

lo spettatore vuole essere ingannato?

lo spettatore vuole essere ingannato?

d'autore

Rivista N° 1

Fondazione Apulia Film Commission

d'autore



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



Regione Puglia



La Puglia è terra di grande
Puglie, scenes to explore.

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, Alessandra Aprea, Daniele Basilio, Roberto Corciulo, Raffaella Delvecchio, Antonella Lopopolo, Michele Maggipinto, Massimo Modugno, Nicola Morisco, Marcella Nuzzo, Serge D'Oria, Costantino Paciolla, Virginia Panzera, Antonio Parente, Luca Pellicani, Cristina Piscitelli, Lucia Stifani, Daniela Tonti.

Staff D'Autore

Direttore artistico: Angelo Ceglie

Project manager: Rita Giordano

Assistente project manager: Valeria Corvino

Assistente direzione artistica: Toni Cavalluzzi

Ufficio stampa: Francesca Limongelli

PR, comunicazione e coordinamento editoriale: Mariapaola Spinelli

Progetto didattica: 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 nei 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

Indice

Editoriale *Angelo Ceglie*

Lo spettatore vuole essere ingannato? *Gianni Canova*

Il vizio del cinema *Alberto Pezzotta intervista Paolo Franchi*

Nuovi Autori *Luigi Abiusi*

Visioni *Massimo Causo, Michele Sardone, Luigi Abiusi*

Perso in sala *Francesco Monteleone*

Incompreso *Vito Attolini*

ConcettImmagini *Francesca Romana Recchia Luciani*

Borderframe *Antonella Marino*

Perversioni private *Nicola Lagioia*

Ancora d'Autore. E ancora la rivista. Oggetto di confronto e scontro. Il contendere attento e appassionato sull'(in)utilità del nostro lavoro. Sul circolare controllato di parole e immagini, sul valore di una foto, sulla necessità di far chiarezza, di sgomberare il campo.

Per tornare a occuparlo con un ingombro di sollecitazioni e idee, più codificate in ambiti di riflessione critica. Una collisione di paradossi che cerca una sua normalizzazione.

Un tracciato meno irto di inganni (tanto per attenerci al quesito di questo numero), e più propenso a far luce. L'opzione estetica risolve le sue ambiguità e "si spiega". Speriamo non fino in fondo, ci auguriamo non del tutto.

Come quei film che continuiamo ad amare proprio perché in qualche modo non si rivelano a noi completamente. Che nascondono dietro la complessità più o meno realizzata della trama, dietro l'apparente chiarezza del "messaggio", dietro la messa in scena consapevole e autorevole del regista, una vertigine emotiva e intellettuale che non riusciamo completamente a decifrare, ma che in qualche maniera ci inabissa.

Suggestioni che evocano altre suggestioni, immagini che rincorrono altre immagini, il cinema che parla al cinema. Qual è il destino all'orizzonte: il vicolo cieco dell'autoreferenzialità o il sublime crogiolarsi delle idee?

Scrivere di cinema consiste banalmente nello scegliere ciò che sarà messo sotto i riflettori e ciò che verrà invece accantonato, ciò che sarà assimilato e ciò che resterà inespresso. La sintesi che ne risulta è come sempre il resoconto parziale di una conoscenza in divenire. A questo stiamo lavorando.





Prima di tutto, serve il buio.
Quello spesso, denso e avvolgente
che ti fa dimenticare il mondo che c'è fuori.
Serve il buio e serve un fascio di luce.
E uno schermo. Un grande schermo.
Più grande di te.
Uno schermo che sta lassù. O laggiù.
Dove si muovono le ombre.
Tu sei lì, immobile.
Guardi su, o giù.
Nel buio.
Non c'è più mondo.
C'è solo quello che si muove nella luce.
E tu ti senti dentro quel mondo.
Come se quel mondo fosse anche il tuo mondo.
E lo è. Non c'è altro mondo.
L'altro mondo (quello in cui sei vissuto fino a poco prima
e dove tornerai a vivere poco dopo)
per il momento non c'è più.
E' come sospeso.
E tu sei lì, convinto
di poter vivere per un po' solo dentro quel mondo.
Ingannato? No.
Illuso, piuttosto.
L'inganno presuppone che l'ingannato
non sia consapevole della truffa che sta subendo.
Che non sia né consapevole né tanto meno consenziente.
Lo spettatore cinematografico invece sa
di essere immerso in una finzione.
Lo sa e lo vuole.
Ha scelto lui di entrarci dentro.

E la finzione non è la finta:
la finta - come quella del calciatore che ti dribbla
è una mossa che ti mette in scacco, ti frega, ti scarta.
La finzione invece ti avvolge, ti avvince, ti dice la verità.
Ti dice: ti sto ingannando.
E nel momento in cui te lo dice, smette di ingannarti.
Nella misura in cui ti dice la verità su ciò che ti sta facendo
(o su ciò che sta cercando di farti...),
non ti inganna più.
E tu lo sai. Lo sai e ci stai.
Sai che così facendo la finzione
rivela a te la tua chimica delle emozioni.
La fenomenologia del tuo smarrimento.
La genealogia del tuo piacere.
Anche la fiction televisiva funziona così?
Per nulla.
Manca il buio, davanti (e attorno) al monitor della Tv,
La Tv la vedi mentre vivi nel tuo mondo,
che continua a esistere anche quando la Tv è accesa.
La tua disponibilità all'immersione totale nella luce dello schermo
è molto relativa. Anche perché non c'è schermo.
C'è un monitor. In cui ti immergi a tratti. A singhiozzo.
Moto perpetuo del disincantamento.
Al cinema no. Al cinema, quando l'incantamento scatta è totale.
Totale e ininterrotto.
Sai che il cinema non ti inganna mai
perché ti dice incessantemente che ti sta ingannando.
E dicendotelo ti dà quello che desideri da lui:
il piacere dell'inganno insieme alla consapevolezza di essere ingannato.

"Non sono mai stato un grande cinefilo," esordisce Paolo Franchi, scacciando l'immagine del regista divoratore di immagini, oggi mediaticamente vincente. "Certo, lo sono stato nel periodo in cui lo sono tutti.

Sono cresciuto a Bergamo, e da liceale cercavo di vedere più film che potevo. Molte novità non arrivavano, ma potevo contare su Lab 80 e sul Bergamo Film Meeting, che faceva scoprire registi come Aki Kaurismäki.

In seguito, quando ho fatto il biennio al Centro Sperimentale di Cinematografia, a Roma, il mio rapporto con il cinema è

diventato piano piano meno onnivoro, ho cercato sempre di meno l'informazione indiscriminata. E all'università mi sono dirottato verso un indirizzo di critica psicoanalitica dell'arte."

L'autore di *La spettatrice* e di *Nessuna qualità agli eroi* ha appena finito di montare *E la chiamano estate* che ha girato (con il sostegno di Apulia Film Commission) a Bari e Monopoli: "Non ho una cultura cinematografica tale da essere stato suggestionato da qualche film ambientato in Puglia. Ma per la storia che ho raccontato, mi sono sembrati pertinenti il colore

IL VIZIO DEL CINEMA



bianco di molti vicoli della Monopoli antica, e poi la luce del Sud, quella estiva o quasi autunnale."

Del cinema di Franchi di solito si sottolineano due o tre cose: lo spessore psicoanalitico, il confronto con autori come Antonioni, la lontananza da un'idea di cinema all'italiana.

"La psicoanalisi mi ha insegnato a vedere la realtà attraverso la grande scoperta del Novecento, quella dell'inconscio.

Ma quando mi chiedono qual è il mio regista preferito, fatico sempre a rispondere; anche se ho finito per cercare i registi più simili a me, vedendo e rivedendo i loro film.

Quando i critici dicono che il tale autore assomiglia a un altro, è semplicemente perché si studia ciò che ci assomiglia.

Ricordo di avere visto e rivisto film come *La pianista* di Haneke o *Il dolce domani* di Egoyan.

E poi vedo e rivedo continuamente film del passato, trovando sempre qualcosa di nuovo."

Qualche esempio?

"Sono molto legato al cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta. Ogni tre mesi rivedo *La dolce vita*, che trovo sempre di

grande modernità.

L'ultima donna di Ferreri l'avrò visto cinquanta volte."

Quando scrive e gira, vede altri film?

"Ci sono immagini, film o libri che mi possono avere suggestionato, ma poi quando giro cerco di non vedere più nulla.

Viviamo in un'epoca troppo contaminata da immagini.

C'è un'esposizione quasi pornografica, per cui alla fine perdono senso. Anche per questo non faccio foto.

Ho un telefonino da 15 euro senza telecamera."

Che rapporto ha con la tecnologia?" Scarso. Cerco sempre di vedere i film in sala. Al massimo sono arrivato al dvd."

Come vede il futuro delle immagini?

"Non ho una risposta. Di certo passerà attraverso forme diverse da quelle che abbiamo conosciuto finora. Senza essere retorici, la società è molto cambiata, e penso che il cinema stia morendo. Ma la decadenza sta ovunque: viviamo in un paese spappolato. L'idea di portare avanti un'idea di cinema d'autore è quasi missionaria, se non anacronistica."

NUOVI AUTORI

Oltre Mungiu
Luigi Abiusi

Il cinema di Cristian Mungiu emerso quasi all'improvviso, nel 2007, dalla costellazione di visioni vertiginose, brulicanti, provenienti dall'est europeo, per cui, ad esempio, mi viene in mente quel *Delta* stupefacente dell'ungherese Kórnél Mundruczó,

presentato a Cannes l'anno dopo – è diretta conseguenza dei rivolgimenti politici successi a partire dall'89 nelle zone che, prima, erano sotto il controllo sovietico. E da lì, dalla fine di Ceausescu, parte l'esperienza di tutta una generazione di registi (oltre Mungiu, Porumboiu, Giurgiu, Mitulescu, ecc.) concentrati a ripensare gli anni della dittatura comunista – la propaganda, le costrizioni, i divieti, le discriminazioni –, allo stesso tempo volgendosi fuori, verso occidente, come possibilità di emancipazione intellettuale e artistica.

Non è un caso che nel 1999 tutto ciò andasse ad alimentare l'accoramento, la partecipazione commossa di *Train de vie* di Radu Mihaileanu – divenuto presto un caso addirittura mediatico e comunque sintomo di quelle che sarebbero state le potenzialità del cinema rumeno – del quale era autoregista proprio Mungiu, alle prese, in quella fase, col proprio apprendistato, che si misurava, naturalmente, sul terreno del cortometraggio.

Del resto la sua prima regia, *Occident* (2002), risente in qualche modo dello stile svagato di Mihaileanu (come uno sguardo un po' strambo, infantile, dietro le cui visioni s'affaccia asfissiante la realtà), così come della commistione di generi (tra commedia e dramma dalle tinte tenuamente esistenziali) che era stato uno dei principali motivi del successo di *Train de vie*, nonostante vi fossero, d'altra parte, già i germi di quella che sarebbe stata poi la forma compiuta del suo capolavoro, cioè di quel *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni*, premiato nel 2007 a Cannes con la palma d'oro.

Innanzitutto il discorso sul consumo, declinato, in tutta l'opera di Mungiu, nel senso di una doppia polarità: l'occidente delle marche e della pubblicità (in *Occident* Luci trova lavoro in un centro



commerciale come fantoccio di gomma piuma raffigurante una birra e dove incontra Mihaela che, a sua volta, si traveste da telefonino; poi la mitizzazione del McDonald's, delle case laccate e accessoriate ecc.), oggetto di culto, di un culto clandestino, in *4 mesi*, dove un ragazzo, nell'enorme collegio in cui vivono anche le due protagoniste del film, fa contrabbando di marlboro, di tictac, di *Uccelli di rovo* in videocassetta (l'occidente che è trapelato, negli ultimi anni della dittatura, e comincia a minarne il metabolismo); e l'est (nella fattispecie la Romania) del razionamento delle risorse, nucleo intorno a cui ruotano *i Racconti dell'età dell'oro*, film corale, in sei episodi (ma in Italia è circolata una versione che ne comprendeva quattro) scritto da Mungiu e da lui diretto insieme ad altri registi rumeni (Uricaru, Höfer, Marculescu, Popescu) nel 2009. Nel quale non c'è traccia d'occidente pubblicitario e la realtà è tutta chiusa entro l'abbraccio o, meglio, la stretta del regime, in un'autosufficienza scandita da prodotti senza nome, senza marchio di fabbrica, che sono uova, galline, agnelli, zucchero, farina, maiali, insomma generi di consumo primario, intorno a cui si consumano le vicende della Storia (il Partito, la vicinanza dei capitalismi, la ridicola propaganda), nongia quelle che vengono presentate ironicamente, all'inizio del film, come leggende metropolitane e che invece sono il referto, la cronaca di un'epoca, sconfinante poi in esistenzialismo, in nuda constatazione della condizione umana di fronte alla Natura.

In particolare il secondo episodio del film, che si intitola *La leggenda del camionista di pollame*, racconta con laconica

precisione la solitudine di un camionista asservito ai meccanismi della distribuzione alimentare di stato, al disprezzo della moglie che gli fa mancare anche il minimo affetto (oltre che il sesso), e a un'oste bionda di cui lui si invaghisce, ma che lo usa per ottenere un po' più di uova, spingendolo a delinquere: il carcere squallido, decrepito in cui finisce Grigore (interpretato da uno straordinario Vlad Ivanov, lo stesso che era stato Bebe in *4 mesi*), non pare meno oppressivo della vita domestica che conduceva prima e che, una volta fuori, tornerà ad alimentare il suo stato di repressione e di solitudine.

È proprio questo superamento della visione storicistica, della mera critica alla società comunista, in un'ottica che invece riguarda la natura e l'uomo in ogni spazio-tempo, l'aspetto più interessante del cinema di Mungiu, che è anche l'esito di *4 mesi* e si può riassumere, alla fine, nell'immagine insistita del feto inerte, ripreso con il fremito, l'oscillazione della camera a spalla, secondo una cifra che rinvia in vario modo ai Dardenne o a Kechiche e sembra racchiudere ora in sé la riduzione della vita a cadavere, a cosa, come il cumulo di chincaglierie e corpi morti al centro di *Post mortem* (2010) di Pablo Larraín, laddove il film stesso, nella coincidenza di significato (le immagini) e significato (la realtà, gli uomini, le cose), diviene carcassa sezionata dal dottor Castillio, mentre Mario (il protagonista) ne trascrive il referto autoptico. Allo stesso modo Mungiu attua un procedimento, uno stile che mentre rappresenta, illustra il referente (il reale), analizza se stesso, riflette su di sé (sul modo di fare cinema), si riflette nella successione delle sequenze, e quindi traduce, incarna – in immagini febbrili, ruvide, spoglie come l'autunno in cui sono ambientate – l'attenzione del regista per il contesto, la plastica del circostante, ciò che giace o rumina o esala intorno all'azione dei protagonisti: un mondo di stanze in disordine e oppresse dalla stessa luce che entra dalle finestre, di corridoi scalcinati, palazzi e automobili squadrati, spiazzi scialbi, alberghi illuminati da neon guasti; tutta una decadenza, un palinsesto in dissesto che dilata, nel film, la sua presenza e concretezza, divenendone il fulcro e che si assimila direttamente alla carne oramai *guasta* dell'uomo vecchio *4 mesi*, *3 settimane*, *2 giorni*, estirpato dal ventre, violentato come lo sono, letteralmente, Otilia e Gabita, ma non (solo) dal potere (quindi dalla Storia), bensì dall'istinto di sopravvivenza che spesso raggiunge forme bieche (come in *Bebe* che rischia il carcere pur di possedere delle donne giovani), diviene ricatto, compravendita, mentre due anni dopo lo



stesso Ivanov (Grigore) dovrà scontare un'astinenza e un'alienazione senza rimedio. E che il cinema di Mungiu, trasformatosi molto e maturato dopo *Occident*, sia nella sua essenza un cinema di contesto (per giunta crollante e angosciante), quale specchio in cui si riflettono gli individui, lo dimostrano i titoli di testa dei *Racconti dell'età dell'oro*, che compaiono su uno sfondo stilizzato di muri sbrecciati, scalinate e ringhiere, pavimenti slavati, che sembrano quelli di *4 mesi*, sebbene manchi qui quella volontà di espansione autonoma (di brulicamento) delle superfici, e lo spessore dell'aria stopposa, pesante, che circolavano nel film precedente (a ogni passo si Otilia), alleggeriti ora da un umorismo beffardo che riduce l'atmosfera e i personaggi a bozzetti, appunto a scorcio stilizzato. Un contesto – e i personaggi come riflesso – che esprime attraverso immagini corpose, spesse, andando oltre l'analisi storica, il destino di affanno e solitudine degli uomini (il Luci e la Mihaela di *Occident*, soprattutto Grigore ne *La leggenda del camionista di pollame*, Otilia di *4 mesi*), la condizione di egoismo, ossessione (avviata alla biologica e inerme decomposizione) in cui rientra non solo l'azione del signor Bebe ma anche, nella forma di una drammatica fragilità e nevrosi inscritta nei luoghi e nelle cose, l'Alina di *Oltre le colline*.

Zucchero sulle ferite, verrebbe voglia di dire: lo zucchero trasportato dalla Vlora nel 1991, di cui si nutrono

i ventimila albanesi diretti al porto di Bari, sulle ferite inferte dieci anni dopo ai no-global di Genova.

Il dittico che Daniele Vicari finisce col comporre realizzando *La nave dolce* dopo *Diaz*, è un po' una carezza nel pugno sferrato sulla coscienza civile del nostro paese, notoriamente martirizzata dallo storico scollamento tra popolo e istituzioni. Due eventi di massa, che in qualche modo aprono e chiudono la possibilità di un dialogo col flusso d'umanità infine vomitato su di noi da un paio di secoli di colonialismi, imperialismi e cortine di ferro. Due appuntamenti con la Storia raccontati da Vicari come in dissolvenza incrociata, lasciando confondere il brulicare di corpi nel fluire indistinto di una folla, la cui evidenza si trasforma, agli occhi del potere, in una emergenza da contenere con la forza e da tradurre nel campo di concentramento di uno stadio o di una caserma.

E però, tanto *Diaz* è un film veemente, che prende allo stomaco nel ricostruire gli eventi genovesi del luglio 2001, tanto *La nave dolce* è, per suggestione quasi eponima, un film lieve, solare, capace di guardare all'umanità in transito tra Durazzo e Bari l'8 agosto 1991 storicizzando senza storicismi, badando più alle emozioni che agli eventi, prima alle storie e solo di conseguenza alla Storia.

Le testimonianze scorrono con voce unica di popolo, senza didascalici nomi, cognomi e ruoli, emergendo dalla memoria di chi ne è stato protagonista da una parte e dall'altra, organizzandosi in una coralità che rende conto di un evento "di massa", vissuto nel flusso di un accadere spontaneo. Non un film indagine, perché Vicari non cerca ragioni, preferendo affidarsi alla musicalità un po' gioiosa e un po' stupita delle testimonianze che raccoglie.

Niente di posato, sia chiaro, le figure in piedi sono lasciate libere di vibrare dei propri ricordi, tra risate, confessioni, l'ombra di una commozione che non viene alla luce... Per gli italiani, invece, i ricordi si tingono della nettezza di decisioni prese nell'urgenza dell'umanità in presa diretta sul porto di Bari o imposte da Roma con criteri da ordine pubblico (la vergogna dello Stadio della Vittoria tramutato in un lager, l'offesa di Cossiga alle ragioni umanitarie della città incarnate nel primo cittadino, il DC Dalfino, che rispose a denti stretti: "Un sindaco non è un sepolcro imbiancato!"...).

Il pathos non è il fine, ma l'effetto di un percorso che si tiene in



equilibrio sulle due sponde, partendo dalle immagini di Durazzo (quasi un amarcord dell'Italia anni '70), trovando lo stordimento del molo barese e infine mostrando lo sconcerto del "campo di concentramento". Il bianco che accoglie dallo sfondo le testimonianze raccolte da Vicari ha il gusto raffinato dello zucchero che "teneva viva l'anima" dei passeggeri della Vlora e si contrappone all'impasto analogico delle straordinarie immagini di repertorio, recuperate da archivi pubblici e privati, un po' ruvide, grinzose, eppure flagranti. Come dire, un sapore di ruggine e zucchero: don't clean up this sugar...

Un film di Daniele Vicari. Con Eva Karafli, Agron Sula, Kledi Kadiu, Halim Milaqi, Robert Budina.
Documentario, durata 90 min. - Italia, Albania 2012.

Sinossi: E' l'8 agosto 1991, una nave albanese, La Vlora, carica di ventimila persone giunge nel porto di Bari. A chi la guarda avvicinarsi appare come un groviglio indistinto di corpi aggrappati gli uni agli altri. Molti urlano in coro "Italia, Italia" facendo il segno di vittoria con le dita. Una testimonianza storica che documenta un passaggio epocale per l'Italia e l'Europa.

La sposa promessa appare candida, circonfusa di una morbida aura bianca da quadro impressionista che ne fa risaltare la purezza del collo e l'ingenuità della guance:

ha solo diciotto anni, è vergine, appartiene alla comunità ultraortodossa degli ebrei Hassidim.

È quindi la vittima sacrificale perfetta per "colmare il vuoto" (*Fill the void* è il titolo inglese con cui il film è stato presentato quest'anno a Venezia, dove ha ottenuto il premio per la migliore interpretazione femminile) lasciato dalla sorella, morta di parto: le leggi della sua comunità prevedono il tacito comandamento che sia lei a sposare suo cognato, rimasto vedovo.

Il rischio insito in ogni film diretto da un regista israeliano è che una lettura incentrata strettamente sulla contingenza ne restringa il campo tematico all'attuale situazione in Medio Oriente, in modo tale che lo spettatore occidentale possa, al termine della visione del film, risultare rincuorato dall'appartenere a una comunità altra dai costumi più moderni ed evoluti. In realtà, grazie al suo stile rigoroso, classico, la regista newyorchese Rama Burshtein (anche lei ebrea ortodossa) riesce a evitare la facile consolazione di qualsiasi giudizio morale, lasciando che la vicenda si descriva da sé, come se atti e decisioni avvengano spontaneamente (sebbene la matriarca della famiglia riesca ad assumere infine una sorta di funzione da regista interna alla trama, quasi fosse una proiezione immaginifica della Burshtein stessa). A essere messo in questione è proprio il valore primo della cultura occidentale: la libertà, qui messa alla prova con la difficoltà della piccola promessa sposa di scegliere in autonomia quale possa essere il futuro migliore per lei.

Viene quindi descritta una comunità che è riuscita a preservare la sua differenza dalla globalizzazione omologante grazie alla perpetuazione sempre uguale di sé, tramandando le sue leggi, che riguardano ogni aspetto della vita sociale e quotidiana, comprendenti persino il modo di vestirsi e di acconciare capelli e barbe. Del mondo al di fuori da sé si ode solo un'eco vaga (tanto che un paese noioso come il Belgio viene evocato come fosse terra di perdizione), un'alternativa alla tradizione non viene neanche contemplata. Si assiste a una sorta di gioco combinatorio che prevede



una serie di tentativi di assemblaggio tra i vari componenti della comunità, come se un matrimonio debba rispondere a un disegno che trascende le volontà dei singoli.

Questi giochi a incastro probabilmente condizionano la percezione che la giovane ha del suo ruolo e del matrimonio, vissuto fino a quel momento come un'affermazione di sé: stanca dell'innocenza e di essere vittima, si abbandona a quel vuoto che era stata chiamata a colmare, vuoto buio in cui trova un senso al suo sacrificio e nel quale si perde il lucore della sua purezza.

Un film di Rama Burshtein. Con Hadas Yaron, Yiftach Klein, Irit Sheleg, Chayim Sharir, Razia Israeli.
Drammatico, durata 90 min. - Israele 2012

Sinossi: La diciottenne Shira, ansiosa di sposarsi, è promessa dai suoi genitori (ebrei osservanti della corrente chassidica, caratterizzata da un rigore dottrinario e rituale estremo) ad un coetaneo. Ma quando sua sorella muore di parto, la famiglia chiede a Shira di sacrificarsi e sposare il cognato. Ritratto psicologicamente profondo di una giovane donna e della sua progressiva presa di coscienza della differenza fra dovere e amore.



VISIONI

I film del circuito

Moonrise kingdom
Luigi Abiusi

Moonrise Kingdom è il fragile, struggente tentativo di immaginarsi il mondo, di impiantarne i meccanismi di biologica, ruvida persistenza, nella favola cinematografica, quell'invenzione colorata e anacronistica (attinta all'iconografia, questa volta, degli anni Sessanta) appartenente al fanciullo Wes Anderson che sogna (ancora) ad occhi aperti; laddove quindi quel vuoto, quell'insensibilità della realtà (impersonati dalla spietata assistente sociale), prende senso, vibra di tristezza e tenerezza, nelle vicende di questi personaggi (ir-reali), tutt'altro che persone, eppure umane troppo umane nel loro essere strumento di pulsioni, corse, innamoramenti, violenze. Sono sagome tanto stilizzate e stranite, isolate, quanto inclusive, capaci di rappresentare l'umano nella sua intima predisposizione all'umano, all'altro, concepito, inquadrate nello spazio, che è spazio del ritrovarsi, del riunirsi, contro le ferite (magnifico il dialogo notturno tra gli avviliti coniugi Bishop), le orfanità, le cure all'elettroshock, cioè, alla fine, contro la solitudine, vero obiettivo di tutto il cinema di Anderson.



E lo spazio (immaginale appunto) è l'isola inventata di New Penzance, della quale si fa una meticolosa cartografia, come quelle che affasciano i bambini pronti all'esplorazione, all'avventura in scorci reali eppure ri-creati, rinominati nelle pieghe (nei fogli) della narrazione. Il procedimento di Anderson riprende quello del racconto d'infanzia, proprio dello stereotipato sfogliare dei libri illustrati (come nei *Tenenbaum*) che presenta, pagina dopo pagina, figure rigide, marionette ben salde nella loro facciata, ma che durante il racconto di questo "regno della luna crescente" (questa la traduzione italiana del titolo), assumono un profilo e una sensibilità umani, anzi umanistici, divengono portatrici di intensità poetiche, emotive nella misura in cui una qualche Verità può risiedere solo nelle evocazioni dell'opera, nelle continue interpretazioni che essa dà del mondo insignificante. E non c'è bisogno di dire il rapporto di questo cinema con Nietzsche o Pirandello, se pure calato in una visione di infantile precarietà, di inventiva fragilità, che mentre afferma lo stereotipo, lo dipana scoprendone un retroterra di caratteri iper-umani, addirittura superumani. Come Richie Tenenbaum (Luke Wilson), imprigionato dentro lo schema del tennista vintage, che si spoglia di questa veste tagliandosi barba e capelli e poi le vene (in una delle più belle sequenze della filmografia di Anderson) per via dell'amore per la sua sorellastra Margot (Gwyneth Paltrow), anch'essa arroccata (dentro la sua pelliccia) e profondamente inquieta, non meno di Suzy (Kara Hayward) immersa nello splendido *Moonrise Kingdom*, adolescente eccentrica, sempre scrutante con un canocchiale, persa dietro le favole (il cinema) e i dischi (perciò i titoli di coda vanno seguiti fino in fondo) che allora non possono che misurare la sua/la nostra malinconia.

Un film di Wes Anderson. Con Bruce Willis, Edward Norton, Bill Murray, Frances McDormand, Tilda Swinton.
Moonrise Kingdom - Una fuga d'amore. Drammatico, durata 94 min. - USA 2012.

Sinossi: Suzy e Sam (gli attori Kara Hayward e Jared Gilman) si conoscono per caso, ma da quel momento non smetteranno di mandarsi lettere. E' questo l'incipit di una fuga d'amore tra i due che, così uguali e così diversi, sentendosi fuori luogo decidono di partire, dovendo però scontrarsi con polizia (Bruce Willis), i genitori di Suzy (Frances McDormand e Bill Murray) e il capo Scout di dell'orfano Sam (Edward Norton) che cercheranno di fermare la loro fuga. Film d'apertura del Festival di Cannes 2012.

Il Faro di San Cataldo, nel secondo dopoguerra, si era inzeppato di casini.

I soldati italiani e americani, costretti a un lungo periodo di naja, andavano lì attorno a tintobrassare i propri genitali, con donne in offerta speciale.

Il cinema ABC fu aperto in un' "atmosfera boccaccesca".

Il 29 settembre 1976, nella frequentatissima via Marconi, il maestro elementare Mario Nuzzolese, detto 'il Professore', inaugurò la prima sala d'essai del Regno delle Due Sicilie, forse la più antica d'Italia.

Fu una scelta estetica, giusta e riformista. Perché "Calcio, Cinema e Casini sono coerenti" spiega Tonino Teutonico, ideologo della pornografia di massa.

Nuzzolese affidò a Vito Attolini e Alfonso Marrese il compito di emendare la cattiva fama del posto. Le due divinità pre-iarussiane organizzarono nell'ABC un'infilata di rassegne cinematografiche mitteleuropee. Grazie a quella distribuzione sparì la prostituzione.

D'essai significa che si proiettano pellicole 'a spettatore zero'.

(Da uno in poi è tutto guadagno).

Dentro l'ABC non si può dormire, né pomiciare. I posti della "Foucault arredamenti" sono concentrati e sorvegliati a vista. Angelo Ceglie decide la programmazione dei film sperimentali, eufemisticamente chiamati "D'autore". Durante il 'Bifest' arrivano le proiezioni punitive. Sempre più spesso Francesca Rossini, direttore dell'AGIS, commemora i padri fondatori del "Centro di Cultura

Cinematografica", a mano a mano che vanno in pensione o muoiono.

Alla cassa dell'ABC c'è *Claudio*, l'unico biondo 'minuscolo' di tutta la razza normanno-sveva. Non si sa niente di reale su di lui: potrebbe essere un Avatar creato nei laboratori dell'ANEC per risparmiare sul personale o il solitario studente mai iscritto al corso di Storia del Cinema di Bari o, a guardarlo bene, un clone di Woody Allen. Claudio ti chiede dove vuoi metterti e ti assegna il posto senza aspettare la risposta.

Franco è il proiezionista.

Potete chiedergli com'è il film. Non si esprimerà, ma riconoscendo le sue smorfie, nel tempo, vi salverete da qualche fregatura. La vita sedentaria e le "pizze" l'hanno appesantito; a poco gli servono i venti scalini che sale e che scende per arrivare al proiettore. Non ha mai letto un pezzo di Michele Falcone.

Il sabato e la domenica c'è un regalo in più per gli spettatori: si chiama Dominga, la bigliettaia palestrata, sempre abbronzata, molto attillata e, durante lo strappo, desiderata.

L'ABC non è collegato con nessun mezzo pubblico.

È raggiungibile via mare da San Girolamo, con sbarco alla baia di "Provolina". Oppure, via terra, bisogna superare il C.U.S. e riuscire ad attraversare la cortina di fumo allucinogeno della salsiccia arrostita sui marciapiedi del lungomare.

Il cinema è frequentato da ex comunisti, dai "separati" all'ultimo rapporto, da comitive di professoresses truccatissime,



dagli intellettuali dei paesi senza cinema e da tre sordomuti che parlano ad alta voce.

Nell'ABC risultano troppo luminose le luci di emergenza, il sonoro è sempre basso, c'è uno scalino in galleria che ogni tanto fa cadere qualcuno.

Dopo decenni di totale assenza di climatizzazione e prostrazione fisica, ora si sta bene. Manca il

servizio bar. In compenso c'è, di fronte, il panificio di Claudio che sforna profumate delizie "prima e dopo la proiezione".

Impossibile resistere alla tentazione. Così l'ABC è aperto ancora, ma in "un'atmosfera focaccesca".

INCOMPRESO

Vito Attolini

Rapidissima premessa generale: è forse superfluo ricordare che il fenomeno della incomprensione, con conseguente condanna,

di un film, oggetto in seguito di rivalutazione, rientra nel lungo capitolo sulla storia della "ricezione del testo" (artistico), ricca di esempi analoghi, riconducibili in buona misura alle "oscillazioni del gusto" maturate nel più ampio quadro storico-culturale.

Il senno di poi ci aiuta perciò a capire le ragioni degli errori della critica cinematografica anche su film che fanno ormai parte del "canone".

Ciò premesso, prendiamo il caso di un classico come *L'avventura*. Siamo nel 1960, il decennio precedente ha visto il declino del neorealismo e la ricerca di nuovi orizzonti, scrutati per primo da Michelangelo Antonioni, il quale già nel 1950 esordisce con *Cronaca di un amore*, dove in nuce c'è il suo cinema a venire.

Questo, preannunciato da alcune opere notevoli come *I vinti*, *Le amiche*, culmina col primo capolavoro *Il grido* e trionfa con *L'avventura*. Era prevedibile che la straordinaria novità di quest'ultimo film dovesse causare disorientamento, non soltanto nel pubblico ma anche nella critica, che non nascose la sua perplessità (il coro dei consensi o dei dissensi, comunque, non è mai generale).

Presentato al Festival di Cannes *L'avventura* provocò reazioni contrastanti, prevalentemente negative. Ma un atteggiamento non certo positivo dimostrò anche qualche grande intellettuale, non sprovveduto peraltro in materia cinematografica. Edmund Wilson, famoso scrittore e critico letterario americano, trattò col sopraccio il film di Antonioni e con la sufficienza di chi si benigna di dire la sua sul (presunto) capolavoro di un "uggioso" regista, scrisse su "Esquire" (febbraio 1962) una bagattella come questa per riassumerne la trama e il senso: "alla fine Sandro va a letto con *la poule de luxe* perché questa somiglia fisicamente alla scomparsa Anna".

Ma c'era qualcuno che aveva la vista acuta: fin dalla prima di Cannes i migliori critici francesi parlarono dell'*Avventura* in termini entusiasti. Onore al merito, perciò, di una critica solitamente afflitta da un fastidioso sciovinismo. Uno dei suoi maggiori rappresentanti, Jacques Doniol-Valcroze, scrisse su "France Observateur" (15.10.1960) che Antonioni "avanza in un dedalo facendoci vedere la vita: esseri e paesaggi. Il loro respiro sgorga dolcemente da questo magistrale poema di pietra, di vento, di sole, di acqua e di sangue". Ma veniamo a casa nostra, dove un collega illustre del regista ferrarese, Dino Risi, come fosse un personaggio dei propri film, confessò la sua idiosincrasia in questi termini: "Antonioni? bravo, ma



un po' palloso". E a mo' di necrologio: "È stato fortunato, si è spento dopo le chiacchiere su Bergman". Diceva di scherzare, per rendere più spiritose queste *boutades*: ma non troppo.

Sul fronte della pubblicistica militante o di parte di essa il diffuso sconcerto fu bene espresso e riassunto da Gian Maria Guglielmino, che pure era critico acuto e intelligente. Ebbene, de *L'avventura* deprecò "la tendenza intellettualistica", l'exasperazione dei motivi liricizzanti, il gusto letterario e un po' decadente del nostro regista": difetti che nel film "appaiono questa volta sfogati fino a negare ogni attendibilità alla vicenda e ai personaggi, fino a escludere ogni calore umano e ogni possibilità di comunicazione dallo schermo alla platea" ("Gazzetta del Popolo", 16.5 1960).

Per fortuna anche da noi c'era chi aveva capito il film e la sua importanza, parlandone da par suo: un grande scrittore nonché spettatore/critico cinematografico di classe come Italo Calvino ("film di grande severità, con una morale sempre vigile") e, fra gli addetti ai lavori, Guido Aristarco attento estimatore del regista fin dai tempi di *Cronaca di un amore*: sì, proprio Aristarco, bersaglio prediletto di cinéfilo che (probabilmente) non lo hanno mai letto. I suoi saggi su Antonioni, insieme con quelli di alcuni altri (ricordo quelli di Chatman, Slaver, Di Carlo, Tassone) hanno tuttora molto da insegnarci su uno dei maggiori artisti del Novecento.



Si va al cinema per essere ingannati, per lasciarsi afferrare dal fascino perverso del racconto, dalla multiforme varietà narrativa ed estetica che schiere di registi-imbonitori, novelli Sharazad, escogitano per i loro spettatori, costruendo per loro la gabbia dorata e immaginifica, in cui resteranno per sempre intrappolati dall'innamoramento, di sempre nuove "mille e una notte" contemporanee.

Amano, gli appassionati frequentatori dell'antro oscuro, lasciarsi ammaliare dalle luci sfavillanti dello schermo, sedurre dalla malia dei suoni e dei colori, vincere da eccitanti emozioni, perché giocano lì con l'autore il gioco complice dello scambio, tra le cui regole (fatte per essere infrante, come tutte le regole) primeggia quella del barare, dell'imbroglio, dell'inganno, appunto.

Il regista e lo spettatore formano una coppia aperta, come quelle che andavano di moda negli anni Settanta o tra i "figli dei fiori", la loro è una relazione amorosa che contempla, anzi istituisce, il tradimento, è un amore costitutivamente adulterato e adulterino che non obbedisce alle leggi della necessità, ma a quelle del caso, e il reciproco ingannarsi esalta la passione e riaccende incessantemente il desiderio. Insieme abitano un territorio franco – il testo filmico che si dipana attraverso le sequenze impresse sulla pellicola –, nel quale la fedeltà non è un valore, e l'unico patto in vigore è il tacito accordo del mutuo godimento, del piacere reciproco.

Tuttavia, c'è un limite all'imbroglio consapevole o al lucido doppio tranello degli amanti, non è solo questione di vernice rossa spacciata per sangue, di colpi sparati a salve o di affetti verosimilmente simulati, né di effetti ostentatamente speciali, perché tutto questo sta nel codice stesso dell'invenzione artistica e della creatività.

Il fondo dell'intrappolamento visionario, che il gioco del cinema pretende dai suoi autori e dai suoi fruitori, si tocca quando diviene irricognoscibile il confine stesso tra vero e falso. E poiché l'arte è un termometro meticolosamente preciso del presente, e molta della cinematografia contemporanea sembra dibattersi tra le strette di una perversa relazione tra fiction e reality, volgari e depravati surrogati della ben più autorevole coppia concettuale finzione/realtà, il cinema nell'epoca della crisi, (in questo tempo presente che della decadenza e del disfacimento ha fatto la propria condizione metafisica, come tutte le altre forme artistiche e gli universi simbolici), è costretto a interrogarsi su questo *Kairos*, uno status temporale che per gli antichi greci si trovava esattamente nel punto di tangenza tra difficoltà e opportunità.

Non sarà il ritorno utopistico a un'Arcadia dell'autenticità o del Vero allo stato puro, un neo-neorealismo inarrivabile e ucronico a salvare il cinema, quanto piuttosto la sua capacità di restituire contenuti veridici a quello che è, per suo statuto originario, un mondo edificato in virtù dell'immaginazione, attraverso le immagini, a favore di un immaginario collettivo, che tollera il cineinganno solo quando esso emoziona perché fatto e subito per amore.

Ventiquattro ore. Tante bisogna trascorrerne (senza interruzioni) per poter fruire nella sua interezza *The Clock*,

il video dell'artista americano Christian Marclay, premiato con il Leone d'oro all'ultima edizione della Biennale Arte di Venezia (2011). Un'opera ipnotica, maniacale per il certosino montaggio di spezzoni cinematografici che, estrapolando da migliaia di film scene di orologi, sveglie, lancette, scandisce ogni ora e minuto della giornata in corrispondenza con lo scorrere del tempo reale. Un esempio? Quando il fotogramma con Robin Williams (in *One Hour Photo*) fissa le 16.07, sono le 16.07 anche per chi guarda...

Il connubio col tempo, lo scambio tra realtà e finzione, la relazione tra opera e spettatore e soprattutto il confronto con un immaginario divenuto ormai parte integrante del repertorio visivo di noi tutti, sono i punti chiave di questo lavoro. Nella sua persino eccessiva precisione formale e nella archivistica ossessione, sintetizza molti aspetti del complesso rapporto tra arte e cinema.

Un rapporto di reciproca fascinazione, di amore e odio anche, che s'instaura con la nascita stessa della settima arte: sono noti i tanti punti di incontro o scontro intercorsi con le avanguardie storiche e le neoavan-

guardie degli anni Sessanta. Ma è nell'ultimo ventennio che il cinema è diventato un referente prioritario per moltissimi artisti internazionali. Non solo come più scontato campionario iconografico per forme post-pop di rifigurazione pittorica.

Quanto invece, per tanti videoartisti, come magazzino di immagini da decostruire, stoccare, manipolare nei suoi vari aspetti (tempi, ruoli, montaggio, visione, generi, cliché...), e ricontestualizzare in insiemi di significato coerenti e autonomi. Emblematici sono gli esempi del canadese Stan Douglas, che già dagli anni ottanta preleva spezzoni filmici attingendo anche al cinema degli albori; o dello scozzese Douglas Gordon: il suo *Psycho* rallentato a 24 ore - ha fatto scuola, come abbiamo visto.

Girato in tempo reale è invece *Zidane, a portrait of 21st century*, il documentario sul calciatore francese Zinedine Zidane che Douglas Gordon e Philippe Parreno hanno realizzato durante una partita, e citato persino nel recente film di Mark Cousins *The story of film, an odyssey*.

Ma i nomi su questa linea aperta non si contano: da Candice Breitz

a Pierre Huyghe, Kendel Geers, Dimitris Kozaris, Angela Bulloch, agli italiani Francesco Carone, Gina Tornatore o il tarantino Christian Caliandro...

In modo meno diretto la suggestione cinematografica agisce inoltre su altri autori che si muovono al confine tra gli specifici, mutuando dal cinema scenari e tecniche per costruire narrazioni ambigue che talvolta varcano i circuiti cinematografici. Come la visionaria saga *Cremaster* di Matthew Barney; i misteriosi racconti di Eija Liisa Ahtila; i finti film di Vezzoli, le storie sospese di Ra di Martino, Marinella Senatore, del salentino Carlo Schirinzi.

Un caso a parte, sempre più diffuso, è infine quello di artisti che, già famosi, si cimentano come registi veri e propri.

Ma questo, da Cindy Sherman a Robert Longo, David Salle e Julian Schnabel, Shirin Neshat e Rirkrit Tiravanjia, è un altro capitolo di un "doppio sguardo" che in verità si moltiplica, come nel celebre gioco di specchi del maestro di tutti, Hitchcock.



© Douglas Gordon - Philippe Parreno.

Nicola Lagioia

PERVERSIONI PRIVATE

Ho visto otto volte *Via col vento* in vita mia, sempre purtroppo senza la magia del grande schermo, ma è sempre stato sufficiente sentir uscire dal televisore nei pressi del quale mi trovavo la voce di Scarlett O'Hara adirata con Rhett Butler ("Voi non siete un gentiluomo!"), per farmi abbandonare all'istante la precedente occupazione e mettermi a seguire le oltre tre ore e mezzo di film insensibile a qualunque cosa mi capitasse intorno.

Per *Via col vento* vale quanto Umberto Eco scrisse di *Casablanca*: "Due cliché fanno ridere, cento commuovono. Quando gli archetipi irrompono senza decenza, si raggiungono profondità omeriche", con l'aggiunta che questa saga secessionista dai colori ipersaturi possiede un titanismo in grado di non sfigurare davanti a Faulkner e persino al cospetto della balena bianca di Melville. Insomma, siamo tra pesi massimi.

"Francamente me ne infischio". "Domani è un altro giorno". "È una proposta di matrimonio: devo cogliere l'occasione fra un marito e l'altro". "Giuro davanti a Dio che i nordisti non mi batteranno. Dovessi mentire, truffare, rubare, uccidere, lo giuro davanti a Dio: non soffrirò mai più la fame!" "Quello che giovanotti dire, e quello che giovanotti pensare, essere due cose diverse". Eccetera eccetera. Ero convinto che, con il passare del tempo, la monolitica circolarità di queste battute fosse destinata a ritornarmi nelle orecchie con un suono sempre più stucchevole, oltre che irrimediabilmente superato. E invece l'emozione rimane intatta. Rimane intatta la *profondità*. Sembra anzi che, proprio come in un dramma faulkneriano, i fantasmi dei "gentiluomini del Sud" (altro miracolo di questa pellicola: ti fa simpatizzare con dei simpatizzanti del Ku kux klan!) risalgano dalle profondità della terra come scheletri in divisa per sussurrare alle tue orecchie tremebonde: "Il passato non è morto, non è nemmeno passato..." Più e meglio di quanto il pure prodigioso romanzo di Margaret Mitchell faccia con la letteratura, questo film è per il cinema un classico al pari di *Quarto potere*. Anzi, è un classico in modo *totalmente opposto* rispetto a come può esserlo il capolavoro di Welles.

Quello rappresenta il trionfo dell'Autore; mentre al contrario *Via col vento* è la scommessa vinta di colui che, nel mondo del cinema, è quasi sempre stato l'indispensabile antagonista per eccellenza dei registi di culto.

Mi sono chiesto per anni da dove venisse la potenza non di ogni singola scena ma di ogni fotogramma impressionato sulla pellicola di questo film. E la risposta (almeno per me) è la persona del suo produttore. David O. Selznick. *Via col vento* nasce dall'ossessione di quest'uomo: un pazzo che si credeva Victor Hugo, un monomaniaco alla pari di Achab il quale mise a rischio tutta la propria vita per



realizzare questo sogno. Acquistò i diritti dalla Mitchell per una somma record. Contro il parere dei collaboratori, decise di produrre il film in proprio. Ingaggiò Cukor come regista. A riprese iniziate lo sostituì con Fleming. Iniziò a stendere lo script di suo pugno, quindi ingaggiò, licenziò, tritò ben dieci sceneggiatori tra cui Francis Scott Fitzgerald (mai accreditato). Provino quasi 1500 attrici prima di scegliere Vivien Leigh. E (come Kubrick anni dopo sull'altro lato della barricata) intervenne maniacalmente su ogni aspetto della realizzazione, dai sopralluoghi alla colonna sonora. E litigò, limò, sperperò, irruppe sul set e nella sala di montaggio e in qualunque altro luogo fosse possibile fino praticamente al giorno della prima. *Via col vento* è il film di David O. Selznick. Ogni scena (persino le più kitsch, anzi, a maggior ragione) trasuda la sua energia, la sua pazzia, il suo non arretrare di fronte ai numi. In un'epoca in cui i produttori si limitano a raschiare i soldi altrui e l'individualismo sembra ridotto a un retaggio del passato, *Via col vento* resta una suprema lezione su come sia possibile rubare il fuoco agli dèi.

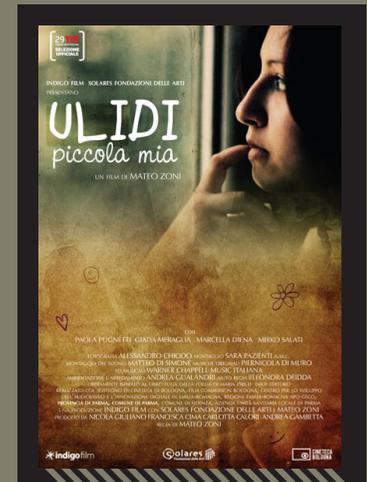
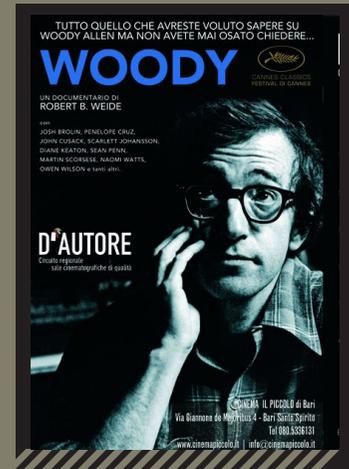
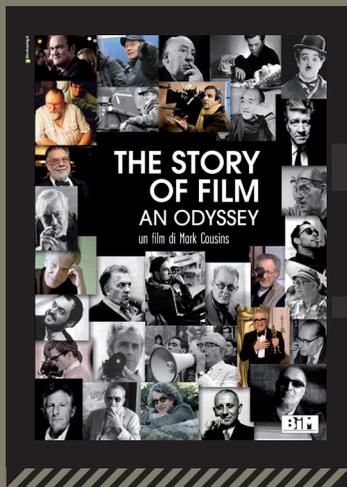
REPERTI D'AUTORE 2012



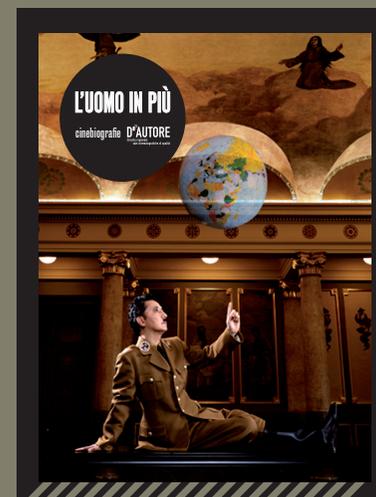
Le rassegne a partire da maggio 2012 realizzate nel Circuito D'Autore per il sostegno e la diffusione del cinema di qualità: Le Vacanze Intelligenti, A spasso con Woody, The story of film: An odyssey, Roman Polanski: Dio del massacro, L'uomo in più. Con il sostegno di Cineteca Lucana.



Presentazione con il regista Aleksei Fedorchenko del film Silent souls.



Presentazione con il regista Mateo Zoni del film Ulidi, piccola mia.





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



Regione Puglia



La Puglia è tutta da girare.
Puglia, lo scemo lo scempione.

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 Starita 1, 70132
Tel. +39.080.9752900 | Fax +39.080.9147464
P.I. 06631230726
web: dautore.apuliafilmcommission.it
mail: 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 - S.Spirito
- 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 Barletta, Andria, Trani

- 11 MULTISALA ROMA Andria
- 12 CINEMA OPERA* Barletta

Provincia di Foggia

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

Provincia di Lecce

- 17 CINETEATRO DB D'ESSAI 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

Rivista gratuita Anno 2° N.1 - novembre 2012
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 responsabile: Nicola Morisco
Direttore editoriale: Angelo Ceglie
Coordinamento editoriale: Mariapaola Spinelli
Coordinamento generale: Valeria Corvino, Rita Giordano, Cristina Piscitelli
Coordinamento grafico: Toni Cavalluzzi

Hanno collaborato: Luigi Abiusi
Vito Attolini
Gianni Canova
Massimo Causo
Paolo Franchi
Nicola Lagioia
Francesca Romana Recchia Luciani
Antonella Marino
Francesco Monteleone
Alberto Pezzotta
Michele Sardone



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. Tutte le foto presenti sono protette da copyright © Corbis images.

www.apuliafilmcommission.it
email@apuliafilmcommission.it

www.dautore.apuliafilmcommission.it
info@circuitodautore.it

FB Circuito d'Autore
Stampa: Arti Grafiche Favia
Progetto grafico: Developing.it
Art Director: Michele Patruno

d'autore