

il genere
(ri)generato
l'Autore





D'Autore

FONDAZIONE
APULIA FILM
COMMISSION

Fondazione Apulia Film Commission

PRESIDENTE: Antonella Gaeta.

VICEPRESIDENTE: Luigi De Luca.

CONSIGLIERI D'AMMINISTRAZIONE:

Enrico Ciccarelli, Giovanni Refolo,
Giandomenico Vaccari.

REVISORI DEI CONTI: Aurora De Falco,
Sebastiano Di Bari, Giuseppe Tanisi.

DIRETTORE GENERALE E RESPONSABILE UNICO

DEL PROCEDIMENTO: Silvio Maselli.

Staff Circuito 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 DIDATTICA: Sara Valente.

STAFF APULIA FILM COMMISSION: Paola Albanese,
Dina Allegretti, Alessandra Aprea, Daniele Basilio,
Rocco Colangelo, Roberto Corciulo, Raffaella Delvecchio,
Maria Laurora, Antonella Lopopolo, Massimo Modugno,
Nicola Morisco, Andreina De Nicolò, Costantino Paciolla,
Virginia Panzera, Antonio Parente, Luca Pellicani,
Cristina Piscitelli, Giuseppe Procino, Luciano Schito,
Fabrizio Stagnani, Lucia Stifani, Daniela Tonti,
Cinzia Zagaria.

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

D'Autore



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, scenes to explore.

D'AUTORE
Circuito regionale
sale cinematografiche di qualità



Angelo Ceglie	EDITORIALE	4
Marco Giusti	IL GENERE (RI)GENERA L'AUTORE?	6
Manlio Gomasasca	IL VIZIO DEL CINEMA Dario Argento	8
Massimo Causo	NUOVI AUTORI Sean Durkin	12
Vito Attolini	INCOMPRESO	14
Luigi Abiusi	LETTURE	16
Angelo Amoroso d'Aragona	PROSPETTIVA MEDIATECA	18
Giovanni Scarafile	PROSPETTIVA CENTRO STUDI	20
Christian Caliendo	VIDEOALTERAZIONI	22
Francesco Monteleone	PERSO IN SALA	24
	VISIONI. I FILM NELLE SALE DEL CIRCUITO	
Carlo Gentile	The wolf of Wall Street	26
Alberto Pezzotta	Il capitale umano	28
Giulio Sangiorgio	C'era una volta a New York	30
Giancarlo Visitilli	A proposito di Davis	32
	IN CIRCUITO	36
Antonella Lattanzi	PERVERSIONI PRIVATE	38

ed il mito con

Ho sempre personalmente diffidato dei registi che non si misurano con le regole del Genere.

Il Genere è la casa di vacanze in cui lo spettatore trova conforto e ristoro (anche quando il genere è particolarmente "inospitale" come l'horror).

È lì dove la carta da parati ha i medesimi disegni verticali e sempre lo stesso colore (argento e bianco per la fantascienza, ocre e marrone per il melodramma...), la provvista è piena del cibo desiderato, le poltrone sono comode e confortevoli.

L'Autore lì s'introduce e si diverte a spostare gli oggetti, a modificare l'intensità delle luci. Sempre però all'interno di quello spazio, nel contesto rassicurante e protettivo del Genere.

Lavorare dentro quella

struttura, in quell'apparato di segni e codici riconoscibili, significa lavorare all'interno del nostro immaginario collettivo, contribuendo in qualche maniera alla sua elaborazione.

Modificare la percezione che lo spettatore ha del reale (nello stratificato accumulo di film western, noir, commedie, musical che ognuno di noi giustappone nel corso della propria esistenza), equivale a intervenire lì dove il reale trova vivida rappresentazione.

La solita vecchia storia può essere raccontata ancora, facendo emergere dettagli trascurati, modificando il tono del racconto, dando spazio a personaggi prima marginali, contravvenendo alla linearità orizzontale della storia, ricollocando i personaggi in spazi e luoghi

00 DIPLOMA IN GENERE

altri, arrivando in qualche maniera a ribaltarne il senso originale. Giocando in maniera spiazzante e audace con le aspettative dello spettatore.

Apredo questioni insolute. È Melancholia ancora un film di fantascienza?

Quanti generi contiene Cloud Atlas? E Django Unchained è rilettura politica della storia americana o frullato digeribilissimo di cinefilia compressa?

È più "contemporaneo" il Solaris di Tarkovskij o quello di Soderbergh?

E quanto tutti questi film di Genere sono il loro Autore?



il genere (ri)genera l'autore

Il genere rigenera l'autore? Fermi tutti. Va fatta una premessa. Spesso consideriamo autori solo quelli di film da festival e cinema di genere: classici, western, spy, thriller, horror, comico. Come se non fossero dei veri autori i registi di genere, come Quentin Tarantino o John Woo, o James Wan. E come se non fossero genere, alla fine, gli stessi film da circuito d'arte o da festival. E infatti, da qualche anno, le cose sono un bel po' cambiate. Cioè troviamo i film

di genere, diciamo quelli firmati per fare prima, nei grandi festival, da Cannes a Venezia a Berlino buttati un po' lì, da riempitivo dei listini film considerati d'autore che non trovano sbocco nel circuito italiano che un tempo si definiva d'essai. Con la novità, ormai difficilmente nascondibile, che i film popolari, le commedie, ad esempio, o i film comici puri, anche se "firmati" da un regista, spesso anche sceneggiatore, siano in realtà film assolutamente di produzione. E quindi non così autoriali come

si vorrebbe far credere. Ideati e montati da un produttore, con soggetti assolutamente non originali ripresi da un altro film, spagnolo o francese o inglese del quale si vuole fare un remake. E allora, chi è più autore di un film? Detto questo e detto che lo stesso discorso andrebbe ampliato per certi documentari, che sono alla fine sia genere sia cinema d'autore, rispondo alla vostra domanda in termini più tradizionali. Certo che attraversare un genere, cioè scrivere

cinema allo stato puro, rigenera un autore, perché lo fa confrontare con la storia del cinema e con un linguaggio, più o meno antico, che deve modificare a modo suo. Che Tarantino faccia un western è un fatto importante, perché Tarantino compie sul western un'operazione di rilettura storica, ma al tempo stesso cerca di riscrivere "alla Tarantino" un genere classico.

E la cosa più incredibile è che Tarantino si serve di un genere, come quello del western, anzi dello spaghetti western, sia per mettere in piedi una specie di super saggio sul genere, sia per tradirlo. Perché dentro al suo western mette elementi di altri generi ed elementi del suo cinema. In realtà, per chi conosce bene il cinema di Tarantino e il western, il suo vero western è stato *Kill Bill*, concepito come un revenge movie all'italiana, mentre deve molto al western anche il suo maccheroni war movie, *Unglourious Basterds*. Sono molto più western questi film che non il suo *Django Unchained*, che già

nel titolo riprende un altro genere ancora, il peplum movie *Hercules Unchained* è infatti il titolo americano di *Ercole e la Regina di Lidia* di Pietro Francisci, all'origine di tutto il cinema di exploitation anni '60. Ma perfino un regista meno stravagante come Wong Kar-wai può trattare il genere, come in *The Grandmaster*, e fare non solo un film personale, ma un film di genere personalizzato sul suo tipo di cinema che manda avanti contemporaneamente sia il suo nome come autore che il genere rinnovandolo dal di dentro. Da noi, per dire la verità, è più raro. I nostri registi si vergognano di avere contatti con i grandi generi italiani, l'horror, il western, il poliziesco. Solo Stefano Sollima, forse perché figlio di Sergio Sollima, ha cercato con *Acab* e soprattutto con la sua serie televisiva, *Romanzo criminale*, di fare del poliziesco. Ma è un caso. Le barriere, frutto del cinema e della cultura ideologicizzata anni '50 e '60, bloccano i nostri registi migliori.

Per cui: O fai il cinema d'autore o fai il cinema di genere. E da noi, da anni ormai, il cinema di genere significa solo fare commedie al cinema e polizieschi in tv. Non ci sono altre possibilità. È un delitto, perché i grandi registi italiani che tutto il pubblico di cinefili ama, come Sergio Leone o Dario Argento o Mario Bava o Riccardo Freda facevano film di genere. E di un livello talmente alto da essere fonte d'ispirazione per anni. Ma, soprattutto, sapevano scrivere cinema. Non si trattava se alto o basso, di genere o meno. Era cinema. Punto e basta. Col genere, ovvio, era più semplice, perché non avevano bisogno del tema forte e politico, dei grandi attori impegnati, della corsa al festival. Oggi le cose sono cambiate in tutto il mondo, ma non da noi. Come se ci pesasse la maledizione della critica anni '60 per la quale anche i nostri grandi maestri della commedia, Dino Risi e Mario Monicelli, erano simpatici artigiani. No. Erano grandi artisti e grandi autori di cinema. O no?

IL VIZIO DEL CINEMA

Manlio Gomasca

Dario Argento

★ La sindrome di Stendhal di DARIO ARGENTO Italia 1996



Come - e da dove - nascono i tuoi film?

Sono sempre stato suggestionato dai racconti sull'oracolo di Trofonio, quella caverna dove nell'antichità si andava per chiedere responsi sul futuro. L'interrogante si stendeva nella grotta, si addormentava e il dio, nei sogni, gli rivelava la soluzione dei problemi. Ecco, la nascita delle storie dei miei film è sempre stata simile, come un suggerimento onirico....

Anche il tuo primo film, *L'uccello dalle piume di cristallo*, trasse origine da un sogno?

Sì... La storia de *L'uccello dalle piume di cristallo* l'ho scritta in una settimana. Mi trovavo in Tunisia, in vacanza con mia moglie. Notoriamente, in Tunisia si mangia malissimo e mi avevano appena rifilato un cibo nauseabondo. Subito dopo, commisi l'errore di stendermi al sole su una spiaggia, e mi appisolai. Ebbi una specie di congestione, con incubi pazzeschi. Ma quando mi svegliai mi resi conto che quel che avevo visto era praticamente un film già pronto. E la sceneggiatura l'ho buttata giù pari pari.

È vero che ami scrivere le sceneggiature dei tuoi film in camere d'albergo?

Sì, in questa fase creativa ho - ma soprattutto avevo in passato - l'abitudine di rinchiudermi in una camera d'albergo... e tanto più il posto è squallido



★ **L'uccello dalle piume di cristallo** di DARIO ARGENTO
Italia, Germania 1970

tanto meglio è, e di non uscirne se non a storia ultimata. Le mie sceneggiature sono sempre travagliate, con più versioni. Non prendo quasi mai appunti, perché spesso non sono poi in grado di decifrare la mia stessa calligrafia. Per cui esercito molto la memoria, nella testa ho una specie di computer dove archivio tutte le idee che mi sono venute.

La sindrome di Stendhal credo sia stato il primo film che ho scritto interamente a casa mia.

Sei stato il primo a credere che il giallo fosse un genere plausibile anche in Italia...

Quando presentai ai produttori il progetto de *L'uccello dalle piume di cristallo* tutti mi ripetevano che un film del genere non avrei mai potuto realizzarlo in Italia,

perché la gente non ci avrebbe creduto. I maestri del giallo sono tutti stranieri. Io ho sempre tenuto duro su questo, perché sono convinto che i miei primi thriller non sarebbero piaciuti o sarebbero piaciuti molto meno se non fossero stati ambientati in Italia.

Che cosa ha rappresentato, nella tua carriera, *la Trilogia delle Madri*?

È un ciclo che s'ispira all'alchimia moderna, alchimia di oggi, alchimia dei nostri giorni. Tre storie per mezzo delle quali ho voluto esplorare e trovare le chiavi dei grandi segreti della vita e della morte... Sono film che imitano il fascino dei testi alchemici, in cui ogni fatto nasconde il proprio significato dietro una cortina ancora più enigmatica del fatto stesso.

Hai lavorato anche in America: com'è stata la tua esperienza transoceanica?

Stupenda. Ho girato due film per la serie *Masters of horror* in cui ho avuto piena libertà di fare ciò che volevo, senza limiti di censura come invece avviene oggi in Italia. Ora ho altri progetti interessanti da realizzare all'estero, ancora in America e a Bollywood, in India.

Di recente ti sei cimentato anche con l'opera, curando la regia del Macbeth...

Sì, sono sempre stato affascinato dalla dimensione cupa, tenebrosa, del Macbeth. Con il mio film *Opera* avevo cercato di portare il teatro nel cinema e ora ho fatto il contrario, tentando di introdurre nell'allestimento che ho curato una dimensione cinematografica, con effetti e citazioni puntuali da molti miei film.

Sono sempre stato suggestionato dai racconti sull'oracolo di Trofonio, quella caverna dove nell'antichità si andava per chiedere responsi sul futuro. L'interrogante si stendeva nella grotta, si addormentava e il dio, nei sogni, gli rivelava la soluzione dei problemi. Ecco, la nascita delle storie dei miei film è sempre stata simile, come un suggerimento onirico...



NUOVI AUTORI

Massimo Causo

x x x x x Sean Durkin x x x x x x x x x x x x x x x

Sono personaggi che slittano sui loro stati di coscienza, quelli che si muovono nel cinema lucidamente empatico di Sean Durkin, figure sospinte inesorabilmente da un destino che è iscritto non tanto nelle loro azioni, quanto nell'ombra supina della loro fragile umanità. Che questo trentaduenne regista fosse destinato a emergere dalla scena indie americana, lo si era capito sin da quando, nel 2010 a Cannes (in zona Quinzaine, con provenienza Sundance), vedemmo il suo secondo cortometraggio, *Mary Last Seen*: quindici minuti in apnea nel flusso di coscienza di una ragazza in transito dalla felicità più piena alla scoperta che quel ragazzo, dal cui amore s'era fatta rapire, stava in realtà carpando la sua libertà per metterla nella gabbia di una misteriosa comunità hippie...

Di lì a un anno avremmo ritrovato le stesse atmosfere sospese e alterate nel suo primo lungometraggio, *La fuga di Martha*, anche questo visto a Cannes (ma stavolta in zona Certain Regard, sempre con provenienza Sundance), che di quel folgorante cortometraggio è una sorta di seguito ideale: lo sviluppo logico della psicosi post-traumatica di una ragazza fuggita da una setta, alle prese con i fantasmi dei suoi vissuti.

Ora la conferma viene dal piglio impassibile, eppure sensibilissimo, con cui Sean Durkin ha affrontato la storia della strage perpetrata da un insano disgraziato in un paesino costiero inglese: *Southcliffe* (grande successo della stagione di Channel 4, visto al 31° Torino Film Festival) è una miniserie che, in poco più di tre ore suddivise in quattro episodi, scandaglia il dramma di un individuo inciso come una colpa sulla pelle di un'intera comunità: non certo la cronaca di una strage (quindici morti sotto i colpi di arma da fuoco di un poveraccio vessato un po' da tutti), ma piuttosto lo scandaglio del dolore, della rabbia e della violenza che si riversa sulla piccola comunità costiera, posta di fronte allo sguardo di un telegiornalista, che da quella cittadina era fuggito da ragazzino.

I personaggi, su cui Sean Durkin si sofferma, sono sempre sospesi su stati di coscienza che scoprono il nucleo della loro fragilità e svelano il gioco tra innocenza e colpevolezza di cui si ammantava la loro storia. Il suo stile è diafano, come abbagliato dalla trasparenza

A photograph of a man and a woman kissing in a bathroom. The man is shirtless and has his arms around the woman. The woman has long blonde hair and is wearing a dark top. The background shows a white wall with a light switch and a door handle. The image is framed with a decorative border of small 'x' marks.

Il mondo in cui si configurano i drammi è una sorta di specchio traslucido ed espressionista.

★ **Mary**
Last Seen
di **SEAN**
DURKIN
USA 2010

psicologica dei drammi incarnati dalle figure in campo: scontri di sensibilità estreme, rese ancor più vivide dal confronto con scenari che esaltano il contrasto dei sentimenti. Che sia il più florido e selvaggio entroterra statunitense, pronto a tramutarsi nelle badlands che ingoiano la felicità di una ragazza (*Mary Last Seen*) e la risputano come angoscia allo stato puro (*La fuga di Martha*), o la brumosa e algida costa inglese, pronta ad accogliere i rancori e le debolezze di un'umanità immiserita in se stessa (*Southcliffe*), il mondo in cui si configurano i drammi di Sean Durkin è una sorta di specchio traslucido ed espressionista. Sarà forse la natura per così dire "meticcica" delle sue origini anglosassoni (nato in Canada, cresciuto in Inghilterra, trasferitosi adolescente in America: prima Manhattan poi il Connecticut...), ma il suo sguardo è davvero una forma in transito su quel cinema indipendente americano più puro e raffinato di cui è in qualche modo un alfiere, assieme ai sodali (Antonio Campos, Josh Mond) della Borderline Films, la "New York based production company" che si muove con coerenza e agilità tra cortometraggi, videoclip, commercials: questione di stile...

INCOMPRESO

Vito Attolini

La teoria critica dei generi non si è più mossa dal punto in cui Aristotele l'ha lasciata.

— NORTHROP FRYE

A proposito dei generi cinematografici è opportuno ricordare che in passato parlare di un film ascrivibile a uno di essi significava occuparsi di un prodotto di serie, di improbabile valore artistico, per il quale era sufficiente un'attenzione men che distratta. Poi s'impose in Francia la cosiddetta "politica degli autori" che, attenta alle tracce dello stile personale impresso dal regista (autore) anche sui film di genere, conferì a questi lo statuto artistico prima negato. Oggi la questione sembrerebbe girare al contrario: il risarcimento critico dei generi ha provocato la sconfessione del film d'autore, ma per fortuna solo presso qualche settore, meno autorevole, della critica.



★ **Catene** di RAFFAELLO MATARAZZO Italia 1949

Direi che posto in termini di contrapposizione ("film di genere o film d'autore?") il problema è solo apparente, perché i generi in senso ampio hanno sempre accompagnato l'evoluzione delle arti: "non è mai esistita una letteratura (un cinema, diciamo noi) senza generi; si tratta di un sistema in continua trasformazione" (T. Todorov). Così come in trasformazione è il Canone cui si confronta il giudizio di una critica consapevole del fatto che l'esame e la valutazione di un testo artistico è anche il risultato del peso esercitato dal suddetto Canone, che stabilisce una

gerarchia di valori estetici conforme alla sensibilità in un determinato momento storico: inutile aggiungere che questo punto di riferimento si modifica nel tempo. La pratica di curiosare su ciò che in passato si scrisse di qualche film su cui più hanno inciso le "oscillazioni del gusto" non è però un'operazione oziosa, ci aiuta a capire meglio certi problemi, oltre a riservarci alcune interessanti sorprese sul valore (o disvalore) loro attribuito. Pensate al *mélo*, genere strettamente imparentato con la letteratura "rosa". Già negli anni Settanta ricevette l'attenzione

critica che prima ci si sarebbe vergognati di concedergli, con l'avallo fra gli altri di R. W. Fassbinder, autore di un famoso saggio che è una dichiarazione d'amore per uno dei maestri del *mélo* come Douglas Sirk, i cui film grondano di "fiammeggianti" patemi sentimentali.

Fra i registi di casa nostra si pensi a Raffaello Matarazzo che gode tuttora di un'alta stima: non per i suoi film migliori – *Treno popolare*, *L'anonima Roylott*, *La nave delle donne maledette* – ma per la tetralogia *larmoyante*, magistrale esempio di arte della commozione e di quel "neorealismo rosa" che ebbe come prototipo il famoso *Catene*, strepitoso successo popolare degli anni Cinquanta del secolo scorso, puntualmente irriso dalla critica coeva. Chiudo questa nota ricordando uno dei casi più significativi di "metamorfosi" critica, quella che ha avuto per oggetto *Casablanca* di Michael Curtiz. Quando uscì in Italia se ne parlò soprattutto perché vi recitavano

due attori come Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, prossimi alla consacrazione divistica presso il nostro pubblico, ma sul piano artistico fu ritenuto mediocre, trascurabile.

Non si prevedeva affatto la sua fortuna critica successiva, cresciuta al punto che oggi esso è, per giudizio diffuso, un capolavoro, un'opera di culto. Per quanto possa sembrare paradossale, c'è da aggiungere "suo malgrado".

Infatti quando lo si girava, si dice (C. Higham) che regista e sceneggiatori procedessero senza bussola, senza aver presente un punto preciso di direzione.

Potenza del caso e, chissà, anche dei "generi"!

La pratica di curiosare su ciò che in passato si scrisse di qualche film su cui più hanno inciso le "oscillazioni del gusto" non è però un'operazione oziosa, ci aiuta a capire meglio certi problemi, oltre a riservarci alcune interessanti sorprese sul valore (o disvalore) loro attribuito.

LETTURE

Luigi Abiusi

TETSUO: THE IRON MAN

La filosofia di Tsukamoto Shin'ya

Aspettando il prossimo film, che magari sarà proprio quello sui sogni dei bambini che tempo fa Shinya Tsukamoto annunciava in un'intervista, e che viene ragionevolmente supposto dal bellissimo cortometraggio

Il mostro abbandonato

realizzato per il film collettivo *Future Reloaded*, appare interessante un libro sul regista giapponese pubblicato di recente da Mimesis, *Tetsuo: the iron man*, a cura di Matteo Boscarol, che raggruppa teorie eterogenee, di vari autori, a comporre una vera e propria ideologia tsukamotiana.

Non tanto i saggi che si soffermano sull'archetipo di mostro apocalittico (apocalisse mossa dai materiali, dalla meccanica più che dall'intelligenza artificiale) Tetsuo, vero feticcio di una cultura "industriale", cyberpunk, e indagato sotto molteplici aspetti: da quello antropologico (Pulsoni) a quello (de)ontologico (Cantone); e in effetti è una visione, quella inoculata da Tsukamoto negli

anni Ottanta, che prefigurava una vera e propria metafisica dell'inorganico, dell'essere ibrido, rendendo ancora più disperante (con la secchezza, la spigolosità delle immagini e lo stridere del suono, e il bianco e nero come la brunitura di tubi, metalli, apparecchi a lamiera) le teorie già esposte, mettiamo, da Cronenberg, il quale del resto sembrerà poi ispirarsi al proprio "allievo" nel suo capolavoro, *Crash*. Quindi non tanto questi saggi, pure congrui, su quello che ancora oggi è l'immaginario dell'uomo interpolato di metalli, preponderante (soprattutto in occidente), quanto quelli incentrati su due film della maturità di Tsukamoto, in cui questione corporale (fulcro di tutta la sua indagine) e quella accesa intorno all'invisibile, al desiderio, addirittura all'anima, si fondono in un palinsesto eterogeneo da cui emerge tenerezza e violenza; sinuosità armonica della danza, e scatti d'orrore, delle sagome, proprio della macchina da presa;



TETSUO: THE IRON MAN

La filosofia
di Tsukamoto Shin'ya
a cura di MATTEO BOSCAROL

10,50 euro, 166 pagine

2013

Mimesis edizioni – Milano.

e la sofferenza di personaggi prigionieri della loro dimensione onirica (cinematografica), ma non per questo meno capaci di piangere. È *Che cosa può aprire un corpo? Saggio sulla materialità del cinema* di Daniele Dottorini che si concentra, partendo da spunti anatomici leonardeschi, su *Vital*, vero capolavoro della filmografia di Tsukamoto, dove il discorso sulla materia e sul corpo si declina nel senso dell'intriore scandaglio, della dissezione, alla ricerca dell'incorporeo (materiato dalle immagini), dell'anima, cui materia diviene allora una dimensione onirica, un interregno dove non si sa più qual è la sostanza delle cose. Mentre il saggio di Dario Tomasi, *Una storia d'acqua. Osservazioni sullo stile di "A Snake of June"*, affronta un altro film centrale dell'opera

di Tsukamoto, quello *Snake of June* in cui il corpo è innanzitutto desiderante (e in questo senso si possono scorgere inferenze o riferimenti vagamente lacaniani) e posto al centro di un impianto iconografico virato di blu acquifero; il che corrisponde a uno stile come diluito, contro gli scatti della mdp del Tsukamoto cyberpunk o della stessa *Kotoko*. Insomma uno stile che dimostra l'arte duttile di un regista sempre in via di evoluzione, che accoglie la discontinuità e l'ibridazione del suo cinema come orizzonte mobile.

⊗



PROSPETTIVA MEDIATECA

Angelo Amoroso d'Aragona

In America (de)generato

Due errori accompagnano l'idea che si ha di Fritz Lang in Europa: che sia un artista espressionista e che finita la stagione tedesca degli anni '30 abbia perso la sua grandezza. Nei tre giorni dedicati al regista austriaco, e in particolare al suo capolavoro *Metropolis* (1926), si è avuto modo d'iniziare a smontare questi giudizi, grazie ai contributi di Martin Koerber e Frank Strobel per la Deutsche Kinemathek, e di Domenico Mugnolo e Franco Buono per l'Università di Bari. Un pioniere dei film studies, Lewis

Jacobs, già nel 1941 saluta Fritz Lang come “uno dei più significativi cineasti del nostro paese. *Fury* (1936), *You Only Live Once* (1937), *You and Me* (1938), per quanto possa sembrare paradossale, avevano più colore locale americano, e una più acuta percezione delle caratteristiche nazionali, di altri film di soggetto analogo realizzati da americani.” [*L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, 1958]. Sembrerebbe una predestinazione se pensiamo che *Metropolis* stesso nasce,

a detta dello stesso Lang, dalla fascinazione della vista dei grattacieli di New York dalla nave durante un viaggio in America nel 1924. Invece è molto di più perché la “lezione americana” Lang la fa tutta sua e non ne farà mistero: l’abbandono di ogni simbolismo, l’accettazione partecipata e consapevole a strutture narrative come il lieto fine, il genere per l’appunto.

Questa trasformazione non sarebbe stata possibile senza un impianto già in partenza lontano dall’espressionismo e che Lang ci ha sempre tenuto a definire invece di ispirazione documentaristica. Infatti i sei valori di calviniana memoria [Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, 1988] sono davvero tutti adattabili all’opera di Lang in un’arte che tende a essere precisa e oggettivante. Non si tratta del calcolato piegarsi a regole imposte per un regista che più di qualsiasi altro ha tentato il controllo assoluto, quanto la volontà di esercitare questo controllo in un rapporto empatico con il suo pubblico. Lang si muove tra la tipizzazione più magistrale del tema della manipolazione superomica, il ciclo del *Dr. Mabuse*, e il piegare il controllo dentro un meccanismo che, dovendo essere industrializzato, lo oggettiva nel “genere”.

Lang è uno di quei maestri che la nouvelle vague farà suoi ma questo non basterà a levare l’equivoco perché Lang appartiene contemporaneamente all’universo dei grandi maestri delle origini, come Dreyer – un film per tutti: *M* (1931) – e a quello dei registi di genere, come Hitchcock o Ford. Per i giovani bébé della nouvelle vague non si trattava solo di eleggere a maestri i degeneri

registi di genere ma, specie nei primi esordi, di osare in proprio la pratica bassa del “genere” ossia dell’espressione compiuta di una concezione serializzata e industriale del cinema. Grazie al genere, l’industria può controllare il suo prodotto e dargli una destinazione di mercato certa, un tentativo quindi di sottrarre il film a quella condizione di “prototipo permanente” che invece è il presupposto per la pratica di qualità e artigianale così cara alla cultura europea. Come per Lang si sceglie il genere per possedere la natura industriale della “nuova arte” del Novecento. Altri, come i registi della JDF tedesca, presero dal genere anche un altro spunto: quello di dare ai propri film un marchio di fabbrica, uno stile che identificasse il regista “come se fosse” un genere: la serializzazione di uno stile d’autore. Come dirà ancora Lang nel dialogo filmato con Godard [André S. Labarthe, *Le dinosaure et le bébé*, 1967] questo nasce da una assoluta assenza di disprezzo per il pubblico e per lo spettacolo. Ne *Il Disprezzo* Godard fa mettere in bocca a Lang le parole di Brecht a proposito di Hollywood “Ogni mattina per guadagnarci il pane vado al mercato delle menzogne e pieno di speranza mi metto accanto ai venditori”. Come si sa, fu proprio il drammaturgo tedesco a sigillare la figura di Lang come uno interessato solo ad accontentare il pubblico. Una lezione americana mancata. A noi l’arduo compito di rinnovarla.



PROSPETTIVA CENTRO STUDI

Giovanni Scarafile

Il genere e il cinema. Per una genealogia del genere filmico

Il dialogo sul senso del comico avviatosi all'indomani del successo del film di Zalone ha, se non altro, il merito di averci fatto percepire l'attualità del ricorso a un genere filmico per comprendere la specificità di un film. Ci sono, però, eccezioni significative alla legittimità di ascrizione di un film all'interno di un genere: *The great train robbery* di Edwin S. Porter, oggi considerato un prototipo del western, non venne collegato ad alcun genere al momento della sua apparizione, dato che lo stesso termine "western" non era ancora in uso nel 1903. Per venire a film più recenti: solo apparentemente si potrebbe considerare *The thin red line* (1998) di Terrence Malick un film bellico: la guerra è anzi un espediente per un discorso filosofico sugli impulsi autodistruttivi dell'umanità. Si consideri,

infine, *The quiet family* (1998) di Kim Ji-woon, un film per antonomasia *in bilico* tra l'horror e la commedia grottesca. Indispensabilità o insufficienza del genere, dunque? Sul primo versante, bisognerebbe tornare a interrogare Aristotele e Orazio e, in tempi più recenti, Northrop Frye e Roberto Campari. Più in generale, tuttavia, ciò che gli esempi indicano è la necessità di una commistione dei generi, attivabile per il tramite di una vera e propria genealogia. Del resto, la necessità di un ricorso a forme di espressione in grado di combinare elementi di generi diversi, era stata richiamata già da Merleau-Ponty con le cosiddette "forme di espressioni ibride". In un film, esse sono sperimentate ogniqualvolta, a livello micronarrativo,



★ **The great train robbery**
di **MICHAEL CRICHTON** USA 1978

si inseriscono sequenze appartenenti a una tradizione narrativa differente. In realtà, una genealogia dei generi filmici è operazione talmente intricata da esigere un ricorso agli strumenti concettuali di più discipline. Dal cuore di un discorso che concerne il cinema, dunque, siamo rimandati all'urgenza di un dialogo tra saperi di cui un'autentica critica non può fare a meno, se non vuole rinunciare alle ragioni del suo stesso operare. In sostanza, la genealogia richiede la capacità di una retrocessione immaginativa allo strato espressivo dove le distinzioni che a noi sembrano convenzionali non erano ancora presenti come tali. Il senso del genere, dunque, è rinvenibile oltre il genere stesso. A un livello più generale, la genealogia del genere filmico rappresenta un ulteriore aspetto della "fallacia del punto zero" propria della storia del cinema. Mi riferisco all'erroneo, ma diffuso, convincimento che possa darsi un momento esatto (per esempio, un periodo o una serie di registi) con il quale si possa effettivamente fare coincidere la nascita o l'essenza della settima arte. Conoscere, anche diacronicamente, il cinema comporta invece, quale sua condizione preliminare, la chiarificazione del ruolo e del significato della cultura visuale fra le possibili forme di significazione dell'umano. Il cinema oltre la storia del cinema, il senso del genere oltre ogni genere: rinnovati compiti per una critica del cinema coraggiosamente aperta alla fecondazione dei saperi.

VIDEOALTERAZIONI

Christian Caliandro


IL PUNTO È: “NON STO SEMPLICEMENTE ‘CITANDO’ UN MONDO CULTURALE (COME FANNO MOLTI ALTRI), MA VI STO DICENDO QUALCOSA DI PREZIOSO, PARTENDO DA LÌ”. UN’OPERA—MONDO.

Tra i registi della sua generazione, Christopher Nolan è forse quello che più di tutti riesce a esprimersi al meglio proprio all’interno di quella mastodontica riserva di contenuti - e al tempo stesso contenitore - che è il genere: ciò che ha messo in difficoltà più di un autore con aspirazioni artistiche, riesce invece a incanalare questa immaginazione prodigiosa, costituisce il dispositivo di controllo perfetto per gestire energie mentali ed espressive che altrimenti si disperderebbero facilmente. In altre parole, è come se in *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2009) e *The Dark Knight Rises* (2012)

il fumetto avesse costituito per Nolan la struttura fondamentale, il telaio solidissimo su cui montare e allestire le proprie personali ossessioni, il proprio mondo immaginario e le proprie riflessioni sull’identità contemporanea. Come Nolan, anche Mike Kelley ha sempre giocato molto seriamente con il genere. La prima opera esemplare in questo senso che mi viene in mente è *Kandors* (nel 2009 a Venezia presso Punta della Dogana, nella mostra *Mapping the Studio*, Fondazione Pinault). In questo capolavoro, Kelley riesce a immergere lo spettatore in un mondo completamente immaginario, partendo dal riferimento concreto - qui siamo nell’universo narrativo di Superman: Kandor è la città miniaturizzata e rinchiusa sotto una cappa di vetro dal villain di turno -, ma trasformandolo completamente in altro da sé: *trasfigurandolo*. Il punto è: “non sto semplicemente ‘citando’ un mondo culturale (come fanno molti altri), ma vi sto dicendo qualcosa di prezioso, partendo da lì”. Un’opera-mondo. Il guaio infatti, con la dimensione mitica, è che poi nel mito ci devi credere veramente.

Uno dei problemi principali degli autori americani e in genere occidentali degli ultimi trent’anni - eccezion fatta, ovviamente, per Stephen King,

OLTRE LA NOSTALGIA:
FUMETTO E OPERE — MONDO



Uno dei problemi principali degli autori americani e in genere occidentali degli ultimi trent'anni – eccezion fatta, ovviamente, per Stephen King, George Lucas, Cormac McCarthy, Martin Scorsese, Sylvester Stallone e il primo Quentin Tarantino – è la gestione: essi maneggiano in generale il mito come un mero archivio. Come un semplice repertorio, di materiali e di forme, da penetrare archeologicamente. Ponendolo dunque a distanza da sé e dagli spettatori.

↑

MIKE KELLY
Kandors
full set
2005–2009
(particolare
dell'installazione)

George Lucas, Cormac McCarthy, Martin Scorsese, Sylvester Stallone e il primo Quentin Tarantino – è la gestione: essi maneggiano in generale il mito come un mero archivio. Come un semplice repertorio, di materiali e di forme, da penetrare archeologicamente. Ponendolo dunque a distanza da sé e dagli spettatori.

Invece, un'altra opera di Mike Kelley *Light (Time) – Space Modulator* (2003) – esposta quest'anno nella straordinaria retrospettiva *Eternity is a Long Time*, allestita presso l'Hangar Bicocca di Milano – ci dimostra come cultura popolare, storia recente, immaginario collettivo e dimensione autobiografica possano ancora e sempre precipitare, riverberarsi e vivere all'interno di un unico oggetto: uno strano monumento-antimonumento, scultura fantascientifica e macchina del tempo viva dedicata a un'intera classe di desideri collettivi e profondamente installata all'interno della memoria individuale.

Un'opera viva perché riesce a esperire il genere in maniera feconda e non didascalica, sfondando le dimensioni temporali e mettendole in comunicazione reciproca. Oltre la nostalgia, così tragicamente monodimensionale.

PERSO IN SALA

Francesco Monteleone

Le sale del Circuito: Il Piccolo – Santo Spirito, Bari

A Santo Spirito, nella parrocchia chiamata con un eccesso di fantasia dello ‘Spirito Santo’, c’è l’unico cinema devozionale del Circuito D’Autore.

Dopo la conversione di Ceglie sulla via del San Paolo, l’inextremis direttore artistico e il suo apollineo assistente Toni Cavalluzzi hanno sempre programmato nella sala de *Il Piccolo* le prime scelte e le migliori rassegne del cinema d’essai, ammesse dalla censura cattolica.

Il 25 novembre, dalla ex-Gallia Transalpina, è arrivato *Les enfants du paradis*, capolavoro restaurato del regista Marcel Carné e dello sceneggiatore-poeta Jacques Prévert, definito durante la cerimonia dei César nel 1971 «il miglior film nella storia del cinema sonoro francese».

Grazie alla nostra ignoranza a tempo indeterminato delle lingue straniere abbiamo pensato che ‘i ragazzi del paradiso’ fosse il segno divino

che ci segnalava un pastore di anime cinematografico adatto alla rubrica, tipo il *Padre Brown* di Vittorio Cottafavi, interpretato da Renato Rascel.

Ebbene ci è andata molto meglio.

Don Peppino è stato scritturato alla vita nel 1951, a Palo del Colle.

Ha la barba bianca trendy, un borsalino con fascia nera, fuma le Marlboro rosse dure e quando il cellulare squilla con suoneria dei Pink Floyd, lui porge l’orecchio alle suppliche di un fratello chiamato ‘Angelo’.

Il Piccolo è gestito da un gruppo di 30 ragazzi.

Il cassiere Francesco è come la Madonna, l’Assunto.

Tutti gli altri volontari fanno il ‘coro’. Ci sono laureati in matematica (Maria Saracino), tecnici di laboratorio, professori ecc., insomma la più promettente rappresentanza della disoccupazione giovanile meridionale.

Santo Spirito è storicamente

l'accesso di Bitonto al mare. Per arrivare in tempo alla proiezione, conviene calcolare con precisione i tempi di percorrenza.

Dai *Santi Medici* allo *Spirito Santo* c'è una distanza di 7 km. Il modo più veloce è a piedi. Basta immergersi in una delle lame bitontine, superare la zona paludosa di Catino e sperare che piova per essere travolti dalla piena che scorre impetuosa dalla Murgia. Altrimenti è sufficiente partire un paio d'ore prima, per seguire dietro i due passaggi a livello sempre chiusi a tutte le coincidenze possibili e immaginabili delle Ferrovie Bari-Nord.

Giunti alla marina è doveroso misturare il proprio respiro con la brezza del mare, recarsi al panificio opposto al cinema e, pregando Dio che sia ben cotta, guardare il cartellone del film, dando la morte ai primi due euro di focaccia barese e birra Peroni.

Don Peppino si dispiace perché con D'Autore, non vede più in sala le enormi masse di intellettuali cinefili, una volta provenienti da Bitonto, Catino, Enzitetto e dalla villa di Procacci.

Ma non considera che nel suo cinema abitualmente ci vanno personaggi di peso: Alfredo

Vasco (100 kg.), Michele Emiliano (n.p.), Daniele Trevisi (105 kg.). Personaggio 'di prestigio': Carlo Bruni, Nunzia Antonino, gli *Attolini brothers*.

Personaggi di passaggio: Giancarlo De Cataldo, Sergio Rubini, Mario Martone, Nanni Moretti.

Per capire l'ortodossia evangelica de *Il Piccolo* è sufficiente intervistare i ragazzi di padre Peppe:

– Chi è il personaggio pubblico che frequenta abitualmente il cinema? Monsignor Cacucci, il Vescovo di Bari.

– Qual è il film che ha fatto il massimo incasso?

La passione di Cristo di Mel Gibson.

– Come si chiama il panificio di fronte?

Pace.

– A che specie appartiene il pesciolino che nuota nell'acquario tropicale di acqua dolce?

Il Cardinale.

E ora, buona visione.

Ma non chiedete di sedervi al posto B 12.



Carlo Gentile

The Wolf of Wall Street

Diciamo subito che un Martin Scorsese così non lo si vedeva da *Quei bravi ragazzi* nell'ormai lontano 1990.

Questa volta il settantunenne regista italo-americano adatta per il grande schermo il libro autobiografico, dall'omonimo titolo, di Jordan Belfort, il broker/lupo americano che a soli 26 anni guadagnava 49 milioni di dollari e che in sette anni riuscì a truffare più di 1.500 investitori per un totale di oltre 200 milioni di dollari. Una carriera, quella di Belfort, che nasce e si sviluppa all'insegna di "money, power, women, sex and drugs", dove il sempre di più non era mai abbastanza e che le tre ore del film a malapena riescono a contenere. Certamente è una pellicola che dividerà il pubblico non per il racconto della totale irresponsabilità di una certa classe finanziaria americana i cui disastri hanno avuto un "effetto farfalla" planetario di cui noi oggi paghiamo (sino a quando?) ancora le conseguenze, ma per la rappresentazione dell'eccesso per l'eccesso.

Dove la depravazione e l'ingordigia sono alla base delle attività criminose di Belfort. Il tutto condito con un cocktail a base di cocaina, quaaludes, xanax e altri "additivi" ancora molto in voga. La particolarità di Scorsese è che non giudica, non giustifica, non redime e non affida a Leonardo DiCaprio il ruolo di "lupo pentito". In effetti è difficile dire se è veramente la migliore interpretazione di DiCaprio, che comprò all'asta contro Brad Pitt i diritti del libro di Belfort, ma sicuramente l'aggettivo straordinario non è sprecato questa volta per la spietatezza, la totale nonchalance con la quale mette in scena la vita dissoluta, senza scrupoli e senza alcuna ombra di morale di un broker che ha avuto molti emuli e ammiratori.

In un sistema bancario, come quello americano degli anni '90, dove la regola era non avere regole e che altri film hanno già raccontato. Uno per tutti *Wall Street* di Oliver Stone.

Senza dimenticare che *Boiler room* (in Italia *1km da Wall Street*), altro film ispirato alla vita di Belfort, appare al confronto

con questo di Scorsese un “saggio di fine anno”. A ogni modo un record *The Wolf of Wall Street* il film lo ha già battuto. Quello delle parolacce con ben 506 “fuck” in totale che i diversi protagonisti usano in grande libertà durante tutto il film. Una libertà che Belfort ha riconquistato già dal 2006, dopo 22 mesi di prigione, intraprendendo poi la carriera di “motivational speaker” e lasciandosi dietro ancora da risarcire alle sue vittime un centinaio di milioni di dollari. Avesse prodotto lui il film di Scorsese li avrebbe certamente potuti ripagare. Considerando solo gli incassi che la pellicola ha già ottenuto negli Stati Uniti.

⊗ ⊗ ⊗

The Wolf of Wall Street di MARTIN SCORSESE



Con Leonardo DiCaprio, Matthew McConaughey, Margot Robbie, Jonah Hill.
Drammatico, 180' USA 2013.

SINOSI: Jordan Belfort è un uomo che riesce a guadagnare migliaia di dollari al minuto, di giorno, ma con la stessa velocità li sperpera in droga, sesso e viaggi intorno al mondo. Passato dal vendere gelati a essere il capo di un ufficio di stockbroker, Jordan ama il potere e ogni forma di eccesso. Fino a quando, negli anni Novanta, la sua dissolutezza e la partnership con il designer di scarpe Steve Madden gettano il suo nome nel fango. Dipendente da ventidue sostanze diverse, dalle orge, e dal vizio implacabile della grandezza, Belfort si prepara a una caduta più spettacolare persino della sua formidabile ascesa.

Alberto Pezzotta

Il capitale umano

Via da Livorno, basta commedia: con *Il capitale umano* Paolo Virzì vuole uscire dai cliché della riconoscibilità autoriale. Mostrando, al tempo stesso, di avere controllo su una materia completamente diversa fin dall'ambientazione. Varese non è una delle città più amate dal nostro cinema. Anche agli occhi degli lombardi non leghisti, è un posto in cui non si va spesso. Al massimo un milanese va nei dintorni di Varese (la villa Panza, il Sacro Monte). Ma a Varese centro, perché dovrebbe metterci piede? Forse anche i varesotti (un nome che è un programma) evitano il centro, o ci vanno solo in macchina, come fa Valeria Bruni Tedeschi nel film, scendendo il minimo indispensabile. Perché i varesotti abitano fuori, in villa, in collina. Mi soffermo su questi dati apparentemente extracinematografici non solo perché "D'Autore" si legge soprattutto in luoghi lontani da Varese, ma anche perché il toscano Virzì ha saputo cogliere con molta precisione un dato urbanistico e antropologico di una delle città più scostanti e meno filmabili d'Italia. E da questa ricognizione sul campo, è partita la costruzione di un intreccio che si ispira a un romanzo di Stephen Amidon ambientato nel Connecticut. Con gli sceneggiatori Francesco Bruni e Francesco Piccolo, Virzì gestisce una folla di personaggi, dividendo il racconto in tre capitoli che ogni volta ripartono da capo, mostrando retroscena e vicende parallele. È un espediente classico e un banco di prova virtuosistico. Perché le storie che racconta ci sembra di conoscerle già: la sciura annoiata che gioca a fare la mecenate; l'arrampicatore vorrei-ma-non-posso che cerca di entrare nel giro grosso; la ragazza a disagio tra i coetanei vuoti che si innamora di un emarginato... Mentre quello che è importante è allestire una macchina narrativa perfetta, che avvinca e faccia dimenticare gli stereotipi. Virzì, lo scrivo da anni, è uno dei nostri registi più perfezionisti, che più lavorano sul sonoro, l'ambientazione, l'immagine e ovviamente la recitazione. E questo in un cinema dove

la commedia, oggi più che mai, sembra sinonimo di trasandatezza formale o, quando va bene, di confezione da spot. Con un bagaglio tecnico invidiabile Virzì, però, non è riuscito a sfondare all'estero come Sorrentino e Garrone, in quanto legato al pregiudizio della minore artisticità della commedia. Con ***Il capitale umano*** si sposta in una prospettiva europea: e i francesi o gli inglesi non si accorgeranno che gli accenti *lumbard* di Bentivoglio e di Gifuni sono eccessivi anche per chi abita da quelle parti. Ma sono dettagli. O forse il sintomo di un disagio inconscio: dopo avere seguito le storie di adulti pretenziosi e ridicoli, Virzì si concentra infatti sui giovani, gli unici a non essere visti col filtro del grottesco, fonte di speranza malgrado gli errori che commettono. In questo, ritrova la sua vena migliore, quella di *Ferie d'agosto* e di *Caterina va in città*, ma non lo ostenta. Merita di conquistare il pubblico più ampio, ovunque.

⊗ ⊗ ⊗

Il capitale umano di PAOLO VIRZÌ



Con Valeria Bruni Tedeschi, Fabrizio Bentivoglio, Valeria Golino, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio.

Thriller, 109' Italia-Francia 2014.

SINOSI: Nei pressi del lago di Como, alla vigilia delle feste natalizie, un ciclista viene investito durante la notte. L'evento e la dinamica dei fatti hanno conseguenze che cambieranno per sempre i destini delle due famiglie protagoniste.

Giulio Sangiorgio

C'era una volta a New York

New York, 1921. In fuga dalla Polonia, la giovane cattolica Ewa Cyboski raggiunge la terra promessa con la sorella, Magda. Che viene bloccata a Ellis Island: affetta da tubercolosi, deve essere curata, rinchiusa in quarantena. Ewa, disperata per la separazione e marchiata ingiustamente come donna di malaffare per eventi traumatici accorsi durante il viaggio, trova aiuto in uomo, Bruno Weiss, impresario d'origine ebraica. Questi si offre d'accoglierla, darle un lavoro e pagare le cure per la sorella. Ma la introduce, coattamente, all'exploitation del suo corpo, allo spettacolo osceno, alla prostituzione. E, lentamente, se ne innamora, innamorandosi dell'idea di una possibile espiazione per le proprie colpe, difendendo quest'idea dal rapporto nascente tra Ewa e il cugino, Orlando. James Gray, autore di un cinema neoclassico, dal respiro umanista, e dal senso per la tragedia in minore, chiusa nelle definite traiettorie del genere, recupera immagini ereditate dei propri avi emigrati e guarda al mélo secondo Frank Borzage, alla lirica della miseria, alla retorica del sacrificio, a un patetismo dolente, per riproporre le proprie lacerazioni dostoevskiane, per cogliere il lavoro annichilente della società sull'individuo (a partire dal concentrazionario annullamento identitario di Ellis Island), per registrare infine i bagliori delle umane resistenze: l'ostinarsi della sua Ewa è la lotta contro un sistema di mera mercificazione capitalistica, è la strenua difesa di un soggetto femminile al lasciarsi ridurre a oggetto, è una forma residuale di santità nell'immondo, nel nudo sopravvivere degli ultimi. C'è la Giovanna d'Arco di Dreyer, nel viso di Marion Cotillard, ci sono le Ingrid Bergman di Rossellini. E c'è un cinema che crede nell'umiltà del linguaggio e di una narrazione in 3 atti, che ha fede nella superficie del classico, in un Cinemascope (illuminato da Darius Khondji) su cui si stampano insieme, soffici, i chiari e gli scuri di caratteri miniati lentamente, il tumulto interiore trattenuto in un gesto, le scissioni nascoste

in un batter di ciglio. Ci sono le facce contrastanti di ogni sentimento, in questo melodramma operistico che respira Puccini e cita Wagner e Verdi, ci sono il sadismo e il masochismo di ogni relazione, le ipocrisie del lessico familiare, i lasciti di colpa in ogni rapporto, d'amore, come di potere, e c'è la Storia, un qui e un'ora, uno status quo culturale ed economico che figlia la visione dell'uomo. Il tutto chiaramente, nel nitore illuminante di un cinema semplice. Che si compie in un finale ineluttabile, riassunto in un quadro cinematografico di beltà struggente, miracolosa.

⊗ ⊗ ⊗

C'era una volta a New York di JAMES GRAY



Con Marion Cotillard, Joaquin Phoenix, Jeremy Renner, Dagmara Dominczyk.
Drammatico, 120' USA 2013.

SINOSI: Nel 1920, Ewa e sua sorella Magda lasciano la Polonia su una nave diretta a New York, alla ricerca di una vita e di un mondo migliori. Non appena arrivate a Ellis Island, i medici di controllo scoprono che Magda è malata e viene messa in quarantena, separandola dalla sorella. Da quel momento trovandosi sola Ewa inizia a far esperienza della vita del nuovo mondo conoscendo i lati più oscuri e pericolosi.

A proposito di Davis

I marciapiedi innevati, e i piccoli locali sepolti. Quelli nei vicoli del Greenwich Village. Ma soprattutto l'intensa canzone folk, che "se non è nuova e non invecchia mai, allora è una canzone folk". Senza dimenticare le rocambolesche fughe di gatti, tra cui uno splendido micione rosso, che ha un nome non casuale, Ulisse. E poi c'è Llewyn Davis, il protagonista del nuovo straordinario lavoro dei fratelli Coen, **A proposito di Davis**, vincitore del Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes 2013 e sedicesimo film per i registi di **Fargo** (1996) e **Non è un paese per vecchi** (2007). L'intento era quello di raccontare la scena folk-revival newyorchese dei primi anni '60, affollata da giovani musicisti che inseguivano quello stesso genere, ch'era sul punto di essere rivoluzionato, in seguito, da un musicista come Bob Dylan. Il film dei Coen, però, si ferma un attimo prima dell'arrivo del menestrello statunitense, raccontando l'intenso ritratto del musicista Dave Van Ronk, un pre-dylaniano eccellente, anima malinconica e rude, dai cui testi i due registi recuperano quei tratti salienti e biografici, utili per tracciare la vita di Llewyn Davis. Un ritratto di intensa umanità, nostalgico e malinconico, segnato dal consueto humour coeniano, anche se meno irrisorio rispetto al solito. Perché **A proposito di Davis** è un film sulla sconfitta e sul fallimento. Anche questi, caratteri dominanti nella filmografia dei Coen, in questo film non sono esasperati, perché non ci sono più i grotteschi falliti, nessuna possibilità di soluzione/assoluzione, come con i finti rapimenti, in **Fargo** e **Il grande Lebowski** (1998) o per mezzo della fuga in **Non è un paese per vecchi** (2007). Fra distacco ed empatia, lo spettatore e il protagonista, vivono un'elegia del fallimento ma mai avvertendo la perdizione dei falliti. Neanche quando c'è una sorta di incapacità, da parte di Davis, di stare al mondo, di scegliere le opportunità che gli passano davanti, rimanendo nell'impossibilità di afferrarle. Per la prima volta i fratelli Coen aprono la strada all'emozione temeraria, in modo particolare

a quella empatica, come conseguenza della scoperta della propria fragilità e condizione. Grandioso cinema, costellato di partecipazioni di lusso. Oscar Isaac, in stato di grazia, canta tutti i brani dal vivo, chitarra in pugno, collezionando, durante la sua personale odissea rifiuti, anche dagli amici, e debiti. Il viaggio in macchina, a metà film, con uno straordinario John Goodman, lascia senza fiato. Ci si limita a fare esperienza di quell'unica possibilità di fuga, attraverso il fallimento, rimanendo con Davis, in penombra sul palco, dove anche lo spazio e il tempo vivono della solita circolarità, dilatandosi, mediante l'arte della musica che riesce a superare e abbattere ogni barriera. A tal proposito, la scena in cui Llewyn canta la sua struggente ballata per il produttore, è emozione allo stato puro, quella con cui "non si fanno soldi", come sostiene il produttore, ma si fanno ricchi gli altri e se stessi. Ed è storia della musica, del cinema, della letteratura, dell'arte e di un'industria che vive la solitudine di chi nella strada avverte l'urgenza del cammino.



A proposito di Davis di JOEL ED ETHAN COEN

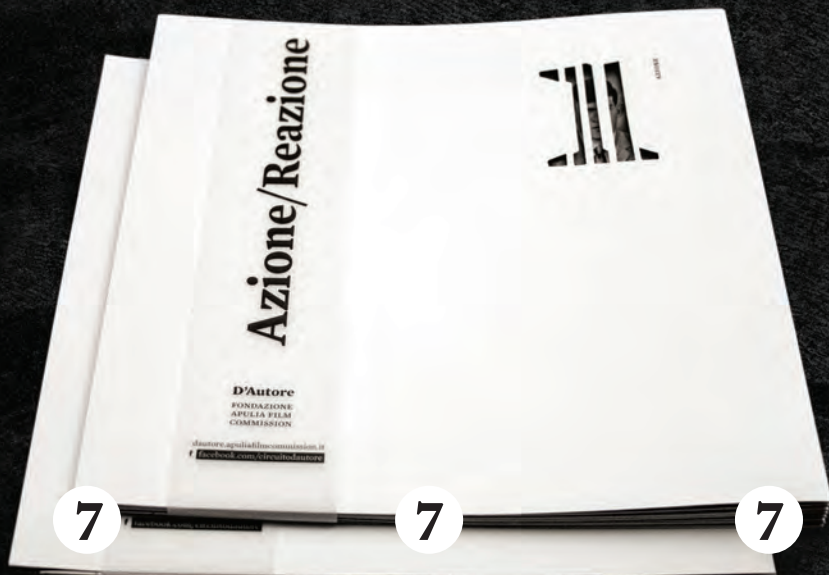


Con Oscar Isaac, Justin Timberlake, Carey Mulligan, John Goodman.
Drammatico, 105' USA 2013.

SINOSI: Nel 1961 Llewyn Davis è uno spiantato musicista folk di New York, la cui vita è al bivio. Alle prese con la quotidiana sopravvivenza, con la sua chitarra al seguito lotta durante un rigido inverno contro gli ostacoli insormontabili che gli impediscono di diventare il musicista che vorrebbe. Alla mercé di amici e di estranei, Llewyn si muoverà dal Greenwich Village a un vuoto club di Chicago con la speranza di ottenere un provino con il magnate della musica Bud Grossman.

Azione/Reazione

La pubblicazione speciale D'Autore in tutte le sale del Circuito



FOTO

di Roger Ballen.

CITAZIONI

*di Francis Bacon,
Robert Bresson,
Wolfgang Tillmans,
Jean François
Lyotard,
Enki Bilal,
Carl Theodor
Dreyer,
Colum McCann.*

FOGLI

*su cui lo spettatore
è invitato a reagire,
scrivendo
le proprie reazioni
che possono
essere imbucate
nelle apposite
scatole presso
tutti i botteghini
delle sale del
Circuito oppure
virtualmente
inviare su Facebook.*

1

3

2

4

5

6

7



LE MIGLIORI

reazioni saranno selezionate e diventeranno il materiale di un'altra pubblicazione speciale chiamata Reazione/Azione.

REAGISCI!

CD 10° MULTICORTEE

LE SALE DEL CIRCUITO

- ➔ dautore.apuliafilmcommission.it
- ➔ dautore@apuliafilmcommission.it
- ➔ facebook.com/circuitodautore



INIZIATIVA
FINANZIATA CON
FONDI P.O. FESR
SICILIA 2014-2020
ASSISTENZA
TECNICA ALLE
AZIONI DI
INTERVENTO 4.3



REGIONE
PUGLIA



La Puglia è tutta da girare.
Puglia, scenerie da esplorare.

D'AUTORE
Circuito regionale
sale cinematografiche di qualità

BARI:

- 1 **Bari** **Cinema ABC**
- 2 **Bari** **Cinema Nuovo Splendor**
- 3 **Bari** **Santo Spirito** **Cinema Il Piccolo**
- 4 **Conversano** **Casa delle Arti**
- 5 **Corato** **Multisala Alfieri**
- 6 **Mola di Bari** **Metropolis Multicine**
- 7 **Polignano a Mare** **Multisala Vignola**
- 8 **Santeramo in Colle** **Multicinema Pixel**
- 9 **Terlizzi** **Piccolo Oss. Universale Garzia**

BAT:

- 10 **Andria** **Multisala Roma**
- 11 **Barletta** **Cinema Opera**

FOGGIA:

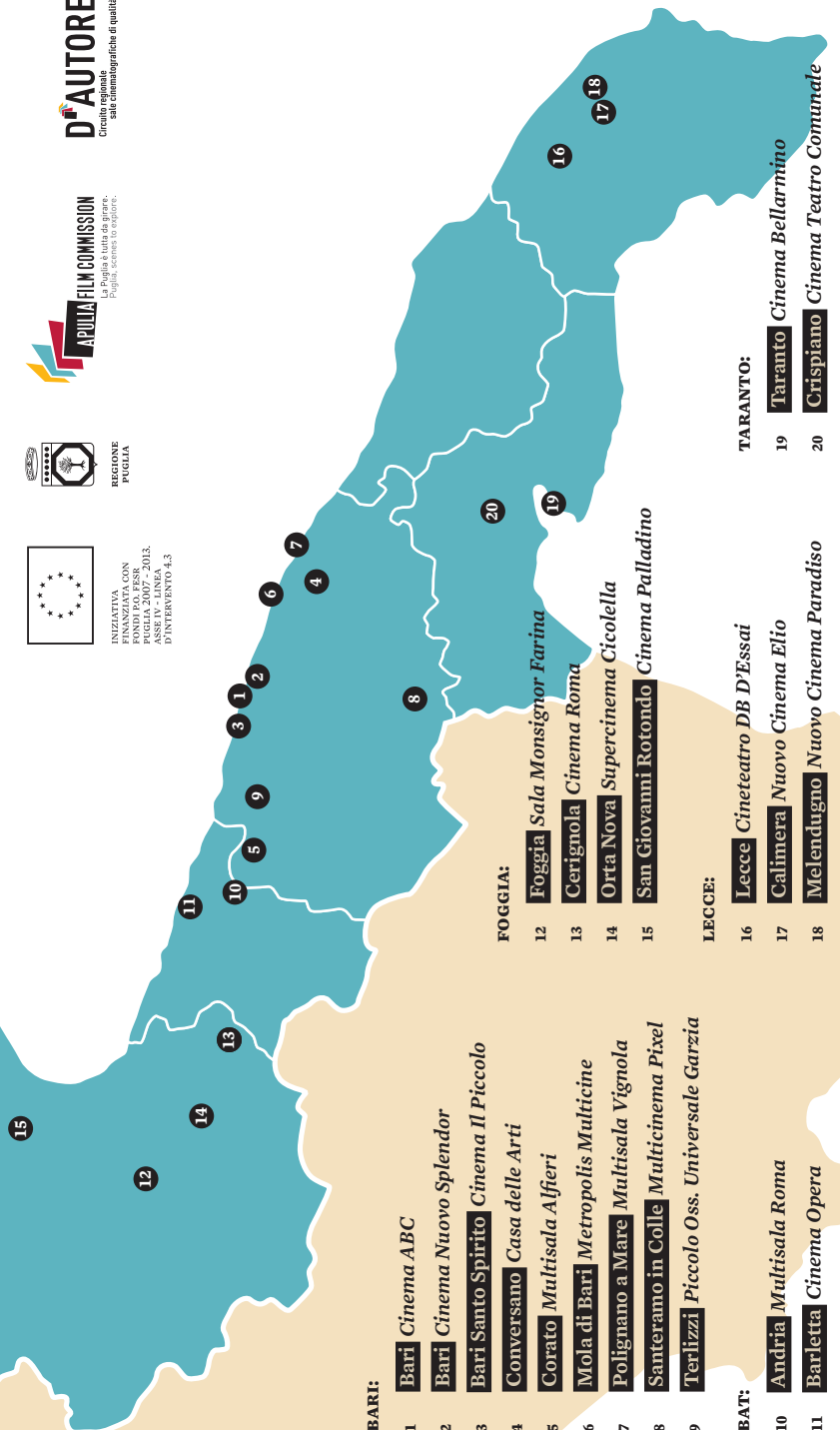
- 12 **Foggia** **Sala Monsignor Farina**
- 13 **Cerignola** **Cinema Roma**
- 14 **Orta Nova** **Supercinema Cicoella**
- 15 **San Giovanni Rotondo** **Cinema Palladino**

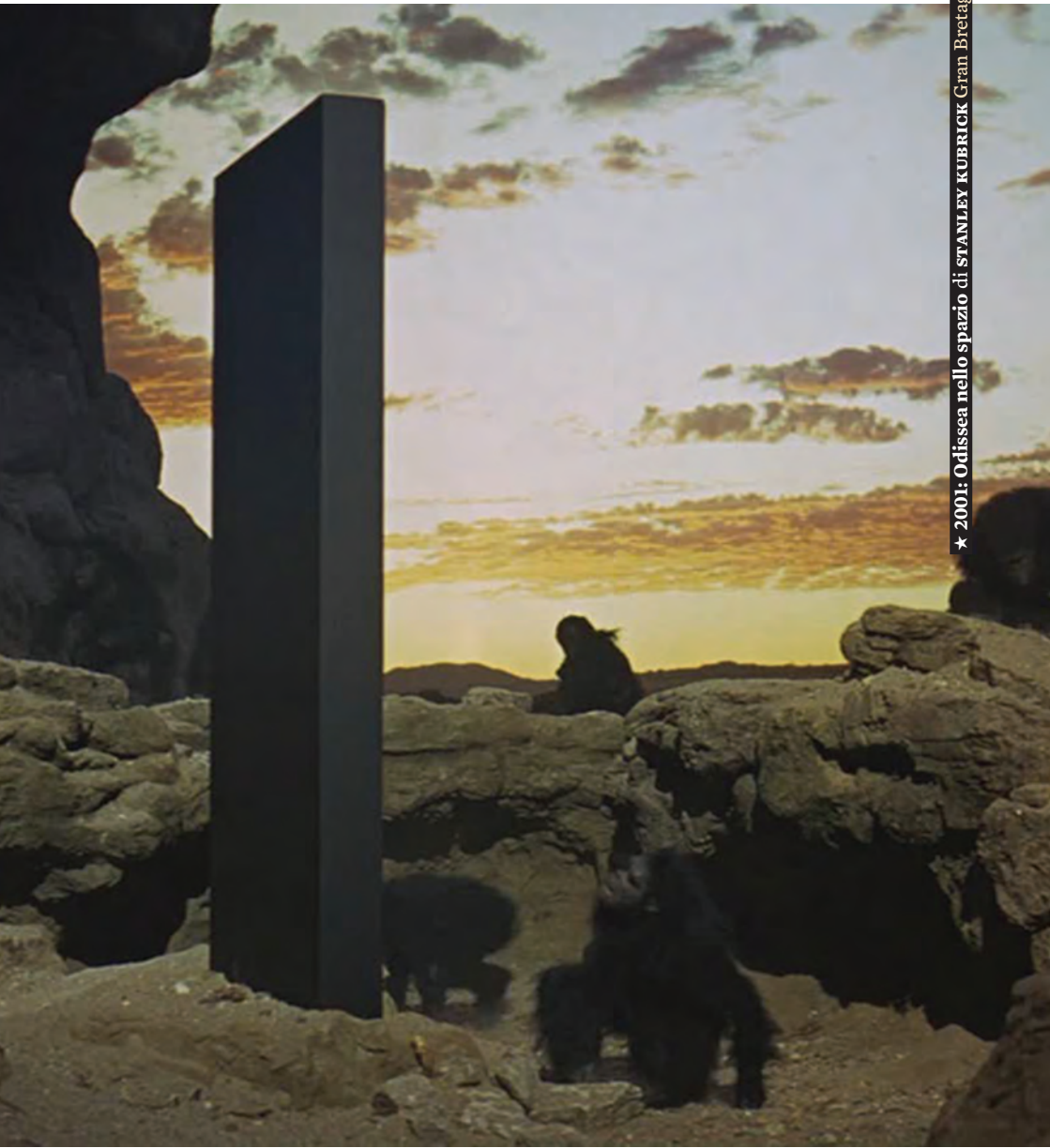
LECCE:

- 16 **Lecce** **Cineteatro DB D'Essai**
- 17 **Galimera** **Nuovo Cinema Elio**
- 18 **Melendugno** **Nuovo Cinema Paradiso**

TARANTO:

- 19 **Taranto** **Cinema Bellarmino**
- 20 **Crispiano** **Cinema Teatro Comunale**





★ 2001: Odissea nello spazio di STANLEY KUBRICK Gran Bretagna, USA 1968

PERVERSIONI PRIVATE

Antonella Lattanzi

C'è una scodella di luna che vedo sfocata e un albero di natale brillante, ancora, ci sono molte finestre e balconi, quasi tutti scuri, ci sono palazzi e auto in lontananza e, dentro casa, c'è un tavolo di compensato travestito da tavolo di legno, un grosso libro verde poggiato al contrario così il mio coinquilino non vede che gli ho rotto la copertina, un pacco di tabacco quasi finito, cartine, filtri, accendino, un telefono, il computer e quella nostalgia irresistibile di quando sono appena tornata a Roma da Bari.


*Aperto, sul computer, da tutti e quattro i giorni da che sono tornata qui, il video dei tre minuti finali della mia privata perversione cinematografica. Li vedo e li rivedo da giorni, cercando di capire perché mi fanno ancora sentire così. Prima data di uscita 28 luglio 1982 (Stati Uniti d'America), titolo originale **An Officer and a Gentleman**, regia Taylor Hackford, sceneggiatura Douglas Day Stewart, main theme **Up Where We Belong** di Jack Nitzsche e Buffy Sainte-Marie cantata da Joe Cocker e Jennifer Warnes, con Richard Gere e Debra Winger. Lacrime della sottoscritta: da mezz'ora prima della fine le prime volte, poi solo sul finale, finché è successo che non l'ho rivisto più.*

Ma, ora che l'ho cercato e che sono quattro giorni che il finale ce l'ho aperto sul computer, mi sono accorta che la scodella sfocata di luna, la nostalgia di quando torno a Roma, il finale del film, il suo successo legato stretto all'oblio del nome del regista mi danno, oggi, la stessa sensazione. Qualcosa che ha dell'emotivo, del patologico, dell'istintivo, dell'anomalo, del masochista e del lussurioso tutto insieme: la perversione, appunto.

*Non c'è solo **Ufficiale e Gentiluomo**. Ci sono, per esempio,*

Flashdance e – ma oggi molto meno – **L'attimo fuggente**. Poi ci sono quelli che ancora considero capolavori, **Dirty Dancing**, **La storia infinita** e la trilogia de **Il Signore degli Anelli** (soprattutto il primo), per esempio. E ci sono quelli che mi mettono una malinconia tremenda che nemmeno li posso nominare, figurarsi rivederli, tra cui **Mary Poppins o Pomi d'ottone e manici di scopa**.

Sono perversioni forse proprio perché servono da porte per momenti della mia vita che altrimenti avrei dimenticato. Un Natale di non so quanti anni fa, incollata allo schermo aspettavo **Mary Poppins**, pregustando l'attimo in cui mia sorella si sarebbe seduta sul divano accanto a me, come sempre, per guardarlo. Nostra madre isterico-indaffarata preparava la tavola, sempre in attesa, lei, del disastro che, per forza, incombeva sulle nostre teste; e a scongiurare quel disastro aveva votato tutta la sua vita, ma pure, sottilmente, a invocarlo. E allora per una volta l'onnipresente disgrazia non ci riguardava, perché stava iniziando il film e noi, il film ce l'eravamo meritato. Ma partirono i titoli di testa e mia sorella non c'era. È uscita con le amiche, mi dissero poi distrattamente. L'avrei rivisto ancora qualche volta, **Mary Poppins**, anche con la mia amica Giuditta, ma non sarebbe mai più stato il sedativo dei nostri Natali – miei, di mia sorella. **Mary Poppins** di quel Natale è stato uno schiaffo in pieno viso del diventare grandi, l'avrei guardato, da allora in poi, in apprensione per il padre, per la madre suffragetta, per i bambini nel freddo impassibile di Londra, per lo spazzacamino innamorato di Mary Poppins, per Mary stessa, ogni volta così sola, sì, ma sempre così seducente. Dondolante, in attesa della prossima avventura, le gambe penzoloni, sopra questa stessa scodella di luna di stanotte.



L'ESSENZIALE È INVISIBILE AGLI OCCHI.

In Puglia lavoriamo per un'industria dell'audiovisivo.
La costruiamo con i professionisti della nostra Production
Guide: una garanzia di qualità in più per le produzioni che
scelgono di girare da noi.

"Con AFC ho trovato il mio primo incarico".
Il primo incarico, di Giorgia Cecere, 2011
Gianni Troilo
Direttore della fotografia



La Puglia è tutta da girare.
Puglia, scenes to explore.



L'ESSENZIALE È
INVISIBILE AGLI OCCHI.

In Puglia lavoriamo per un'industria dell'audiovisivo.
La costruiamo con i professionisti della nostra Production
Guide: una garanzia di qualità in più per le produzioni che
scelgono di girare da noi.

"Con AFC abbiamo girato la Puglia".
Paolina Smolarska e Sante D'Orazio
Fornitori tecnici



"Iniziativa Regionale 2014-2020"
Band N. 1124/A Puglia 2017-2018
Ass. N. Cinema e Patrimonio 437



Regione Puglia



APULIA FILM COMMISSION

La Puglia è tutta da girare.
Puglia, scenes to explore.

L'ESSENZIALE È
INVISIBILE AGLI OCCHI.

In Puglia lavoriamo per un'industria dell'audiovisivo.
La costruiamo con i professionisti della nostra Production
Guide: una garanzia di qualità in più per le produzioni che
scelgono di girare da noi.

"Con AFC sono andata a Venezia".
È stato il figlio, di Daniele Cipri. 2012
Sabrina Manna
Coordinatrice Produzione



Unione Europea
Fondo Europeo di Sviluppo Regionale
Asse II - Linea d'Intervento 4.1



Regione Puglia



APULIA FILM COMMISSION

La Puglia è tutta da girare.
Puglia, accenes lo explore.

SOTTO L'ALTO PATRONATO
DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

PRESIDENTE **ETTORE SCOLA**
DIRETTORE ARTISTICO **FELICE LAUDADIO**

BIF&ST[®]

BARI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

5-12 aprile 2014



larancia.eu

bifest.it

Available for  Android |  App Store |     YouTube

per il
cinema
italiano



INIZIATIVA COFINANZIATA DA



ORGANIZZATA DA



PARTNERSHIP



CON LA COLLABORAZIONE DETERMINANTE DI



SPONSOR TECNICI



IDD "Auctor" e

Rivista gratuita. Anno II - n. 6 - gennaio-febbraio 2014
Registrazione del Tribunale di Bari n. 18 del 22 aprile 2011

TIRATURA: 5000 copie

EDITORE: Fondazione Apulia Film Commission
c/o Cineporti di Puglia/Bari Pad 180 Fiera del Levante
Lungomare Starita 1 - 70132 Bari
TEL + 39 080 975 29 00 - FAX +39 080 914 74 64

DIREZIONE EDITORIALE

D'Autore

DIRETTORE RESPONSABILE

Nicola Morisco

COORDINAMENTO EDITORIALE

Mariapaola Spinelli

COORDINAMENTO GENERALE

Toni Cavalluzzi, Valeria Corvino,
Serge D'Oria

HANNO COLLABORATO

Luigi Abiusi, Angelo Amoroso d'Aragona, Vito Attolini,
Christian Caliandro, Massimo Causo, Carlo Gentile,
Marco Giusti, Manlio Gomasca, Antonella Lattanzi,
Francesco Monteleone, Aberto Pezzotta,
Giulio Sangiorgio, Gianni Scarafile, Giancarlo Visitilli.

-
-
- 🔗 www.apuliafilmcommission.it
 - ✉ email@apuliafilmcommission.it
 - 🌐 dautore.apuliafilmcommission.it
 - ✉ dautore@apuliafilmcommission.it
 - 📘 facebook.com/circuitodautore
 - 🖨 **STAMPA:** Stampa Sud
 - 🎨 **PROGETTO GRAFICO:** FF3300



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.

D'Auttorree

FONDAZIONE APULIA FILM COMMISSION