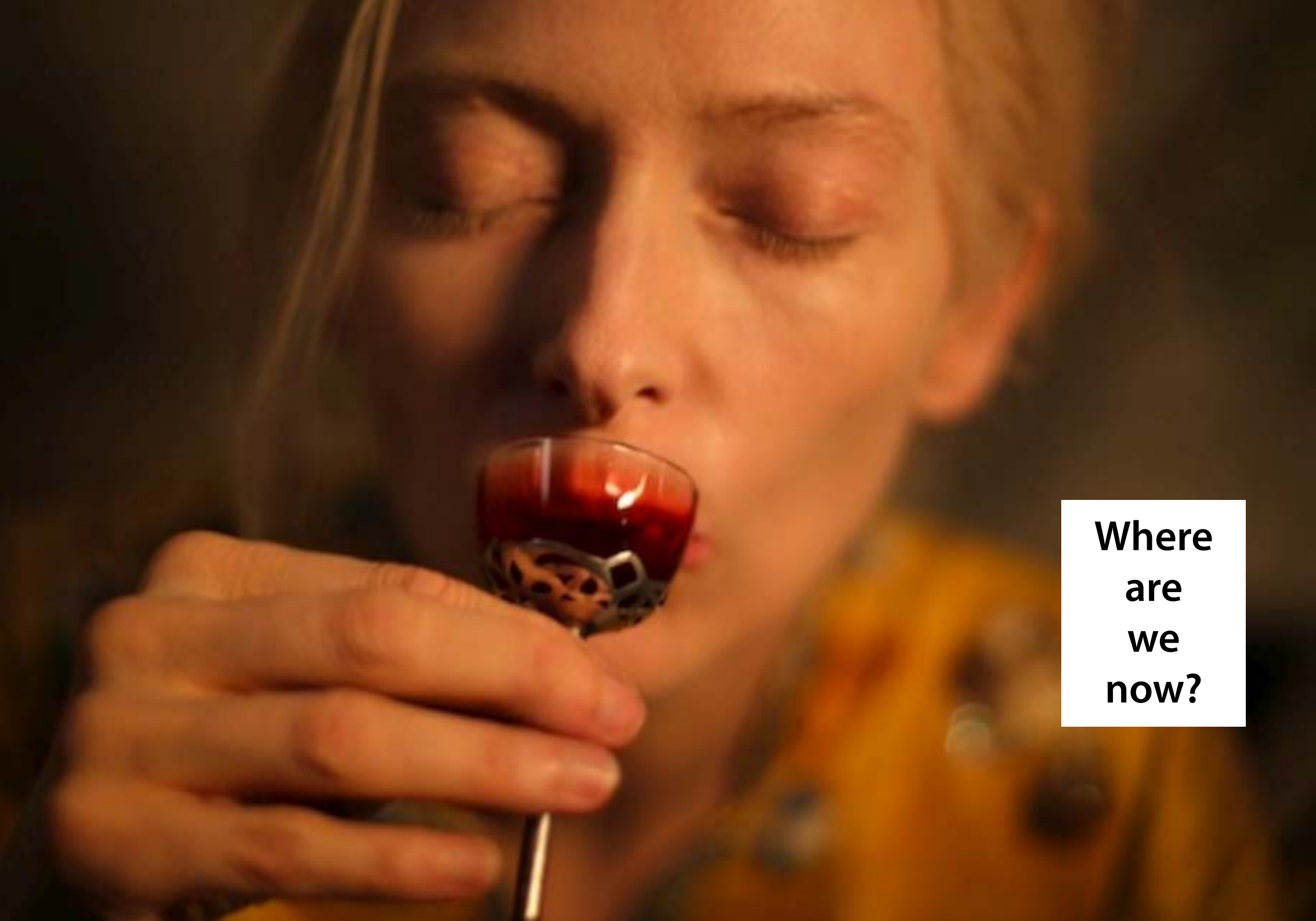


Produrre cinema è ancora  
un atto e(ste)tico?

Produrre cinema è ancora  
un atto e(ste)tico?

**d'autore**

Fondazione Apulia Film Commission



**Where  
are  
we  
now?**

# d'autore



## Fondazione Apulia Film Commission

**Presidente:** Antonella Gaeta

**Vicepresidente:** Luigi De Luca

**Consiglieri d'amministrazione:** Francesco Asselta, Enrico Ciccarelli, Giovanni Refolo

**Revisori dei conti:** Paolo Marra, Antonio Carlà, Franco D'Agostino Damiani

**Direttore generale e Responsabile Unico del Procedimento:** Silvio Maselli

**Staff Apulia Film Commission:** Paola Albanese, Dina Allegretti, Giovanni D'Aloia, Angelo Amoroso D'Aragona, Alessandra Aprea, Claudia Attimonelli Petraglione, Daniele Basilio, Andrea Carpentieri, Rocco Colangelo, Roberto Corciulo, Raffaella Delvecchio, Manuela Genghi, Antonio Gigante, Maria Laurora, Antonella Lopopolo, Michela Maiello, Massimo Modugno, Nicola Morisco, Costantino Paciolla, Virginia Panzera, Antonio Parente, Luca Pellicani, Cristina Piscitelli, Luciano Schito, Fabrizio Stagnani, Lucia Stifani, Daniela Tonti.

## Staff D'Autore

**Direttore artistico:** Angelo Ceglie

**Project manager:** Serge D'Oria

**Assistente project manager:** Valeria Corvino

**Assistente direzione artistica:** Toni Cavalluzzi

**Ufficio stampa:** Francesca Limongelli

**PR, comunicazione e coordinamento editoriale:** Mariapaola Spinelli

**Progetto didattico:** Sara Valente

D'Autore è il progetto della **Fondazione Apulia Film Commission** che valorizza le sale cinematografiche di qualità attraverso la creazione di un circuito che coinvolge l'intero territorio regionale. Il progetto si avvale del finanziamento del **P.O. Fesr Puglia 2007-13, Asse IV, linea d'intervento 4.3, azione 4.3.1.**

L'acronimo sta per **Programma Operativo Fondi Europei Sviluppo Regionale** il cui fine è quello di contribuire alla crescita strutturale delle regioni con l'intento di consolidare la coesione economica e sociale dell'Unione europea colmando gli squilibri interregionali.

Il Programma assume in particolare l'obiettivo specifico, perseguito attraverso l'**Asse IV** per la valorizzazione delle risorse naturali e culturali per l'attrattività e lo sviluppo.

La Puglia è diventata in questi anni una tra le regioni italiane in grado di usare al meglio i fondi strutturali per la cultura, sviluppando le condizioni per la crescita delle industrie culturali e creative.

Il lavoro di Apulia Film Commission si colloca all'interno di questa strategia regionale di sviluppo europeo e D'Autore è uno dei progetti più innovativi, unico esempio di un circuito regionale di cinema di qualità in Italia.

Giunto al secondo biennio di attività D'Autore supporta, con un cofinanziamento massimo di 36,000 euro annuali a sala, una programmazione di qualità nel cinema selezionati attraverso una procedura di evidenza pubblica.

L'obiettivo del progetto è di diversificare e ampliare la qualità dell'offerta culturale attraverso una gestione innovativa e mirata delle sale cinematografiche, incrementando il flusso dei visitatori con una selezione composta da almeno il 51% di film italiani ed europei.

Presentazioni di film in anteprima, incontri con i registi, rassegne cinematografiche in lingua originale, progetti didattici e la realizzazione di una rivista di cultura cinematografica e visiva sono tra le principali attività del Circuito D'Autore.

## CREAZIONE DI UN CIRCUITO DI SALE CINEMATOGRAFICHE DI QUALITÀ

P.O. FESR 2007 – 2013 ASSE IV LINEA DI INTERVENTO 4.3 AZIONE 4.3.1

## Editoriale

Angelo Ceglie

## Produrre cinema in Italia è ancora un atto e(ste)tico?

Giulio Sangiorgio

## Il vizio del cinema: Shinya Tsukamoto.

Nicola Curzio Vincenzo Martino

## Focus Baz Luhrmann: Il visionario postmoderno

Massimo Causo

## Focus Nicolas Winding Refn: Del cinema e della violenza

Davide Di Giorgio

## Focus Hong Sang-soo: Il karma del disagio

Alberto Pezzotta

## Focus Paolo Sorrentino: Armonia della forma/oppressione dei sensi

Angela Bianca Saponari

## Visioni. I film nelle sale del Circuito

Luigi Abiusi Gemma Adesso Giancarlo Visitilli

## Lettere

Carlo Gentile

## Perso in sala

Francesco Monteleone

## Incompreso

Vito Attolini

## Concettimmagini: La (Cine)città delle donne

Francesca R. Recchia Luciani

## Videoalterazioni: Immagini in forma di rosa

Marilena Di Tursi

## Prospettiva Mediateca

Angelo Amoroso d'Aragona

## Cineporti in rassegna

## Il senso di Gianluca per il cinema

Carmela Moretti

## Perversioni private

Alessio Viola





## EDITORIALE

Angelo Ceglie

# Where are we now?

Dove siamo noi ora?

L'artwork di Jonathan Barnbrook per la copertina di Bowie, l'ennesimo colpo di teatro, il più clamoroso, è il punto di partenza. Questa affermazione di identità, questo negare per suggellare è la vertigine nella quale lasciar scivolare suoni e visioni di questo numero d'Autore.

Un'idea semplice ma terribilmente efficace. Semplice come applicare una pecetta bianca su una foto che è iconografia, fermo immagine sulla modernità, efficace tanto da riuscire a

far sì che il mondo ne parli.

Semplice come rielaborare un'intuizione brillante, efficace come traghettarla in un luogo altro. Dalla copertina di un disco alle pagine di una rivista. Dalla lirica eleganza di un album di canzoni (meraviglioso contenitore così inattuale) alle architetture in fieri di un progetto editoriale. Dal centro del mondo alla periferia dell'impero. Da Flavia Sigismondi a Toni Cavalluzzi. Con la presunzione sfacciata di giocare con i santi. Con l'arroganza irritante e imbarazzata dei novizi.

Arrivando a doppiare i quesiti:

da una parte un'indagine analitica e riflessiva sullo stato delle cose (produrre cinema in Italia è ancora un atto e-ste-tico?), dall'altra, un frame ossessivo con la meravigliosa Swinton che è citazione e gemello mancato, immagine iconica che non si lascia nascondere, neanche dietro un concetto (dove siamo noi ora?). Partire da una ricerca estetica per arrivare a un approccio etico. L'unico percorso che conosco, l'unica strada che mi sembra praticabile.

È questo il tragitto che sta percorrendo il cinema nel nostro paese?

Qual è il punto all'orizzonte che stiamo cercando di raggiungere?

Dove sono le briciole di pane che ci consentiranno di ritrovare la strada di casa?

È quindi questo ciò di cui deve riferire una rivista di cinema?

E con che toni?

Quelli salmodianti da missionari in terra straniera o quelli divertiti di chi divaga con forme e superfici?

*Where are we now?*



## Where are we now?

### Produrre cinema in Italia è ancora un atto e(ste)tico?

Giulio Sangiorgio

Dal palco del Bif&st, Domenico Procacci cita Franco Cristaldi, per fare ricadere la sua frase sul cinema italiano d'oggi, come fosse insieme una memoria e un auspicio: *"Non dobbiamo inseguire il pubblico, è il pubblico che deve inseguire noi"*. E se la cronaca ci dice che la Fandango è dovuta ricorrere alla cassa integrazione (*"Trattiamo un prodotto che in questo momento attira poca attenzione, il cinema di qualità, e comunque la situazione dell'esercizio, della distribuzione, si è complicata"*), alla questione su chi debba inseguire chi, il botteghino pare dare risposte certe. I dati del 2013 relativi al cinema italiano vedono gli incassi notevoli di **Il principe abusivo** di Alessandro Siani (14 milioni circa), **La migliore offerta** di Giuseppe Tornatore (9 milioni), **Benvenuto Presidente!** di Riccardo Milani (8,5 milioni) e **Mai Stati Uniti** di Carlo Vanzina (5,5 milioni). Tre commedie di filiazione neotelevisiva, in vesti popolari o radical chic, disimpegnate o qualunquiste, e uno dei rari film italiani da esportazione (**La migliore offerta**), con star internazionali, una precisa struttura di genere e un'idea del rapporto con lo spettatore che s'inscrive in una certa tendenza del cinema statunitense (il *mind game movie*). Cinema prodotto per lasciarsi pensare e abitare dalla televisione di massa e un cinema di secondo grado e ricca produzione, lontano dall'ottundimento dell'abitudine antropologica alla commedia, come questa commedia (favolistica) sicuramente lontano dal reale in crisi, ma rivolto a interrogarsi (elementarmente) su se stesso, persino contro se stesso. Nel feticismo della realtà e della sua retorica che imperversa ovunque (dall'editoria al dibattito filosofico, dalla realtà dei social network ai canali tematici in tv), il cinema italiano di successo è, comunque, una fuga cieca. Cinema leggero. Aereo. Saporato. Ammesso che

oggi la conclamata scomparsa dell'aspirazione a valori universali ha fatto sì che ogni arte e ogni disciplina riconosca in sé una pluralità di estetiche accettabili e dunque di etiche contraddittorie, trovo che questo atto debba agire, essere tangibile nell'omologazione della nostra produzione. Che l'estetica lavori su o contro le abitudini dello spettatore, su e contro la visione condivisa del mondo. E dunque sulla sua etica. Gli incassi allarmanti di opere considerevoli come **Reality** (665 mila €), **Bella addormentata** (1,2 milioni), **Diaz** (1,9 milioni), **Il volto di un'altra** (solo 116 mila €), tra i film a medio budget che riflettono sull'immaginario dello spettatore e dialogano e sfidano l'etica ed estetica dell'enunciazione televisiva, rispondono della poca convenienza di un simile approccio nel mercato attuale. Quello che è il film italiano dell'anno, uno di quei film che ogni critico dovrebbe promuovere, **Su Re** di Giovanni Columbu, gesto cinematografico radicale e strettamente sociale, universale e locale, che sperimenta la forma e agisce concretamente sul territorio, ha incassato solo settantamila euro, nonostante il supporto della Sacher. E dunque? L'unico atto e(ste)tico notevole dell'ultimo anno, di cui i portafogli dei produttori possono andare orgogliosi, è, nostro malgrado, **I due soliti idioti** di Enrico Lando (quasi 9 milioni). Che insegue lo spettatore proponendogli la maschera grottesca di una realtà (una generazione giovanile letteralmente dipendente dalla precedente, vero segno dei tempi), portando alla regressione deforme la logica televisiva del tormentone pavloviano, esasperando la sciattezza, la scurrilità, il trucco e parrucco dell'uomo berlusconiano. E certificando la situazione terminale, sfatta, putrefatta dell'immaginario di una generazione debole, precaria, esausta. La risposta in ogni caso è no e non c'è niente da ridere.



Il vizio del cinema

Nicola Curzio  
Vincenzo Martino

Shinya Tsukamoto

***Nella sua filmografia e in particolare nella trilogia di Tetsuo, tema centrale sembra essere la relazione tra corpo e metallo. Relazione che potremmo definire erotica. Da cosa nasce questa idea d'ibridazione tra macchina e materia organica?***

*Tetsuo* nasce dalla presa di coscienza dell'immane quantità di cemento e di tecnologia che straborda dalla città, il che porta a un'esplosione, che è fusione tra uomo, metallo e macchina. Quest'unione è intrinsecamente erotica, in quanto comporta una penetrazione tra ciò che è organico e ciò che non lo è. In questo senso è stato per me fondamentale il cinema di Cronenberg, che ha sancito definitivamente la possibile fusione tra corpo e macchina.

***Oltre a Cronenberg, quali altri autori hanno influenzato la sua opera?***

***Vi sono italiani?***

Benché me ne sia allontanato, Kurosowa è stato decisivo nella mia formazione; poi Lynch e Carpenter. In Italia, oltre a Fellini, direi soprattutto Argento, del quale condivido la totale libertà espressiva.

***In un suo film successivo, A Snake of June, questa carica sessuale assume ancora più evidenza, diviene protagonista, così come protagonista è la pioggia. Che rapporto intercorre tra questo erotismo liberatorio e la costante presenza dell'acqua?***

Avevo concepito *A Snake of June* come un vero e proprio porno. Ero ossessionato da un'immagine: quella in cui il personaggio di Rinko si spoglia sotto la pioggia. Tuttavia in quel periodo ho perso mia madre e mia moglie aspettava un bambino, per tali ragioni non ho ritenuto opportuno girare un film del genere, bensì un film "superiore" che avvalorasse la figura femminile. Gli elementi naturali come l'acqua corroborano l'evoluzione del personaggio e lo scoppio, quasi come un urlo interiore, si trasforma in pioggia. L'essere umano scopre il corpo, ne gode e ne gioisce.

***Nel suo film successivo, Vital, lo studio del corpo raggiunge forse il suo vertice. Cosa cerca il personaggio di Hiroshi attraverso l'autopsia?***

Hiroshi si fa portatore della mia curiosità; una curiosità orientata verso una conoscenza cosmologica, universale, che forse è racchiusa nella dimensione microscopica delle fibre organiche del nostro corpo. Ed è proprio per cercare una risposta a ciò che ho girato *Vital*. Per conoscere il cosmo dobbiamo prima conoscere a fondo il nostro corpo.



Where  
are  
we  
now?

***Nella maggior parte dei suoi film Lei compare anche nelle vesti di attore; in Kotoko interpreta il ruolo di uno scrittore. Qual è la sua funzione?***

*Kotoko* è un film scritto su Cocco (l'attrice protagonista del film, n.d.a); di essa mi premeva analizzare le conseguenze di un trauma quale la violenza infantile. È proprio questo shock che induce *Kotoko* a un doppio modo di vedere e vivere le cose: da una parte la violenza, dall'altra la gentilezza. Per riuscire ad allineare *Kotoko* alla realtà era necessario qualcuno che la raccontasse ridandole singola forma, dunque uno scrittore. Inoltre, ho voluto evidenziare che il recupero dalla nevrosi indotta da questo trauma non è né rapido né facile e lo scrittore sparisce proprio per far percepire il profondo vuoto interiore di Cocco.



Focus Baz Luhrmann

Il visionario postmoderno

# È destino di certi registi rappresentare molto di più di quello che hanno concretamente prodotto,

giganti incatenati a poche, grandissime opere, eppure capaci di tracciare una strada maestra, di aprire prospettive nuove, di inventarsi una maniera tutta loro, in una sorta di surplus creativo che promana da opere rare e decisive. Baz Luhrmann è uno di questi: se guardi la sua filmografia quasi ti stupisci che, in fin dei conti, giunga ora all'attesissimo lancio internazionale del **Grande Gatsby** avendo realizzato appena cinque film in vent'anni. E, se solo ti fermassi all'esito francamente inconsistente del suo penultimo film, **Australia**, diresti pure che la fama del suo nome eccede la sostanza della sua Opera. Ma poi risali la corrente degli anni e ritrovi le ragioni di due inconfutabili capolavori come **Moulin Rouge!** e **Romeo + Giulietta**, che tra l'inizio del XXI secolo e la fine del XX hanno marcato il tempo di un cinema la cui modernità era stata inventata, un decennio prima, dal Coppola di **Un sogno lungo un giorno...** E ti spieghi perché il nome di Baz Luhrmann risuona di diritto tra quelli che maggiormente hanno determinato la postmodernità più schietta e sfacciatamente *glamorous* del cinema a cavallo tra secondo e terzo millennio: pensi a lui e visualizzi un sistema filmico ben preciso, fatto di caratteri stilistici cubitali, prestazioni registiche rampanti sullo sfondo di una classicità intarsiata nei cascami del presente, trasformazioni a vista del linguaggio estetico per mano di un filmare che non lascia scampo all'immaginazione.

Massimo Causo



Where  
are  
we  
now?

Luhrmann è uno che prende Shakespeare e lo pone in essere nell'enfasi declamatoria di una gioventù bruciata nel falò dell'ipermodernità, traducendo la tragedia degli amanti di Verona (*Beach*) in un verseggiante frullato melodrammatico, scritto sulla somma non aritmetica di **Romeo + Giulietta**. Visualizza Parigi *début de siècle* e sospinge l'euforia vitalistica del primo '900 nel vorticoso juke-box di un musical post-impressionista, che palleggia con epocali melodie e frenetiche coreografie facendo roteare le pale del **Moulin Rouge!** Il tutto era partito nel 1992 da una **Ballroom** australiana che rievocava i fulgori delle gare di danza alle quali il piccolo Baz aveva assistito a Sydney, figlio di una madre insegnante di ballo e proprietaria di un negozio di costumi e di un padre che di giorno vendeva benzina in una stazione di servizio e di sera mostrava film nel cinema che gestiva... Coordinate biografiche che offrono davvero la mappatura del suo cinema: l'imprinting materno della danza lo rende capace come pochi di coreografare l'istinto visionario, esattamente come nei suoi film le figure dramatizzano se stesse nell'enfasi di costumi iperrealistici che trascendono i caratteri da cui sono vestiti. Del resto, basta ripassarsi i tre minuti di film pubblicitario da lui dedicati nel 2005 al mito di **Chanel N° 5**, con una Nicole Kidman che trasuda lucentezza e charme, per visualizzare gli estremi di un filmare che, per Baz Luhrmann, disperde in se stesso il limite del proprio sogno...



Focus Nicolas Winding Refn

Davide Di Giorgio

Del cinema e della violenza

A close-up portrait of Nicolas Winding Refn, looking directly at the camera with a neutral expression. He has light brown hair and green eyes. The background is blurred, showing what appears to be a red chair.

Where are  
we now?

**Che ci fosse del marcio in Danimarca lo si sapeva dai tempi del Gran Bardo, ma certo nessuno può dirsi vicino alla sostanza di tale affermazione come Nicolas Winding Refn, che di quel “marciume” è stato uno dei più straordinari cantori.**

Al passato perché il racconto di spacciatori impotenti, trafficanti di droga che fanno a pezzi i loro nemici in macelleria o piccoli criminali che non riescono a saldare i debiti è solo una parte (la prima) della sua filmografia, ormai in continua espansione verso altre realtà geografiche, ma pur sempre nel segno del noir. Ciò che infatti accomuna la Danimarca di *Bleeder* (1999) e dei tre *Pusher* (realizzati tra il 1996 e il 2005) con l’America di *Fear X* (2003) e *Drive* (2011), la Scozia di *Valhalla Rising* (2009) e l’Inghilterra di *Bronson* (2008) è proprio la costante ricerca di un’umanità al margine, capace di definire il suo rapporto con la realtà e con l’arte attraverso la violenza. Che non è segnale grafico meramente esibito, precisiamolo, è anzi un elemento di definizione dell’atto creativo come pulsione che nasce dal profondo, dall’istinto più selvaggio e necessario. Tesi quasi stupefacente considerando come, a prima vista, Refn sembri tutt’altro che un istintivo, con quell’aria allampanata di chi capita lì per caso, che nelle interviste spiega anche di soffrire di dislessia e daltonismo. Gli opposti sono un elemento fondamentale della sua poetica e così possiamo affermare che la sostanza del cinema di Refn sta fra l’esibizionismo feroce del Bronson di Tom Hardy (che vuole diventare il più grande criminale d’Inghilterra e per questo si abbandona a ogni sorta di nefandezza, tanto da trasfigurarsi in un’opera d’arte vivente nel finale) e quel trattenersi nervoso dei protagonisti di *Bleeder* o *Drive* (per citare forse il suo titolo noto ai più). La trasfigurazione diventa così la via maestra di un cinema eccessivo, sì, ma fortemente stilizzato, che nell’ultima fase inizia a fare i conti con un certo manierismo, con l’esibizione sfacciata del proprio voler essere arte, molto caricata dal versante visivo, eppure sempre capace di un guizzo, un volo nell’imprevisto capace di generare l’emozione: pensiamo alla memorabile scena dell’ascensore in *Drive*, in cui Refn iscrive un tempo e un luogo altro, una scena d’amore tenera e appassionata come una parentesi in un momento di tensione. E’ sufficiente partire da lì per comprendere gli intervalli che esistono fra le gesta sanguinarie di One Eye e la tensione panica che annulla la fisicità dei corpi in *Valhalla Rising* o la frustrazione di Leo, che picchia selvaggiamente la moglie, accostato al silenzioso e quasi “autistico” corteggiamento della barista Lea da parte del cinefilo Lenny in *Bleeder*. Di certo il meno che possiamo aspettarci è la linearità narrativa o l’incasellamento dei personaggi in ruoli definiti. Prossima tappa: la Thailandia di *Only God Forgives - Solo Dio perdona*, con il proprietario di un club di boxe che cade in un vortice di violenza e criminalità. Puro Refn già nell’assunto.



Focus Hong Sang-soo

Alberto Pezzotta

Il karma del disagio

***In Another Country*,  
è il tredicesimo film  
di Hong Sang-soo e  
il primo distribuito  
nelle sale italiane.**

Il regista sudcoreano, che ha esordito nel 1996, da tempo è una presenza fissa nei festival internazionali; e ha trovato critici entusiasti (e produttori) soprattutto in Francia, il che spiega la presenza di Isabelle Huppert in questo penultimo film (dato che nel frattempo Hong – che è il cognome, ricordiamoci – ha girato *Nobody's Daughter Haewon*, a Berlino quest'anno). *In Another Country*, in concorso a Cannes 2012, è una buona introduzione al suo metodo: una stessa situazione (una francese in Corea suscita l'interesse di vari personaggi maschili, tra cui un bagnino maldestro) viene raccontata tre volte, con le variazioni del caso. Succedeva in quello che rimane il suo capolavoro, *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000), storia bipartita della prima

esperienza sessuale di una ragazza: dal punto di vista di lui, e da quello di lei. E succede nel più recente *The Day He Arrives*, (2011). Nel frattempo, gli strumenti stilistici di Hong non sono molto cambiati: piano-sequenza, campo lungo, ellissi. Lo spettatore rimane lontano, a volte non vede niente (come nella sequenza di *In Another Country*, così lunga da diventare quasi comica, in cui il bagnino improvvisa una canzone melensa per la francese: l'inquadratura mostra la tenda da lontano, e lascia intravedere solo la Huppert). E a volte le cose più importanti avvengono non solo fuori quadro, ma tra un'inquadratura e l'altra: nel finale di *In Another Country*, per esempio, non sapremo mai che cos'è successo veramente. >

**Where are we now?**

> Questo modo di raccontare la realtà, Hong, che è un professore universitario e ha studiato in Europa, l'ha imparato in parte dal cinema europeo (Antonioni e Bresson, spesso citati), e soprattutto dalla New Wave taiwanese degli anni Ottanta (Edward Yang e Hou Hsiao-hsien), che ha inventato un linguaggio basato sull'allusione, il vuoto, la frattura.

Hong l'ha adattato alla sua società: la Corea del Sud, che alla fine degli anni novanta esce dalla dittatura, si affaccia sulla scena internazionale e subisce una modernizzazione forzata che crea disastri nei rapporti interpersonali. I film di Hong, a partire da *The Day the Pig Fell into the Well* (1996) per finire con *Hahaha* (2010), sono pieni di maschi sciovinisti, di sesso estorto e triste, a volte di atti improvvisi di violenza: raccontati con uno stile ermetico e impassibile, che rende tutto straniato e un po' agghiacciante. Non è un cinema per il grande pubblico, certo; spesso è difficile e sgradevole, ma ha un *sense of humour* impietoso e spiazzante.

In *In Another Country*, comunque, il tono è molto meno crudo, e c'è più ironia e leggerezza nell'interazione tra la francese (che parla inglese) e i coreani (che si esprimono in un inglese smozzicato). E il film diventa una commedia sullo straniamento, la comunicazione e l'esotismo, speculare a *Night and Day* (2004), dove c'era un coreano a Parigi. Il gioco del film multiplo e delle variazioni richiama *Tale of Cinema* (2006) e *Oki's Movie* (2010), dove era portato all'estremo

virtuosismo.

Ed esprime sottilmente una poetica dove il disagio s'intreccia alla ripetizione. Il primo non sempre produce quasi mai tragedie, ma genera dubbi, insoddisfazione, difficoltà di capire. La seconda non crea maggiore consapevolezza: la vita e il karma variano, ma continuiamo a rifare gli stessi errori. E così Hong riesce a inserire una nota di scetticismo occidentale in un'estetica e in una filosofia profondamente orientale.

Rassegna D'Autore

La donna è il futuro dell'uomo  
Il cinema di Hong Sang-soo

Tutti i giorni da giovedì 6 a  
mercoledì 12 giugno al cinema *Il Piccolo*  
Via Giannone De Maioribus 4, Bari - S.Spirito

H 18:15 – *Hahaha* ( South Korea 2009)  
H 20:15 – *Oki's movie* ( South Korea 2010)  
H 21:40 – *The day he arrives* ( South Korea 2009)

Focus Paolo Sorrentino

Angela Bianca Saponari

## Armonia della forma/oppressione dei sensi

Il punto di vista dell'inquadratura sempre originale e la cura per ogni dettaglio, la grazia nel saper allestire silenzi e dar voce ai rumori, sono i tratti del geniale fuoriclasse. Paolo Sorrentino è l'artefice di un cinema "diverso" che sa essere originale senza paura, che fa uso dei virtuosismi della macchina da presa per il puro gusto della composizione visiva, che stordisce e incanta con la sua bravura: pura "estasi spettatoriale".

Volta verso la conquista di un ordine formale, dove la dimensione estetica non è mai subordinata a quella meramente comunicativa, l'immagine chiama in causa direttamente lo spettatore coinvolgendolo a un livello percettivo che non lascia scampo alla presa. I continui movimenti di macchina - l'incessante aggirarsi di carrelli, dolly, luma - inquadratura dopo inquadratura catturano personaggi, ambienti e spettatori in un unico abbraccio.

Grazie alla performance tecnica, Sorrentino coinvolge il pubblico attraverso l'opprimente bellezza dei piani-sequenza con cui firma ogni suo film. Sulle note di *Just an illusion*, ne *L'uomo in più*, la camera segue l'ingresso di Tony nel club e costringe anche noi ad attraversare quel dantesco girone gremito di donne, whisky e fumo di sigarette. Ne *Le conseguenze dell'amore* la macchina a spalla segue gli spostamenti di Titta fino all'incontro con il capo mafioso fino a far precipitare lo spettatore nel cuore stesso del dramma.

A rivelare che la crudeltà passa attraverso la deformità del corpo o dei corpi, intervengono le composizioni geometriche, le intersezioni di linee e i punti di fuga della scena iniziale de *L'amico di famiglia* accompagnate da *My lady story* di Antony & The Johnsons.

Nella sequenza finale de *Il divo*, Giulio Andreotti entra nell'aula del tribunale di Palermo accompagnato dalla camera che lo cattura in un vortice per collocarlo, definitivamente e tragicamente, al centro della scena. Ancor più carico di suggestioni è l'ingresso di Cheyenne nel locale in cui si svolge il concerto di David Byrne, che canta la canzone *This must be the place* da cui il film prende il nome. Si tratta di uno dei momenti più seducenti dell'opera:

>





> sofisticati movimenti di macchina hanno il potere di sensualizzare la visione mentre Sorrentino riesce a farci avvertire la tridimensionalità dello spazio. Scena tattile. Questo effetto di sensualità è amplificato dall'uso del ralenty e dei grandangoli deformanti attraverso cui dà luogo a una forma cinematografica che catalizza l'attenzione su un oggetto o un momento apparentemente banale ma esteticamente necessario. Scena olfattiva. L'odore persistente di carne e di morte attraversa le scene madri dei film, dominate insieme da tragica grandezza e umana desolazione. Quello di Sorrentino è infatti un mondo di solitudine: i suoi personaggi hanno comportamenti disturbati e disturbanti, alimentati da antica rabbia, diffidenza e impotenza.

Tutti sono dotati di un'alta forma d'intelligenza, di un altro talento, che però non salva dal senso di colpa, dalla nostalgia o dall'intollerabile presenza del proprio io. Lo sguardo grottesco sul mondo consente di mettere in scena piuttosto che la realtà, la sua deformazione psichica (e fisica). Il cinema di Sorrentino raffigura allora la paralisi in cui si trova la società italiana, l'abisso in cui sprofondano le nostre coscienze: *"l'Italia è uno spazio deformato dalla solitudine"*. La solitudine è la scelta dell'eroe - malinconico, atipico, deformato, ambiguo - che vive la propria esistenza come fosse una condanna, una macchia di peccato che si sconta vivendo.

## Stoker

C'è meno perversione e più esercizio di stile, questa volta, in **Stoker** (presentato in anteprima nazionale durante l'ultima edizione del Bari International Film Festival 2013), rispetto a quanto ci ha già lasciato negli occhi e sotto la pelle, il regista coreano, Park Chan-wook. Grande l'attesa per il suo primo film in lingua inglese, girato ad Hollywood, per un regista, il cui nome è inevitabilmente associato alla "trilogia della vendetta" (**Mr. Vendetta**, **Old Boy** e **Lady Vendetta**), che lo ha consacrato come uno dei cineasti più interessanti del cinema asiatico. Un cast promettente, un soggetto intrigante e una produzione internazionale fanno di **Stoker** un film che non scontenterà nessuno, fra i cinefili, compresi i più grandi sostenitori del regista coreano.

Dall'inizio alla fine, è il mistero a farla da padrone, dietro la vita della giovane e bella India (Mia Wasikowska), che subisce un profondo scossone, nel momento in cui il padre muore, durante un incidente automobilistico. Come se non bastasse, il giorno del funerale irrompe nella sua vita lo zio, Charlie (Matthew Goode), di cui ignorava l'esistenza. Quest'ingombrante presenza entrerà, di prepotenza, a far parte della famiglia di India. Si trasferirà nella sua casa, dove lei vive insieme a sua madre (Nicole Kidman), donna emotivamente instabile. Sebbene la giovane non gradisse l'invadente presenza dell'ospite, con il passare del tempo, comincerà a sentirsi sempre più attratta dallo zio, che nasconde un inquietante segreto.

**Stoker** è innanzitutto un film ben scritto dallo sceneggiatore Wentworth Miller (sotto lo pseudonimo Ted Foulke). A questo si aggiunge la pienezza cromatica della fotografia, che si distingue rispetto a quella monocromatica dei film precedenti. I colori si fanno materia. Insieme a un montaggio di forte impatto visivo, che incombe senza evitare il respiro. Laddove il regista è capace di una sensualità maniacale (basti ricordare la sequenza di quando India suona il pianoforte con lo zio), che poi si disfa, diventando tutt'altro nel raffinato finale. E dopo si vorrebbe continuare a star dietro l'ambigua figura di India, magnificamente interpretata da Mia Wasikowska, tanto somigliante in questo film alla Alice burtoniana, fra sogno e realtà. Brava anche la Kidman. Immenso Matthew Goode, che dà corpo e anima alla follia e all'inquietudine. Fra citazioni e rimandi hitchcockiani, passando per il molto citato Lynch di **Twin Peaks**, questo melodramma moderno possiede l'eleganza e l'incanto estetico. È poetica raffinata e suggestiva, quella di Chan-wook. Da sempre.

**Stoker** di Park Chan - wook  
Con Mia Wasikowska, Nicole Kidman, Matthew Goode, Jacki Weaver.  
Drammatico 100' USA - Gran Bretagna 2013.

**Sinossi:** Nella vita di India (rimasta orfana di padre) arriva all'improvviso lo zio Charlie mai conosciuto fino a quel momento. L'uomo si trasferisce nella casa abitata dalla ragazza e dalla madre emotivamente instabile. Poco alla volta India scopre i secondi fini dell'uomo e allo stesso tempo sente crescere un'attrazione verso lo zio sconosciuto.

## Holy Motors

Allo scorso Festival di Cannes, **Holy Motors** fu una deflagrazione.

L'apertura di una voragine sul terreno di un cinema normalizzato, narrato.

E affacciandosi a questo baratro aperto da Leos Carax si assistette, e si assiste ora in sala, alla realtà, proprio alla carnalità, di situazioni e personaggi puramente cinematografici, consapevolmente falsi, cioè veri nella sublimità dell'artificio artistico. Poi i **Cahiers du Cinéma** ne hanno sancito la crucialità all'interno di questo periodo di snodo del contemporaneo; ed effettivamente come negare che si tratti di un film epocale, di una di quelle opere cosiddette di rottura, pur mantenendo paradossalmente un forte legame col passato (cinematografico)? Ancora la Limousine (come nel **Cosmopolis** cronenbergiano) percorre le strade che non sono, in prima battuta, quelle della città popolata da moltitudini di persone, bensì le traiettorie interne a un microcosmo fantasmagorico, puramente immaginifico, seguite (per propria costituzione) da personaggi disumani, densi, privi cioè di pause nello spessore del proprio significare e sentire (e far sentire allo spettatore): una concentrazione di impulsi sentimentali, sessuali, intellettuali, colti all'apice, che scandiscono il film come superficie senziente, indipendente da ogni "io" o da ogni autore che lo canalizzi.

Già il magnifico prologo mostra la possibilità di queste traiettorie oltre un passaggio misterioso scoperto da Carax squarciando una carta da parati, tra spettatori dormienti. Che è uno di quei passaggi ottocenteschi (*l' "passages" di Parigi*) di cui parlava Benjamin nel suo libro postumo e posticcio (è questo uno dei caratteri peculiari di questo film: creare una sutura sofisticata, metapoietica, con una moltitudine di grandi opere), o ponte che ricollegli alla verità della *finzione*, quella stessa che esorbitava in un **Mauvais sang** (1986), in un periodo di grandi misteri nel contesto del cinema francese (penso alla **Diva** di Beineix, 1981). Da lì il sognatore Carax, amante del Pont-Neuf parigino, attraversa un corridoio ed entra nell'immagine, la penetra, mostrando da quelle labbra liquidamente divaricate tutto un mondo intensivo (cioè il cinema) in cui Denis Lavant è uno nessuno e centomila personaggi (assassino, barbone, padre premuroso, fauno, ecc.) immersi in frammenti d'opera, cioè di pelle, di pellicola.

### **Holy Motors di Leos Carax**

Con Denis Lavant, Eva Mendes, Kylie Minogue, Michel Piccoli.

Drammatico 110' Francia - Germania 2012.

**Sinossi:** Una giornata dell'esistenza di Monsieur Oscar, che di professione passa da una vita all'altra, scortato a ogni appuntamento da una limousine bianca, guidata lungo le strade di Parigi da Céline. Un'esistenza stimolante e distruttiva, che Oscar sostiene di condurre ancora "per la bellezza del gesto" che gli impone di essere creativo ogni volta, e di quel motore dell'azione di cui il mondo sembra sempre più fare a meno.

## Bellas Mariposas

Non più la Sardegna rurale di **Ballo a tre passi** (2003) prima, e quell'altra di **Sonetàula** (2008) poi. Questo terzo lungometraggio diretto da Salvatore Mereu e ispirato dall'omonimo romanzo di Sergio Atzeni, di agreste conserva la descrizione di una periferia, quella di un quartiere di Cagliari, tanto famigliare a quella di Scampia, dello Zen e di tanti luoghi a ogni latitudine geografica e umana.

Lì dove abitano tanti come l'undicenne Caterina, detta Cate, sempre in giro con la sua migliore amica, Luna, che sogna di fare la cantante e non vuole finire né come la sorella Mandarina, rimasta incinta a tredici anni, né come Samantha, ragazza oggetto. C'è anche Gigi, "il vicino di casa da sposare", un nerd, figlio di una rockettara, ricercato da Tonio, il fratello maggiore di Cate, che lo sta cercando per ucciderlo. Cate provoca, interpella e non distoglie mai il suo sguardo da quello dello spettatore. Guardando in camera, confessa: "*Voi non sapete cosa vuol dire vivere a casa mia*". Perché la casa dell'adolescente è abitata, anzi intasata, da un padre che "*non ha mai lavorato una giornata intera*", una madre che "*arrotonda*" la pensione di invalidità, lavorando dentro e fuori casa.

Fra i due una schiera di bambini, adulti e più giovani, fratelli, sorelle, cugini e nipoti, in ogni angolo di un appartamento che conserva l'angustia per corpi senza misura. Quello raccontato da Cate è un mondo spietato e senza tregua, in cui lei e la sua amica vivono come due belle farfalline (il *bellas mariposas* del titolo), ostinate a librarsi in mezzo alle brutture, che prendono forma e materia attraverso case, palazzi, scale e un'umanità senza colori e odori, ma che ai loro occhi, nonostante la loro naturale nefandezza, diventano bellezze. E' una visione stemperata, ironica, pura quella a cui si affida Mereu. Nella quale è possibile riconoscersi "*vergini e cantanti*", al modo delle puttane dagli "*occhi grandi color di foglia*" di deandriana memoria. E' realismo magico, allo stato puro, quello a cui sempre si è affidato il regista sardo, senza alcun compiacimento. Per dirlo con le stesse parole della protagonista: "*non c'è nulla né da vedere né da nascondere*". Semplicemente si è, ci si sta e si abitano luoghi, fra disagio e intimità. Come in un girone dantesco, fra schitarrate di rock e il caldo che squaglia i gelati, insieme al cupo brulicare di anime alla deriva. Straordinarie le esordienti Sara Podda e Maya Mulas, capaci di dare a quest'originale film il giusto peso del volo. Specie quando si tratta di desiderio ed esigenza di riscatto.

### **Bellas Mariposas di Salvatore Mereu.**

Con Micaela Ramazzotti, Sara Podda, Maya Mulas.

Drammatico 100' Italia, 2012.

**Sinossi:** Cate ha undici anni, tanti fratelli e un padre poco presente. Vive alla periferia di Cagliari, ma vorrebbe fuggire: sogna di fare la cantante, non vuole finire come sua sorella Mandarina, rimasta incinta a tredici anni, o come Samantha, la ragazza oggetto del quartiere. Solo Gigi, un vicino di casa, merita il suo amore ma la sua vita è in pericolo. Tutto sembra perduto, ma dal nulla compare una bellissima donna: Aleni, una strega che può leggere il futuro delle persone...

## La leggenda di Kaspar Hauser

Consacrato dal web film cult, *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012) di Davide Manuli, dopo l'anteprima al Milano Film Festival, arriva finalmente nelle sale italiane. Kaspar Hauser (Silvia Calderoni) è il corpo estraneo che arriva da un orizzonte inesplorato, materia primordiale in movimento verso la deriva, atteso su una riva. Davide Manuli è l'alieno del cinema italiano, i suoi film indagano con esattezza la claustrofobica permanenza di un Fuori invisibile che gli consente di fare a pezzi la storia, ramificare l'inconsistenza della trama lasciando emergere solo la goffaggine della presenza dell'io in un mondo che non si può abitare ma solo occupare con la pesantezza di un corpo fuori norma.

Teatrale fin dagli esordi, il suo cinema è la pratica di un costante sdoppiamento di soggetti senza nomi propri, la resa finale è quella di una vertiginosa moltiplicazione di attimi nulli in cui l'inattività è una vocazione, una scelta etica che si persegue per portare a compimento l'annullamento della soggettività. L'unico linguaggio possibile è quello di una sonorità extraterrestre: la musica di Vitalic presagisce l'impossibilità della grammatica, l'azzeramento della comunicazione. Kaspar Hauser è l'unico corpo portatore di un nome a cui si deve credere senza sospetto, leggendario dunque e non enigmatico come lo voleva Herzog nel suo film del 1974 (*L'enigma di Kaspar Hauser*). A differenza dell'enigma che per definizione deve essere indagato, compreso e risolto, la leggenda è infatti una convinzione in cose invisibili ovvero la fiducia in un evento improbabile in grado di alterare un sistema sociale/solare: l'avvento, anzi meglio, il sopravvento del ritmo che spossa, del corpo mentre amplifica lo spazio.

Il deserto post-apocalittico è il riflesso dello svuotamento dentro il quale nessuna azione può essere portata a termine se non quella dell'attesa senza concetto.

Kaspar non incarna un ruolo socialmente identificabile, come può essere quello di Sceriffo, Pusher (Vincent Gallo) e Prete (Fabrizio Gifuni), il suo linguaggio essiccato è la descrizione perfetta della riduzione permanente dell'essere.

Agire per sottrazione significa riuscire a fare a meno dei bisogni basilari per lasciare emergere solo il superfluo, le cuffie, per esempio, costituiscono l'appendice indispensabile del corpo, il residuo di una discendenza aliena, dispositivo sensoriale in grado di liberare dalla storia.

Il Kaspar di Manuli è un manifesto all'irrapresentabile: eliminata la narrazione non resta che l'abbandono e-statico, danza primordiale sulla riva di un giorno.

### *La leggenda di Kaspar Hauser*

Di Davide Manuli

Con Silvia Calderoli, Vincent Gallo, Claudia Gerini, Fabrizio Gifuni.

Drammatico, 85' Italia 2012.

**Sinossi:** Dopo la scomparsa in tenera età di Kaspar Hauser per mano dei suoi nemici per impedirgli di salire al trono, il principe riappare in una spiaggia della Sardegna popolata da pochissime persone. Kaspar Hauser viene preso in custodia dallo Sceriffo del luogo nel suo fortino. Presto il principe imparerà a proprie spese di quali persone fidarsi e circondarsi e di quali diffidare.

## Prossime visioni nel Circuito

### *Post tenebras lux* di Carlos Reygadas

Con Adolfo Jiménez Castro, Nathalia Acevedo, Willebaldo Torres.

Drammatico 100' Messico, Francia, Paesi Bassi, Germania, 2012.

**Sinossi:** Juan, sua moglie Olivia e i loro due figli piccoli hanno lasciato Città del Messico per andare a viver in campagna. Il rapporto della coppia con la realtà di campagna non è dei migliori. L'integrazione è difficile e nessuno di loro sa se questi due mondi sono complementari o se alla fine l'uno eliminerà l'altro.

### *Tutti pazzi per Rose* di Régis Roinsard.

Con Romain Duris - Déborah François - Bérénice Bejo - Nicolas Bedos.

Commedia 111' Francia, 2012.

**Sinossi:** 1958. Rose è un'eccellente segretaria, ma una terribile dattilografa.

Il suo affascinante capo la trasformerà nella ragazza più veloce del mondo. L'idea del film è venuta nel 2004 al regista quando si è imbattuto in un documentario sulla storia della macchina da scrivere e sui campionati di velocità di scrittura.

### *A Lady in Paris* di Ilmar Raag.

Con Jeanne Moreau, Laine Mägi, Patrick Pineau.

Drammatico 94' Belgio, Francia, Estonia 2012.

**Sinossi:** Anne lascia l'Estonia per trasferirsi a Parigi e prendersi cura di Frida, un'anziana estone che vive in Francia da molto tempo. Ma tutto quello che Frida desidera è avere l'attenzione di Stéphane, suo amante più giovane di lei. Stéphane, invece, vuole che Anne resti e si occupi di Frida, anche contro la sua volontà. Anne si trova così in mezzo ad un conflitto tra due estranei, indecisa su cosa fare.





Che tempi. Oggi come  
cinquant'anni fa. La sinistra  
che "dialoga" con la destra.  
Accordi di governo e di potere.  
Alla ricerca di un consenso  
popolare ma anche di nicchia,  
di un certo ceto intellettuale  
sempre così caro alla sinistra.

Where  
are  
we  
now?

Anche se l'odierno scenario è desolato e desolante e gli anni '60 e '70, quando la destra e la sinistra erano molto, ma molto più attente alla Cultura, sono solo un "ricordo con rabbia" (per il presente).

Ma, il cinema, come la letteratura, hanno la possibilità di andare oltre il "noli respicere" di orfeiana memoria. Anzi, l'occasione, straordinaria, è il cinquantenario dell'uscita de **Il Gattopardo** di Visconti e la comparsa sugli scaffali delle librerie italiane di un prezioso volume scritto da Alberto Anile e Maria Gabriella Giannice dedicato appunto all'**Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo "di sinistra"**.

Nel 1958 la Feltrinelli, dopo che Mondadori lo aveva rifiutato, pubblica **Il Gattopardo**, circa un anno dopo la morte del suo autore Tomasi di Lampedusa. Aprendo così un dibattito molto forte e articolato all'interno della sinistra italiana, con interventi pesanti di Sciascia, Fortini, Moravia espressione organica del PCI di allora, contrapposti a Montale e Bassani, per fare alcuni nomi.

Si apre così una vera e propria battaglia più politica che culturale che vede il romanzo trionfare al Premio Strega nel 1959 a discapito dell'icona Pasolini. Le idee e le tesi di don Fabrizio Salina, il racconto della Sicilia risorgimentale specchio d'Italia e il celeberrimo "tutto cambi perché nulla cambi", infastidiscono non poco "i rossi dell'epoca". Ma dopo le oltre 100mila copie vendute in pochi mesi e la richiesta di pubblicazione addirittura in Russia del volume (uscirà nel 1961) costringono "il Migliore" e gli altri dirigenti del Partito a una rapida conversione. Arriviamo così a Luchino Visconti che convince

l'illuminato Goffredo Lombardo, ovvero la mitica Titanus, che aveva acquisito i diritti del romanzo ad affidargli la realizzazione del film dopo i forfaits di Soldati e Giannini.

Dalle pagine allo schermo il passo non fu semplice e neanche tanto economico: un conto finale di oltre 2 miliardi e 600 milioni (siamo nel 1962) fecero tremare i polsi e le coronarie del pur temprato Lombardo.

Il film esce nelle sale nel marzo del '63 raccogliendo entusiastiche accoglienze da parte del pubblico e della critica cinematografica e con la benedizione (dopo aver "riabilitato" il libro) di Palmiro Togliatti via Antonello Trombadori, che scrive: «*Caro Antonello, ho visto Il Gattopardo, a Torino. Una grande opera d'arte. Ti prego, se hai l'occasione di vedere Visconti, di esprimergli la mia ammirazione e il plauso incondizionato. Dì anche che non accetti la richiesta di far dei tagli*».

Ma Visconti, da buon intellettuale e regista "indipendente", taglierà comunque dodici minuti e porterà a casa qualche settimana dopo la Palma d'Oro a Cannes come miglior film. Sarà quella versione che arriverà ai giorni nostri come l'unica del film. Ma non è così. Alcune copie estere hanno anche le sequenze mai viste in Italia e molte foto di scena e la sceneggiatura "final cut" contengono il non più montato e visto, e che Anile e Giannice, in maniera accurata e preziosa, ricostruiscono nel libro.

Alberto Anile, Maria Gabriella Giannice **Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"**.

Le Mani-Microart'S Edizioni, 2013, pagg 404, ill.



Perso in sala

Francesco Monteleone

## Le sale del Circuito: Il cinema Alfieri - Corato

*"Io e lui iniziammo qui, al cinema Alfieri di Corato, poi fu chiuso nel 1988. Ferdinando Pinto ci spostò al Petruzzelli, ma il Petruzzelli arse nel 1991. Finimmo al Kursaal Santalucia, che oggi è sotto sequestro, ma dovemmo lasciare molto presto..."*

Il parlante Gennaro Di Chiaro (capo proiezionista) e Aldo Piarulli (assistente remissivo) sono il "Duo Attila" delle sale cinematografiche baresi. Dove passano loro, le pellicole indietreggiano.

Gennaro è curvo, canuto, come quelle cariate di che reggono i balconi. Possiede il fosforo per entrambi. Iniziò come operatore a Sora, nell'esercito italiano. Tornato a Bari fu arruolato da Pinto, suo unico padrone e signore sino alla disfatta finale. Allora Gennaro comprò un proiettore usato, da asporto.

Il remissivo Aldo lo seguì. I due compagni spiccavano il salario con i film a domicilio (scuole, feste patronali, ecc.).

Ora Gennaro (57 anni) e Aldo (60 anni) non fanno più il cinema ambulante.

Hanno gli organi periferici sotto attacco geriatrico. Sono ritornati alla prima insegna.

L'Alfieri ha tre sale. Giancarlo Castellano, l'attuale benefattore, ha assegnato al Circuito d'Autore la sala n.2 (197 posti) eretta in cima a una scala. Lo schermo si vede dall'alto in basso, come la scena del teatro greco. La proiezione è digitale.

Il direttore-sale si chiama Sabino Amoruso (48 anni) marito di Annalisa dell'AGIS e membro del politborderò. Egli rammenta le prime visite della vecchia guardia del porno: *Facite le film 'carnazz'?*

Sabino ha sempre fatto avanti e indietro, la notte. Per tali meriti ha ricevuto dalla moglie un figlio di 16 anni e la suocera che cucina per tutti. Tiene duro al botteghino, dove nella stretta clausura ha perso i capelli, ma conserva l'appendice: *"L'incasso più grande?"*

Where  
are  
we  
now?

*La Passione di Cristo*, un film scritto e diretto da Mel Gibson, nel 2004 d.c. (dopo Ceglie). Il film-cicuta è stato *Glitter*, del 2001 a.c. (avanti Ceglie), con Maria Carey. *Inspiegabilmente, nessun esercente voleva farlo...U facemmo neu (lo facemmo noi). Vennero 2 persone, di domenica."*

Adesso accade più spesso di fare al massimo 4 biglietti, se gli capita per disgrazia un *Come pietra paziente*.

Nell'Alfieri c'è il bar. A turno Sabino, Aldo e Gennaro servono i clienti che desiderano snackeggiare. (Per trasformare quell'angolo in un banco di spensierata allegria alimentare ci vorrebbe la mitica Dominga dell'ABC, con i deliziosi pop carn!)

Nell'albo d'oro il regista Baz Luhrmann ha lasciato scritto: *"Il momento più importante della vita del film è nelle vostre mani...per cui il livello del suono va tenuto a 6.5!"*

Altrettanto incoraggianti sono stati i Grandi del regno di Corato:

L'ex sindaco Perrone, ora deputato Pdl, non è mai entrato. Nemmeno pagando il biglietto. I fratelli Casillo, ricchissimi industriali dei mulini, hanno finanziato *La città invisibile* del giovane compaesano Francesco Tandoi. Dopo la prima visione si sono dati alla scuola di mini-basket. Marina Mastromauro, sangue blu dei produttori di pasta, ha sponsorizzato il film su don Tonino Bello.

Gennaro ha visto tutti i film della sua vita dallo spioncino del proiettore. Inoltre, dopo aver avviato con le sue forze il cinema Elia, per causa non deducibile (il cumquibus) si è decirasolizzato.

Aldo Piarulli ama gli horror (*Anaconda*, *Alien*). Giudica il film dalla quantità di vocaboli. *"Troppo parlato"* dice di un film sgradevole.

Sabino ha visto 100 volte *Moulin Rouge!* in pellicola (*beato lui!*).



Ha ancora un senso produrre cinema come atto e(ste)tico? L'etica e l'estetica del cinema: ecco uno dei problemi-mondo da far tremare le vene dei polsi. Ma è di quelli che i cineasti, in modo consapevole o no, in modo giusto o distorto, si pongono o almeno avvertono fondamentale nel loro operare, chi mirando alla *aisthesis*, chi all'*ethos*, chi proponendosi di raggiungere la dimensione dell'arte - approdo che non è di tutti - chi di fare del film uno strumento di persuasione per indirizzare lo spettatore verso determinati obiettivi: per quanto riguarda quest'ultima strada, il cinema di regime, di cui il secolo scorso è stato prodigo, aveva risolto il problema nei modi che sappiamo.

L'antitesi divide però una realtà indivisibile, per ragioni di comodo, come suggerisce quella "provocatoria" parentesi - *e(ste)tica* - distinguendo ciò che non è facile distinguere, uno e bino essendo il senso di un film in cui convergono insieme il come e il perché delle sue istanze.

Lo sapevano i registi di Hollywood, cinema deprecato da quant'altri mai per la sua acquiescenza alle sollecitazioni dell'industria, ma non di rado felice nell'impartire lezioni di e(ste)tica attraverso il film. Una delle più belle commedie degli anni Quaranta - *Sullivan's travels*, da noi "tradotto" *I dimenticati* - ne fece il centro di un discorso che, con la leggerezza tipica dello stile del suo autore, Preston Sturges, si svolgeva intorno a questo tema, espresso *apertis verbis* dalla dichiarazione di fede del protagonista dei "viaggi",

un regista. Questi, John Sullivan, nel suo giro preparatorio alla realizzazione di un film drammatico sulla povertà - una serie di tappe che lo portano infine a soggiornare in un carcere per esperire di persona la vita che vi si svolge - dinanzi alla penosità della condizione dei detenuti, decide di girare invece una commedia divertente per permettere loro di evadere dalla dura realtà.

*"Voglio andare per la strada a scoprire cosa significhi essere povera gente: fare un film sulla miseria"* aveva detto.

Ma qualcuno gli aveva fatto notare che il povero sa tutto sulla povertà: solo agli intellettuali piace l'argomento.

Un'affermazione "scorretta", che suonerebbe connivente con la funzione del cinema scacciapensieri, se non vedessimo in tale sommatoria affermazione di scandalosa "poetica" il significato della questione su cui si intrattiene questo numero "d'autore". Non importa che Sullivan asseconi infine la tesi di un cinema che non faccia pensare: non era certo quella di Preston Sturges, che ne esprime la problematicità nelle disavventure del suo eroe (riprese poi da *Fratello, dove sei?* di Joel e Ethan Coen).

Non si pongono tale questione quelle pellicole da dozzina che infestano gran parte dei nostri schermi, e non di rado con pretese estetiche, delle cui ragioni si fa complice chi coltiva una concezione del cinema come un inutile e spesso fastidioso trastullo, chiassoso e futile, da perdigiorno. Ecco il cinema, vero, grande "incompreso": ahimé, non soltanto dal pubblico.



Where are we now?

*"Voglio andare per la strada a scoprire cosa significhi essere povera gente: fare un film sulla miseria"*





Concettimmagini

## La (Cine)città delle donne

Francesca R. Recchia Luciani

La magia del cinema sta nella sua natura anfibia, poliedrica, proteiforme. Nel suo essere arte e artigianato, opera e merce, narrazione e saggio, fucina di prodotti che accampano, allo stesso tempo, una valenza estetica, un contenuto etico e persino un auspicabile valore economico.

Where  
are  
we  
now?

Naturalmente, non tutti i film possono ambire a questo corpo denso, a questa pienezza semantica, a questa totalità di senso. Tuttavia, se si volesse individuare una cifra che contraddistingue e connota il cosiddetto cinema d'autore essa dovrebbe consistere proprio nella felice concatenazione di questi effetti. D'altra parte, l'ambizione registico-autoriale sembra proprio quella di trovare un punto di tangenza e di equilibrio tra inclinazione estetica e gravidanza etica. Ultimamente, per esempio, molti film sembrano privilegiare il linguaggio delle donne, mostrando la loro propensione a cogliere dell'età contemporanea un rinnovato (in ambito occidentale) o del tutto nuovo (in paesi le cui culture dominanti risultano generalmente ostili alle donne) protagonismo femminile e assumendolo sincreticamente sia come materia di riflessione che come attitudine poetica.

Da *Il figlio dell'altra*, intensissimo film israeliano di Lorraine Lévy, a *Come pietra paziente* dello scrittore-regista afgano Atiq Rahimi, all'italiano *Un giorno devi andare* di Giorgio Diritti, il testo filmico si dipana intorno al bisogno di parola delle donne di oggi, a qualsiasi latitudine, del loro saper dire la vita, non solo descrivendola, ma restituendo a essa, insieme al suo racconto, anche il suo senso possibile.

Colpisce questa loro dimestichezza col linguaggio dell'interiorità, del tutto inattingibile per gli uomini, il cui analfabetismo sentimentale, affettivo, emotivo appare in questi film il vistoso contraltare della toccante padronanza dell'idioma dei sentimenti

che sembrano possedere le donne. Il cinema mostra così la propria sensibilità nei confronti di quel che le femministe hanno definito differenza femminile, in quanto limite, soglia diversificante e incommensurabile di un'eterogeneità irriducibile che connota i generi, per lo meno i due maggioritari. E se nel bellissimo *Il figlio dell'altra* la scoperta di aver allevato un figlio non proprio apre la prospettiva inusitata di essere madre di due figli invece che di uno, allargando così l'orizzonte dell'esistenza accogliendo il figlio ritrovato accanto a quello allevato e vissuto come proprio, e rivela di converso la rigidità e il mutismo dei padri, in *Come pietra paziente* la sua splendida protagonista metaforizza le pratiche di accudimento da sempre prodigate dalle donne affermando: "Tu sei quello ferito e io quella che deve soffrire".

Maternità, cura, parola delle donne raccontano di una centralità femminile che si rivela attraverso un immaginario simbolico ed eticamente pregnante incarnato e rivelato in un protagonismo degli affetti. D'altra parte, se la maternità mancata della protagonista di *Un giorno devi andare* produce un'estensione dell'istinto a proteggere e a relazionarsi che si estende a intere comunità, non sorprende che la responsabilità paterna del poliziotto omicida dello statunitense *Come un tuono* (libera traduzione dell'originale *The Place Beyond the Pines*) si traduce all'opposto in violenza e ambizione di potere.

Il cinema la sua scelta etica l'ha fatta: sta dalla parte delle donne.

Videoalterazioni

Tra cinema e arti visive

## Immagini in forma di rosa

Marilena Di Tursi

La videoarte nella sua veneranda ed eclettica produzione, vanta continui sconfinamenti disciplinari. Tuttavia, la prossimità linguistica con il cinema è indubbiamente quella che le ha assicurato fecondi scambi creativi, legati ai generi e alle modalità di narrazione, tanto da poter azzardare suddivisioni tematiche in relazione ai soggetti trattati, alle tecniche di impaginazione e in generale ai molti registri visivi. Esiste sicuramente una videoarte con carattere documentario, nata in rapporto alle prime performance, una più prossima al cinema sperimentale degli anni Settanta (anche tecnicamente nell'uso del 16mm), un'altra più vicina alle pieghe del quotidiano o, ancora, una più interessata a misurarsi con le tecnologie.

Where  
are  
we  
now?

Negli ultimi dieci anni sono numerosi i videoartisti impegnati su una cifra puramente estetica, su una visionarietà che governa l'intero impianto compositivo, in altre parole a realizzare un video di poesia, si direbbe, parafrasando quel cinema di poesia di pasoliniana memoria. Per l'intellettuale friulano, si trattava di una categoria con cui sosteneva l'irrazionalità del cinema versus la razionalità della prosa, e con cui condannava la "narrazione" a favore dell' "espressione". *Mutatis mutandi*, possiamo parlare di una videoarte non più piegata alla dittatura del racconto, dunque, ma caricata della forza eversiva di un universo espressivo non codificato.

E, se la "poesia" del cinema si realizza, sempre secondo Pasolini come antinarratività, come forza centrifuga rispetto alla "chiusura di senso" narrativa, a queste chiavi interpretative sono assimilabili, per esempio, le esperienze onirico psichedeliche della svizzera **Pipillotti Rist**. Sono visioni fluttuanti a scala ambientale in cui la soggettività, manifestata attraverso desideri ed emozioni, si dilata in esplorazioni sensoriali proiettate su scenografiche prospettive, soffitti di chiese, di palazzi o su grandi schermi. Lo spettatore subisce un'immersione visiva spiazzante che esalta la distanza di scala tra sé e la spropositata grandezza delle immagini.

In una dimensione ancora più spettacolarizzata, il californiano **Doug Aitken** costruisce elettriche epifanie di vedute suburbane o di paesaggi estremi dove la natura di soverchiante e sublime potenza si dilata nello spazio. Volti, memorie, storie, intrecciate in ellittiche trame narrative compongono le sospese atmosfere visive della finlandese **Eija Liisa Ahtila** dove convivono incubi e sogni, frantumati e moltiplicati in più schermi. La sua è una ricerca per l'appunto poetica, sull'identità, sulla sua formazione e sul suo annientamento, sviluppata sulla stessa corda stilistica dell'estetica di ***Dogma 95*** di Lars Von Trier e del cinema della "Nouvelle vague" degli anni '60. Bypassando gli enciclopedici formati narrativi di **Matthew Barney** che pure progetta liriche mitologie autobiografiche ed epico-sociali, o saltando le intricate elaborazioni visuali di vissuti personali, architetture e spazi urbani di **Dominique Gonzalez-Foerster**, è l'inglese **Tacita Dean** a coprire di generosi affondi poetici la realtà in movimento. I suoi film, sincopati, dalle pause interminabili, trasformano, in versione rigorosamente analogica (16mm), mondi poetici altrui, per esempio, dei grandi protagonisti della storia dell'arte o contemplano paesaggi marginali o fenomeni atmosferici, elogio di una lentezza esistenziale che coincide fatalmente con una ponderatezza dello sguardo. Fino ad arrivare ad apologetiche celebrazioni del 'medium' con il film ***Kodak*** dove è la pellicola stessa la protagonista. Pellicola di cui, come è noto, la Kodak ha interrotto la produzione in Europa e così con le riprese nello stabilimento dismesso di Chalon-sur Saône, in Francia, **Tacita Dean** ne celebra il commiato, strappandola all'oblio con immagini di denso e melancolico lirismo.





PROSPETTIVA MEDIA TECA

## La qualità (non è) d'autore

Angelo Amoroso d'Aragona

Where  
are  
we  
now?

*"Di fronte al lavoro e alle spese necessarie, non sapere esattamente l'esito commerciale che avrà il film è immorale. Chi, cosciente di questo, può ostinarsi a metterci la sua passione se non un criminale?"* scriveva Nagisa Oshima sul giornale *Asahi* di Tokio, nel 1971. Cosa ne è stato della dialettica classica tra arte e industria che contrapponeva in questi due poli il regista e il produttore? Un tempo il primo, in una e(ste)tica della sovranità, si poneva di fronte al secondo come criminale; oggi invece, riassorbiti i due poli in un'unica soggettività, tale dialettica diventa liminale e potenzialmente (auto)distruttiva. Tanto nelle pratiche alte quanto in quelle più basse gli autori diventano infatti produttori di se stessi o restano appesi nel limbo dei "film mai nati" in attesa di un possibile ma mai certo concepimento produttivo.

*"It's so painful to be hopeful"* chiosa Todd Solondz durante la Master Class al Cineporto di Bari, e non tutti sono in grado di governare questo dolore ma è la regola del cinema "indipendente" o "d'autore" che dir si voglia, definizioni tutte da ridiscutere e incapaci di restituirci un senso se non ridefinite a loro volta. D'autore nasce come rivendicazione d'individualità del gesto "artistico" dentro un macchinario tutto industriale che nel mondo anglosassone spostava sul produttore esecutivo il controllo del film, anche nei suoi aspetti artistici e non solo economici.

D'altro canto, la stessa cosa avviene in qualsiasi regione del mondo per qualsiasi prodotto audiovisivo destinato alla "comunicazione" in senso lato (televisione, pubblicità, promozioni discografiche, marketing ecc.). Il cinema fa eccezione?

Nei paesi dove esiste un contributo pubblico sì: il regista, assunto lo status d'autore, acquista libertà dai vincoli produttivi ma la parabola di questo percorso ha portato piuttosto il produttore a sentirsi libero di non interessarsi del film e il film a diventare un prodotto mediaticamente mediocre. Perché questo capovolgimento fosse possibile occorre dare al prodotto "d'autore" una patente di "qualità", termine un tempo disprezzato dalla generazione che rivendicò l'autorialità guardando invece in basso, scovandola proprio nelle pratiche più industriali del cinema di genere (**Hitchcock** per **Truffaut**, **Ford** per **Bogdanovich**, **Sirk** per **Fassbinder**, **Ray** per **Wenders**...). E dal basso vengono anche le pratiche di "indipendenza" che in un mondo del cinema regolato solo dal mercato, quale quello statunitense e dell'estremo oriente (Cina esclusa), vuol dire puntare alle nicchie e fare per l'appunto ancor più "genere" (orrore, sesso, scandalo...). Sono queste le regole che consentirono a una generazione di "indipendenti" (**Spielberg** per tutti con il suo *Squalo*) di rivoluzionare Hollywood e diventarne padroni. Mentore per loro un maestro del B-Movie come **Roger Corman**. Solo che il pericolo della "medietà camuffata da qualità" esiste oggi anche per questi enormi e dominanti mercati: si chiama "prodotto da Festival".

Rohmer si augurava che un film non diventasse mai oggetto artistico, da galleria. Non sarebbe stato più cinema, media per eccellenza dell'immanenza cronotopica, ostile a ogni trascendenza. Tale condizione mediatica rischia al contempo di destinare il cinema alla medietà ma è invece sorprendente la capacità di resistenza di questo medium. Crollato l'ideale di una condizione da salariato dell'autore (**Chabrol**, **Fassbinder** o anche **Kieslowski** in Polonia) che potremmo definire "fordista" nella doppia accezione del modello industriale su cui questo faceva leva ma anche della pratica sovversiva, dentro questo ingranaggio, delle strategie "autoriali" vere o leggendarie alla **John Ford**, oggi la polarità arte e industria si sposta sul terreno delle tecnologie digitali e della condizione inter(net)inale di "operaio diffuso della conoscenza". Una condizione di autosfruttamento o di creazione di commons?

Il gioco è aperto e la partita ancora deve cominciare. Probabilmente su campi meno (euro)centrici di un tempo ma la passione e il "crimine" restano in gioco.

Le attività della Mediateca: *I MAKE*, corso di montaggio cinematografico; corso di alfabetizzazione informatica per i parkinsoniani; *Maggio all'infanzia*; rassegna sul cinema giapponese di **Nagisa Oshima**; incontri con gli allievi dell'Accademia di Belle Arti; convegno *Cybercorpi, Realtà Aumentata e Spazio Urbano* in apertura del primo festival *Digital Pride*; workshop *Ecografie del cinema, tra arte, cibo e sogno*; rassegna cinematografica *Considerazioni inattuali*; showcase *Jump in the dark*, improvvisazioni musicali e video performance; proiezione di cartoni animati.

Info su orari e iniziative: [www.mediateca.it](http://www.mediateca.it); Pagina Facebook: Mediateca Regionale Pugliese; Twitter: MediatecaPuglia

La Mediateca Regionale Pugliese è un progetto della Regione Puglia-Assessorato al Mediterraneo, Cultura e Turismo e dell'Apulia Film Commission a valere su risorse P.O. FESR Puglia 2007-2013, Asse IV, Azione 4.3.1.



**Where  
are  
we  
now?**





## CINEPORTI IN RASSEGNA/BARI

---

### **Registi fuori dagli sche(r)mi #2**

Organizzata da Apulia Film Commission, UZAK e Caratteri Mobili,  
con il patrocinio di C.U.T.A.M.C ( Centro Universitario per il Teatro, per le Arti  
visive, la Musica, il Cinema) Università degli Studi di Bari "Aldo Moro".  
La rassegna è cofinanziata dal Fondo Europeo di Sviluppo Regionale – Azione 4.3.1.

#### **30 aprile Shinya Tsukamoto**

H 16:00 **Tetsuo: The Bullet man** (2009)

H 18:00 **Vital** (2004)

H 21:00 i critici Bruno Roberti e Luigi Abiusi in conversazione con il regista  
Shinya Tsukamoto, a seguire la proiezione del film **Kotoko** (2011)

Dj e video set di Frambulich, Cibeles e Outerspace

#### **14 maggio Todd Solondz**

H 10:30 Masterclass con il regista Todd Solondz e lo scrittore Bruce Wagner,  
a seguire la proiezione del film **Life during war time** (2009)

H 16:00 **Palindromes** (2004)

H 18:00 **Dark Horse** (2011)

H 20:00 il critico Diego Mondella in conversazione con il regista Todd Solondz,  
a seguire la proiezione del film **Dark Horse** (2011)

#### **22 maggio Sylvain George**

H 19:00 la critica Paola Cassano in conversazione con il regista Sylvain George,  
a seguire la proiezione del film **Les Eclats** (2012)

#### **30 maggio Victor Erice**

H 17:00 **El sol del membrillo** (1992)

H 19:30 i critici Luigi Abiusi e Lorenzo Esposito in conversazione con il regista  
Victor Erice, a seguire la proiezione del film **El espíritu de la colmena** (1973)

#### **4 giugno Davide Manuli**

H 20:00 i critici Roberto Silvestri e Gemma Adesso in conversazione con il regista  
Davide Manuli, a seguire la proiezione del film **La leggenda di Kaspar Hauser** (2011)

#### **11 giugno Roberto Minervini**

H 20:00 i critici Andrea Pastor e Daniela Turco in conversazione con il regista  
Roberto Minervini, a seguire la proiezione del film **Low Tide** (2012)

## CINEPORTI IN RASSEGNA/LECCE

---

### **Nuovo Umanesimo e Immaginario Cinematografico**

A cura dell'Associazione Culturale SpazioCineforum - Cinit

#### **7 maggio**

H 20:00 **Dietro il buio** di Giorgio Pressburger (2011)

#### **14 maggio**

H 20:00 **Miracolo à Le Havre** di Aki Kaurismäki (2011)

#### **21 maggio**

H 20:00 **L'uomo privato** di Emidio Greco (2007)

#### **28 maggio**

H 20:00 **Notizie degli scavi** di Emidio Greco (2011)

\* Ogni proiezione è preceduta da una presentazione di Giampiero Cleopazzo.

Where  
are  
we  
now?

**Negli istanti finali della sua vita, tra laceranti pensieri e inguaribili tormenti, Gangi ha rivolto un omaggio alla sua passione per il cinema.**

L'ultimo post su facebook, infatti, è la scena finale di *Taxi driver*, immagini che come un testamento nascondono il senso più profondo del suo essere.

Gianluca non si sarebbe mai definito un cinefilo, non ne aveva la presunzione. Al contrario, provava per il cinema lo stesso sentimento di un innamorato nei confronti della donna amata: una venerazione quasi sacra, che a tratti si mescolava a un'ingenua paura di non esserne all'altezza. Tant'è che non aveva mai osato partecipare come membro della giuria al *Bif&st*, sebbene più volte

invogliato dai suoi amici. "No, io non sono nessuno nel panorama cinematografico", affermava con tono ironico, per poi cambiare discorso. Bisognava scavare con pazienza e sciogliere la sua riservatezza per scoprire che quello "spilungone" amava molto il cinema americano, parlava poco di quello italiano e aveva una straordinaria conoscenza di quello asiatico. Citava Kitano, Bong Joon-ho, Wong Kar-wai e Johnnie To con la stessa facilità con cui avrebbe parlato dei suoi amici di sempre.

"Gente come Tarantino deve tanto a Johnnie To", affermava con convinzione. E da qualche parte, nella sua stanza, deve esserci un lavoro a cui aveva dedicato numerose serate, quando non era allo Splendor o all'Abc: un cd con i film di Johnnie To, che "trovare qui è un casino", sottotitolati da lui stesso con l'ausilio di internet. Ma di questo suo straripante amore per il cinema resta molto altro: i dvd sparsi nelle case dei suoi amici, un archivio di centinaia di film, alcune espressioni che sono diventate quasi aforismi per chi lo ama.

"È un film imbarazzante", diceva a proposito di qualcosa che non lo convinceva per nulla.

E poi, in ultimo, quelle parole rivolte alla sua amica del cuore.

"Con il mio archivio organizzate un cineforum", avrebbe chiesto con una voce a metà tra inquietudine e incertezza, prima di provare a volare.



## Where are we now?

E insomma c'era questa spiaggia d'Olanda, di quelle sul mare del nord, grigie, fredde, coperte da stormi di uccelli marini che strillano da spezzarti le orecchie gelate....il ragazzo era felice, lo si vedeva dagli occhi. Nudo, ballava solo per lei una danza d'amore, selvaggio, era la felicità che volava sulla sabbia. Grigia, come lo sguardo di lei. Bellissima, occhi di acciaio azzurrato, guardava quella danza e si stupiva. Quel ragazzo l'aveva amata da subito, l'aveva inseguita per sortite e fughe, tradimenti e graffi, illusioni e perdizioni. E raccolta dopo un tentativo di suicidio. Riempita di amore, coltivata, accudita, amata. Quando finalmente lei si era arresa all'amore, il ragazzo era impazzito di felicità. L'aveva inseguita nei suoi tradimenti, con i peggiori uomini naturalmente. Sbeffeggiato e irriso, fedele per scelta di dedizione, una fiducia smisurata nell'amore. Che infatti trionfa, alla fine. ...lei osserva le evoluzioni di un Nijinsky da spiaggia, perplessa. La musica arrivava da un vecchio grammofoono rimediato in un mercato insieme a una vecchia macchina fotografica, di quelle con la lampada al magnesio, una specie di paletta piena di quella polvere esplosiva e luminosissima. Lei gli dice di avvicinarsi, di sorridere. Lui lo fa. Prende la macchina fotografica, solleva il cono al magnesio. Il cuore in gola, sulle sedie pieghevoli si stava scomodi ora. Avevamo visto quanto magnesio metteva nell'aggeggio. Troppo. Un lampo violento, definitivo, accecante negli occhi di lui. Poi il buio. La voce di lei, fuori campo e fuori tutto, racconta con pazienza al ragazzo il mondo che gli sta intorno. È la sua guida ora. Non voleva che quello sguardo così pieno di tutta la felicità del mondo potesse guardare altro. Aveva visto la felicità, ed era lei. Non avrebbe permesso che vedesse altro, i suoi occhi ora gli avrebbero trasmesso il mondo. E lui è felice per questo. Le luci del cinema Lucciola si accesero su un pubblico pomeridiano di una decina di persone, un gruppo in galleria se ne stava zitto. Avevano deciso di andare a vedere *I tulipani di Haarlem* senza sapere

niente di quel film. Chi fosse il regista, Franco Brusati, chi quella meravigliosa ragazza, Carole André, e soprattutto dove accidenti fosse questa Haarlem con due a, magari pensarono, era una storia sulle Pantere Nere. Era il tempo giusto allora. La felicità così impossibile che una volta conosciuta si poteva solo fissarla: usare la retina dell'amato come tela su cui dipingere un nero totale da coprire tutto e dover reinventare. Una vita in due in cui quel momento fissato per sempre fosse l'unica stella che si potesse vedere nella notte del ragazzo. Sarà stato il '71, '72.... chi ha voglia di controllare su Wikipedia, meglio la manutenzione della memoria. Haarlem per tanti anni fu una meta ideale, una Shanghai irraggiungibile, mica c'erano i voli low cost. Poi siamo saliti sulle moto, un'estate degli anni '80, destinazione Copenhagen. Sulla strada di colpo Haarlem in testa. Deviazione di percorso, tipica dei motociclisti. Bestemmie di chi non aveva idea di cosa fosse e dove. Haarlem avessimo visto un tulipano lungo quelle strade. Li tengono nascosti accuratamente, quei campi. Almeno intorno a quel paese. Bello, fuori dal tempo, irreale come tutti i paesini olandesi. Fermi nella piazza centrale, un gruppo di motociclisti si guardava intorno. Mi sono sfilato il casco, con lo sguardo da macchina a mano, ho girato per tutte le case, i negozi, le stradine che affluivano in piazza. Lei non c'era. Abbiamo chiesto della spiaggia, ci hanno guardato strani. Era lontana, spiegarono gli indigeni. Brutta, non ne valeva la pena, aggiunsero. Gli altri risalirono nervosi sulle moto, si riprendeva il percorso originario. Sulla strada passammo vicino a una spiaggia. Era così desolata grigia solitaria, un finale che poteva essere quello del film. Nello specchietto retrovisore s'intravide per un attimo un bagliore, quasi un lampo. Doveva essere qualche neon che si accendeva nel tramonto. Non c'era nessuno a danzare sulla sabbia. Meno male, non sarebbe stato accecato.



# d'autore

Rivista gratuita Anno II - N.4 - maggio - giugno 2013  
Registrazione del Tribunale di Bari N.18 del 22 aprile 2011

Editore: Fondazione Apulia Film Commission  
c/o Cineporti di Puglia/Bari Pad 180 Fiera del Levante  
Lungomare Starita 1 - 70132 Bari  
Tel+ 39 080.9752900 - Fax +39 080.9147464

Direttore editoriale: Angelo Ceglie  
Direttore responsabile: Nicola Morisco  
Coordinamento editoriale: Mariapaola Spinelli  
Coordinamento generale: Valeria Corvino Serge D'Oria Cristina Piscitelli  
Coordinamento grafico: Toni Cavalluzzi

Hanno collaborato:

Luigi Abiusi  
Gemma Adesso  
Angelo Amoroso d'Aragona  
Vito Attolini  
Massimo Causo  
Nicola Curzio  
Carlo Gentile  
Davide Di Giorgio  
Francesca R. Recchia Luciani  
Vincenzo Martino  
Francesco Monteleone  
Carmela Moretti  
Alberto Pezzotta  
Giulio Sangiorgio  
Angela Bianca Saponari  
Marilena Di Tursi  
Alessio Viola  
Giancarlo Visitilli



Tutte le opere letterarie presenti in questa rivista sono protette da licenza Creative Commons, in modalità BY- NC- SA. Questo significa che per riutilizzare i nostri contenuti occorre indicare la firma dell'opera, usarla senza scopo commerciale e distribuirla allo stesso modo.

[www.apuliafilmcommission.it](http://www.apuliafilmcommission.it)  
[email@apuliafilmcommission.it](mailto:email@apuliafilmcommission.it)

[www.dautore.apuliafilmcommission.it](http://www.dautore.apuliafilmcommission.it)  
[info@circuitodautore.it](mailto:info@circuitodautore.it)  
[facebook.com/circuitodautore](https://facebook.com/circuitodautore)

Stampa: Italgrafica sud  
Progetto grafico: Developing.it  
Art Director: Michele Patruno







"Iniziativa finanziata con  
fondi P.O. FESR Puglia 2007-2013  
Asse IV - Linea d'intervento 4.3"



Regione Puglia



# d'autore

## LE SALE DEL CIRCUITO

È ritornato D'Autore il progetto di Apulia Film Commission che valorizza le sale cinematografiche di qualità realizzato con fondi P.O. FESR Puglia 2007-2013 Asse IV - linea d'intervento 4.3 Cineporti di Puglia/Bari c/o Fiera del Levante,  
Lungomare Startta 1, 70132  
Tel. +39 080 9752900 | Fax +39 080 9147464  
P.I. 0663230726  
web: [dautoreapuliafilmcommission.it](http://dautoreapuliafilmcommission.it)  
mail: [info@circuitodautore.it](mailto:info@circuitodautore.it)  
fb: [facebook.com/circuitodautore](https://www.facebook.com/circuitodautore)



### Provincia di Bari

- 1 ABC Bari
- 2 CINEMA NUOVO SPLENDOR Bari
- 3 IL PICCOLO CINEMA Bari - SSpirito
- 4 CASA DELLE ARTI Conversano
- 5 MULTISALA ALFIERI Corato
- 6 METROPOLIS MULTICINE Mola di Bari
- 7 CINETEATRO ODEON Molfetta
- 8 MULTISALA VIGNOLA Polignano a Mare
- 9 PIXEL MULTICINEMA Santeramo in Colle
- 10 PICCOLO GARZIA Terlizzi

### Provincia di

- Barietta, Andria, Trani**
- 11 MULTISALA ROMA Andria
  - 12 CINEMA OPERA\* Barietta

\* La sala ha rinunciato al contributo economico

### Provincia di Foggia

- 13 SALA FARINA Foggia
- 14 CINEMA ROMA Cerignola
- 15 CINEMA PALLADINO San Giovanni Rotondo
- 16 SUPERCINEMA TEATRO CIOLELLA Ortanova

### Provincia di Lecce

- 17 CINETEATRO DB D'ESSA I Lecce
- 18 NUOVO CINEMA ELIO Calimera
- 19 NUOVO CINEMA PARADISO Melendugno

### Provincia di Taranto

- 20 CINEMA BELLARMINO Taranto
- 21 CINEMA TEATRO COMUNALE Crispiano

d'autore