, quando la sceneggiatura è quasi finita e comincio a cercare i luoghi, gli attori, a immaginare le scenografie e i tempi interni del film, quello per me è il momento più bello, in cui sento di costruire il piatto, in cui sento se il film c'è o no.

Qual è il suo piatto preferito?

Alla fine, è la pasta al pomodoro. Che è un piatto tutt'altro che banale. Con pochi elementi dosati bene, quello che conta è la misura. Si fa presto a dire "pasta al pomodoro", ma farla bene richiede amore, attenzione, e ingredienti di qualità.

Qual è il suo tocco, la cosa che ritrova di lei in tutti i suoi film?

Credo sia la ricerca della semplicità totale, quasi al limite del nulla. Cerco sempre di eliminare il più possibile le sovrastrutture. Non arricchire nulla della scena, nulla in più. Quando sento quella semplicità che esiste, si racconta e si fa forma, sono felice, mi sembra di aver colto un elemento di verità importante. Se riesci a svuotare il racconto di ogni sovrastruttura, ideologia, il pubblico lo capisce e ti perdona anche gli eventuali sbagli. Del resto, Truffaut diceva: "se devo farti arrivare un messaggio, scrivo una cartolina, non faccio un film".

Cos'è la struncatura?

Per un regista la stroncatura è qualcosa che capita spesso, a me è capitata diverse volte anche nel mio ultimo film. La "struncatura" invece è - per me - un piatto ancestrale: ricordo da bambino mio padre che andava a comprare questa pasta sfusa in pastifici clandestini, che oggi sarebbero illegali. Si tratta di una pasta integrale, molto ruvida, a forma di tagliatella, che si ottiene dagli scarti delle farine di segale e di grano, ed è tipica di Gioia Tauro, e questa è la mia ricetta.

La struncatura di Mimmo Calopresti

Ingredienti
- 500 gr di struncatura
- 20 gr di alici sott'olio
- 3 spicchi d'aglio
- 250 gr di datterini
- 100 gr di mollica di pane
- prezzemolo
- 1 peperoncino calabrese

Preparazione
Rosolare in una padella aglio e peperoncino, in olio bollente: friggere rapidamente e levare la mollica di pane, aggiungere le alici asciutte e farle sciogliere, unire i pomodori a spicchi e cuocere fino ad ottenere la cremosità desiderata.
Cuocere in acqua bollente la struncatura per circa 12 minuti, scolare mantenendo una tazzina di caffè di acqua di cottura. Versare la struncatura nella padella e mantecare aggiungendo la mollica fritta ed asciugata, all'occorrenza aggiungere acqua di cottura per ottenere la cremosità desiderata. Cospargere di prezzemolo.

"DIAMO VALORE ALLA DIVERSITÀ"

Intervista a Eva Sangiorgi, direttrice della Viennale.

di SARA SAGRATI

Nata nel 1960, la Viennale o Vienna Film Festival, è il festival di cinema più importante d'Austria e uno dei più conosciuti al mondo in lingua tedesca. Dal 2018 il direttore artistico è l'italiana Eva Sangiorgi, classe 1978, originaria di Faenza. Ormai cittadina del mondo, sperando che ci perdonerà questo luogo comune, l'abbiamo raggiunta via Skype per farci raccontare cosa significhi "fare il direttore artistico".

La Viennale è molto amata dal pubblico: come si riesce ad avere dei fan a un festival di cinema?
Eva ride (*ndr*). La Viennale è un festival cittadino che ogni anno porta nelle sale della città molti film provenienti da tutto il mondo. La selezione viene fatta con lo scopo di trovare film che sappiano rappresentare il meglio della produzione cinematografica contemporanea. Al centro del festival c'è proprio l'incontro tra i film e il pubblico, e credo che questa centralità sia il motivo per cui è così amato.

Tra l'altro, un festival senza troppa mondanità, dove si vengono a vedere film poco conosciuti...
Non abbiamo nulla contro i red carpet, ci mancherebbe, e quando possiamo portare degli ospiti lo facciamo molto volentieri. Io personalmente tengo molto alle masterclass, che permettono di avvicinare pubblico e autori. Ma al centro del nostro festival restano i film, che andiamo a scovare in tutto il mondo, portando una panoramica della migliore produzione dell'anno, affiancata dalle retrospettive. Il pubblico ormai si fida delle nostre scelte e viene a scoprire nuovi autori, nuove storie e nuovi generi.

Eppure, c'è chi si domanda se al giorno d'oggi i festival abbiano ancora uno scopo, se servano.
Per quanto mi riguarda, i festival di cinema hanno un ruolo fondamentale, oggi più che mai. Non ho nulla contro le piattaforme digitali o la moltiplicazione delle possibilità di visione, anzi, permettono di arrivare a pubblici diversi e sono comodissime per recuperare ciò che non esce nelle sale fisicamente raggiungibili. Ma il cinema è sempre stato ed è soprattutto condivisione. Una ritualità che i festival mantengono e sostengono: con tante possibilità di "consumo" culturale, la condivisione in sala si mantiene e perpetua la sua centralità e, anche solo per questo motivo, andrebbe tutelata. Viviamo in una società dove si partecipa sempre meno alla vita politica e sociale delle città, e così i festival diventano una rara occasione di condivisione.

Una bella responsabilità: che linea seguite per la scelta dei film?
Da una parte c'è ovviamente la cinefilia e la ricerca del mio team, ma dall'altra la volontà di proporre film che possano accendere la miccia della socialità e del confronto. Poi abbiamo anche la responsabilità di fornire degli strumenti che aiutino a creare un nuovo pubblico, come le masterclass con gli autori e le conversazioni con gli addetti ai lavori. Non c'è una ricetta o, come si dice oggi, un algoritmo calato dall'alto da seguire: la mia squadra ed io scegliamo cosa proporre, prendendoci anche dei rischi, ma sempre ragionando su ciò che secondo noi vale la pena di vedere e recuperare.

In quanti siete? Come funziona la selezione?
La Viennale è una sorta di 'festival dei festival' che, anche grazie alla sua collocazione alla fine dell'anno, riesce a proporre una selezione del meglio visto in altre kermesse. Abbiamo anche la fortuna di non avere il problema delle premiere mondiali, che ci limiterebbero nella scelta. In Viennale ci si aspetta che sia il direttore a programmare, e io ne sono molto felice. Per farlo ho scelto un comitato di quattro consulenti, che mi segnalano i titoli su cui poi ci confrontiamo. Poi c'è molto scambio anche con gli altri festival: ci si nutre delle opinioni degli altri per crescere.

Come si diventa direttore di festival? Era quello che voleva fare 'da grande'?
Io neanche pensavo fosse un lavoro. Da ragazzina volevo diventare scrittrice o architetto, per cui dopo il liceo ho studiato ingegneria con l'intenzione di passare ad architettura, ma non ha funzionato per me. Così mi sono iscritta a Scienza della comunicazione a Bologna. Presa la laurea avevo voglia di andare oltre i miei confini e ho fatto domanda per un progetto interculturale in Messico. A Città del Messico ho quindi conosciuto FICCO (Festival Internacional de Cine Contemporáneo) dove ho lavorato per 6 anni come responsabile della comunicazione. Mi sono fatta le ossa, fino a quando, 10 anni fa, è arrivata l'occasione di fondare il FICUNAM, nato in collaborazione con l'università e grazie al quale è arrivata la chiamata dalla Viennale. Mi è spiaciuto abbandonare la mia creatura, ma ho accettato per cambiare e mettermi alla prova, anche perché per fare bene questo mestiere è necessario vedere un sacco di cinema, frequentare i festival, scambiare continuamente esperienze con altri.

Quanto costa un festival come la Viennale?
Al momento il nostro budget è di 2 milioni e 700mila euro, con i quali riusciamo a programmare circa 330 film, per la maggior parte lungometraggi, compresa la retrospettiva. I fondi sono pubblici, ma la metà arriva da box office e autofinanziamento (gadget, programmi, etc), cosa di cui siamo molto orgogliosi. La squadra fissa del festival è di 6 persone: il mio team più due persone dell'amministrazione e movimento copie, che aumenta di 25 collaboratori esterni sotto festival e di 120 persone durante i giorni della kermesse. Nessun volontario: ci tengo a specificare che tutti ricevono un compenso per il loro lavoro.

Giovane, italiana e donna. Caratteristiche che l'hanno aiutata o ostacolata?
Non vorrei essere fraintesa: c'è ancora molta strada da fare. Io però non mi sono mai trovata di fronte a difficoltà maggiori per il solo fatto di essere donna, anzi, penso di avere sempre trovato porte aperte. Certo, nel cammino ho subito la mia dose di bullismo maschile, ma non gli ho mai dato particolare importanza. Sono convinta che sia una questione su cui non spegnere mai i riflettori, ma voglio anche pensare di non essere stata scelta solo perché donna. La questione delle quote è sicuramente una possibile soluzione al fine di dare spazio a chi se lo merita, ma attenzione a non confondere le possibilità con le qualità. Il cinema, dalla produzione ai festival, si sta aprendo alle donne ed è un bene per aumentare i punti di vista, di cui abbiamo bisogno. Ma attenzione a non generalizzare, ghettizzando gli sguardi più tradizionali. Impariamo a non puntare solo il dito, ma a fare meglio e dare valore alla diversità.

UN DIRETTORE GIARDINIERE AL TORINO FILM FESTIVAL

Intervista a Stefano Francia di Celle.

di CRISTIANA PATERNÒ

Foto di Rosalia Loia

Trasmette puro entusiasmo, Stefano Francia di Celle. A metà dicembre ha preso il posto di Emanuela Martini alla guida di uno dei festival più prestigiosi in Italia. Selezionato all'interno di una rosa di 8 candidati, è stato nominato all'unanimità dai vertici del Museo Nazionale del Cinema. Torinese, 54 anni, laureato in Storia e Critica del Cinema, lascia Venezia Classici "in totale armonia con Alberto Barbera, direttore della Mostra, ed Enzo Ghigo, presidente del Museo del Cinema di Torino" e la programmazione di Raitre a *Fuoriorario*, per dedicarsi per due anni, anima e corpo, a un festival che ha "visto nascere". Portando una visione spirituale e un'idea forte del lavoro di squadra. Suo primo impegno parlare con tutti i collaboratori della manifestazione, uno per uno, raccogliendo desideri e difficoltà. "La squadra fissa rimane tutta, voglio valorizzare ognuno di loro. Se a dicembre 2020 il personale interno mi dicesse grazie per aver migliorato lo spirito della squadra sarei veramente felice. Un festival non è solo scegliere il film che poi va agli Oscar, cosa peraltro importantissima e non facile".
Sarà invece rinnovato il comitato di selezione, con attenzione alla "parità di genere e alla presenza di giovani critici". Quando lo incontriamo,

a fine gennaio, è presto per parlare del programma, ma le idee sono in ebollizione ed è già previsto un appuntamento con la stampa a metà marzo. Però questa chiacchierata con *8 ½* è la prima vera intervista. Per ora, ammette, si lavora molto sulle relazioni. "Sto incontrando tutti a Torino, il sovrintendente dell'orchestra Rai, il direttore del Teatro Stabile, la Scuola Holden, il presidente della Regione Piemonte, con cui c'è stato uno scambio molto vivace, non sulle idee politiche, ma sul progetto. Un incontro fondamentale è stato quello con la Fondazione per la Scuola di Compagnia di San Paolo, stiamo sviluppando un progetto, che si ispira in parte alla felice esperienza di Alice nella Città. Hanno uno studio televisivo cablato con più di 200 scuole in tutto il territorio, così i bambini possono interagire in diretta. Porteremo lì registi e autori e l'attività di formazione con i docenti partirà da subito".

La preferenza è caduta su di lei proprio per il suo doppio profilo, scientifico ma anche manageriale.

Il manager culturale l'ho sempre fatto, anche come autore, le questioni sono connesse perché quando hai a che fare con un progetto artistico hai a che fare anche con le risorse e le persone. A Torino posso finalmente concentrarmi sull'attività manageriale.

Da torinese che rapporto ha avuto con il Festival nel corso degli anni?

Ho cominciato a lavorare al Torino Cinema Giovani con Alberto Barbera direttore, quando avevo vent'anni. A Torino ho fatto tante esperienze: con l'Archivio Cinematografico della Resistenza, il Festival Da Sodoma a Hollywood, il Museo del Cinema quando ancora aveva sede a Palazzo Chiablese. Gianni Rondolino è stata una delle figure di riferimento per me, come pure Paolo Gobetti. All'Archivio ho incrociato l'aspetto politico del cinema, con le testimonianze dei partigiani. Al Festival di Ottavio Mai ho sperimentato la militanza gay ed è stato per me un momento di liberazione personale. Comunque, attraverso il cinema, ho conosciuto i valori fondanti della mia vita. Al TFF mi sono occupato sia della ricerca copie che delle retrospettive.

Mentre i contemporanei si dedicano ai remake e rifacimenti, il cinema del passato è un'eterna riscoperta. Il che spiega il grande successo di Festival come le Giornate del cinema muto di Pordenone, il Cinema Ritrovato o la sezione Venezia Classici.

Per me la retrospettiva sul cinema nôvo brasiliano di Torino, curata da Marco Melani e Marco Giusti, è stata un'autentica rivelazione. Era una cosa totalizzante, dopo aver lavorato alla movimentazione copie, stavo fino alle 2 di notte in sala a vedere questi film per me nuovi. Un altro momento chiave è stata la curatela della retrospettiva su Sokurov fatta nel 2003 insieme a Enrico Ghezzi e Alexei Jankowski, stretto collaboratore del regista. Tirare fuori dagli scaffali capolavori censurati che nessuno aveva mai visto e ricostruire la copia originale era anche ripercorre la storia culturale, e non solo, dell'Urss. L'altra grande esperienza è stata ovviamente Venezia Classici, a cui mi ha chiamato Barbera.

Dunque, al TFF 2020 ci sarà attenzione ai film del passato.

Avranno un ruolo molto importante ma non celebrativo. Il messaggio forte che Venezia Classici dava e che continuerò a dare al TFF è che i film vanno visti in sala con le migliori copie possibili, idealmente ci dovrebbe essere un restauro per ogni film. Bisogna combattere l'abitudine diffusa che un film visto sul computer sia la stessa cosa. Certo, puoi vedere *Guernica* sul computer, però poi desideri andare a Madrid. I film, puoi vederli a brandelli oppure in streaming con copie di qualità decente, però sono concepiti per la sala, almeno quelli della grande stagione degli Anni '60 e '70. Non vederli in sala mortifica e umilia tutti gli operatori del settore.

Parliamo di cinema contemporaneo: quali sono i suoi gusti, le sue passioni?

Il TFF ha sempre privilegiato il cinema indipendente, le opere prime e seconde, attenzione che confermo. Mi piace molto il cinema di genere, seguito egregiamente da Emanuela Martini. Poi voglio ampliare alle nuove forme di creatività audiovisiva, sul web e sulla televisione, trovando una chiave giusta per cercare l'innovazione e la creatività giovanile.

Due film del cuore, uno contemporaneo e uno del passato.

Corpo celeste di Alice Rohrwacher (2001) e *Un borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli (1977).

C'è una direzione del TFF che l'ha entusiasmata in modo particolare?

La 'mia' direzione è quella di Roberto Turigliatto e Giulia D'Agnolo Vallan, perché con loro ho fatto le cose più belle. E poi naturalmente Nanni Moretti. Ma mi sento in sintonia con tutta la linea, voglio valorizzare tutto quello che è stato fatto aggiungendo delle cose nuove.

Tra i suoi maestri c'è sicuramente Enrico Ghezzi.

Lui è stato il più importante per l'intensità del rapporto che abbiamo e la sua capacità di farmi esprimere. Quando sono arrivato a Roma, e in Rai, ho avuto carta bianca. Tra i progetti importanti realizzati c'è il Festival Il Vento del Cinema di Procida, di cui ero produttore e presidente. È stato il mio master, sono cresciuto in un anno come se ne fossero passati 15. Oggi penso quasi tutti i giorni a Procida, perché lavoro in condizioni ben più favorevoli e con una manifestazione che ha 38 anni di vita e una grande stabilità.

Cosa le ha insegnato Ghezzi?

Ad accostare popolare e iperraffinato, Godard e Matarazzo, i blockbuster e Guy Debord. Ho iniziato a seguire questa sua linea quasi rapsodica, abbastanza unica, non tanto in Rai, dove sono arrivato nel '96, ma al Festival di Taormina sotto la sua direzione da grande alchimista. I miei progetti prendono sostanza da quelle grandi idee ma stanno più nella dimensione dell'organismo che cresce in armonia, senza grossi scossoni.

A CASA TUTTI BENE

DI MARIAGRAZIA FANCHI, MARIA CECILIA MURGIA,
MARIA FRANCESCA PIREDDA, VIOLA SUZZANI, ANGELA TIBALDI

La Valutazione di impatto della Legge Cinema e Audiovisivo (L. 220/2016)

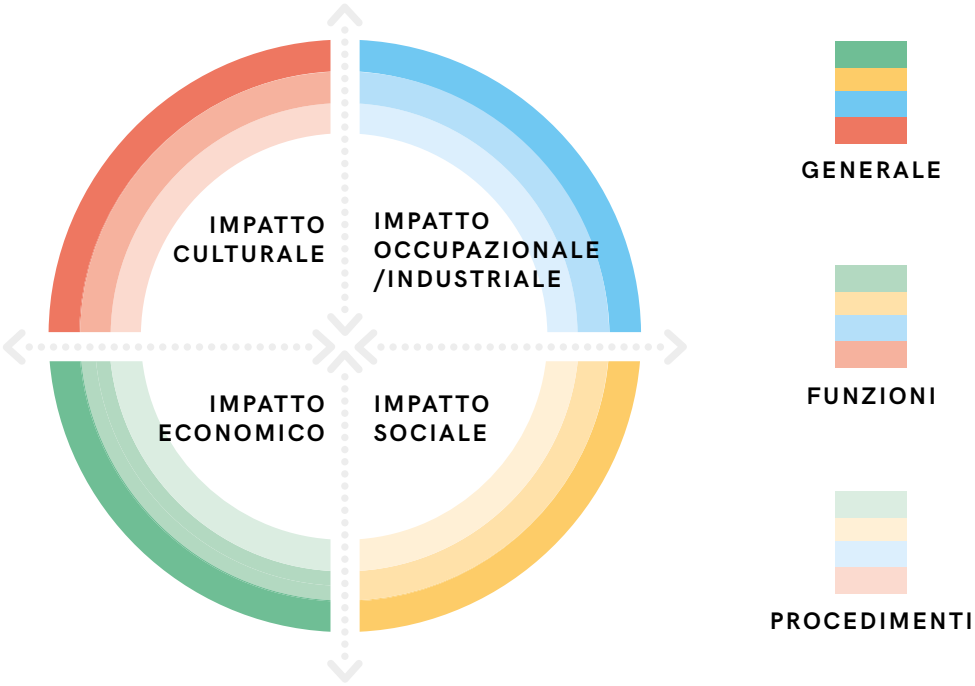
L'entrata in vigore della Nuova Disciplina del Cinema e dell'Audiovisivo, all'inizio del 2017, è stata salutata come un punto di svolta nella storia del finanziamento pubblico in Italia. Cambiava il sistema di governance, con l'istituzione del Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo; cambiavano gli strumenti e i criteri di finanziamento, con l'estensione del Tax credit, l'istituzione di un articolato dispositivo di finanziamento automatico, il rinnovo dei criteri di assegnazione dei contributi selettivi; si inauguravano alcune importanti linee di azione a sostegno della distribuzione, dell'esercizio, della promozione e più ampiamente della *screen culture*, per la prima volta intesa in un'accezione estesa: film, opere televisive e web e prodotti videoludici. A completare il quadro, l'abolizione dell'istituto della censura, nei fatti già inattivo, ma emblematico di un sistema che, prima ancora che dalla politica, era stato messo fuori gioco dal cambiamento dei pubblici, del mercato e dell'intero scenario tecnologico e mediale.

In quel frangente, il progetto di monitoraggio dell'intervento pubblico e dei suoi effetti (Artt. 12 e 27) passò quasi inosservato. Certo si tratta di una piccola azione nell'economia dei cambiamenti introdotti dalla Legge, ma non irrilevante nell'allineamento alle politiche internazionali di finanziamento pubblico e fin anche nella promozione di un'idea nuova e avanzata di cinema e audiovisivo: come plesso di imprese, capaci di generare valore economico e di produrre occupazione, ma anche come attivatori di processi sociali e culturali complessi, capaci di operare su gangli fondamentali della vita pubblica. È su questo aspetto che ci concentreremo, richiamando anche alcuni dei dati che sono più diffusamente esposti nella valutazione.

La cassetta degli attrezzi: prospettive e strumenti

Prima dei dati, dunque, la prospettiva. La valutazione degli impatti della Legge 220/2016 è stata condotta adottando un approccio multidimensionale, multilivello e multidisciplinare (fig 1).

Fig. 1 - Metodologia: dimensioni e livelli



Muovendo nel solco tracciato dalla nota metodologica del 2017, l'analisi ha anzitutto dettagliato e ampliato le dimensioni oggetto di analisi, con l'intento di creare la migliore corrispondenza possibile fra lo strumento di valutazione e i principi ispiratori della Legge, le cui finalità contemperano obiettivi economici e industriali (il rafforzamento della filiera e dei suoi settori e attori) con la conservazione e valorizzazione della cultura cinematografica e audiovisiva e l'assicurazione della sua più ampia accessibilità da parte dei soggetti sociali. In questa direzione si è proceduto all'identificazione (e poi alla ponderazione) di un ulteriore plesso di indicatori, che consentissero di bilanciare l'attenzione per la dimensione economica e industriale con quella (primaria per la Legge) culturale e sociale. Per esempio, l'indicatore della "Parità di genere e diversità", previsto dalla nota metodologica del 2017, è stato riarticolato in tre indicatori distinti: "Le pari opportunità e la valorizzazione dei soggetti in avvio di carriera"; "Il pluralismo culturale e la varietà e diversità dei linguaggi e dei formati"; "I pubblici e l'impatto sociale".

Nell'identificazione degli indicatori e nella loro ponderazione si è inoltre optato per un'analisi multilivello. La sfida è stata quella di approntare un dispositivo in grado di verificare le ricadute della Legge sul comparto nel suo insieme, sulle specifiche funzioni della catena del valore e sui suoi singoli segmenti. Il disegno di ricerca è stato dunque strutturato in modo da operare a tre livelli.

LIVELLO GENERALE: verifica le ricadute della Legge sul settore, valutato in sé stesso e in relazione agli ambiti produttivi con cui opera. In questa prospettiva il comparto è stato articolato in tre aree: un'area Core, che comprende le imprese le cui attività economiche rientrano pienamente nel settore di riferimento come definito dalla Legge (qui sono state collocate, a titolo di esempio, le imprese classificate secondo il codice Ateco come "attività di produzione cinematografica, video e programmi televisivi"); una parte Driven, che comprende le attività che non sono di esclusiva pertinenza del settore oggetto di osservazione o per le quali i codici Ateco non consentono di raggiunge un livello di dettaglio sufficiente a estrapolarne la componente audiovisuale (ad esempio, le imprese di noleggio di videocassette, cd, dvd e dischi)[1]; e una parte Promozione, che comprende le realtà e le iniziative che possono rientrare nel perimetro di pertinenza dell'Art. 27 della Legge, che copre appunto le attività di promozione (in questa area sono state considerate, per esempio, le "Attività di associazioni che perseguono fini culturali e ricreativi").

LIVELLO DELLE FUNZIONI: verifica le ricadute della Legge sulle diverse funzioni della catena del valore, come la produzione, la distribuzione, l'esercizio o la promozione. A questo livello sono stati messi a punto di volta in volta strumenti di rilevazione differenti, prese in esame fonti e costruiti data set specifici.

IL LIVELLO DEI PROCEDIMENTI: verifica le ricadute di ciascuna delle linee e azione della Legge sul settore e sui sui diversi segmenti.

1 La distinzione tra Core e Driven è stata effettuata analizzando la descrizione che ISTAT dà delle singole classi di attività nonché esaminando le Classi di Prodotto (CPA) corrispondenti.

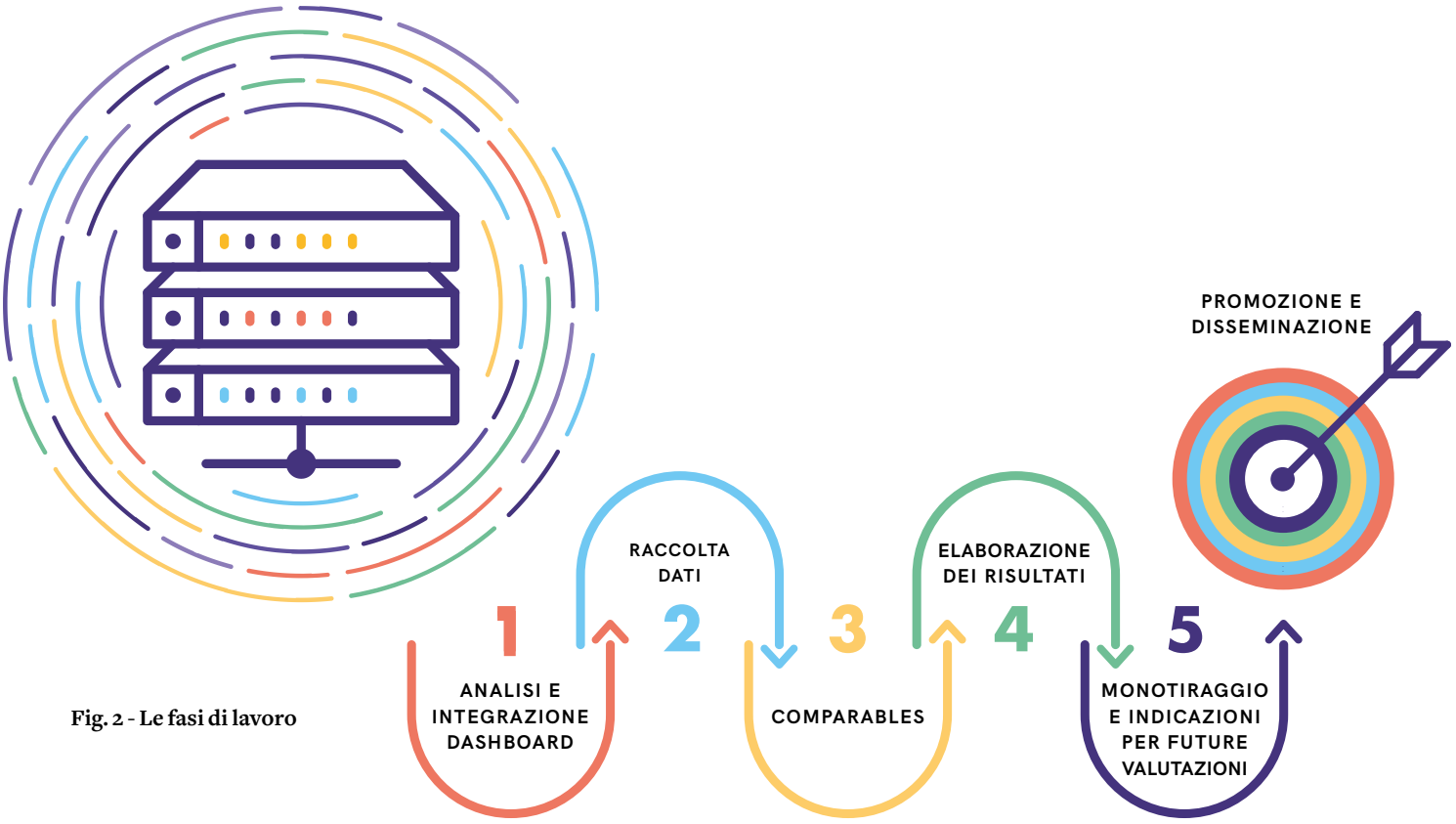
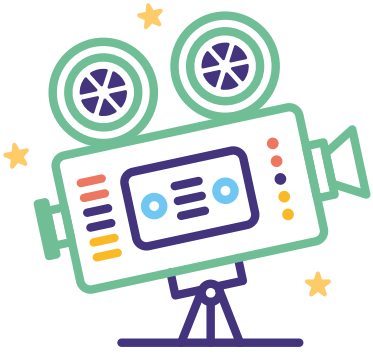


Fig. 2 - Le fasi di lavoro

Da ultimo, l'approccio metodologico impiegato per la valutazione degli impatti si è caratterizzato per l'impiego di metodologie di rilevazione diversificate e multidisciplinari, funzionali a fornire dati e misurazioni delle quattro dimensioni considerate (economica, occupazionale, culturale e sociale) a ciascuno dei tre livelli (comparto, funzioni, procedimenti - fig. 1). La principale fonte di dati è stato il database contenuto nella piattaforma DGCol, lo sportello automatico on line per le domande di contributo della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, attivato il 28 settembre 2017. Le informazioni sono state poi integrate attraverso l'uso di fonti complementari e attraverso rilevazioni ad hoc (per esempio la survey pubblici). Per l'elaborazione dei dati ci si è avvalsi anche di tool specifici, come il sistema input-output, per la misurazione degli impatti economici, il software Centric per l'elaborazione del budget di genere dei progetti.

Una volta definite prospettive e disegno di ricerca, il lavoro si è snodato attraverso cinque fasi (fig. 2): la razionalizzazione e l'integrazione degli indicatori necessari alla misurazione degli esiti della Legge nelle diverse dimensioni e sui diversi livelli; la raccolta dei dati, utilizzando le fonti già esistenti e realizzando indagini ad hoc; l'analisi di scenario, con specifico riferimento al contesto internazionale; l'elaborazione dei dati e da ultimo la messa a fuoco di possibili interventi futuri sull'impianto e sul sistema di valutazione e la promozione e diffusione dei risultati, di cui questo articolo è parte.

Il lavoro è stato condotto fra giugno e settembre 2019. I dati considerati, con eccezione per lo stato di attuazione della Legge, si riferiscono ai primi due anni di applicazione della normativa e coprono il periodo compreso fra il 1° gennaio 2017 e il 31 dicembre 2018. Questo arco temporale ha senz'altro permesso di formulare una prima valutazione.



Scenario e prelievi

Non è possibile dare conto in modo analitico dei risultati raggiunti per i quali si rimanda al Rapporto. Qui proveremo a tirare le somme del lavoro di Valutazione, adottando come bussola i principi che hanno ispirato la Legge e che sono enunciati nell'art. 3, comma 1, e richiamando alcuni dati esemplari.

Favorire "il consolidarsi dell'industria cinematografica nazionale nei suoi diversi settori anche tramite strumenti di sostegno finanziario".
Non il primo **principio** ad essere enunciato, ma senz'altro quello che siamo più abituati a considerare quando ci interroghiamo sulla capacità dello Stato di sostenere il cinema e l'audiovisivo. La tabella 1 mostra in sintesi le dimensioni del settore nel periodo considerato.

Le dimensioni imprenditoriali del comparto e gli indicatori macroeconomici restituiscono una fotografia positiva. Nel 2017, per esempio, le 6.501 imprese che operavano nel settore cinema e audiovisivo (ovvero nell'area Core del comparto) hanno generato 2,8 miliardi di valore aggiunto lordo e 7,8 miliardi di fatturato, con una crescita significativa nel 2018, dovuta all'entrata in vigore dei decreti attuativi del Tax credit previsti dalla nuova Legge. Anche i dati relativi all'occupazione restituiscono un'immagine più che confortante: quasi 19mila FTE (Full Time Equivalent). Infine, si registrato risultati positivi anche in relazione alla distribuzione all'estero, con un incremento complessivo del 31% rispetto al 2015, sebbene si rilevi un rallentamento delle esportazioni di prodotti cinematografici e audiovisivi, con una perimetrazione dei mercati di sbocco concentrati per il 63,9% in UK, Germania, Francia, Stati Uniti, Repubblica Ceca e Spagna. L'attenzione che il nuovo dispositivo di Legge destina alla distribuzione (l'attivazione di linee di finanziamento specifiche per la distribuzione internazionale; i nuovi bandi e le premialità per le coproduzioni) costituiscono tuttavia una premessa promettente per il miglioramento dell'indicatore nei prossimi anni.

Tab. 1 - I macroindicatori di impatto

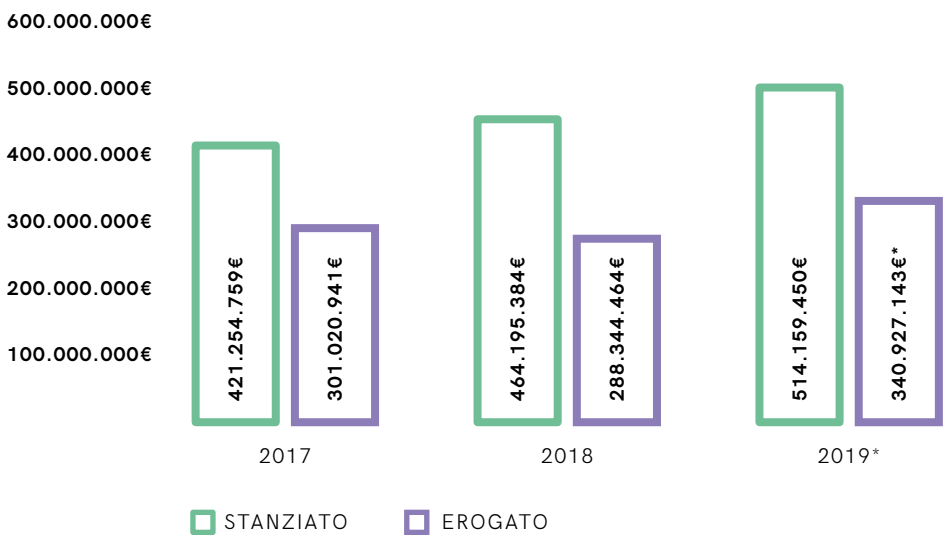
6 MLD SPESA	Il macroindicatore *Spesa* misura l'ammontare della spesa sostenuta dagli operatori del settore e dedicata all'attività produttiva.
2,8 MLD VALORE AGGIUNTO	Il macroindicatore *Valore Aggiunto Lordo* (*VAL*) misura il valore di beni e servizi prodotti in un determinato settore o comparto dell'economia ed è la *"risultante della differenza tra il valore della produzione di beni e servizi conseguita dalle singole branche produttive ed il valore dei beni e servizi intermedi dalle stesse consumati"*.
18.885,76 ULA OCCUPAZIONE	Il macroindicatore *Occupazione* rappresenta il numero di dipendenti del settore converti in unità equivalenti a tempo pieno (ULA).
830 MLN REMUNERAZIONE DEL LAVORO	Il macroindicatore *Remunerazione del lavoro* rappresenta le retribuzioni lorde dei dipendenti del settore cinematografico e audiovisivo.
57,5% DEI BENEFICIARI NON AVREBBE REALIZZATO LE ATTIVITÀ E/I PROGETTI OGGETTO DI SOSTEGNO **ADDIZIONALITÀ**	Il macroindicatore *Addizionalità* valuta la capacità dei contributi e finanziamenti previsti dalla Legge 220/2016 di stimolare la realizzazione di opere e/o progetti audiovisivi e cinematografici che viceversa, senza il sostegno di tali misure, non si sarebbero concretizzati. Tale indicatore è stato implementato tramite un'indagine mirata sui soggetti beneficiari di contributi al 31/12/2018. I rispondenti hanno fornito informazioni di carattere generale in merito all'effetto incentivante delle linee di contribuzione e finanziamento introdotte dalla Nuova Disciplina.
145 MLN ESPORTAZIONI	Il macroindicatore *Proventi da esportazione* misura il valore di beni e servizi audiovisivi e cinematografici esportati dalle imprese italiane operanti nel settore. In altri termini, permette di rilevare gli utilizzi di manodopera, beni e servizi nazionali da parte di soggetti stranieri.
0,34 MOLTIPLICATORE ROI RETURN OF INVESTMENT	Il macroindicatore *Ritorno sugli Investimenti* (*ROI*) misura le entrate fiscali dello Stato generato dalle misure introdotte dalla Nuova Disciplina del Cinema e dell'Audiovisivo.

Un secondo principio che ha ispirato la Legge è **l'attenzione verso tutti i comparti e i soggetti coinvolti nella filiera**. Su questo punto il dispositivo ha operato sia attraverso l'attivazione di nuove linee di finanziamento (per esempio l'estensione del Tax credit alla distribuzione); sia attraverso la semplificazione delle procedure di accesso ai contributi, per esempio attraverso l'attivazione della piattaforma DGCol; sia infine attraverso l'allargamento dei criteri di accesso ai benefici di Legge, con un conseguente incremento delle iniziative ammesse al finanziamento, di cui si dirà più avanti e un significativo aumento dello stanziato e dell'erogato (fig. 3).

Sebbene il finanziamento continui a essere concentrato in termini percentuali sul settore della produzione, a petto di una spesa decisamente più alta rispetto alle altre "funzioni" del comparto, la Nuova Disciplina del Cinema e dell'Audiovisivo ha previsto una serie di meccanismi compensativi che hanno portato a una crescita della quota percentuale di fondi sui segmenti della filiera tradizionalmente meno sostenuti, a partire dalla distribuzione, e l'investimento su nuovi fronti, come quello della film literacy nel quadro del Piano Nazionale Cinema per la Scuola.

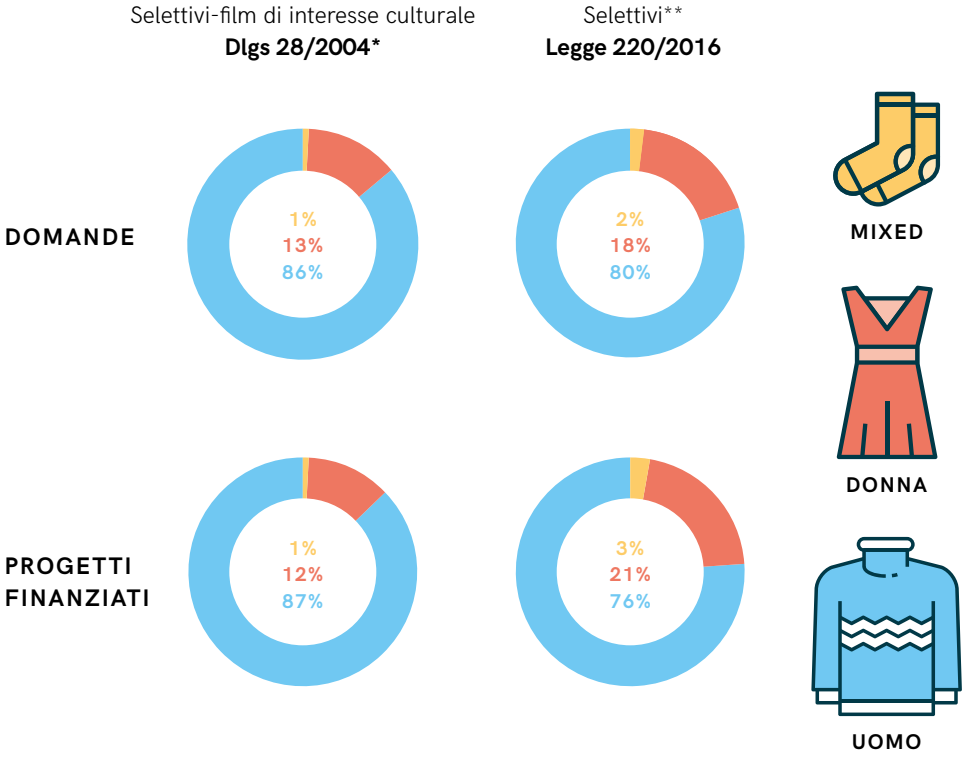
L'estensione dell'accessibilità ai benefici di Legge, nel quadro del sostegno olistico al comparto, ha dato esiti positivi anche in relazione al principio della **salvaguardia e della valorizzazione del pluralismo culturale**. Insieme all'inclusione delle opere televisive e web e della produzione videoludica nel novero dei progetti potenzialmente beneficiari del sostegno pubblico attraverso contributi automatici e selettivi, il dispositivo di Legge ha sistematizzato e rafforzato il sostegno ai giovani autori e alle opere prime e seconde e introdotto una serie di misure volte a favorire il superamento del gender imbalance che in Italia, come nel resto d'Europa, rappresenta un vulnus del comparto. A tale riguardo, l'attenzione introdotta nei contributi selettivi verso le opere dirette da donne (o il cui soggetto, sceneggiatura o musica sono a firma femminile) ha portato a un significativo miglioramento del bilanciamento di genere (fig. 4).

Fig. 3 - Finanziamento pubblico nel triennio 2017-2019



** Dato parziale, istruttorie ancora in corso*

Fig. 4 - Budget di genere dei film finanziati sulla linea selettivi D.lgs 28/2004 e Legge 220/2016



** Lungometraggi e Opere Prime/Opere Seconde (2004-2016).*
*** Lungometraggi di autori affermati, Opere Prime/Opere Seconde, opere di animazione e documentari (2017-2018).*

Il **dialogo fra la produzione cinematografica italiana e il contesto internazionale** è stato incentivato attraverso un plesso di interventi che proseguono e potenziano l'azione del precedente quadro disciplinare. In particolare, il sostegno allo sviluppo e alla produzione di opere in partnership con altri Paesi ha visto nel biennio un aumento dei contratti di coproduzioni (Tax credit coproduzione - Art. 15), passati da 30 nel 2017 a 38 nel 2018, e un parallelo incremento del numero di Paesi non europei coinvolti (erano 4 nel 2017 e sono diventati 7 nel 2018). Contestualmente è aumentato l'impatto generato dal Tax credit per la produzione esecutiva di opere straniere in Italia (Art. 19), con 29 domande approvate, 10 Paesi produttori, di cui 8 dell'Unione Europea, e 2 extra europei. Sempre nel quadro del sostegno alla diffusione del cinema italiano all'estero si situano le azioni attivate nel quadro del Film Distribution Fund, gestito dalla DGCA insieme all'Istituto Luce Cinecittà e ANICA (Art.26) e le azioni a sostegno dello sviluppo della cultura cinematografica (Art. 27), una delle cui finalità è la diffusione all'estero dell'immagine dell'Italia tramite il suo patrimonio cinematografico e audiovisivo.

Il **principio de "la conservazione e il restauro del patrimonio filmico e audiovisivo nazionale"** ha ispirato una serie di interventi, fra cui il bando finalizzato all'"Attività di acquisizione, conservazione, catalogazione, restauro, studio, ricerca, fruizione e valorizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo" (Art.27). Si tratta di una delle linee di intervento con il più alto tasso di risposte positive (l'88% delle domande approvate) e con un finanziamento di quasi 2 milioni di euro (1.876.000).
La **formazione dei pubblici e l'educazione all'immagine** è probabilmente il principio che nel primo biennio di applicazione della nuova normativa ha evidenziato gli impatti più positivi, su tutti gli indicatori. Il Piano Nazionale Cinema per la Scuola ha ottenuto un notevole successo in termini di domande e di istanze approvate (497), di forza di richiamo (sono stati coinvolti 372 istituti scolastici) e di diffusività sul territorio nazionale.

Da ultimo, il principio della **promozione della più ampia fruizione del cinema e dell'audiovisivo** si è declinato in un insieme combinato di azioni: il sostegno ai punti di visione e promozione dell'esercizio in tutte le sue forme, comprese sale d'essai, Associazioni per la promozione della cultura cinematografica, Cinecircoli e Sale della Comunità; il sostegno alla distribuzione delle opere; l'ampliamento della fruibilità dei luoghi di visione per le persone con disabilità motorie e sensoriali; l'attivazione, nel quadro della Valutazione di impatto, di un sistema di monitoraggio della presenza delle produzioni finanziate nel circuito theatrical e domestico e dei pubblici e dei loro bisogni. Anche in questo caso i dati raccolti tratteggiano uno scenario positivo e in crescita, caratterizzato da un sostegno diffuso, attraverso il credito di imposta, agli esercizi cinematografici (227 esercizi) e a Associazioni, Cinercircoli e Sale della Comunità (37 soggetti a cui fanno capo sovente ampi circuiti di sale). Anche la capacità delle opere finanziate di accedere ai canali theatrical e domestici offre primi dati positivi. Tenendo presente che molte delle opere finanziate erano nella fase iniziale del ciclo produttivo, al momento della rilevazione il 14% delle opere beneficiarie del sostegno pubblico nella linea produzione già in sala e il 59% delle opere tv sostenute con le nuove aliquote avevano avuto un passaggio televisivo, facendo registrare indici di ascolto superiori, sebbene di poco, alle medie di rete nella fascia oraria di riferimento.

Nonostante il quadro emerso dalla valutazione, qui sinteticamente ricostruito, non permetta di sbilanciarsi eccessivamente rispetto agli effetti su lungo periodo della Legge 220/2016, poiché occorreranno alcuni anni prima di poterne valutarne appieno le ricadute, i dati finora raccolti permettono di essere ottimisti rispetto agli esiti futuri. Di certo l'innovatività della Legge, ha avuto ripercussioni sull'intera filiera cinematografica e audiovisiva e ha profondamente modificato la governance e, più estesamente, l'attività dell'Amministrazione, orientando l'intervento pubblico verso criteri oggettivi e automatici per l'assegnazione dei contributi, verso l'adozione di criteri di efficienza ed efficacia e verso una cultura della valutazione e del monitoraggio interno. L'attenzione rivolta a tutto il comparto, l'apertura al beneficio fiscale anche per soggetti finora a esso estranei, la risposta positiva di realtà eterogenee dislocate su tutto il territorio nazionale, la spinta all'internazionalizzazione sono alcuni dei segnali positivi che muovono verso l'allineamento del settore cinematografico e audiovisivo italiano a quello dei Paesi più forti in materia, in equilibrio tra due spinte, quella alla globalizzazione e quella rispettosa dell'identità locale.

La valutazione di impatto della Legge Cinema e Audiovisivo per gli anni 2017-2018 è stata realizzata da Università Cattolica e PTSCLAS S.p.A. ed è scaricabile al seguente collegamento: http://www.cinema.beniculturali.it/direzionegenerale/148/valutazione-di-impatto/

FOCUS BULGARIA

Nome ufficiale:
Repubblica di Bulgaria

Capitale: Sofia

Lingua: bulgaro

Forma di governo:
Repubblica parlamentare

Popolazione: 6 981 981 ab.

Densità: 63 ab./km²

Superficie: 110 994 km²

Valuta: Lev bulgaro

HOLLYWOOD DEI BALCANI, MA POCHE OPPORTUNITÀ AI TALENTI LOCALI

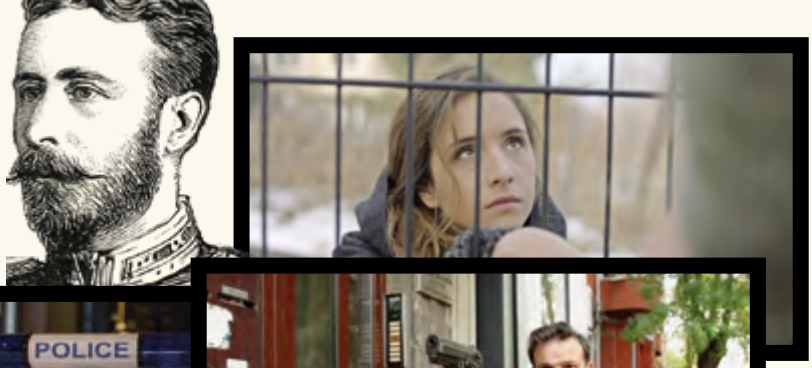
di PAOLA CASELLA

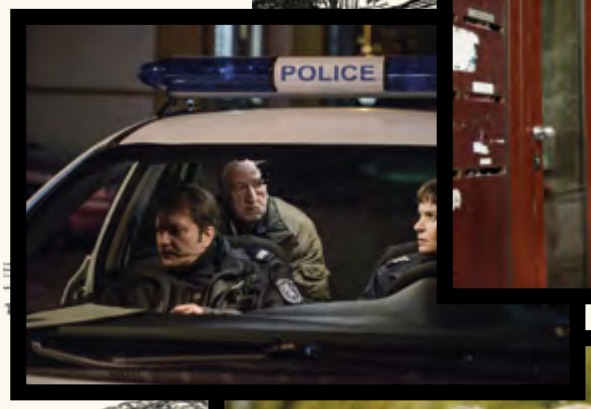
La Storia del cinema bulgaro comincia nel 1915 con il film muto *Balgaran e galant*, diretto e interpretato da Vasil Ghendov, il cui successivo *Luibovta e ludost* (1917) è uno dei pochi titoli dell'epoca ad essere rimasto a noi. Ma l'industria cinematografica della Bulgaria ha cominciato a strutturarsi come tale solo intorno agli Anni '30, ricevendo la spinta determinante sotto il regime socialista che le ha procurato le risorse economiche per crescere e diventare, anche con finalità propagandistiche, una delle più rilevanti all'interno del blocco sovietico. Nel '48 la nazionalizzazione del settore ha portato ad una fioritura culminata negli Anni '70, dando spazio ad autori come Valo Radev il cui *Il ladro di pesche* (1964) ha partecipato alla Mostra del Cinema di Venezia.

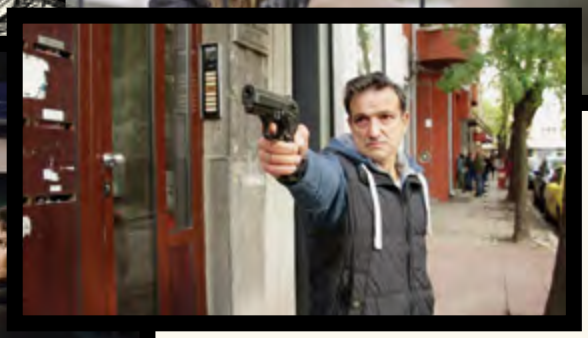
La nascita nel 1962 degli studi cinematografici di Bojana, vicino alla capitale Sofia, segna uno spartiacque importante: questa "Cinecittà bulgara", come è stata soprannominata, è diventata il centro di produzione più importante dei Balcani. Presso gli studi della **Bojana Film Company** sono stati realizzati molti film nazionali ma anche molti titoli internazionali che si sono avvalsi delle strutture, tecnologie e attrezzature dei settori produzione, laboratorio e animazione (da sempre un fiore all'occhiello della cinematografia dei paesi dell'Est Europa), nonché dei reparti tecnici locali, a costi molto inferiori di quelli dei Paesi dell'Europa occidentale.

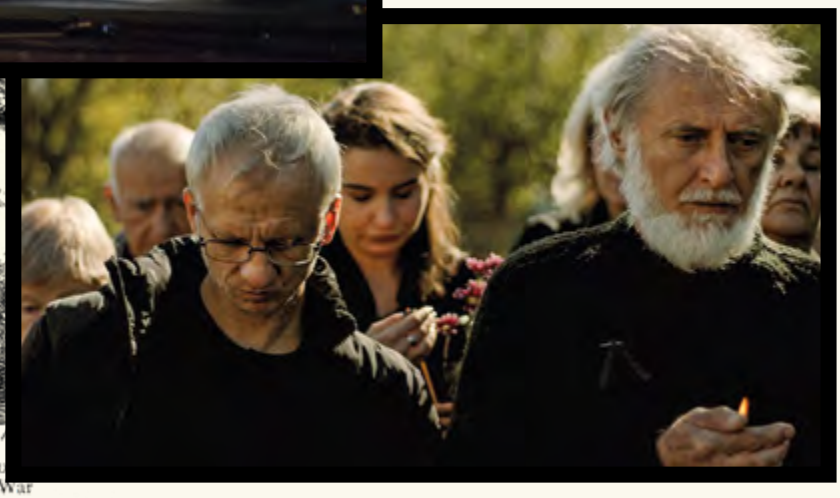
Negli Anni '70 la Bulgaria è arrivata a produrre circa 25 lungometraggi di finzione l'anno ed è della fine del decennio l'affermazione di **Ljudmila Živkova**, membro del Politburo e figlia del leader del Partito comunista bulgaro, Todor Zhilov, che prese a cuore le sorti della cinematografia nazionale e fece il possibile per allargarne gli orizzonti. Fra gli autori emersi in questo periodo vale la pena ricordare **Metodi Andronov, Eduard Zahariev** e **Rangel Valčanov**, che fecero il possibile per smarcarsi dalla censura e dalla necessità di imprimere ai loro lavori la componente fortemente propagandistica richiesta dal governo. Ma il nome più significativo resta quello di **Georgi Djulgerov**, che nel 1977 vinse l'Orso d'argento al Festival di Berlino con *Avantaž*.

Gli Anni '80 rappresentano una stretta conservatrice e un ritorno alle finalità politiche del cinema controllato dal Partito Comunista bulgaro. Ma a fine decennio emergono alcuni autori più liberi dal controllo governativo come **Nikolai Volev**, il cui *Margarit & Margarita* (1988) fu presentato alla Quinzaine de Realizateurs e i cui film successivi hanno partecipato a molti festival internazionali.









Il crollo del regime comunista, auspicato da molti cineasti, ha significato tuttavia anche un crollo dei finanziamenti al cinema nazionale. Dai primi Anni '90 sono state smantellate le strutture produttive e i reparti tecnici che avevano nel tempo raggiunto una solida professionalità. Gli addetti al settore cinematografico, abituati a vivere dignitosamente da dipendenti statali, hanno dovuto riposizionarsi su un libero mercato che, in un'economia depressa come quella bulgara di allora, ha significato ritrovarsi in grandi difficoltà.
La privatizzazione degli studi di Bojana, venduti alla compagnia californiana New Image, è stato il colpo di grazia. Anche molte produzioni italiane avevano ambientato in passato in quegli studi tutta o parte delle riprese dei propri film, contando sull'alto livello professionale delle troupe locali e sul risparmio economico garantito da quella struttura: dal *Galileo* di Liliana Cavani a *L'amante di Gramigna* di Carlo Lizzani, entrambi datati 1968, dal televisivo *La piovra 7* di Luigi Perelli (1995) a *Il principe di Homburg* di Marco Bellocchio e *Il carniere* di Maurizio Zaccaro (entrambi del 1997), da *Il mestiere delle armi* (2001) di Ermanno Olmi a *Occhi di cristallo* di Eros Puglielli (2004), dal *Sacco e Vanzetti* televisivo diretto da Fabrizio Costa (2004) fino a *La masseria delle allodole* dei fratelli Taviani (2007).

CAPTAIN TOPOFF

Hanno fatto leva sull'accordo di coproduzione cinematografica e televisiva Italia-Bulgaria, firmato fin dal lontano 1967 e in seguito rinnovato nel 2015, film come *Box Office 3D* di Ezio Greggio (2011), *Tir* di Alberto Fasulo (2013), Marc'Aurelio d'Oro all'ottava edizione della Festa del Cinema di Roma, o *Banat* di Adriano Valerio (2015). Assai più controversa, nel 2010, la realizzazione di *Goodbye Mama*, opera prima scritta, diretta, prodotta e interpretata dalla bulgara Michelle Bonev e presentata alla 67esima edizione della Mostra del Cinema di Venezia con gran contorno di polemiche.
L'Italia non è il solo Paese ad essersi avvalso delle strutture produttive e degli ottimi reparti tecnici bulgari: ad esempio Emir Kusturica ha girato presso gli studi di Bojana il suo *Underground* (1995), Palma d'Oro al Festival di Cannes, e i belgi Peter Brosens e Jessica Woodworth hanno girato in Bulgaria buona parte di *Un re allo sbando*, presentato a Venezia nel 2016.

Ma ovviamente, visto il passaggio di proprietà di Nu Bojana, a fare la parte del leone sono le produzioni statunitensi, soprattutto di genere, al punto che gli studi sono stati soprannominati "la Hollywood europea": fra gli esempi ci sono il fantascientifico *Cacciatore di alieni* (2003) di Ron Krauss con James Spader; *The Black Dahlia* (2006) di Brian De Palma; l'action-horror *Day of the Dead* del 2008 diretto da George Romero e il suo seguito del 2018, *Bloodline*; *Hero Wanted* (2008) di Brian Smrz con Cuba Gooding Jr; il thriller *Getaway – Via di fuga* (2013) di Courtney Solomon con Ethan Hawke e Selena Gomez; *Killing Season* (sempre 2013) di Mark Steven Johnson con Robert De Niro e John Travolta; *Attacco al potere 2* (2016) con Gerard Butler; *Rambo – Last Blood* di Adrian Grunberg con Sylvester Stallone e *Hellboy* di Neil Marshall (entrambi 2019). Un caso particolare è la serie horror *Wrong Turn*, i cui terzo, quinto e sesto episodio sono stati girati in Bulgaria con cast e troupe bulgari: solo l'episodio numero 6, nel 2014, ha finalmente visto approdare dietro la cinepresa un autore bulgaro, il regista pubblicitario e di video musicali **Valeri Milev**.
Il problema è proprio che gli studi di Bojana sono stati "colonizzati" dal cinema americano senza dare sufficiente opportunità ai talenti e all'identità bulgari, che hanno continuato a riscontrare grandi difficoltà produttive e distributive, tanto che fino a pochi anni fa l'offerta non superava i cinque titoli l'anno. Anche le sale cinematografiche sul territorio nazionale sono scarse: 62 in tutto, fra cui molti multiplex, che tipicamente non favoriscono le uscite nazionali. La capitale Sofia vanta 7 monosale e 8 multiplex, il resto dei cinema sono concentrati nelle cittadine di Plovdid, Varna e Burgas.
A dare sostegno al cinema nazionale esistono però istituzioni come il **Bulgarian National Film Center**, l'**Archivio cinematografico nazionale** e soprattutto il **Centro Nazionale di Cinematografia Bulgaro**, fon-

dato nel 1991. Nel suo più recente rapporto sullo stato del cinema nazionale il CNCB ricorda come la legislazione bulgara abbia introdotto fin dal 1994 misure di finanziamento automatico per le coproduzioni internazionali, anche in vista dell'entrata della Bulgaria nell'Unione Europea, avvenuta nel 2007. Nel 2003 è stato inoltre istituito il **Film Industry Act** che regola il comparto audiovisivo nazionale con lo scopo di facilitare le produzioni cinematografiche, riservando un fondo per il cinema, che per il 2019 ammontava a circa 7 milioni e mezzo di euro, creato per finanziare un minimo di 7 lungometraggi di finzione l'anno (ma solo l'anno scorso ne sono stati realizzati 18), 14 documentari e 160 minuti di animazione. L'85% del fondo è destinato alla produzione (e va a coprire circa il 50% dei costi di realizzazione di ciascun film cofinanziato), il 5% alla distribuzione, un altro 5% alle rassegne cinematografiche e il restante 5% ai festival.

Il governo ha anche predisposto un programma di incentivi fiscali per attrarre in Bulgaria quelle produzioni cinematografiche e televisive internazionali che dal 2008 al 2015 hanno praticamente raddoppiato gli investimenti nell'industria cinematografica locale, e ha stipulato accordi bilaterali di coproduzione con Francia, Canada, Russia, Turchia, Israele e, come già detto, Italia. La nazione bulgara è entrata a far parte nel 2002 del programma Creative Europe MEDIA, che sostiene i film dei Paesi membri dell'Unione Europea, ed era già membro di EURIMAGES dal 1993.

La capitale della Bulgaria ospita il Sofia International Film Festival, il Sofia Independent Film Festival, il Cinemania World Film Panorama e l'International Animation Film Festival. A Varna ha luogo invece il festival di cinema più longevo della Bulgaria: il **Golden Rose**, che nel 2021 compirà 60 anni. Non mancano in territorio bulgaro le scuole di cinema come la National Academy for Theatre & Film Arts di Sofia, che offre corsi di laurea, master e dottorati, e il Dipartimento di Cinema della New Bulgarian University, sempre nella capitale.

Anche grazie a questo sostegno strutturato negli ultimi anni il cinema bulgaro sta ritrovando nuovi riscontri in patria e una nuova notorietà internazionale. Autori come **Ivan Nitchev**, il cui *Rapsodia bulgara* era il candidato all'Oscar della Bulgaria come Miglior Film Straniero nel 2014; **Stefan Komandarev**, il cui *Directions - Tutto in una notte a Sofia* è stato selezionato a Cannes nella sezione Un Certain Regard nel 2016; **Ilian Metev**, premio Cineasti del Presente a Locarno nel 2017 con *fff*; **Milko Lazarov**, che con *Ága* ha chiuso la Berlinale del 2018; **Georgi Tenev**, che con il documentario *Simon Versus Fear*, primo film bulgaro ad essere selezionato in competizione al RusDocFilmFest di New York, ha vinto il Crystal Globe Award nel 2019; e infine l'artista dell'animazione **Theodore Ushev**, che con *Fisica della malinconia* era l'anno scorso a Toronto.

Fra i registi bulgari di taglio più commerciale spicca il già citato Valeri Milev, che si è fatto un nome con l'action-horror *Re-Kill* (2011), ha proseguito con *Wrong Turn 6: Last Resort* (2014), cui ha fatto seguito *Bullets of Justice* (2019) con Danny Trejo protagonista.

Attualmente, però, i riconoscimenti più alti alla cinematografia bulgara sono al femminile: il Pardo D'Oro al Festival di Locarno del 2016 a *Bezbog – Goddess* di **Ralitza Petrova**, che è anche valso alla sua interprete, Irena Ivanova, il premio all'interpretazione femminile. E sono molte le registe bulgare, cui la rassegna milanese Sguardi Altrove ha dedicato nel 2018 un interessante Focus, che hanno fatto parlare di sé nell'ambito internazionale, come **Sofia Zornitsa**, il cui *Mila da Marte*, candidato della Bulgaria agli Oscar nel 2004, fu definito "il film della rinascita del cinema indipendente bulgaro", mentre con *Voevoda* ha vinto il Sarajevo Film Festival nel 2017; o come **Nadejda Koseva**, che con il suo *Irina* (2018) ha fatto incetta di premi internazionali. Altri nomi di spicco sono **Adela Peeva**, autrice di *Divorce Albanian Style* (2007), **Ivanka Grubcheva, Iskra Yosifova, Malina Petrova, Mariana Evstatieva-Biolcheva, Milena Andonova, Maya Vitkova, Routzie Hassanova, Svetla Tsotsorkova, Katerina Goranova** e **Kristina Grozeva**, il cui *The Lesson – Scuola di vita* (2014) è stato presentato nella sezione Contemporary World Cinema del Festival di Toronto, e che sta oggi lavorando alla coproduzione greco-bulgara *The Father*.

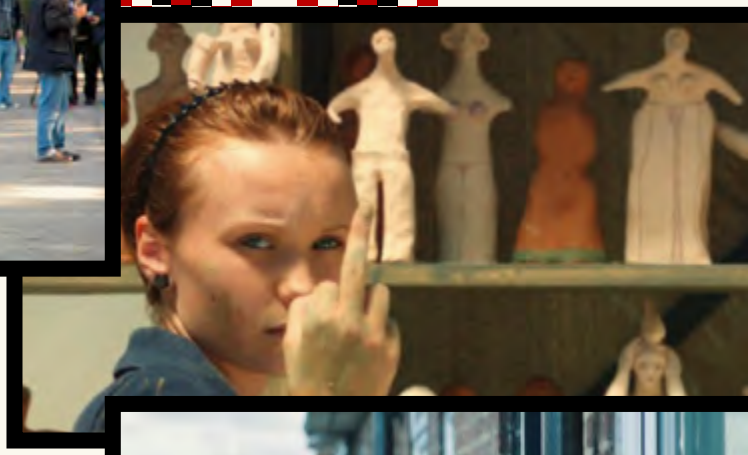
Del resto, la presenza femminile bulgara dietro la cinepresa ha radici lontane, a cominciare da **Binka Zhelyazkova**, regista di una decina di film fra la fine degli Anni '50 e quella dei '70: a lei Elka Nikolova ha dedicato nel 2007 il documentario *Binka - To Tell A Story About Silence*. E **Iglika Tofonova**, che nel 2015 ha firmato il dramma giudiziario *Il pubblico ministero, la difesa, il padre e suo figlio* (2015), aveva già partecipato in concorso a Cannes nel 1974 con *The Last Word – Poslednata Duma*.

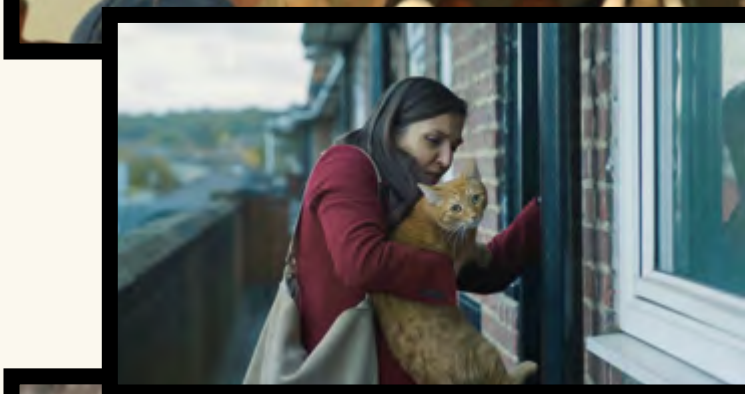
POCHI MA BUONI

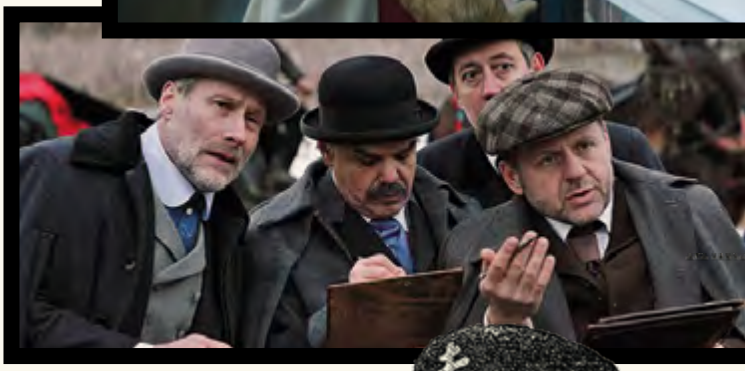
di BOJIDAR MANOV

Filo diretto da ***Sofia***
Il punto di vista critico.

Il processo artistico nel cinema bulgaro si muove a ondate attraverso fasi di stagnazione e altre di crescita. Gli ultimi 3 o 4 anni sono stati senza dubbio positivi, il che è confermato da una serie di fatti oggettivi. Nonostante la modesta produzione annuale, con 10-12 film finanziati dallo Stato attraverso il Centro Nazionale (e con il sostegno del fondo europeo Eurimages e del Programma Europa Creativa), oltre a una decina di film che chiameremo provvisoriamente "indipendenti" (cioè finanziati da altre fonti), i migliori dei quali ricevono un meritato riconoscimento nei festival internazionali, per due anni consecutivi, con *Godless* di Ralitsa Petrova (2016) e ¾ di Ilian Metev (2017), la Bulgaria ha vinto il Grand Prix a Locarno. *Directions* di Stephan Komandarev (2017) è stato selezionato in Un Certain Regard a Cannes dopo 33 anni di assenza del nostro Paese dalla selezione ufficiale. Al contempo, *The Lesson* (2014) e *Glory* (2016) del duo registico Kristina Grozeva e Petar Valchanov, sono stati in decine di festival, hanno ricevuto molti premi e unanime riconoscimento internazionale. La giovane attrice emergente Martina Apostolova, vista nel dramma sociale *Irina* di Nadejda Kosseva (2018), vincitore di molti premi ai festival







di Varsavia, Tbilisi, Hong Kong, Cottbus, etc., è stata invitata tra le dieci European Shooting Stars alla Berlinale 2020.

Un'eccellenza tra i film di successo è *Aga* di Milko Lazarov (2018), che, dopo aver chiuso la Berlinale con un eccezionale successo, ha girato più di 70 festival internazionali e ha portato in Bulgaria 30 premi. Un film notevole che veicola un potente messaggio parlando di un uomo solo e dimenticato, che vive fuori dalla globalizzazione e dal mondo tecnologico, e deve affrontare ardue questioni sul suo incerto futuro. Un film di livello mondiale, dal linguaggio cinematografico puro, universale, comprensibile ovunque sul pianeta, e con un'estetica potente che dialoga con i classici eterni della settima arte. Non sorprende che il titolo di lavorazione del progetto fosse simbolicamente *Nanook*, cambiato poi dagli autori per motivi legali e anche morali. Peccato che l'Academy non l'abbia notato come proposta bulgara per la categoria Film Internazionale agli Oscar privandosi di un'opera estremamente meritevole di nomination o premi.

Queste succinte osservazioni hanno trovato ulteriore conferma al 37° National Feature Film Festival Golden Rose (Varna, 27 settembre-4 ottobre 2019). Dei 12 lungometraggi presenti almeno metà erano validi, con una grande varietà di temi e di scelte artistiche degli autori.

Questi guardano ad aspetti importanti della vita quotidiana in Bulgaria: la questione dei migranti, l'incontro e scontro di diversi strati culturali, il soggetto umano in un contesto sociale mutevole e cose simili. Ancor più importante la vita interiore dell'individuo attraverso una sorta di "topografia psicologica": sia che riescano a far fronte alla vita sia che siano presi dallo sconforto e distrutti dalla nostalgia; riescano a trovare armonia nel quotidiano o affondino nella frustrazione della routine. Il dramma psicologico *Sister* (opera seconda della regista Svetla Tsotsorkova) osserva il mondo psicologico del singolo, tormentato da diverse circostanze domestiche all'interno di una biografia familiare intricata. Con queste qualità, il film è entrato ovviamente nella selezione di New Directors a San Sebastian (2018) e in seguito ha vinto il Grand Prix a Cottbus (2019).

Di tutt'altro genere è il dramma psicologico *The Father* del 2019, terzo film del già menzionato duo Kristina Grozeva e Petar Valchanov: una storia delicata su un anziano vedovo e la sua difficoltà ad adattarsi alla solitudine. Un film, tra l'altro, abilmente disseminato di gradevole umorismo. Non sorprende quindi che abbia vinto il Grand Prix Cristal Globe a Karlovy Vary.

È un complesso dramma psicologico *A Picture with Yuki* (debutto del regista Lachezar Avramov): là dove interviene il tema della colpa e della redenzione, si profilano possibilità psicologiche particolarmente ricche e abissi dove le emozioni si rispecchiano.

Rounds del regista Stephan Komandarev rientra a pieno titolo nel discorso della varietà tematica. È l'opera seconda dopo *Directions* e parte di una progettata trilogia sulla vita nella città di notte. *Once Upon a War* di Anri Koulev, nonostante il budget limitato, è un film storico, incredibilmente compatto, sulla fine del XIX secolo. *Cat in the Wall*, opera prima di Mina Mileva e Vessela Kazakova, approfondisce il difficile destino d'immigrazione di due giovani donne in un'Inghilterra inospitale. Mentre *Letters from Antarctica*, debutto di Stanislav Donchev, e *Bad Girl*, altro debutto, dell'attrice Marian Valev, sono opere di buon livello rivolte al pubblico più vasto possibile.

I titoli menzionati sono esempi dell'indiscutibile varietà di problematiche, temi e generi. Gli autori articolano in modo aperto il loro messaggio e cercano ambiziosamente buoni risultati artistici, benché con esiti diseguali. Ma solo Picasso può permettersi di dire: "*Io non cerco, io trovo*!".

CAPTAIN OZOUNOFF, ENGINEER OFFICE
Who Commanded at Widdin

FEDERICO, TONINO E LA SFERA D'ACCIAIO

di NICOLE BIANCHI

intervista a Marco Leonetti – *responsabile Cineteca Comunale di Rimini*

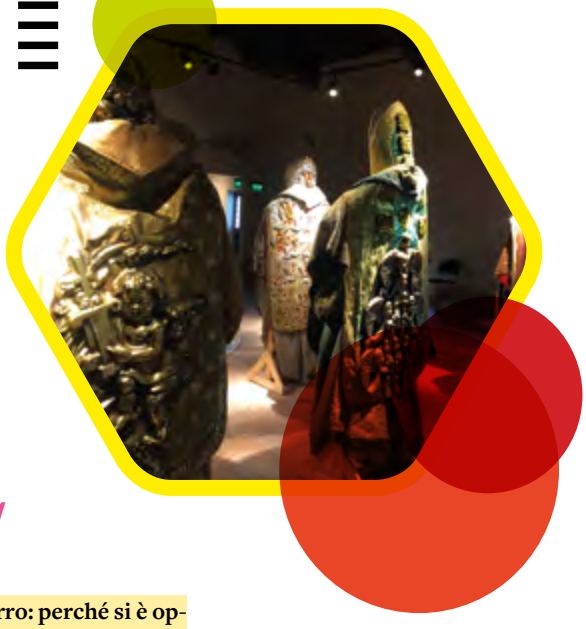
Il 20 gennaio Rimini ha aperto le celebrazioni per il centenario dalla nascita di Fellini con una mostra - *Fellini 100. Genio Immortale* - poi itinerante, che entro fine anno diverrà Museo permanente. Tra le preziosità inedite, uno scritto di Tonino Guerra, oltre al prestigioso materiale d'archivio di Istituto Luce Cinecittà.

Fu Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore del '400 riminese, a ideare il castello che ospita l'esposizione, disposta su tre piani: per i corridoi e i livelli della dimora, passeggiando, le orecchie vengono accarezzate costantemente dalla voce di Federico, che parla, e quasi sembra lo stia facendo con te spettatore, mentre si tratta spesso di interviste. Come per *Zavoli racconta Fellini* del 1964: "Il mio Paese, mi sembra di riportarlo, ricrearlo, al di fuori del mio Paese mi sento sperduto", confessa il regista al giornalista.

Se si discende, dal piano alto a terra, uno dei primi incontri è con Tonino Guerra, sodale del Maestro, che ci dice come: "con *Amarcord* mi pare che Federico ed io siamo riusciti a regalare l'infanzia al mondo". Basterebbe questa affermazione a donare l'onirismo, la nostalgia e l'entusiasmo genuino necessari "ad incontrare Fellini", ma poi ci sono teche con pezzettini preziosi, come esposimetro e vetrini di Delli Colli e Rotunno, fino alla suggestiva "La danza dei costumi", così si chiama la sala 11, dove, monumentali, sembrano letteralmente camminarti incontro i costumi di Danilo Donati per *Roma* o quelli da Oscar de *Il Casanova*, che anticipano "Il libro dei sogni", un gigante testo multimediale, che lo spettatore può sfogliare per entrare un po' nell'universo che Fellini era stato spinto a scrivere dallo psicanalista Ernst Bernhard: il risultato è un testo per un'analisi interminabile. Infine, la stanza di Federico e Giulietta, con due grandi schermi semicircolari e frontali, che in mezzo abbracciano un pouf tondo dove lo spettatore può sedere e scegliere di entrare "in casa loro": le voci, alterne, dialogano, di tutto, dalla stempiatura di Fellini al discorso, in anglo-romagnolo, fatto alla cerimonia degli Oscar.

Passando per il piano di mezzo, si cammina tra parallelepipedi ruvidi, grigi e solidi, forti a sostenere, all'apice, una collezione di fotografie del Maestro, del set, di Giulietta, che narrano la vita - dal limite sottilissimo - che Fellini ha vissuto tra cinema e realtà quotidiana e personale.

E poi al piano terra, l'ingresso, che, giungendo dall'alto, fa entrare nella sala del tam tam dei manifesti, in cui ne capeggiano appesi una decina di versioni de *La dolce vita*: per l'ingresso/uscita tra le stanze, opache "pareti" mobili, dalla linea a soffietto e dall'anima a tenda, fasci verticali di plastica dura bianca. Fino alla camera della vita, narrata su pannelli, e che inizia nel 1883 da Luigi Fellini, il nonno, e da papà di Urbano, per arrivare al 1994, la scomparsa di Giulietta. Federico lascia la Terra il 31 ottobre 1993, nato il primo mese dell'anno 73 anni addietro.



Leonetti, per celebrare Federico Fellini, senza il rischio di ovvietà, come si è sviluppato il progetto della Mostra, che si trasformerà in Museo permanente a conclusione dell'anno 2020?
La Mostra è un'anticipazione del Museo. Ed è curata dagli stessi progettisti, Marco Bertozzi e Anna Villari, per Studio Azzurro, per una continuità. La Mostra apre le celebrazioni, il Museo ne sarà la grande conclusione. Si è scelta l'insolita intuizione di raccontare la Storia d'Italia attraverso i suoi film: si sa, non è stato un regista militante, però è stato un autore politico; da *Amarcord* a *La voce della luna*, è come sfogliare le pagine della nostra Storia. Chi ha raccontato, meglio di Fellini, la psicologia dell'italiano nel Fascismo? O il boom economico, con vitalità e segni involutivi? È un trattato di antropologia, il suo cinema.

Studio Azzurro: perché si è optato di far incontrare una storia, come quella dello Studio, con quella di Fellini, entrambe portatrici di un peso specifico?
È stato fatto un bando pubblico, internazionale. Hanno concorso 8 raggruppamenti, tutti di grande valore, poi una commissione di indipendenti, in assoluta autonomia, ha scelto: capofila del progetto è la casa di produzione Lumière&Co di Milano, di cui qui fa parte anche Studio Azzurro, che la commissione ha ritenuto fosse il più meritevole, sulla base di un progetto preliminare messo a punto dall'amministrazione comunale di Rimini. Studio Azzurro è un'eccellenza del nostro Paese, sono stati pionieri nei musei di narrazione, e poi c'è una connessione sentimentale, per uno dei fondatori, Paolo Rosa, riminese, e fulgida intelligenza.

Rispetto all'attuale Mostra, cosa ci sarà di ulteriore e/o differente nel Museo?
C'è molta attenzione per conciliare una continuità tra Mostra e Museo, senza bruciare lo stesso: quello che si può vedere nella Mostra, non si vedrà nel Museo, o comunque pochissimo. La Mostra è un'anticipazione nello stile, nell'identità visiva, non tanto nei contenuti, anche perché il Museo non si svilupperà a Castel Sismondo, sede della mostra riminese, ma anche al Cinema Fulgor, con altri 1.500 mq sopra alla sala: è un museo diffuso che comprende questi due spazi chiusi, oltre al grande spazio aperto di Piazza Malatesta – 'la piazza dei sogni', come è stata ribattezzata – che unisce i due monumenti, con percorsi ispirati ai film di Fellini, in particolar modo al finale travolgente di *8 ½*, inno alla vita, alla gioia della necessità di unirsi, alla tolleranza e all'accettazione.

Nell'allestire la Mostra, è stato scoperto qualcosa di inedito?
Ci sono esposte alcune perle inedite, grazie anche alla collaborazione dell'Associazione Tonino Guerra, uno dei grandi collaboratori di Fellini, anche per lui ricorrono i 100 anni: abbiamo esposta la pagina di un taccuino dello sceneggiatore, una lettera indirizzata a Fellini, che si riferisce a *Prova d'orchestra*, in cui Guerra non è accreditato, sintomo che tra loro sussisteva qualcosa al di là di un puro rapporto professionale. Lì Tonino suggerisce al Maestro il finale del film, uno dei più potenti di tutta la storia del cinema. Il film finisce con una sfera d'acciaio che distrugge tutto, un po' metafora dell'Italia della fine degli Anni '70: quell'idea lì è di Tonino Guerra, che non solo suggerisce il finale scrivendo, ma disegnando quella sfera. Questa è una preziosità. Poi, grazie alla Fondazione Fellini di Sion, abbiamo il ciak del *Casanova*, oltre ad alcune lettere inedite, materiale quindi che riesce ad integrare i contenuti audiovisivi con quelli più d'archivio, ricerca e approfondimento.

Castel Sismondo dispone di tre piani: come avete concertato - con Studio Azzurro - la suddivisione e l'allestimento degli spazi?
Mi concentro sul piano terra, il cuore della mostra: c'è uno schermo di 14 metri in cui sono ricostruiti tre mini Cinema Fulgor, ciascuno esprime un ventennio storico, dai '30 agli '80. Lo schermo è diviso in tre sezioni, in ciascuna sono montate insieme le immagini dei film felliniani riferiti a quel periodo, con i due più importanti repertori audiovisivi della nostra memoria, **Istituto Luce** e Teche Rai. Così, senza grandi discorsi, si rende evidente, con la forza del cinema, quanto i film di Fellini assorbissero il tempo e come cinegiornali e documentari riflettessero i suoi film.

L'agenda della Mostra, che da Rimini inizia il suo viaggio itinerante.
Certamente fino a metà aprile rimane a Castel Sismondo, per poi lasciarlo libero affinché inizino i lavori per il Museo. Poi arriva a Roma a maggio, a Palazzo Venezia. A seguire, anche con l'aiuto di Cinecittà, l'idea è quella di portarla un po' in giro per il mondo, dove speriamo viaggi anche e soprattutto dopo il centenario. Il Museo sarà battezzato a fine dicembre secondo le previsioni.

8½

Il magazine di cinema che ti raggiunge dove vuoi.

Vai sul sito miabbono.com e sottoscrivi il tuo abbonamento. riceverai 8½ dove vuoi tu ad un prezzo speciale.

miabbono.com
L'edicola a casa tua.

SOGNI E VISIONI FELLINIANE A CINECITTÀ

di CARMEN DIOTAIUTI

Negli Studi cinematografici sulla Tuscolana una mostra-istallazione permanente racconta l'universo felliniano attraverso gli occhi e i ricordi dello scenografo, premio Oscar, Dante Ferretti. Il racconto onirico di un sodalizio artistico e, insieme, di un'amicizia.

cinema espanso

Felliniana. Ferretti sogna Fellini è una mostra-istallazione che porta la firma dei premi Oscar **Dante Ferretti** e **Francesca Lo Schiavo**. Una celebrazione dell'universo felliniano, inaugurata proprio nel centenario della sua nascita, e in uno dei luoghi a lui più cari, gli Studi cinematografici di Cinecittà. Un viaggio onirico attraverso gli occhi e i ricordi di Dante Ferretti, che ricrea il racconto di un sodalizio artistico, ma anche di un'amicizia, quella con il Maestro riminese incontrato per la prima volta nel 1969 sul set del *Fellini Satyricon*.

La mostra si snoda attraverso tre ambienti principali, in cui lo spettatore avanza in un'atmosfera da sogno. La sala centrale è quella dell'**automobile**, protagonista del rito con cui regista e scenografo si recavano, spesso insieme, a Cinecittà. Uno spazio, non solo fisico, in cui avevano luogo conversazioni, scambi di idee e racconti di sogni. Il percorso prosegue nella **casa di piacere**, dedicata al film simbolo del sodalizio artistico tra Fellini e Ferretti, *La città delle donne* (1980), di cui è rappresentato, in un unico quadro, l'immaginario: dai personaggi più famosi ai riferimenti, a visioni e sequenze memorabili della pellicola. Il tutto dà vita a un bordello-lunapark, con soubrette in bikini che circondano Mastroianni (le stesse che lo guideranno, poi, verso la fuga in mongolfiera), e uno scivolo bordato di velluto rosso, con lampadine e luci da giostra, che fanno da contrappunto all'atmosfera soffusa della casa di appuntamenti. Si arriva, poi, nella sala del **Fulgor**, il cinema di Rimini qui rappresentato in stile hollywoodiano Anni '30, luogo emblematico per l'infanzia di Fellini, porta di accesso a quella che sarà la sua grande arte.

Dietro alla realizzazione dei tre ambienti di *Felliniana* c'è tutta l'abilità dei lavoratori e delle maestranze di Cinecittà, tanto amati da Fellini, che sono riusciti a far diventare realtà i bozzetti disegnati da Dante Ferretti. Mentre a realizzare le figure è stata **Makinarium,** che ha dato vita a tre soggetti iperrealisti raffiguranti Fellini, Mastroianni, Ferretti, e, accanto a questi, tredici personaggi onirici, realizzati in maniera abbozzata come fossero disegni non rifiniti, per rendere immediatamente comprensibile la differenza tra i manichini che riproducono persone realmente esistite e quelli che simboleggiano le visioni felliniane.

Foto di Andrea Martella

LEONE, KUROSAWA E IL PIANOFORTE DI MORRICONE

di ANDREA GUGLIELMINO

All'Ara Pacis di Roma fino al 3 maggio la mostra *C'era una volta Sergio Leone*, in collaborazione con Luce Cinecittà.

Cosa avevano in comune Stalin, Churchill e Wittgenstein? Amavano tutti il Western americano. Lo amava anche Sergio Leone, ma il genere era arrivato a consunzione negli USA di fine Anni '60, mentre avevano ricominciato a farlo in Europa, ad esempio in Spagna e in Germania. Leone, dopo il suo primo film, un peplum come *Il Colosso di Rodi,* cercava il successo che non aveva ottenuto. Lo trovò appunto nel Western, genere che anche suo padre Roberto Roberti (al secolo Vincenzo Leone) aveva praticato. Suo padre e sua madre, Bice Valerian (Edvige Maria Valcarenghi), girarono il Western perduto *La vampira indiana*, lui come regista, lei come interprete.

Fino al 3 maggio è all'Ara Pacis di Roma la mostra *C'era una volta Sergio Leone*, a 30 anni dalla scomparsa e a 90 dalla nascita del regista. Una mostra che ha esordito con grande successo alla Cinématheque di Parigi registrando il record assoluto di 60mila presenze. Il percorso inizia proprio col trillo del telefono di *C'era una volta in America*. Ci sono le foto della scalinata di Trastevere, che ricorda quella di Odessa e quindi *La corazzata Potëmkin*, si passa attraverso l'insuccesso della critica (si possono leggere le recensioni negative) e si attraversano tutte le influenze culturali dell'artista. Dall'arte classica a quella Pop passando per *La sfida del samurai* di Kurosawa, che Leone avrebbe "copiato" inquadratura per inquadratura creando *Per un pugno di dollari*.

Il tema del passaggio da un artista all'altro è sottolineato in un'altra sezione, dove vediamo quello che Leone ha lasciato ad altri cineasti, la sua eredità: da Spielberg a Tsui Hark a Tarantino, ai videogiochi ai Simpson. Rispetto alla mostra francese, c'è una sezione dedicata al sodalizio con Ennio Morricone. È stato ritrovato il pianoforte su cui il maestro suonava le prime note dei temi dei film di Leone che sarebbero poi diventati celebri. Ma c'è spazio anche per i silenzi e i rumori, la dilatazione temporale che Leone letteralmente "inventa" nei primi minuti di *C'era una volta il West*. Morricone aveva scritto il tema ma Leone non lo usò, usò solo i rumori. C'è lo spolverino indossato da Clint Eastwood nella *Trilogia del Dollaro*. E c'è la ricostruzione della "doppia porta" aperta su Coney Island che permette a Noodles di attraversare 30 anni di ricordi in *C'era una volta in America*. Promossa dall'Assessorato alla Crescita Culturale di Roma Capitale – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, l'esposizione è co-prodotta dalla Cinématheque insieme alla Cineteca di Bologna e realizzata con il contributo del MiBACT in collaborazione con Istituto Luce Cinecittà, Ministère de la Culture, CNC e SIAE.

"30 dalla scomparsa 90 dalla nascita"

VIVA IL METACINEMA!

di CRISTIANA PATERNÒ

Divertente e leggero, ma anche serio e documentato, il *Dizionario del cinema immaginario* di Alberto Anile, edito da Lindau, propone una riflessione aggiornata e appassionata sul film nel film e un catalogo di opere che esistono solo dentro altre opere.

"Le storie esistono solo nelle storie" (*Wim Wenders*)

Come per l'isola che non c'è, i film immaginari sono destinati a stuzzicare la fantasia del cinefilo a pari merito, se non ancor più, di quelli esistenti. Una vertigine narrativa che ha suggerito a un saggista attento come Alberto Anile il primo e (finora) unico *Dizionario del cinema immaginario. I film che esistono solo dentro i film*. Pubblicato da Lindau (325 pp., 24 €). Il libro ha la prefazione di Paolo Mereghetti e un corpo centrale di schede con tanto di giudizi e stellette come in un piccolo "mereghetti" in sedicesimo. Film che non esistono che, in un puro atto di fede, assurgono al rango di opere catalogabili con ferreo metodo esposto nelle *Istruzioni per l'uso* introduttive. *Conditio sine qua non* è che del film-dentro-il-film esista il titolo, una scelta che ha costretto l'autore a rinunce dolorose, come quella alla "Passione" che trova spazio nella *Ricotta* pasoliniana. La scrematura ha portato al risultato di 390 titoli: tra questi *La solitudine del trotskysta* di Nanni Moretti (*Aprile*, 1998, ma del famoso musical sul pasticcere trotskysta si parlava già in *Caro diario*, 1993) ovvero di uno dei più appassionati utilizzatori di film nel film. E se numi tutelari del cinema nel cinema restano Truffaut (in *Effetto notte* si gira *Vi presento Pamela*) e Wenders (l'incompiuto *I sopravvissuti* al centro del mitico *Lo stato delle cose*), Anile ha il non trascurabile merito di coniugare il metacinema con ironia regalandoci un libro da leggere, rileggere e consultare allegramente ma anche un testo documentato e serio. Trascorsi e (almeno in parte) archiviati gli Anni '70 con la loro frenesia semiotica e le code di venerazione per il postmoderno degli '80 e '90, il tema non accenna ad essere archiviato o archiviabile. Al di là dell'approccio semiotico a rischio di "congelare il valore del film in aride autopsie narratologiche", la voglia di parlare di cinema nel cinema resta, attraversando tempi, culture e continenti diversi. E autori: Garrel, Almodóvar, Allen, Moretti, il citato Wenders, naturalmente Fellini con *8 1/2*. I primi casi si annoverano negli anni del muto, tra i più recenti *Boogie Nights* e *Ave, Cesare!* ma anche i nostrani *Boris Il film*, *Una storia senza nome* di Roberto Andò e *Notti magiche* di Virzì. Alla fin fine, solo due grandi non hanno mai ceduto alla tentazione: Rossellini e Kubrick.

ENNIO CHI? IL BABBO NATALE DELLE IDEE

di ROCCO MOCCAGATTA

Le meravigliose avventure di Mr. De Concini nel mondo del cinema: *memoir*-confessione a due voci - *Chi si firma è perduto - Ennio De Concini: Memorie di un fallito di successo* - (tra)scritto dal giornalista e critico musicale Jonathan Giustini, e rimasto in un cassetto dagli Anni '90 fino al 2019.

Di Ennio De Concini, sceneggiatore principe e *par excellence* del cinema italiano, resiste nel tempo un'immagine che ha contribuito a scolpirne l'icona a futura memoria. All'epoca dei "sandaloni" di ambientazione greco-romana antica da lui stesso lanciati con *Le fatiche di Ercole*, scivola frenetico e leggiadro tra più gruppi di giovani sceneggiatori, ciascuno impegnato a sviluppare una sua idea, e legge, consiglia, corregge. Infaticabile, sempre puntuale, la battuta giusta al momento giusto. Un'immagine rivelatrice, che si ritrova anche, in filigrana, tra le pagine del bellissimo *memoir*-confessione a due voci *Chi si firma è perduto - Ennio De Concini: Memorie di un fallito di successo*, (tra)scritto dal giornalista e critico musicale Jonathan Giustini dopo mesi di incontri negli Anni'90 con un De Concini ormai auto-esiliatosi dal cinema italiano, tra un sottoscala a Roma e una casa di campagna ad Albaneto. Un libro, per inciso, rimasto nel cassetto fino al 2019, perché rifiutato dall'editore originario, spaventato dal suo procedere alluvionale e non cronologico, ora in *flashforward* ora in *flashback*, lontanissimo dal nitore levigato di tante (auto)biografie molto meno affascinanti. E che riemerge ora grazie a un editore sensibile e illuminato quale Francesco Coniglio (al quale dobbiamo tanto come lettori, compresa l'ultima, vera rivista di fumetti italiana per adulti pensanti, l'indimenticabile *Blue*) che l'ha inserito nella collana Pop Story curata per Iacobelli editore.

De Concini, dunque, è una sorta di Rosabella/Rosebud del cinema italiano, labirinto senza centro à *la* Welles (uno dei grandi incontri mancati e rimpianti, con Orson che prima se ne innamora e lo vorrebbe scippare a De Laurentiis, salvo poi non farsi più vivo, e, tempo dopo, dichiarare di non conoscerlo). Al punto di affermare dall'inizio che la sceneggiatura non esiste, e quindi, neppure lo sceneggiatore, deludendo subito chi si aspettasse una possibile altra storia del cinema italiano. Piuttosto si accredita come "consigliori" del produttore di turno (tutti i più importanti: da Ponti/De Laurentiis a Cristaldi e Vasile, e poi gli americani, Paramount, United Artists, MGM), "Babbo Natale delle idee", l'uomo con l'idea giusta al momento giusto. Un fornitore di soggetti, insomma, che faceva partire un film, spesso da una propria idea, abbandonandola poi nelle mani di altri, non raramente anche un super consulente che risolveva problemi, superava impasse, garantiva il risultato finale. Questo faceva De Concini, che fosse il *Guerra e Pace* di King Vidor o un piccolo peplum di Antonio Leonviola.

Grandi e piccoli, in cinquant'anni di cinema, sono passati (quasi) tutti dallo *spin doctor* De Concini. Che aveva cominciato con Steno e Monicelli alla Lux (*Il brigante Musolino*, primi Anni '50), dopo aver abbandonato una promettente carriera letteraria, bollato da Emilio Cecchi quale traditore sedotto dalle lusinghe pecuniarie del cinema. Una lettera scarlatta incancellabile, che lo indusse a disprezzare il mestiere al quale doveva fama e ricchezza come occupazione mercenaria e basta, salvo poi abbandonarlo negli Anni '90 e tornare all'amata letteratura.

In mezzo, però, c'è stata buona parte della Storia del cinema italiano, e il libro di Giustini la ripercorre in modo anarchico e ribaldo, tra sottili reticenze, amnesie più o meno sincere e *coup de théâtre* anche gratuiti del suo protagonista: il peplum e i generi popolari per guadagnare tanto e subito; il caso *Divorzio all'italiana*, dove suggerì Mastroianni al posto di Sordi e ribaltò in commedia grottesca l'originale progetto serio sul delitto d'onore, vincendo un Oscar per soggetto e sceneggiatura che ritirò in sua vece un Germi amareggiato di non averlo ottenuto per la regia; gli anni della *Swinging London* post-Oscar quando tutti lo volevano perché ormai era "come il Parmacotto"; la lunga parentesi in Unione Sovietica, prima con Giuseppe De Santis per lo sfortunato (ma folgorante) *Italiani brava gente*, e poi per altri progetti, come *La tenda rossa*, alle prese con nomenklatura e burocrazie comuniste; fino alla rinascita negli Anni '80

come padre-padrone della nuova fiction tv moderna, da *La piovra* in poi, prima per Rai, poi per Mediaset, *deus ex machina* delle produzioni berlusconiane di Reteitalia (da *Disperatamente Giulia* a *Donna d'onore*). C'è stato persino il tempo di provare a essere, negli Anni '70, il regista delle proprie storie, ma anche qui per caso, di malavoglia, in un paio di occasioni ritenute sprecate, nell'elefantiaco kolossal in una stanza (anzi un bunker), *Gli ultimi 10 giorni di Hitler* e nel piccolo apologo d'amore difficile *Daniele e Maria*, melanconicamente autobiografico.

E poi ci sono stati gli incontri, con tutti, grandissimi e minimi, consapevole di essere un "uomo in vendita, anzi in affitto", apolide sradicato e incapace di andare oltre un'epidermica conoscenza con chiunque. Che lo sentisse ideale maestro (Monicelli, Steno) o compagno di viaggio (spesso grandi sconfitti come lui, da Franco Rossi a Franco Brusati) o lo intuisse misteriosamente inafferrabile e chiuso nel proprio particolarissimo genio (Pasolini, Brass), oppure ancora lo indovinasse molto simile a sé, magari in una comune superficialità mercenaria (Dino Risi). D'altronde, dei (supposti) miti non riusciva mai a non annusare piccole e grandi miserie: Rossellini il dilettante geniale che cercava sempre la complicità nelle sue debolezze, Fellini vittima della propria medesima deificazione, Pontecorvo eterno indeciso, Antonioni eterno insoddisfatto, Freda sublime artigiano, ma pronto a tutto per soldi. Per tacere di Chaplin, che gli fece l'impressione di un uomo di uno squallore spaventoso, o di Kubrick, che l'invitò nella sua cucina modernissima e iperaccessoriata, dove però mangiava solo insalata e prosciutto, o ancora di Polanski, luciferino e stregonesco, circondato da una specie di setta adorante.

Sapidi ritrattini, sulfurei aneddoti, pennellate ora acide ora compassionevoli. Impossibile, come dice lo stesso Giustini e come ammette qua e là persino De Concini medesimo, credere davvero a tutto. Ma il fascino di questo meraviglioso libro sta nel suo essere un *maelstrom* forsennato, costruito attorno a un grande non detto che è il buco nero della vita del suo protagonista - la disperazione per un figlio mentalmente disturbato, vittima e carnefice di un genitore così ingombrante (svelata da Roberto Faenza in una delle due postfazioni alla fine, quasi come fosse lo slittino di *Citizen Kane*) – fino a diventare un impressionante corpo a corpo, più ancora che tra intervistatore e intervistato, tra De Concini e se stesso. Quasi un regolamento di conti à *rebours* su una carriera matta e disperatissima, dal punto di vista privilegiato della "vita da sorcio" alla quale si era condannato alla fine, cercando di capire finalmente chi fosse stato questo Ennio geniale cacciaballe e "fallito di successo".

TORINO, VISIONARIA, CONCRETA E *BON*

Geografia della città sabauda da Carlo Levi a Dario Argento.

di OSCAR IARUSSI

"L'adolescente città di Torino". Così la definisce Carlo Levi ne *Il futuro ha un cuore antico* (Einaudi 1956), apparentando la città dov'è nato il 29 novembre 1902 a San Pietroburgo, che allora si chiamava Leningrado. Levi cresce con i fratelli Luisa e Riccardo in un villino liberty di Borgo Crimea, oltre il Po, al n.11 di via Bezzecca. L'edificio c'è tutt'oggi sebbene probabilmente ricostruito - dice l'urbanista Andrea Rolando basandosi sulle mappe custodite dal Museo Torino - dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale che devastarono l'area ai piedi del Monte dei Cappuccini, un tempo occupata dai lavandai. Sull'ingresso del villino campeggiava un ritratto di Ercole Levi, padre di Carlo, disegnato da Giuseppe Pellizza da Volpedo, l'autore del *Quarto Stato*, ex compagno di classe del padrone di casa. Levi studia al Liceo Alfieri e s'iscrive alla facoltà di Medicina poco più che sedicenne, dove ha tra i suoi docenti il fisiologo Amedeo Herlitzka che, nel 1938 delle leggi razziali contro gli ebrei, fugge a Buenos Aires con altri parenti, tra cui il padre dell'attore Roberto Herlitzka. Carlo si laurea nel 1924, lo stesso anno in cui espone i suoi quadri per la prima volta alla Biennale di Venezia, in quella Torino che è la capitale della modernità industriale italiana (la FIAT e l'industria cinematografica ancora per poco florida all'ombra della Mole). I suoi genitori appartenevano alla media borghesia ebraica: Ercole lavorava da rappresentante di una ditta inglese di tessuti e la madre Annetta era sorella del leader socialista riformista Claudio Treves, che per la nascita di Carlo invia una cartolina augurale con l'effigie di Mazzini e l'invito a mantenersi "integro".

Un documentario di Alessandra Lancellotti e Enrico Masi, *Lucus a Lucendo. A proposito di Carlo Levi* (2019), ripercorre l'avventurosa biografia del medico pittore scrittore piemontese e i luoghi del confino inflittogli dal Fascismo, nella Lucania a metà degli Anni '30, narrati in *Cristo si è fermato a Eboli* (il libro apparve per Einaudi nel 1945, mentre il film che ne trasse Francesco Rosi, protagonista Gian Maria Volontè, è del 1979). Fra gli amici e compagni torinesi del giovane Levi vi sono Natalino Sapegno, con cui faceva delle corse a perdifiato intorno a palazzo Madama in piazza Castello, Federico Chabod, Mario Fubini, e Foa, Bobbio, Monti, Pavese, Giulio Einaudi, il maestro di pittura Felice Casorati, Persico, Lionello Venturi. Senza dimenticare Vitia Gourevitcht, ballerina ebrea lituana di cui Carlo si innamora e che lo introduce nel cenacolo del biellese Riccardo Gualino, magnate e futuro produttore cinematografico, fondatore della SNIA Viscosa e vicepresidente FIAT, poi confinato da Mussolini a Lipari. Le sue aziende avevano sede amministrativa nel Palazzo Gualino o Palazzo Novecento, progettato a fine Anni '20 da Gino Levi-Montalcini (fratello di Rita)

e da Giuseppe Pagano lungo il corso Vittorio Emanuele II, primo mirabile esempio del Razionalismo italiano, che in seguito ospiterà l'ufficio personale dell'avvocato Agnelli. Con la Lux Film, Gualino produrrà nel '49 *Il grido della terra*, sceneggiato da Carlo Levi con Tullio Pinelli, prossimo sodale di Federico Fellini, e girato nei campi profughi di Palese e Trani, nei vicoli di Bari vecchia per simulare quelli di Gerusalemme e Haifa, e lungo le coste pugliesi per la partenza e l'approdo della nave colma di esuli ebraici diretti in Palestina nel 1947. Ma la città del giovane Levi è soprattutto la Torino di Antonio Gramsci e di Piero Gobetti con le sue riviste "Energie nuove", "il Baretti" e "La rivoluzione liberale", su cui appaiono tra l'altro le prime due lettere di *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore, che in parte si può considerare una matrice del *Cristo*. Levi conosce Gobetti nel novembre 1918, a soli 16 anni, e comincia a frequentarlo ogni domenica mattina per leggere insieme delle pagine di Hegel.

Non lontano dal villino di via Bezzecca, in piazza Crimea, c'è la famosa e controversa Casa dell'Obelisco progettata negli Anni '50 da Sergio Jaretti ed Elio Luzi che citano ironicamente le opere architettoniche di Antoni Gaudì: una provocazione nel contesto del quartiere borghese scandito dal neoliberty sabaudo, in seguito scelta da Dario Argento come *location* de *Il gatto a nove code* (1971). Lo stesso Argento ambienta *Profondo rosso* (1975) nella vicina Villa Scott, la "villa del bambino urlante", che all'epoca era un collegio femminile gestito dalle suore, con riprese del film anche in piazza CLN, dove il killer ammazza la medium ("Quella piazza così geometrica sembrava appartenere a una città aliena"), fino al Teatro Carignano sul cui palco recita per l'ultima volta la leggendaria Clara Calamai, la diva a seno nudo de *La cena delle beffe* di Blasetti (1941), e la sensuale/criminale fedifraga in *Ossessione* di Visconti (1943). Villa Scott è concepita, giusto nel 1902 in cui nasce Levi, dall'ingegnere Pietro Fenoglio (omonimo del maresciallo piemontese protagonista oggi dei noir di Gianrico Carofiglio), che nel 1911 dell'Esposizione Universale nel Parco del Valentino disegna gli avveniristici Studi cinematografici Ambrosio di via Mantova: "Pilastri di ferro che sorreggono un tetto vetrato a due falde soverchiato da un lucernaio. Tutta la lunghezza del teatro è percorsa da un carro gru di due metri per due, con portata di una tonnellata, per permettere le riprese aeree ed illuminazioni particolari...". Arturo Ambrosio è il vero antagonista di Giovanni Pastrone, il regista e produttore del kolossal *Cabiria* (1914), e finanzia tra l'altro un *Pietro Micca* nel 1907 sul martirio del geniere settecentesco durante l'assedio francese di Torino (da non confondersi con l'omonimo film diretto da Aldo Vergano e i costumi disegnati da Carlo Levi nel 1937) e *Ultimi giorni di Pompei* (con Vaser e De Roberti, 1908). Ma quella Torino è anche la città in cui, negli stessi anni e nelle medesime strade del giovane Levi, opera l'ingegnere sardo Giovanni Antonio Porcheddu che introduce in Italia il brevetto del cemento armato, e nel 1922 si applica all'architettura strutturale dello stabilimento FIAT Lingotto. Torino visionaria ma concreta, e bon.

VISIONI VERTICALI. È IL FUTURO DEL CINEMA?

di CARMEN DIOTAIUTI

È sempre più diffuso il fenomeno dei contenuti audiovisivi realizzati in verticale, il formato tipico degli smartphone, protagonista della maggior parte dei video online, ma non solo.
Esiste già un Festival, il Vertical Movie, dedicato a questo tipo di filmati e sta per arrivare sul mercato un televisore il cui schermo si può ruotare anche in verticale.
Peter Greenaway, ospite dell'evento, si è detto interessato a realizzare il suo primo film a fruizione verticale.

Si chiama **Vertical Movie** il primo festival italiano dedicato alle visioni verticali, nato nel 2018 sull'onda del sempre più crescente interesse verso i contenuti audiovisivi realizzati nel formato tipico degli smartphone, quello verticale appunto, utilizzato nella maggior parte dei filmati caricati in Rete. Un modo non solo per legittimare, ma anche per iniziare a definire confini e sintassi di quella che è, a tutti gli effetti, una nuova modalità espressiva, e non solo tra i più giovani. Già nella seconda edizione della manifestazione sono state circa 1.500 le opere, provenienti da tutto il mondo, prese in considerazione per la selezione. Lo stesso **Peter Greenaway**, ospite del Festival, si è detto interessato a realizzare il suo primo film a fruizione verticale, sottolineando come la cultura moderna sia, in generale, indirizzata verso questa direzione, dal verticalismo delle forme architettoniche occidentali alle abitudini di consumo dei contenuti multimediali attraverso lo schermo di un telefonino, che nella quasi totalità dei casi avviene orientando il dispositivo verso l'alto. "Se, poi, si ritiene il cinema come uno sguardo attraverso una finestra - ha aggiunto il regista - occorre considerare che la maggior parte delle finestre nel mondo occidentale sono di forma verticale e non orizzontale".

Così, se inizialmente un filmato girato in verticale era considerato un errore di inquadratura, effetto di un uso un po' maldestro del dispositivo, oggi è proprio questo il formato che appare come il più naturale alla visione. Complice lo spostamento massiccio della fruizione dei contenuti video verso lo smartphone; dispositivo disegnato per essere tenuto con minimo sforzo in una sola mano, orientato verso l'alto, divenuto nel tempo una sorta di protesi estensiva del nostro corpo, arrivata a dettare legge anche in fatto di sguardi e visione. Tra i primi, tangibili, effetti della diffusione del fenomeno, la scomparsa, negli ultimi due anni, delle fastidiose barre laterali su questo tipo di filmati visualizzati nei player di smartphone o social network vari, **YouTube** compreso; la nascita di una nuova piattaforma video**, IGTV,** praticamente la tv di Instagram, che permette la riproduzione di video 9:16 ben più lunghi delle classiche Stories; il successo di un'app come **TikTok**, pensata per fare e condividere brevi video; l'introduzione di trailer verticali fruibili da mobile da parte di **Netflix**, e l'annuncio della prossima messa in commercio, anche sul mercato europeo, di un televisore **Samsung** (The Sero) a grande schermo, in grado di ruotare agilmente per adattarsi a contenuti sia verticali che orizzontali, imitando così, su larga scala, l'esperienza dello smartphone.

Siamo di fronte, dunque, ad un'evoluzione del linguaggio per immagini, che ha invertito le proporzioni della dimensione spaziale della narrazione, portandole da 16:9 a 9:16, ma nel fare questo ha riscritto il rapporto tra cornice e opera, tra forma e contenuto. Poiché lo spazio è indiscutibilmente anche la forma del linguaggio, col mutare delle proporzioni cambia la composizione stessa dell'immagine. La rappresentazione in formato *portrait* è frutto di una nuova forma di inquadratura, di una diversa prospettiva sul mondo. La distorsione in verticale richiede un punto di visione differente; un racconto articolato in una diversa costruzione: una storia pensata e sceneggiata in verticale, in cui perfino i focus narrativi appaiono mutati. Il verticale è la dimensione della presa diretta, del racconto in tempo reale sul mondo, in cui i primi piani guadagnano spazio rispetto alle panoramiche e l'attenzione si focalizza più naturalmente su volti ed espressioni.

Le nuove immagini, in ogni modo, possono essere girate non solo con uno smartphone ma anche utilizzando dispositivi più professionali, ruotati di 90 gradi per lo specifico utilizzo. Così in Cina, nazione in cui la diffusione del cellulare è particolarmente capillare, il *vertical drama* è diventato da qualche tempo un vero e proprio genere, con numerosi prodotti audiovisivi disponibili, per lo più di tipo seriale: dalle commedie romantiche *My Boyfriend-ish Sister* e *My Idiot Boyfriend* alla serie comica *Arg Director*. Ma anche il mercato occidentale non resta a guardare: l'emittente televisiva australiana **ABC** ha da poco prodotto la serie in sette brevi episodi *Content,* sceneggiata dalla prospettiva di un telefono e presentata in anteprima su Facebook, YouTube e Instagram. *Content* segue le vicende di una giovane influencer ossessionata dalla sua immagine online, e i nuovi episodi vengono pubblicati ogni settimana alle 18:00, orario ideale per attirare il ghiotto pubblico di pendolari, che, proprio in quella fascia oraria, naviga maggiormente sui dispositivi mobili alla ricerca di contenuti d'intrattenimento.

punti di vista

MOVIMENTO SÌ, MA POCO ITALIANO

di PEDRO ARMOCIDA

Una riflessione sulla prima estate di Moviement che ha contribuito all'ottimo risultato al botteghino del 2019, ma i titoli italiani hanno un po' patito. La parola a Mario Turetta - DG Cinema del MiBACT, Mario Lorini - Anec, Giampaolo Letta - Medusa e Francesca Cima - Indigo Film e presidente dei produttori Anica.

Finalmente il cinema in sala, in Italia, tira un sospiro di sollievo grazie a un buon andamento nel 2019, anno in cui il box office ha ottenuto 635.449.774 euro, con 97.586.858 presenze. Rispetto al 2018 che, ricordiamolo, è stato un vero *annus horribilis*, si è registrata una crescita degli incassi del 14,35% (8,70% sul 2017) e un aumento delle presenze del 13,55% (5,77% sul 2017). Certo, poi, analizzando in profondità i numeri si scopre che la quota del cinema italiano, 21,22%, è invece diminuita rispetto allo scorso anno (era del 23,03%), a favore di quella del cinema statunitense giunta al 65,16% (era del 55,57% nel 2018). Non sono questi certo dettagli trascurabili, però la sensazione è che si respiri un'aria nuova e tutta l'industria cinematografica si stia muovendo abbastanza all'unisono: "*Movimento* è proprio il concetto che riassume il significato di **Moviement**, un progetto sicuramente ambizioso. E io credo che di movimento ne abbiamo fatto perché mettere insieme tutta la filiera, la produzione, la distribuzione, l'esercizio, lo Stato, non è così semplice", dice **Mario Lorini** presidente dell'Anec, che nel 2019 ha visto pure la riunificazione dell'esercizio cinematografico italiano con l'Anem (Associazione nazionale esercenti multiplex) confluita in Anec (Associazione nazionale esercenti cinema).

Ecco, sarebbe interessante capire se, e come, il lancio di Moviement per portare il pubblico in sala anche d'estate abbia influito sui numeri positivi di tutto il 2019. Per farlo riprendiamo i dati Cinetel che testimoniano come il mese di luglio (+108,90%) sia stato il migliore del periodo dal 2001, grazie all'uscita di diversi titoli di richiamo per il pubblico (a partire da *Spider-Man: Far from home*). Anche agosto (+45,91%) ha registrato il più alto incasso per il periodo dal 1995, anno di inizio delle attività di rilevazione di Cinetel. L'estate del 2019 ha beneficiato sia dell'uscita de *Il Re Leone* (primo incasso dell'anno), che dei proseguimenti dei film già in sala e delle nuove uscite. Ma va anche considerato che quest'estate era una di quelle senza i grandi eventi sportivi (Europei, Mondiali, Olimpiadi...). La parola a **Mario Turetta**, direttore generale per il cinema e l'audiovisivo del MiBACT, che ha finanziato direttamente Moviement: "Non è tanto il fatto del milione che è stato dato come progetto speciale per quei tre mesi, ma è che tutti gli attori della filiera si siano messi intorno a un tavolo con determinazione, per voler raggiungere un certo risultato. Si è fatto sforzo comune e si è promosso il cinema".

Però, c'è un però. L'esiguità dei film italiani usciti nel periodo estivo. Perché naturalmente la parte del leone l'ha fatta il cinema statunitense con la sua quota dell'84%, mentre l'Italia ha inciso solo per un 6,72% di incassi. "Moviement - spiega **Giampaolo Letta**, amministratore delegato di Medusa - è stata determinante per questo risultato positivo del 2019. La sfida adesso è quella di trovare dei film italiani giusti da far uscire in estate, non è semplice per vari motivi, non ultimo quello delle resistenze che hanno comprensibilmente registi e produttori". D'altro canto, è anche vero, ragiona Mario Turetta, che questo "è il primo anno di un cambiamento. Ci siamo dati un orizzonte di tre anni, ci vuole la sua maturazione, e io penso che con il cinema italiano andrà sempre meglio". Ne è convinto anche Mario Lorini: "La mia impressione è che ci sia il ritorno di opere che intercettano il pubblico, messe bene anche in ordine temporale. Abbiamo visto che da settembre il cinema italiano ha riconquistato le sue posizioni, lo ha fatto anche a Natale quando non c'è stato nemmeno un Cinepanettone". E i film italiani d'estate? "Noi ci stiamo lavorando - rivela Letta - purtroppo un progetto che avevamo è saltato e se ne riparlerà sicuramente nel 2021, ma non è escluso che possiamo avere qualcosa per l'estate 2020. L'anno scorso facemmo uscire *Il grande salto* di Giorgio Tirabassi, che andò anche discretamente bene. Ma, lo ricordo, che più o meno dieci anni fa siamo stati i precursori con i cosiddetti 'Cinecocomeri'... I due film dei Vanzina, *Un'estate al mare* e *Un'estate ai Caraibi*, furono dei test che dimostrarono che certe commedie possono funzionare anche d'estate. Comunque, il nostro contributo ci sarà".

La più realista però è **Francesca Cima** (Indigo Film e presidente dei produttori Anica) che, pur sottolineando come quello di Moviement sia un "progetto integrato e ambizioso su cui dobbiamo continuare di lavorare" e che "a livello di comunicazione anche tra i più giovani la percezione è positiva grazie ai tanti progetti di formazione nelle scuole", il più delle volte non ci si accorge che il problema estivo è, diciamo così, un pochino più globale: "Il nostro è un Paese formattato sui tre mesi di ferie, le scuole chiudono, la Rai fa le repliche, e questo è un problema per noi, perché mancano proprio i contenitori importanti in cui fare promozione. Insomma, è un sistema che va cambiato, non possiamo fare tutto da soli noi del cinema".

L'INNOCENZA DELL'AZZARDO E I LEGAMI DI FAMIGLIA

di SIMON&THESTARS

L'Ariete Carlo Lizzani e il Toro Gabriele Muccino

Il Cinema e lo Zodiaco hanno molto in comune.
Sono due potenti macchine narrative:
dentro il cerchio zodiacale sono inscritte tutte le storie
che l'uomo può raccontare,
proprio come dentro i 16:9 del grande schermo.
I 12 segni dello Zodiaco sono "personaggi" straordinari.
Esprimono i dodici aspetti fondamentali
che si fondono nella creazione di una personalità
che possa dirsi completa.
D'altro canto, ci vogliono dodici cavalieri
per fare la Tavola Rotonda, dodici apostoli
per portare il Messaggio nel mondo, dodici fatiche
per concludere il cammino iniziatico di Ercole,
e dodici archetipi astrologici per comporre
quel caleidoscopio che chiamiamo "personalità".
A partire da questo numero, raccontiamo
il cerchio dello Zodiaco attraverso dodici registi,
uno per segno, che incarnano al meglio
il relativo "insegnamento" astrologico.

Carlo Lizzani

Partiamo naturalmente dall'Ariete, il primo segno dello Zodiaco, l'apripista della primavera. Attivo, intraprendente e dinamico proprio come quel primo germoglio che rompe la stasi invernale e rimette in moto la natura. L'Ariete è il pioniere, l'innocente, il guerriero. *Innocente* come lo sono i bambini: incuranti delle conseguenze, immuni dal timore del fallimento. Guardano solo avanti. Del resto, se quel primo germoglio stesse lì a pensarci e ripensarci, chiedendosi se è il momento giusto per spuntare, l'inverno durerebbe tutto l'anno. Qualsiasi impresa passa per l'angolo cieco di un piccolo azzardo, e l'Ariete esprime proprio la spinta necessaria a superare quel gradino. Così come esprime lo spirito guerriero necessario a prendere di petto la vita. È competitivo, senz'altro, ma prima ancora ha bisogno di abbracciare una battaglia e combattere per portarla avanti. Non è la mischia che lo spaventa, ma la sensazione di vuoto di quando non hai una causa per la quale batterti. Per queste ragioni come rappresentante dell'Ariete ho scelto **Carlo Lizzani.** Non solo per le tematiche della sua filmografia, ma anche per la sua natura garbatamente intrepida e per l'impegno profuso nelle più importanti cause civili e politiche del suo tempo. Partigiano della Resistenza romana, esordisce nel cinema come sceneggiatore abbracciando il Neorealismo. Del resto, il racconto del desiderio di *cominciare una nuova vita* di un Paese che si lascia alle spalle un passato di guerre contiene in sé quell'impulso impaziente di (ri)nascita che è proprio dell'Ariete. Nello stesso filone si inserisce anche il suo film di esordio alla regia *Achtung! Banditi!* (1951), la cui "genesi" ci racconta molto su Lizzani. Il film venne infatti realizzato grazie ad una sottoscrizione di azioni da 500 lire: una forma "cooperativa" di produzione necessaria, secondo lo stesso Lizzani, a "finanziare film coraggiosi che l'industria privata non si sentiva di produrre (...), a rompere il cerchio di una consuetudine umiliante per il cinema italiano, dare un esempio, lanciare un'*iniziativa*" (da "Quaderni delle Olimpiadi" n. 3, agosto 1951). E questo sembra davvero un "manifesto" dell'Ariete: apripista, sperimentatore, pioniere, coraggioso e soprattutto *indipendente*. Perché se c'è qualcosa che proprio non riesce a fare è *attendere i tempi degli altri*. Chiedere il permesso, aspettare un semaforo verde legato a logiche che sfuggono al suo controllo. E, ancor prima, *stare fermo*. "Ago ergo sum", dice l'Ariete, perché il movimento è vita. La stasi, la sua negazione.

Gabriele Muccino

Dal fuoco vivo dell'Ariete si passa alla terra saggia del Toro, per raccontare il quale ho scelto **Gabriele Muccino**. Qui il cambiamento è netto, radicale, ma al di là delle molte differenze, è forte la complementarità tra questi primi due segni dello Zodiaco. Se il fuoco è la fiamma dell'iniziativa, la terra è la materia prima necessaria alla sua realizzazione concreta. E così, il Toro raccoglie dall'Ariete il testimone dell'impulso creativo e si preoccupa di *dargli forma*. Preoccupandosi anche della "realizzabilità" di certe iniziative. Si può fare? Quanto tempo ci vuole? Quanto costa? Starà in piedi? Sono tutti interrogativi che esprimono la vocazione primaria del Toro: prendere ciò che è astratto e calarlo in una forma concreta. Lottando contro i limiti imposti dalla materia. Come lo scultore, che deve superare col sudore della fronte la resistenza opposta dal marmo per vedere nascere la propria creazione. O come l'ovulo femminile che intercetta lo spermatozoo e, con il tempo e lo sforzo, lo (tras)forma in ciò che dovrà diventare per assumere un'identità autonoma. Tutti le altre caratteristiche normalmente associate al Toro (il senso pratico, l'attaccamento alla casa, alla famiglia, l'amore per tutto ciò che dà stabilità) non sono altro che riflessi di questa sua aspirazione primaria: fissare le cose in strutture in grado di durare nel tempo. Tutti temi certamente presenti nei film di Muccino, soprattutto quello di *famiglie* che ruotano attorno a *case* che diventano quasi luoghi totemici. Ma ancor prima è l'*affanno* dei suoi personaggi che fa pensare al Toro. Corrono, sudano, gridano. Ogni loro manifestazione sembra esprimere la fatica della lotta necessaria a superare una "resistenza", una forza di senso contrario. Ancora, l'attaccamento, la possessività, il desiderio di "fissare" il momento e la sensazione di nostalgia per ciò che scivola nel passato, espresso dalla vocazione a "trattenere", tipica del Toro. Del resto, lo vediamo anche fuori dal grande schermo, perché il tema della famiglia, dei legami, dell'attaccamento ammantano la sua vita un po' a tutto tondo. Dai rapporti controversi con il fratello Silvio, che ha "formato" artisticamente e che ha poi visto prendere il largo, fino ad arrivare alle sue tre famiglie elettive, il nome di Muccino è spesso associato alle sue vicende familiari. Per ragioni che sono inviolabilmente private, ma anche per una qualità specifica del Toro: i legami di sangue sono indelebili, come il senso di appartenenza che creano. Come il cordone ombelicale, possono essere recisi, ma di certo non cancellati.

biografie

Foto di Francesca Marino

PASQUALE CATALANO

Firma le musiche di film di Özpetek (*Mine vaganti*, *Magnifica presenza*, *Allacciate le cinture*, *Napoli velata*, *La Dea Fortuna*), Sorrentino (*L'uomo in più*, *Le conseguenze dell'amore*), de *La guerra di Mario*, *Alaska*, *La doppia ora*, *Sono tornato*, *Romanzo criminale-la Serie*, *La versione di Barney*, *La siciliana ribelle*, *Signorina Effe*. Tiene conferenze e seminari presso istituzioni culturali e musicali sul rapporto tra immagini e musica.

SILVANA ANNICCHIARICO

Architetto, independent design curator, conferenziere, svolge attività di critica e di ricerca. È membro del Comitato tecnico-scientifico per i musei e l'economia della cultura del MiBACT. Docente all'Università Isia, sta curando dei progetti per il rilancio della tradizione artigianale italiana e collabora con "la Repubblica" e "Domus". Dal 1998 è stata conservatore della Collezione Permanente del Design Italiano della Triennale di Milano e dal 2007 al 2018 è stata direttore del Triennale Design Museum di Milano.

LAURA DELLI COLLI

È presidente della Fondazione Cinema per Roma e da quasi vent'anni del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani che assegna i Nastri d'Argento. Al cinema e ai suoi protagonisti ha dedicato il suo lavoro quotidiano dopo i primi anni all'ADN Kronos, a "la Repubblica", e come inviato speciale a "Panorama". Tra i suoi suoi libri *Fare Cinema, Eur, si gira*, le monografie dedicate a Monica Vitti, Ferzan Özpetek, Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Fulvio Lucisano e la fortunata serie *Il Gusto del cinema*. Ha firmato con Guido Torlonia il documentario *Handmade Cinema*, sugli artigiani del set e coordina la selezione di "Cinema Italian Style", la rassegna di Luce Cinecittà che, con American Cinematheque, lancia ogni anno a Los Angeles, con un ventaglio di titoli dell'ultima stagione, il film italiano scelto per gli Oscar.

SIMON & THE STARS

Simone Morandi (alias Simon & the Stars) nato sotto il segno dell'Acquario, ha cominciato a occuparsi di oroscopo quasi per gioco, sull'onda della pura passione per le stelle. Ma ormai è un fenomeno del web: il suo sito e le sue pagine Facebook ed Instagram attraggono ogni anno centinaia di migliaia di visitatori. Discepolo di Liz Greene e Melanie Reinhart, Simon ha reso l'astrologia materia illuminante e ricca di stimoli, conquistando un pubblico sempre più vasto grazie a un linguaggio sensibile, poetico e diretto. Il suo oroscopo è ospitato da numerose testate sia offline che online, radio, riviste e quotidiani. Partecipa periodicamente a "Pinocchio" (Radio Deejay), "Vieni da me" (RaiUno), "Movie Mag" (Rai Movie), "Le Lunatiche" (RadioRai2). Ha all'attivo quattro libri: *L'oroscopo -Il giro dell'anno in 12 segni*, usciti per gli anni 2016, 2017, 2018 e 2020.

WALTER MARIOTTI

Ha studiato Filosofia a Siena e Harvard ed Economia alla Bocconi. Ha ideato e diretto progetti di informazione e di trasformazione per gruppi editoriali, istituzioni, aziende. Fra i suoi libri *Alfabeto del post capitalismo* (2009) e *WeLink-Studiosul Soft Power* (2017). Attualmente è direttore editoriale di "Domus".

Sul prossimo numero in uscita a maggio 2020

SCENARI

La nuova
serialità italiana

INNOVAZIONI

Il MIAC e l'immaginario
audiovisivo italiano

ANNIVERSARI

a 50 anni da
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto

FOCUS

Il cinema
in Repubblica Ceca

In ogni Paese c'è un'orrenda casa moderna. L'ha progettata un geometra, figlio del sindaco.

(Dino Risi)

Non mi sposo perché non mi piace avere della gente estranea in casa.

(Alberto Sordi)

Le mamme sono sempre le stesse, le case invece cambiano. Siamo invasi da tendenze estere quali l'Ikea. Andai a parlare con un loro designer per farmi consigliare un nuovo tipo di arredamento. Mi disse: "Vi consiglio un letto a scomparsa, il tavolo a scomparsa e l'armadio a scomparsa". "Ma cos'è, 'a casa 'e Silvan?".

(Alessandro Siani)

ISSN 2281-5597
20001
9 772281 559003

Poste Italiane SpA - Spedizione in abbonamento postale -70% - Aut. GIPA/C/RM/04/2013