

Il tempo
del cinema
è un continuo
presente



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,
Dora de Carlo, 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, Luciano Schito,
Fabrizio Stagnani, Lucia Stifani, Daniela Tonti,
Cinzia Zagaria.

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.

Investiamo nel vostro futuro

D'AUTORE
Circuito regionale
sale cinematografiche di qualità

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 | VIII numero della rivista **D'AUTORE**
IL TEMPO DEL CINEMA È UN CONTINUO PRESENTE?

Angelo Ceglie	EDITORIALE	4
Luca Bandirali	IL TEMPO DEL CINEMA È UN CONTINUO PRESENTE?	6
Massimo Causo	IL VIZIO DEL CINEMA Francesco Bruni	8
Luigi Abiusi	NUOVI AUTORI Andrea Pallaoro	12
Vito Attolini	INCOMPRESO	14
Daniela Tonti	LETTURE	16
Claudia Attimonelli	PROSPETTIVA MEDIATECA	18
Francesca R. Recchia Luciani	PROSPETTIVA CENTRO STUDI	20
Anna D'Elia	VIDEOALTERAZIONI	22
Francesco Monteleone	PERSO IN SALA	24
	VISIONI. I FILM NELLE SALE DEL CIRCUITO	
Massimo Causo	Nymphomaniac vol. I	26
Carlo Gentile	Gigolò per caso	28
Davide Di Giorgio	Tracks – Attraverso il deserto	30
Giulio Sangiorgio	Nymphomaniac vol. II	32
Giancarlo Visitilli	Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve	34
	IN CIRCUITO	36
Mario Desiati	PERVERSIONI PRIVATE	41

Dentro multicinema cittadini incrocio pubblici possibili disposti a tutto. La riedizione gonfiata di C'era una volta in America e il director's cut di Apocalypse now, San Valentino con Audrey Hepburn che sussurra Moon river in Colazione da Tiffany e natale con Totò e la Magnani e le sue (e le nostre) Risate di gioia, Tarantino degli esordi e Il Gattopardo viscontiano. Questo pubblico onnivoro e (in)consapevole non mi appare affatto smarrito. È giovane ed è vecchio. È colto ed è ignorante. È soprattutto disposto a consumare porzioni di cinema del passato con la stessa beata leggerezza con cui si approccia all'ultima commedia di Judd Apatow o ai thriller enigmatici di Christopher Nolan. Ho l'impressione che questa gente guardi a quei film non come a cartoline sbiadite nel tempo, ma consideri questo flusso di immagini come collocato nell'eterno presente del cinema. E poco importa se in quei film non appaiono tablet o cellulari e gli effetti speciali sono figure tagliate nel cartone.



Tutto il cinema è qui e ora. Fruibile e libero. Luminoso e levigato, grazie ai prodigi della tecnologia e del digitale. Pronto a essere consumato sul supporto desiderato e nel luogo prescelto (che non è necessariamente la sala cinematografica). Incapace di invecchiare, di mostrare le rughe, questo cinema non si rende in tal modo disponibile a essere in qualche maniera storicizzato, refrattario com'è alla collocazione museale. Qual è l'ultima storia del cinema che vi è capitato di sfogliare in libreria? In quegli scaffali ormai solo dizionari (dove i film si susseguono in un ordine che può solo essere alfabetico), e libri-intervista (dov'è marginale il contesto rispetto all'affermazione identitaria e atemporale del Dio-Autore). È il leccato fulgore del postmoderno, pontificherà qualcuno. È la deriva smemorata di questi tempi barbari, sentenzieranno altri. Quel che resta è questo pubblico curioso e indolente e il suo desiderio di cinema così out of time.

Il tempo del cinema è un

Il cinema narrativo si specializza molto presto nel far accadere una serie di eventi in un tempo della storia che riesce abilmente a far entrare in un più esiguo tempo del racconto. Ci sono film che invece hanno infranto questa coazione all'ellissi, all'economia narrativa, aprendo degli spazi di riflessione profonda sul mezzo. Ho scelto cinque sequenze in cui il tempo scorre troppo, o troppo poco, o non scorre affatto. C'è il presente (continuo) dello spettatore che fronteggia le temporalità altre del film, in una dialettica incessante che è forse il suo vero specifico.

1 | Il tempo intero: *Che ora è laggiù?*

— TSAI MING LIANG, 2001

La scena d'apertura di questo film sul tempo è la restituzione del tempo stesso al cinema, tre minuti in cui un uomo, nella solitudine domestica, fuma una sigaretta. Il senso di attesa, attesa di niente (o attesa che il film cominci, ma è già cominciato), si produce nell'architettura accogliente della profondità di campo, la restituzione dello spazio intero nell'unità di tempo.

2 | Il tempo infinito: *La promessa*

— SEAN PENN, 2001

Il film inizia e finisce con l'impasse del detective Nicholson, con la sua sconfitta e la sua sanzione imperitura. Un rudere umano che mugugna tra le macerie di una stazione di benzina abbandonata, il set di un film che è terminato, e che l'ultima sequenza procrastina oltre il proprio limite, verso l'infinito futuro che si insinua tra un jump cut e il successivo.

3 | Il tempo congelato. *La moglie sola*

— SATYAJIT RAY, 1964

Come raccontare una riconciliazione coniugale che ha qualcosa di forzato, di non ancora risolto, e che forse non si risolverà mai, o quanto meno non nel tempo del film? Satyajit Ray mette di fronte la moglie e il marito nella scena finale, la donna tende la mano all'uomo che risponde al gesto, ma le mani non si congiungono perché il fermo fotogramma le congela un attimo prima che questo avvenga; seguono altre due immagini fisse, una della donna corrucciata, l'altra dell'uomo perplesso; poi ancora altri freeze frame, del servo con il lume, e ancora delle mani coniugali, fino al totale che in realtà già conteneva tutte queste singole immagini.



4 | Il tempo ripetuto. *Harry a pezzi*

— WOODY ALLEN, 1997

La scena di una donna (Judy Davis) che esce dal taxi e suona a un portone viene mostrata quattro volte durante i titoli di testa. Una quinta e ultima volta lo stesso segmento si ripropone nel corso del primo atto, dove vediamo anche cosa succede dopo: la donna è andata a fare le proprie (violente) rimostranze al suo ex-partner (Woody Allen), reo di aver pubblicato dettagli molto privati della loro vita. La ripetizione del segmento non ha un carattere frequentativo: è un unico evento che viene mostrato cinque volte, come se il racconto non riuscisse o non volesse emergere dal cristallo in cui è rappreso. I segmenti sono identici in ciò che mostrano e in come lo mostrano; il quinto differisce nel campo sonoro (abbiamo il suono diegetico al posto del commento musicale dei titoli di testa).

5 | Il tempo mitico. *Dalla nube alla resistenza*

— JEAN-MARIE STRAUB,
DANIÈLE HUILLET, 1979

Sul carro trainato dai buoi, Edipo e Tiresia si scambiano le parole scritte da Cesare Pavese nei suoi Dialoghi con Leucò. È il tempo del mito, un tempo senza un “quando”. La rappresentazione di questo tempo mitico per Straub-Huillet è una serie di sette inquadrature giustapposte (per una durata complessiva di quindici minuti) del percorso del carro, i due personaggi ripresi da dietro, il punto di fuga della strada e dell’orizzonte al centro del bordo superiore del quadro. Le sette inquadrature sono separate da improvvisi neri, pochi secondi, un centinaio di fotogrammi al massimo, che inghiottono il tempo stesso nello sprofondo del mito.

IL VIZIO DEL CINEMA

Massimo Causo

Francesco Bruni



★ Sciallati di FRANCESCO BRUNI Italia 2011

Francesco Bruni, l'esordio con *Scialla* due anni fa e ora *Noi 4*, ma dietro questo cammino da regista ci sono vent'anni di lavoro ad alto livello come sceneggiatore di punta del cinema italiano.

È qualcosa che mancava al suo rapporto con il cinema ad aver guidato il passaggio dietro la macchina da presa, o sapeva di cercare qualcosa che poteva trovare solo da regista?

In realtà è stata la classica opportunità abbastanza casuale: avevo scritto la sceneggiatura di *Scialla!* senza avere nessuno accanto, cosa insolita per me, che di solito scrivo in compagnia dei registi per cui il film è stato pensato. Quella sceneggiatura, invece, era orfana di regia e così, in questa vacanza di autorità, me la sono scritta da solo e alla fine per il produttore è stato naturale chiedermi di dirigere il film. In realtà non è che sentissi la mancanza della regia nella mia esperienza cinematografica, mi ritrovavo pienamente nel ruolo di sceneggiatore, ma quando poi ho provato, devo dire che si è rivelata un'esperienza così totalizzante e completa che ho avuto voglia di continuare, e così ecco ora *Noi 4*.

Del resto, anche per un narratore come me, la fase delle riprese si rivela sempre importante, si scoprono aspetti imprevisi del fare cinema che vanno al di là del lavoro di scrittura.

È come per un calciatore allenarsi a lungo e poi lasciar andare in campo gli altri...

Lei parte da Livorno e infine arriva a insegnare sceneggiatura ai giovani

del Centro Sperimentale, in mezzo c'è una carriera che l'ha vista lavorare con Paolo Virzì, Mimmo Calopresti, Franco Bernini, Francesca Comencini e sui testi di Camilleri e Lucarelli... Nel suo rapporto quotidiano di lavoro con il cinema, cosa si porta ancora dentro di ciò che è stato all'inizio?

Tantissimo! Il fatto è che il cinema è stato elemento di formazione per uno che è nato e vissuto in provincia come me. Nutrivo una grande passione per il cinema d'autore, cercavo i film più rari.

A Livorno non era così facile, ma poi da studente, all'Università di Pisa, al Cineclub L'Arsenale, ho ingurgitato cinema d'autore: era la fine degli anni '70, ricordo che vedevamo i film di Wim Wenders, che amavo tanto anche se poi non era esattamente un modello di narrazione compiuta per uno come me che si sarebbe dedicato alla sceneggiatura... Ero un grande appassionato del cinema americano d'autore: Woody Allen, Martin Scorsese e Robert Altman erano la mia trinità cinematografica. Sin da subito, però, ho avuto un approccio al cinema dal punto di vista della narrazione, forse perché ho una formazione classica, ho studiato prima al Liceo Classico e poi a Pisa mi sono laureato in Lettere classiche: la scrittura è stata il mio viatico e infatti sono entrato al Centro Sperimentale come sceneggiatore. Paolo Virzì, invece, che pure originariamente aveva fatto la mia stessa scelta, ben presto capì che era più interessato alla regia e fu lui a chiamarmi per il suo primo film.

Come sceneggiatore appartiene alla categoria dei “fedeli”: ha stretto relazioni stabili con Virzi, Calopresti, Camilleri...

Ritiene che la scrittura – anche quella per il cinema – nasca da una relazione “privata” con il testo e con chi ne sarà complice?

È difficile trovare un setting ideale in questo lavoro, un'intesa profonda. Un regista col quale condividi vissuti, gusti, insomma una visione del mondo, è una cosa rara e quando la trovi fai bene a tenerla stretta. Con Paolo Virzi condivido un cammino lungo una vita e ritrovo in lui molti argomenti che mi ispirano. Camilleri è autore di testi così belli che una volta che li trovi difficilmente te ne stacchi...

Del resto, come sceneggiatore cerco sempre di sintonizzarmi sul gusto delle persone con cui lavoro, mi piace condividere con loro la creazione dei personaggi e l'immaginazione delle loro storie.

L'ispirazione viene più dai personaggi o dalle storie che raccontano?

La tendenza è quella di partire dai personaggi e dai contesti, facendosi poi portare per mano da questi. Una volta che si è creato il personaggio, approfondendone il più possibile la psicologia ma anche lo stile di vita e la collocazione sociale, bisogna lasciarsi portare da lui in un racconto che lo riguardi. Per quel che mi concerne è molto più difficile partire da una storia che dai personaggi.

E come regista, cosa si porta dentro dell'esperienza fatta con gli autori con cui ha lavorato?

Soprattutto il rapporto con Virzi, che risale alla scuola di sceneggiatura del Centro Sperimentale e che quindi fa capo agli insegnamenti di Furio Scarpelli e, nel mio caso, anche a quelli di Suso Cecchi D'Amico. Resta insomma proprio quell'attitudine a mettere al centro della storia i personaggi: si tratta di imparare ad approfondirli, dando loro aspetti contraddittori che contribuiscono a toglierli dalla monodimensionalità della commedia più commerciale. È importante creare un mix di toni diversi, che vanno dall'umorismo sino al dramma, passando per la malinconia, senza avere paura di inserire elementi problematici e non piacevoli. Credo che sia proprio questo l'insegnamento che ho ricevuto dal lavoro con Paolo Virzi, una certa attenzione alla realtà e un'impostazione di lavoro che parte dall'osservazione di ciò che si ha intorno.

Cosa vorresti che fosse stato differente nel cinema italiano?

Rispetto alla nostra tradizione, mi sembra che in questi ultimi anni abbia preso piede una commedia che trovo abbastanza insoddisfacente, una commedia che fa prevalere l'aspetto comico e leggero a discapito della verosimiglianza e della naturalezza. Trovo sbagliato che ultimamente si spaccino per commedie opere che sono solo film comici, e questo col beneplacito

della critica, che fa poca attenzione e mette nello stesso paniere film con dignità diversa. Tanto che, chi vuol fare commedia più sofisticata, è costretto a cercare altre vie, come ha fatto Virzì, che col suo ultimo film ha imboccato una strada differente.

È importante creare un mix di toni diversi, che vanno dall'umorismo sino al dramma, passando per la malinconia, senza avere paura di inserire elementi problematici e non piacevoli. Credo che sia proprio questo l'insegnamento che ho ricevuto dal lavoro con Paolo Virzì, una certa attenzione alla realtà e un'impostazione di lavoro che parte dall'osservazione di ciò che si ha intorno.



NUOVI AUTORI

Luigi Abiusi

x x x x x **Il mito di Pallaoro** x x x x x x x x x x

Passato nel 2013 in concorso nella categoria “Orizzonti” della Mostra di Venezia, e di lì in molti altri festival internazionali, Andrea Pallaoro è uno di quei registi dallo stile apolide per quanto rigoroso, posto fuori dal concetto di patria, proprio fisicamente, visto che è espatriato, da Trento, quando aveva 17 anni, terminando gli studi (di cinema) prima nel Massachussets, poi a Los Angeles. Cosa che l’ha allontanato dagli schemi frusti del cinema italiano, da certa narratività scaltrita, dal dominio della sceneggiatura, a vantaggio di un cinema di cose, panorami, personaggi liberi di muoversi sotto l’impulso delle forme cinematografiche, mitiche. Peraltro si tratta di un cinema contiguo a quello di un altro italiano “anomalo”, quel Roberto Minervini autore di capolavori come *Low Tide* e *Stop the Pounding Heart* (senza dimenticare l’esordio di *The Passing* che mostrava già una certa predisposizione umanistica) arrivati a Venezia il primo, a Cannes il secondo, suscitando meraviglia per una sapiente, fulgida ingenuità di fondo che non può non far pensare soprattutto all’esempio rosselliniano. Dico contiguo oltre che per il simile impianto “mimetico” che presiede alla loro opera, anche per il fatto di essere entrambi esuli negli Stati Uniti; il che comporta che i loro film siano di produzione e ambientazione americana, oltre che recitati in inglese. Ma è un cinema che comunque mette in secondo piano la recitazione, il performativo attoriale frutto di “studio”, privilegiando la corporeità (anche inconsapevole come può essere quella dei bambini): e qui, proprio nell’alveo della similarità, della compattezza e ruvidezza delle forme, emerge la differenza, che sta nella divaricazione tra l’ingenuità di Minervini e certa inquietudine, ambiguità di Pallaoro.

Per questo i richiami ipotizzabili, e confessati dallo stesso Pallaoro, pur partendo da un italiano imprescindibile come Frammartino (e io aggiungerei necessariamente Mauro Santini, autore straordinario di scenari naturali e, come dire, umani, anche, al limite, psicologici e sentimentali), si devono estendere a Bruno Dumont e a certa cinematografia sudamericana, soprattutto Lisandro Alonso, Lucretia Martel, Carlos Reygadas, Amat Escalante; influenze che,



★ **Medeas**
di **ANDREA**
PALLAORO
Italia,
Messico
2013

come dire, complicano, virano di certo, inquieto e sotteso misticismo (o di mitopoiesi), il “naturalismo” di base. È quello che accade in *Medeas* (sorprendente opera prima, mentre proprio in questi giorni il regista è in cerca di risorse per girare il suo secondo film) dove la messa in scena realistica sfugge alla semplice identificazione sociologica del contesto e della vicenda, per conformarsi o sformarsi, attraverso concentrazioni espressionistiche dello stile, nel mito saturo di luce, di colore, di controluce abbagliante all'improvviso dall'intrico vegetativo; per mutarsi, dicevo (l'impianto mimetico) nell'atavico ricorrere della tragedia, in un concatenamento tra padri, madri e figli (che riflettono acerbamente, ingenuamente, per giochi e prime esperienze erotiche, le connotazioni degli adulti), in cui il mascolino reagisce morbosamente e dolorosamente a certi caratteri ancestrali del femminile, magnifica forma cava eppure violabile misteriosamente in virtù della sua bellezza. È un cinema che per epifanie, sentori della massa delle immagini, e non narrativamente o dialogicamente, mostra, fa intuire le ragioni trascendenti di grumi dialettici come la bellezza, la violenza, l'eros, senza risolverli, ma lasciando l'opera aperta a ogni ipotesi che è fattiva e, soprattutto creativa.

Sono giunto. La vita finisce dove comincia.

— P. P. PASOLINI

Medea

Tempo lineare e progressivo o tempo della circolarità incessante, inconclusa: sono i modi opposti in cui il cinema rappresenta la dimensione temporale, forme di un discorso che è una visione del mondo e del destino dell'uomo. Accenniamo rapidamente a due grandi registi, Kubrick e Resnais, l'essenza della cui filmografia è un'appassionante riflessione appunto sul tempo, svincolato dai limiti che lo costringono negli angusti confini della storicità (Heidegger), impedendogli di emanciparsi dal suo disordinato e insensato

fluire per aderire a un archetipo trascendente (Eliade). Nell'opera di Kubrick il tempo storico cede al tempo ciclico dell'eterno ritorno.

Tempo perciò non come processo ma come percorso iniziatico lungo una spirale che conduce alle origini, a un nuovo inizio. *L'odissea nello spazio* di Bowman si conclude, dopo il vertiginoso attraversamento di una realtà atemporale, in un'elegante camera dove, giunto al termine della vita, egli si "rinnova" nel feto spaziale, destinato a intraprendere nel futuro una nuova odissea,

che poi altri ancora ripeterà (la vita finisce laddove comincia, diceva il Centauro di Pasolini). Sensibile alla mistica del tempo, alla base del suo millenarismo laico, Kubrick ha fissato il termine *a quo* dell'odissea nello spazio all'alba del ventunesimo secolo.

Negli altri suoi film le scissure temporali s'insinuano nel corso degli eventi incrinandone la compattezza, la fragile e provvisoria unità, per convergere verso un tempo dai mobili confini, verso un diverso sistema cronologico che tuttavia conserva intatto il fondo drammatico

dei fatti (*Rapina a mano armata*).

Oppure approdando alla “confusione” evocata dalla *luccicanza* di cui parla Halloran al piccolo Danny, quella che lascia intravedere un'altra dimensione, espressa nel più enigmatico dei finali cinematografici: l'immagine datata 1921 in cui, sottolineata dalle note di *Midnight, the stars and you*, Jack Torrance (o il suo doppio?) appare “retrodatato” in una foto di gruppo: le barriere cronologiche svaniscono nella spettrale fascinazione di una misteriosa presenza (*Shining*). Al termine di questa immagine del presente-passato c'è la sconsolata consapevolezza del tempo nella sua cosmica indifferenza alle sorti dell'uomo: dopo aver descritto l'ascesa e la caduta di *Barry Lyndon*, la storia del film omonimo si conclude, come avverte la didascalia finale, nella leopardiana “antica obblivion” in cui tutti i protagonisti della storia sono precipitati. Questa visione si stempera nel lirismo disteso di un regista altrettanto grande, Alain Resnais,

che l'esperienza del tempo esprime per vie mediate, nel suo riflettersi sulla coscienza, sulla memoria, leitmotiv dei suoi capolavori.

Una memoria informe, sempre sul punto di perdersi, insidiata dall'oblio. L'attrice di *Hiroshima mon amour* rivive nel presente il suo passato, quasi per fermarne l'inesorabile declino. Concezione altrimenti ribadita dal successivo *L'anno scorso a Marienbad* dove il tempo sembra non avere inizio o fine nell'iterazione del sempre uguale. Gli algidi, asettici corridoi dell'albergo mitteleuropeo sono i muti testimoni, nella sontuosità e nel silenzio dei loro spazi, degli incontri dei due “amanti”, che vi si aggirano smarriti, incapaci di ricomporre la trama evanescente dei ricordi, tessuta e poi disfatta. Come accade spesso nella comune esperienza umana.



LETTURE

Daniela Tonti

Splendor Storia (inconsueta) del cinema italiano

Splendor di Steve Della Casa, edito da Laterza, è una breve storia *sentimentale* e inconsueta del cinema italiano che ripercorre, attraverso i generi e le testimonianze, le avventure e le leggende metropolitane di un cinema ancora pieno di zone d'ombra. L'assunto di base resta la natura di "Industria senza industriali" del cinema italiano: secondo solo a Hollywood per film prodotti, non è mai stato un'industria nel senso compiuto e letterale del termine, ma un vero e proprio "turbino di creatività, di artigianato e di arte di arrangiarsi." Il libro parte dai primi decenni di vita del cinema in Italia e arriva fino ai giorni nostri, passando per il sempreverde dibattito sui generi e sui numeri della produzione nazionale. Dopo i primi capitoli sul cinema muto, sul fenomeno del divismo e sull'avvento del sonoro, si arriva al 1939, l'anno in cui l'industria cinematografica raggiunge quota 100 (cento film

prodotti in un anno), un risultato frutto sia dei forti investimenti del regime ma soprattutto della politica cinematografica. In quegli anni il dibattito sui generi intreccia il suo destino alla politica, dettata dalla legge Alfieri che premia i film secondo gli incassi conseguiti e dall'istituzione del Monopolio film esteri per l'acquisto e la distribuzione dei film stranieri: due provvedimenti il cui primo effetto è l'incremento quantitativo della produzione italiana, cui si chiede di sostituire in qualche modo la latitanza delle quattro *majors* americane prima dominanti. Se il congedo delle grandi case non implica ancora la mancanza totale dei film americani dalle sale, l'industria privata si rafforza, avvalendosi di premi e benefici. Il genere preferito dal pubblico e dalla produzione resta la commedia con le sue varianti dialettali e populiste, un megacontenitore che non disdegna il melodramma

strappalacrime. Sullo sfondo della commedia comico-sentimentale, si delinea l'affermazione dei *telefoni bianchi* e dell'opera di Mario Camerini, l'Ernst Lubitsch italiano, tanto amato per la scelta di raccontare le vicende di gente povera e miserabile e per lo star system più apprezzato dell'epoca Assia Norris-Vittorio De Sica. Nella seconda parte del libro, l'autore affronta gli anni “dei giovani leoni, dei grandi maestri e dei talenti minori”, gli anni Sessanta, la ripresa delle produzioni cinematografiche e l'inquietudine raccontata – non come nel resto del mondo da autori di venti o trent'anni – da registi di grande mestiere, intorno ai cinquant'anni con un lungo trascorso nel cinema comico. Il genere più frequentato è ancora una volta la commedia che meglio interpreta i segni e gli stati d'animo dell'Italia del boom economico. Uno dopo l'altro escono *Una vita difficile*, *I compagni*, *I due nemici*, *L'Armata Brancaleone*, che non ebbe certo vita facile e che lo stesso Monicelli definì – in un'intervista rilasciata proprio a Steve Della Casa – “un film che nessuno voleva fare”. *Splendor* arriva sino ai giorni nostri e racconta i retroscena della storia del cinema italiano districando gli intrecci tra le riflessioni teoriche sul film

medio – allargate al significato di mestiere, ai grandi numeri, al rapporto con i modelli di scorrevole correttezza, tipici del cinema americano – ai racconti appassionati dei protagonisti, ai film nati, non per rispondere scientificamente alle esigenze del mercato ma “casualmente sull'estro delle sensazioni del momento”.



Splendor
Storia (inconsueta)
del cinema italiano
di STEVE DELLA CASA

14,00 euro, 140 pagine
 2013, Edizioni Laterza.



PROSPETTIVA MEDIATECA

Claudia Attimonelli

Il disavvenire del tempo. L'immaginario dei presenti *impossibili.*

★ **The birth of a nation**
di **DAVID WARK GRIFFITH USA 1915**

La potenza del falso “sostituisce e sposta la forma del vero, perché pone la simultaneità di presenti impossibili o la coesistenza di passati non necessariamente veri” (G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, 2010).

La fotografia e il cinema sin dalle origini si sono sintomaticamente – e loro malgrado – ontologicamente posti il problema della restituzione della realtà attraverso la sua rappresentazione, riproposizione e inevitabile trasfigurazione.

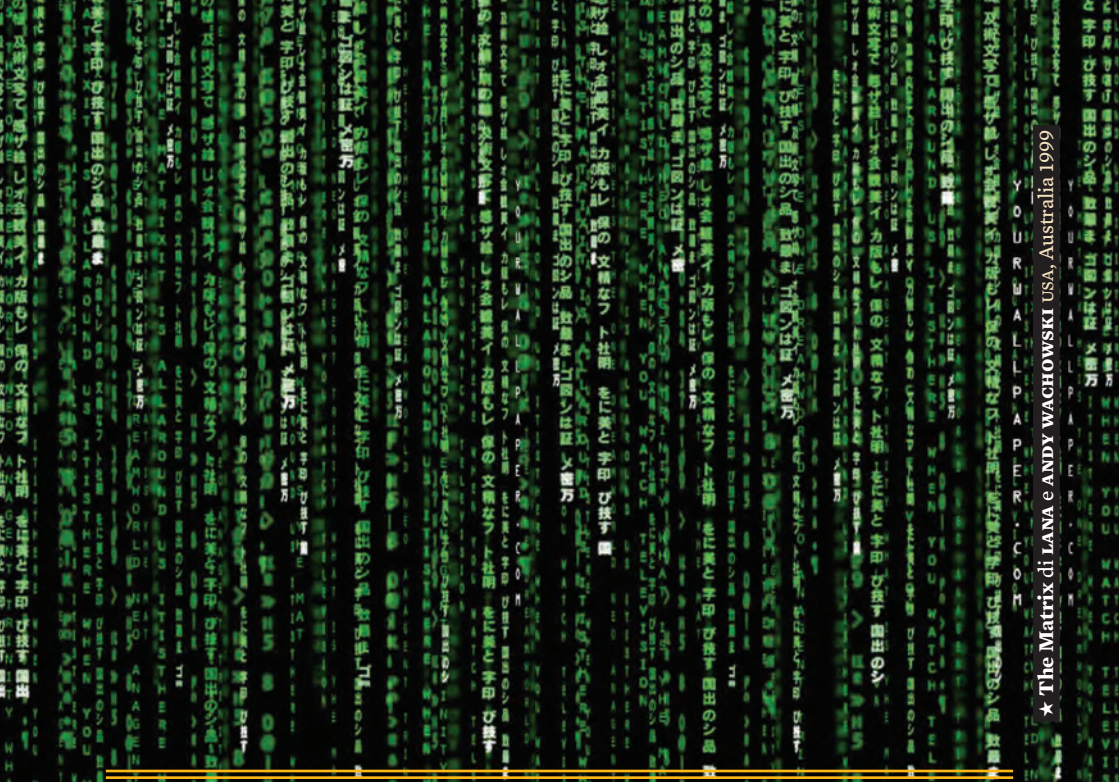
Lo stesso processo in seguito ha investito mediologicamente la paleo e la neo-televisione attraverso le news, i reality, i documentari, la fiction e la docufiction, i quali si cimentano in modo intrinseco con differenti declinazioni di *ripres*e di fette di realtà; anche il web non è stato esente dal relazionarsi con un concetto mutante di vero e finto. La frequentazione di molte zone della rete, alcune oscure come quelle dell'immaginario cybernauta, altre esperite nel banale quotidiano attraverso le relazioni intessute grazie ai social network, ha amplificato il processo inaugurato dai primi media atti alla riproducibilità tecnica del reale, quello cioè di scompaginare l'immaginario oggettivo diviso fra il regno della realtà e quello della finzione, scomponendo il tempo e i suoi eventi – passato, presente, futuro.

Sulla scorta dello scritto del 1936 di Walter Benjamin sul cinema e sulla fotografia, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, riconosciamo che entrambi i media sono per loro natura portati alla frammentazione e alla ricomposizione della realtà: l'apparecchio fotografico e la macchina da presa (D. Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929)

nascono tecnicamente come strumenti e dispositivi che permettono di selezionare e catturare porzioni di realtà, piccoli saggi scelti dal fotografo e/o regista, con funzione di rappresentare il tutto.

Nel cinema la restituzione del reale è frutto di una delicata operazione di ricostruzione, riassettraggio e maquillage di parti che avviene grazie al *cutting* e al montaggio delle scene. A tutti gli effetti è la ricreazione di un autentico *fake*. Trasfigurazione e contraffazione filmica permisero a Griffith di raccontare nel 1915 la nascita della nazione americana (*The Birth of a Nation*) e a Paul Miller aka dj Spooky nel 2008, utilizzando le stesse scene ma montate in modo diverso secondo una sottile opera di *vjing*, di darne la propria versione in *Rebirth of a Nation*. Nel 1995, per citare modelli paradigmatici, Quentin Tarantino con *Pulp Fiction* ha firmato l'emblema filmico della postmodernità creando il grande raggio del tempo attraverso un'architettura del montaggio che giustificava l'impossibile andirivieni temporale con una tale abilità da farlo sembrare *compossibile* (Deleuze, 2010). Il tempo è il *fake* più potente. Il tempo è inevitabilmente intrecciato con la morte, con gli inizi e i divenire. Se il tempo attuale produce dei *fake*, la serie di divenire, trame e intrighi realizzano immaginari diffusi, *détournati* e inediti di morte. Nel cinema, e sempre più nella temporalità del web 2.0, il tempo si "disorganizza" (ibidem) dal simulacro di unità (tempo e azione) e diviene puro cronico: una serie di divenire *impossibili* e teoricamente falsi

nella realtà che conosciamo, ma potentemente veri nei piani sviluppati dal filmico, dal fotografico, dal cibernetico quotidianamente esperiti senza neanche avvedercene. Per dirla con Benjamin possiamo "liquidare" il problema del vero connesso con le forme del tempo nelle quali si incarnano atti, eventi e possibilità. Tanto il cinema, quanto gli altri strumenti di simulazione del reale nati nel secolo scorso e implementati in tempi recenti, dolcemente e a tratti con violenza, hanno imposto principi e visioni di realtà più potenti e credibili di altri tradizionalmente considerati "autentici" sfamando un'escrescenza di realtà. Una volta che il tempo ha ottenuto una propria autonomia rispetto alla supposta unità, nuove dinamiche logiche si offrono a sostegno del falso e inaugurano una supremazia della simulazione. Spingendoci oltre affermiamo che, in virtù del processo di frammentazione e ricostruzione del reale a partire dai frammenti scelti e montati, il cinema ha mostrato e compiuto nel '900 una catastrofe diffusa della realtà, anzi, *il cinema è questa catastrofe* poiché include un lavoro filologico e di ricostruzione che in sé è catastrofico, composto cioè, di infinite crisi (>KRISIS: gr., divisione, separazione, valutazione, fino ad accusa e condanna).



★ The Matrix di LANA e ANDY WACHOWSKI USA, Australia 1999

PROSPETTIVA CENTRO STUDI

Francesca R. Recchia Luciani

Al cinema, qui e ora

Spazio e tempo segnano, sin dalla gnoseologia aristotelica, riconfermata ed epistemologicamente rinvigorita da Kant, i confini soggettivi della percezione della realtà del mondo intorno a noi (fenomenico, direbbe il filosofo). Essi, al contempo, tracciano anche i limiti di quella peculiare *dispercezione* con cui affrontiamo baldanzosamente l'*irrealtà* specifica del cinema, la sua "finzione". Difatti, il tacito patto stilato tra autore e spettatore prevede che, con l'ingresso nella sala buia, insieme allo spontaneo

ottundimento dei sensi determinato dall'oscurità, si realizzi anche uno slittamento spazio-temporale che metta in grado chiunque di ambientarsi con estrema rapidità ai luoghi e ai tempi della narrazione cinematografica. Quasi un volo della mente, o anche una versione rapida, efficace e alla portata di tutti del fantascientifico teletrasporto che da lunga pezza si vagheggia quale veicolo privilegiato del futuro. Ma questo complesso piano di dislocazione spazio-temporale è parte

integrante del gioco del cinema, anzi è un ingrediente essenziale del piacere intenso cercato dal frequentatore, più o meno assiduo, di quell'anfro delle meraviglie che rappresenta, tanto per l'amatore dilettante, quanto per il cinefilo la sala cinematografica. Cosa si cerca infatti in quella condizione quasi onirica che ogni volta la visione di un film regala se non anche un tentativo di operare, attraverso questa peculiare esperienza di distopia e di discronia, la propria ricollocazione dentro un mondo altro rispetto a quello cui si appartiene? Naturalmente, la natura di questa evasione può essere varia. Difficilmente sarà la fuga in un altrove utopico-ucronico, senza tempo né luogo, che si rivelerebbe persino illogico, dal momento che la partita del cinema viene giocata da entrambi i concorrenti – il regista e lo spettatore – nella consapevolezza della infinitamente plurale spazialità e temporalità che il testo filmico è in grado di proporre, rispecchiando le infinite possibilità narrative del cinema, quel suo muoversi nel tempo e nello spazio, avanti e indietro e in tutte le direzioni, in virtù dei suoi innumerevoli racconti. Probabilmente, più che di fuga dalla realtà, pura distrazione, deviazione intenzionale dal presente, dall'*hic et nunc* della quotidianità – tutte possibili ipotesi comprese nell'intreccio di interessi tra chi il film lo crea e chi ne fruisce –, la seduzione delle immagini sullo schermo sembra piuttosto assecondare il desiderio di transitare momentaneamente in quelle realtà parallele rivolgendo loro però lo sguardo, fugace e transeunte per l'appunto, del visitatore occasionale. Insomma, chi va al cinema somiglia

a un ospite casuale e di passaggio che si concede nella sosta appena una rapida visita inaugurando un contatto veloce e rapsodico con un mondo altro, e così ogni volta con tutti gli universi possibili raccontati dal cinema.

Per il cinefilo questa esperienza è fonte di intenso godimento, determinata com'è dallo scarto tra il tempo-durata dell'opera filmica e il tempo d'esistenza di chi ne gode, e non inganni l'intenzionale terminologia bergsoniana, poiché in quello scarto c'è tutto il benevolo inganno e l'eterna suadente scommessa giocosa del cinema: credere possibile l'inverosimile.

E così il cinema declina a modo suo il tempo: se l'horror è atemporale e la fantascienza è del futuro, la storia si costituisce come genere cinematografico a se stante, ma è davvero in un eterno presente che ogni volta il cinema s'ingegna d'abitare.

VIDEOALTERAZIONI

Anna D'Elia

Il pittore della vita moderna raccontato da Baudelaire, camminando per le strade di Parigi, sintonizza sensazioni e moti dell'animo su relatività e attimo fuggente. È un tempo breve e congestionato quello che abita la città fin dal suo nascere. Saranno i Futuristi a farsi interpreti, con la loro pittura, delle modalità visive e sensoriali dell'urbanizzazione crescente che muta le coordinate percettive dell'uomo moderno, abituandolo a uno spazio ubiquitario e a un tempo simultaneo. Oggi che le megalopoli postindustriali cedono allo spazio liquido dell'era digitale, gli artisti accettano la nuova sfida. Una recente mostra, organizzata al Macro Testaccio di Roma col titolo *Digital Life — Liquid Landscapes*, incrociando arte e nuove tecnologie si è interrogata sulla necessità di trovare diversi sistemi di orientamento per non smarrirsi nella galassia cui è paragonabile l'odierno spazio quotidiano amplificato dal web e doppiato da svariati sistemi di proiezione. La domanda è: può l'arte aiutare i cittadini della complessità a riaccordare i propri organi di senso e affrontare le mutazioni in atto? Radicalizzando il mix di natura e artificio, reale e illusorio che, fin dall'inizio della modernità, caratterizza il paesaggio contemporaneo, la "realtà aumentata" sulla quale questi artisti lavorano è caratterizzata dalla compresenza di più tempi e spazi, più ritmi narrativi, più registri linguistici. Ciò che viene rappresentato, lungi dall'essere un dato oggettivo certo e immutabile, è un elemento fluido, cangiante privo degli ancoraggi cui eravamo stati abituati dalle precedenti narrazioni del mondo.

Zhenchen Liu, ad esempio, tramite una riscrittura virtuale del vecchio centro storico di Shanghai, svela verità scomode sulle logiche di mutazione

ZHENCHEN LIU
Still da *Under
construction*,
video 10',
2007, courtesy
dell'artista

del paesaggio determinate dalle politiche economiche globali. Lo sviluppo cronologico cede a sovrimpressioni che fondono passato e presente, dando visibilità ai fantasmi della memoria che passeggiano nei luoghi del delitto. Attraverso tale amplificata visione del reale, l'artista chiama lo spettatore a una responsabilità etica nei confronti della storia. L'uso delle tecnologie sollecita, nel suo video, una visione più flessibile in cui l'evento narrato è osservabile da diverse angolazioni, che ne fanno intuire sviluppi differenti.

Lungi dal limitarsi a documentare una presunta oggettività, molti artisti utilizzano le possibilità espressive offerte dai media elettronici per introdurre nel reale mutamenti virtuali. Dopo i moti del '68, si pensò che l'arte avrebbe cambiato il mondo. Oggi le metamorfosi vengono visualizzate investendo, in fase preliminare, l'immaginazione. È quello che accade nel filmato di Laurent Mareschal in cui è l'animazione 3D che abbatte i muri che separavano Israele e la Cisgiordania prima della guerra del 1987, mettendo in evidenza la crescita prepotente della vegetazione che nessuna legge umana può contrastare, ugualmente nel lungometraggio di Michale Boganim *La Terre outragée*, il paesaggio di Chernobyl rivela una realtà in cui la natura è capace di riprendersi lo spazio negato dall'uomo. In entrambe queste opere, la visione va oltre il godimento estetico, richiede responsabilità. La distorsione visiva già attuata in fase di ripresa e creazione digitale delle immagini si somma a quella della postproduzione. Le immagini frantumate e ricomposte pongono lo spettatore dinanzi alla necessità di ripensare di continuo il senso di ciò che vede e ascolta. Per non naufragare nei nuovi paesaggi liquidi della vita digitale, bisogna essere lucidi, critici e in allerta ed è a questo che mirano gli interventi di molti artisti, stimolando la partecipazione attiva del pubblico alle loro opere che la tecnologia rende sempre accattivanti, seduttive e pericolosamente ambigue.



PERSO IN SALA

Francesco Monteleone

Le sale del Circuito: Multisala Vignola – Polignano a mare

Nel 1948 entrò in vigore la Costituzione repubblicana, Gandhi fu ucciso a Nuova Delhi, Bartali vinse il tour de France e tre fratelli di Modugno (Ba) immigrati a Polignano, paese di Domenico Modugno, inaugurarono il Cinema Teatro 'Italia' con la proiezione de *Il ladro di Bagdad* (1940). Con loro si spostò il nipote diciottenne Agostino Vignola, al quale fu affidata la *corporate governance* del cinematografo. Col tempo gli zii stakeholder cedettero le quote societarie al giovane manager, che ha finito di pagarle nel 1995. Agostino ebbe 3 figli: Savino, Mario e Ignazio ai quali sbobinò il suo DNA. Forse loro avrebbero voluto fare altro, ma l'ambiente del cinema li ha plasmati e tenuti uniti. Il Vignola è una letizia di Puglia. Sul di dietro, il writer Mario De Gabriele gli ha tatuato un estroso murales di 350 mq. Nel di dentro è lindo, sempre lucidato come un gioiello. Si ha la sensazione di trovarsi in una credenza a vetri dei nonni. Savino ha negli occhi una cassaforte con tutti

i manifesti che vedeva da bambino nei distributori; sognava di fare il professore di educazione fisica o l'ingegnere, ma ha sposato in prime nozze il cinema e in seconde nozze la più romantica spettatrice del Vignola, Luisa Parato. Savino ama Sergio Leone, *La vita è meravigliosa* e *L'ultimo Samurai* con Tom Cruise. Ignazio è stato affidato al 'Norba' di Conversano. Mario, 53 anni compiuti, è un laureato in *B movie*, con tesi in commedia erotica. È un filologo della gnocca desnuda. Ammirava Gianni Macchia, pianse la scomparsa di Jenny Tamburi, considera 'capolavori' i film di Edwige Fenech e Laura Antonelli, è alla ricerca appassionata dello stracult *Vieni vieni amore mio* (1975) diretto da Vittorio Caprioli che non poté vedere perché 'vietato ai minori di 18 anni'. Nel suo museo c'è *La legge violenta della squadra anticrimine* di Stelvio Massi e *Indagini su un cittadino*





al di sopra di ogni sospetto.

Un giorno, il vecchio padre Agostino chiese ai figli se volevano mettere altri mattoni al Vignola, con un 'decidete voi'. I tre fratelli non si spartirono l'eredità, né hanno mai indietreggiato nei periodi più sventurati. Ma come si sono salvati? Nel 1988 riaprirono l'arena che aveva funzionato dal '50 al '69, prima dell'abbandono. Allora, fusero i gelsomini sulle vecchie pareti, inchiodarono le sedie al ricurvo pavimento e ricominciarono con **Betty Blue** (37°2 le matin) un film del 1986 di Jean-Jacques Beineix che è stato replicato fino al 2.000. La seconda intuizione fu più geniale. Il Vignola, tutti i giorni dall'88 al 2004, ha proiettato retrospettive di Peter Greenaway, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Pedro Almodóvar, Rainer Werner Fassbinder e simili. Nel presente gli *habitué* del Vignola sono: Mimmo Lomelo (settimanale). Gli arcipreti di Polignano Don Gaetano e Don Giancarlo ('Philomena'). Il senatore Latorre (mensile). I *disabitués*: Valeria Golino incognita, Scamarcio e amici, ultimamente per 'Gravity'. In *déshabillé*: Lilli Carati ai tempi di Telenorba. *Le crudités* di mare e di terra: Emilio Solfrizzi, Rocco Papaleo. La *rarité*: Carlo Giuffrè che torna spesso lì dove girò a fianco di Monica Vitti **'La ragazza**

con la pistola' (1968) di Mario Monicelli.

Vanità delle vanità del Vignola fu **In ginocchio da te** (1964) il musicarello del napoletano Ettore Maria Fizzarotti. Per la sua visione si creò una coda lunga più di 100 mt. (fonte: Nicola, la maschera storica, defunto).

Infine, il monito del Destino contro l'apostasia dell'epoca porno: il 23 novembre 1980 c'era **La moglie in vacanza, l'amante in città** di Sergio Martino, con Edwige Fenech e Barbara Bouchet. Platea e galleria erano stracolme. Alle 19:34 s'interruppe definitivamente la proiezione. Più di 400 persone infuriate, ingestibili, chiesero il rimborso. Savino, giovanissimo, fece un voto. "Dio mio, mandami Nino Zambrini..."

Quando arrivò il 'Soccorso Rotto' di Cinemeccanica, fu lui a svelare l'arcano: "Non sapete niente? A Bari c'è stato il terremoto in Irpinia".

⊗

Nymphomaniac vol. I

L'onda del destino ha gli umori del sesso domato, narrazione in contrizione mancata, che sgorga come una confessione dal corpo redivivo di Joe. La donna, 50 anni, giace all'alba come un angelo caduto nella pozza violenta di un vicolo, raccolta dalle braccia di Seligman, vedovo stropicciato, forma laica di un sacerdozio esistenziale, che la accoglie e la riporta in vita. La narrazione che Joe intraprende sono il trauma e la terapia allo stesso tempo, laica confessione di una vita da ninfomane alla quale corrisponde l'ascolto, che vuol essere riparazione, accoglienza. Il setting proposto da Lars von Trier per la sua eroina è catartico, ma la purificazione passa per l'esposizione e la liberazione, che in questo primo volume dovrebbe lasciar involare Joe nella gioia della scoperta del sesso, si spegne in realtà nella mestizia di un corpo ferito nella sua coscienza. Il moralismo del danese insiste sull'asettica contrizione della protagonista, una sofferenza distratta che espone la propria condizione nella scansione per capitoli di un diarismo erotico: il razionale libertinaggio del padre medico, le gare di seduzione, l'innamoramento infranto, il collezionismo di amanti... Ma la solita irridente moralità del regista si traduce nel capitolo finale di una trilogia della depressione (dopo *Antichrist* e *Melancholia*) che condanna Joe al verbale di una confessione. La scansione in capitoli descrive le stagioni di una (scoperta della) sessualità destinata a occupare l'intera esistenza della protagonista, secondo uno schema classico, aderente alle forme dalla letteratura erotica e alla formula di una sedicente pornografia che – detta e vista oggi – è immancabilmente retaggio di un'altra epoca. Tanto quanto lo sono le censure e il conseguente gioco pruriginoso con gli standard moralistici nazionali, che si traduce nel balletto di versioni lunghe e corte, integrali e frammezzate... Joe resta scritta sul corpo di Charlotte Gainsbourg, capace di transitare tra età ed epoche come forse nessun'altra avrebbe potuto, trama imbronciata di una narrazione che scandisce su

di lei le ossessioni tradizionali di von Trier. *Nymphomaniac*, per come lo si può valutare alla visione del suo primo volume, è un film che scava proprio nella direzione di una reincarnazione del cinema del regista danese, dopo le collisioni planetarie e le paure arcaiche, cercando nel confronto tutto orizzontale tra Joe e il suo “confessore” una definizione funzionale del rapporto tra la narrazione e il senso. Del resto la presenza stessa di Stellan Skarsgård nel ruolo di Seligman sembra quasi voler rimandare al gioco di purificazioni e prigionie del corpo che era stato de *Le onde del destino...* E quanto a interpreti, questo primo volume si gioca le carte di Christian Slater nel ruolo del padre di Joe, di Shia LaBeouf in quelli della sua prima volta e soprattutto di Uma Thurman, che regala al film un momento da antologia.

⊗ ⊗ ⊗

Nymphomaniac vol. I di LARS VON TRIER



Con Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Uma Thurman, Shia LaBeouf.
Drammatico, 121' Danimarca 2013.

SINOSI: L'anziano Seligman, uscito per fare la spesa, trova a terra il corpo insanguinato di una donna, Joe. La porta nel suo appartamento e la soccorre. Joe gli rivela di essere una ninfomane. Se vuole può raccontargli la sua vita ma sarà una lunga narrazione che prende le mosse dai libri di anatomia del padre medico per poi passare alle competizioni con una coetanea a chi ha più rapporti nel corso di un viaggio in treno. Ma è solo l'inizio.

VISIONI. I FILM NELLE SALE DEL CIRCUITO

Carlo Gentile

Gigolò per caso

Come si può essere “just a gigolo” quando a farti da manager c’è Woody Allen? Scritto e pensato proprio per il celebre regista newyorkese, l’ultimo film di John Turturro è una “strana coppia” (alla Neil Simon) composta da Fioravante, ovvero un modesto fioraio di New York, che pur di aiutare il vecchio amico Murray (Woody Allen), il cui piccolo bookshop sta per affrontare la chiusura, si inventa di utilizzare le loro capacità di maschi provando ad accontentare donne in cerca di uomini/gigolo. A partire dalla dermatologa di Allen, la dottoressa Parker (Sharon Stone), vogliosa di un uomo disposto a farsi pagare per un ménage à trois con lei e la sua amica Selima (Sofia Vergara). Dopo gli evidenti e necessari tentennamenti (parlo delle esigenze della tenue sceneggiatura) di convincere Fioravante ad accettare il “nuovo lavoro”, il film procede in maniera alterna e non senza qualche caduta moralisteggiante di troppo.

Come per esempio nel caso di Fioravante con Avigal (Vanessa Paradis), vedova di un rabbino della comunità chassidica, dove la tenerezza e il sentimento prendono il posto del mercimonio.

Di solito nel cinema, l’immagine degli uomini che si prostituiscono, che siano gay o eterosessuali, tende a essere quella di uomini attraenti, ma Fioravante non è affatto pensato come un bell’uomo. Siamo lontani dai completini Armani, dalle decapottabili, dagli amori patinati e dal glamour color pastello della Hollywood anni ottanta di *American Gigolo*.

“Nei film c’è sempre una simmetria perfetta tra la bellezza e l’attrazione; spesso invece nella vita reale le persone hanno un sex appeal che prescinde dal loro aspetto”. Ha spiegato Turturro aggiungendo: “Che si abbia un bel corpo oppure no, una volta nudi si parte tutti dallo stesso punto”. Infatti, il sex appeal di Fioravante non deriva dal suo aspetto ma dalla sua straordinaria capacità di capire le donne e dalla sua abilità nel catturarne l’attenzione.

Ci sono uomini che amano il sesso ma non necessariamente le donne. E questa è una delle capacità vincenti di Fioravante che è disponibile ad ascoltarle, a stabilire con loro un vero rapporto a essere tenero e affettuoso.

Il film di Turturro c'è, la commedia un po' meno, il doppiaggio e le voci italiane non aiutano (soprattutto nel caso di Allen) a tenere un ritmo che la storia/le storie meriterebbero.

Anche Allen sembra sbiadito e molti dialoghi mettono a dura prova i palati in cerca di divertimento. Per non parlare della "staticità" espressiva del regista e attore che poco giova sia alla parte melo-drammatica che a quella più ironica.

⊗ ⊗ ⊗

Gigolò per caso di JOHN TURTURRO



.....
Con John Turturro, Woody Allen, Vanessa Paradis, Sharon Stone, Sofia Vergara.
Commedia, 98' USA 2013.
.....

SINOSI: Fioravante (John Turturro) decide di diventare un Don Giovanni professionista, un gigolo per signore benestanti, per aiutare l'amico Murray (Woody Allen), a corto di soldi. Con Murray che funge da manager, l'improbabile duo si ritroverà presto a dover fare i conti con le correnti trasversali dell'amore e del denaro.

Tracks – Attraverso il deserto

Da tempo il cinema australiano intrattiene un rapporto particolare con quella strana *assenza a se stessi* che connota gli abitanti di una terra in cui ci si sente contemporaneamente al proprio posto eppure estranei. Una sorta di *stradicamento originario*, dato dal passato coloniale, che ha reso i moderni australiani perfetti cittadini, privi però di una cultura che si rispecchi nell'interazione piena con una terra comunque ostile. Il paradigma di questo dualismo fra presenza e assenza è ben rappresentato dall'Outback, il deserto che si snoda nelle parti più interne del continente, sorta di enorme ventre oscuro per l'ostilità del clima, della fauna selvaggia e delle credenze aborigene che lo vogliono inviolabile perché spazio sacro – e dunque pienamente collegato alla sfera dell'irrazionale, per sua natura ostile alla cultura occidentalizzata e post-coloniale. In virtù di un simile coacervo di stimoli, l'impresa compiuta da Robyn Davidson nel 1977 ben si presta a una trattazione che diventi naturalmente stratificata nelle sue implicazioni. La donna, infatti, è stata la prima a compiere da sola l'attraversamento da un capo all'altro del continente, passando per l'Outback e vincendo le resistenze dell'ambiente e delle credenze aborigene. **Tracks** racconta proprio quest'impresa e ha la felice intuizione di affidare il ruolo a Mia Wasikowska, che ci offre una Robyn inquieta e alla perenne ricerca di un proprio posto nel mondo, e quindi sempre in bilico fra la fuga e l'appropriazione di uno spazio. Come già intuito da Park Chan-wook in **Stoker**, infatti, l'attrice riesce come poche a offrirsi in quanto presenza eterea, ma anche quale corpo nervosamente capace di veicolare pulsioni forti: il film fa sua quest'ansia duale, optando per una messinscena realistica nel rapporto con il paesaggio, ma a tratti capace di aprirsi a una vertigine onirica che lasci intravedere minacce spesso mentali, sintomo di un viaggio che è soprattutto dentro se stessi. Il minimalismo di una vicenda che è personale si lega così

a una tensione universale, che non a caso coinvolge sempre più curiosi e investitori, disposti a trasformare la vicenda in un'impresa capace di parlare alla comunità tutta, nel difficile rapporto fra l'Australia e l'entroterra. I sentieri evocati dal titolo danno perciò vita a una continua dinamica di distanza e avvicinamento, che riecheggia nell'intervallo continuamente riscritto fra le singole tappe del viaggio, fatto di sabbia e rocce, e l'approdo finale all'oceano.

⊗ ⊗ ⊗

Tracks di JOHN CURRAN



Con Mia Wasikowska, Adam Driver, Emma Booth, Rainer Bock.
Drammatico, 107' Gran Bretagna, Australia 2014.

SINOSI: *La venticinquenne Robyn Davidson ha un progetto folle: viaggiare nel deserto centrale dell'Australia con tre cammelli e il suo cane Diggity. Un viaggio lungo 2700 km da Alice Springs fino al mare, attraverso lo sterminato deserto australiano. La testimonianza di una grande prova di coraggio ai confini dell'esistenza. Tratto da una storia vera.*

VISIONI. I FILM NELLE SALE DEL CIRCUITO

Giulio Sangiorgio

Nymphomaniac vol. II

Da non leggere prima della visione del film. Chiusura della trilogia di Lars von Trier dedicata alla propria depressione, dopo il dittico *Lutto e melanconia* (*Antichrist + Melancholia*) il volume secondo di *Nymphomaniac* s'allontana dal cinema come medium taumaturgico, dal film come rigurgito espressivo di un dolore autobiografico, dal racconto come sfogo e cura del proprio incurabile abisso. O – meglio precisando – si scopre, come Re nudo per proprio volere, e osceno, mette in crisi la propria urgenza, l'intima necessità in cui pareva radicarsi, la propria privata verità. Ammiccando – ambiguo, dissoluto – all'immagine di von Trier come narratore programmatico. Un insincero cantore. Anche di se stesso. Autore che da sempre lavora sul contesto, su e contro le aspettative del mercato dell'art film, su e contro gli automatismi interpretativi della critica, ghignante falsa coscienza del cinema come prodotto di indagine di mercato, nei dialoghi tra Joe (Charlotte Gainsbourg) e Seligman (Stellan Skarsgård) von Trier mette in scena il rapporto tra fiction al lavoro e audience, tra il produttore di storie e il suo pubblico. La narratrice è la Sherazade di *Le mille e una notte*, il Kaiser Soze di *I soliti sospetti*. La chiave di questo film, delle sue visioni pornografiche, è nel rumore, nel buio del finale. Ascoltatelo. Capirete. Perché quando Seligman suggerisce a Joe di raccontare le cose secondo un differente punto di vista, non sa che è già – probabilmente – quel che sta facendo: la seduta d'analisi, fondata su quelle storie che nascono dagli oggetti che gli occhi di Joe incontrano tra le pareti della camera, è l'esercizio incantatorio di una bugia, il trionfo dell'arte dello *storytelling*, un'ipnotica truffa. Un omaggio a Mesmer. E ai piani marketing. Il suo (di lei) racconto, che si forgia sulle sue (di lui) tacite pretese, sul suo modo di vedere (e interpretare, e dunque ridurre) il mondo. Le storie di Joe sono il frutto dei soprammobili della camera di Seligman. Nascono dalla verginità dell'uomo, dal suo aver ridotto la sessualità a letteratura, a catalogo di rapporti

da sfogliare. Dalla sua paura, dalla sua misoginia. Dalle sue fantasie erotiche di degrado e umiliazione, come dalla sua cultura. E allora, portando al parossismo quel che già Coppola fece con *Twixt*, le storie di una sofferenza personale (quella di Joe, come quella di von Trier) si fanno ambigue, s'approssimano al saggio di retorica, e così lo sfogo doloroso alla calibrata strategia narrativa, il racconto autobiografico all'estorsione. La colpa di Joe, come quella delle protagoniste di *Antichrist* e *Melancholia*, come quella di von Trier, è solo quella di capire Seligman. Il suo pubblico. Il desiderio dell'uomo europeo, colto, intellettuale, impotente. La tragedia è qui: nell'impossibilità di coniugare la propria espressione e il desiderio di chi la guarda, di chi l'ascolta, di chi la vuole.

⊗ ⊗ ⊗

Nymphomaniac vol. II di LARS VON TRIER



Con Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Willem Dafoe, Shia LaBeouf.
Drammatico, 124' Danimarca 2013.

SINOSI: *Il racconto dell'età adulta di Joe in cui il viaggio alla scoperta di sé ha delle complicazioni più torbide.*

Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve

Prima dei cento, conviene godersela tutta. Soprattutto sopraffare il tedio. Ma questo prima e dopo aver spento la candelina che segna il centesimo genetliaco. Così la pensa il centenario Allan Karlsson, nonostante trascorra i suoi ultimi anni in una casa di cura e non sia affatto interessato a festeggiarlo quel suo importante trapasso, che piuttosto consiste in un passaggio determinante. Scavalcare una finestra.

Un'apertura che segna l'inizio di una nuova vita, sulla strada della libertà, che si popola, di volta in volta, man mano che si va... Gang di criminali, poliziotti incompetenti, omicidi, compreso il ritrovamento di una valigia piena di biglietti, di passaggio un elefante. Semplicemente "vita quotidiana" per Allan, anzi "nulla", rispetto alle sue esperienze centenarie, che vanno dal suo contributo all'invenzione della bomba atomica, alle sue amicizie, capaci di superare ogni limite della guerra fredda, a vantaggio della sua disinteressata amicizia con i presidenti russi e americani.

L'adattamento del romanzo best seller di Jonas Jonasson, da parte del regista e sceneggiatore, Felix Herngren, anch'egli svedese e autore di tantissime serie tv, è abbastanza libero.

Non poteva essere diversamente, essendo il romanzo di una portata indicibile, quanto a storie, avvenimenti e racconti di ogni genere, ambientati in ogni parte del mondo, quello stesso che Allan (interpretato da Robert Gustafsson, l'attore più comico oggi in Svezia) gira, in lungo e in largo, prima nelle pagine e ora attraverso la celluloida. È un film essenzialmente divertente, con colpi di scena e momenti di grande surrealismo, che si avvalgono di un buon montaggio e una straordinaria fotografia. Anche *Il centenario*, insieme ad altri film (*A Pigeon Sat On A Branch Reflecting On Existence, Love and Loves, Cockpit*), segna ancora un passo verso quella new

wave umoristica scandinava, di cui si fa un gran parlare. Sebbene la storia del centenario sia essenzialmente la narrazione della possibilità di un tempo per ricominciare. A volte anche, semplicemente, iniziare. A vivere davvero l'esperienza con il proprio passato, superando tutti i limiti di quei luoghi angusti e tappe di passaggi obbligati, le stazioni, esistenti a ogni lati-e-longi-tudine. Nel quotidiano, perché per Allan, non esistono le esperienze extra-ordinarie. Il tempo è sempre condizione esistenziale, che prescinde finanche dalla politica e dalla religione. L'unico comandamento a cui obbedire è: "Non preoccuparti del futuro, usa l'istinto e non rimuginare sui problemi di ieri".

Più che un Forrest Gump, Allan è un circense che conosce bene quell'antica e difficile arte della libertà, capace di combinare piccola e grande storia. E un tempo, segnato dal nostro breve passaggio.



Il centenario di FELIX HERNGREN



Con Robert Gustafsson, Iwar Wiklander, David Wiberg, Mia Skäringer.
Commedia, 105' Svezia 2013.

SINOSI: Allan Karlsson compie cento anni e la casa di riposo in cui vive ha intenzione di onorare il compleanno con una grande festa. Allan, però, è di tutt'altro avviso e, decidendo che non è mai troppo tardi per ricominciare, fugge via dall'istituto e si dirige verso la stazione degli autobus, luogo dal quale può partire alla ricerca di una nuova vita.

'Due o tre cose che so di loro'
7 Conversazioni di cinema
 con e a cura di **Enrico Magrelli**

20 - 21	FEBBRAIO	<i>Pulp Fiction</i> con Luca Bandirali
6 - 7	MARZO	<i>Scorsese</i> con Marco Spagnoli
20 - 21	MARZO	<i>Bellocchio</i> con Dario Zonta
16 - 17	APRILE	<i>New Hollywood</i> con Emanuela Martini
15 - 16	MAGGIO	<i>Verdone</i> con Luca Bandirali
29 - 30	MAGGIO	<i>Wilder</i> con Marco Spagnoli
12 - 13	GIUGNO	<i>Polanski</i> con Giancarlo Mancini

➡ ***Il critico Enrico Magrelli, accompagnato da colleghi giornalisti, porterà il pubblico in sala alla scoperta, dietro le quinte, del cinema contemporaneo, tra spunti biografici, avventure e disavventure produttive e approfondimenti.***

A Bari presso
 il cinema Nuovo Splendor
 Via Buccari 24

A Taranto presso
 il cinema Bellarmino
 Corso Italia

Ore 21.00

• **ENRICO MAGRELLI** critico e saggista cinematografico, è autore e conduttore del programma
• **Hollywood Party** (Radio3). È vicedirettore del **Bif&st** di Bari. È stato per molti anni
• consulente della **Mostra di Venezia**, istituzione per la quale ha selezionato film,
• curato retrospettive e diretto sezioni. Ogni tanto ha fatto incursioni, come autore, in tv.
• Ha scritto e curato numerosi libri, passando da Moretti a Nagisa Oshima, da Robert Altman
• a Toni Servillo, da Carlo Verdone a Rainer Werner Fassbinder.

⊗⊗⊗

16 APRILE / Taranto

New Hollywood

17 APRILE / Bari

Enrico Magrelli con Emanuela Martini

NOTE SUGLI APPUNTAMENTI

Chi intervorrà

New Hollywood

L'ultima grande rivoluzione-evoluzione del cinema statunitense. Incubatrice di registi (da Spielberg a Coppola, da Lucas ad Altman) e interpreti (De Niro, Pacino, Nicholson) che hanno segnato e rimodulato l'idea di racconto e di spettacolo. Ripensare e reinventare le antiche storie, i generi, l'immaginazione sociale. Leggere le nuove inquietudini, mettere in scena nuovi paesaggi geografici e umani.

ENRICO MAGRELLI

con **EMANUELA MARTINI**

Critico e saggista cinematografico, è il direttore del **Torino Film Festival** e collabora con la rivista **Cineforum** e con l'inserto domenicale del **Sole 24 Ore**. È stata direttore del settimanale **FilmTv**, condirettore di **Bergamo Film Meeting** e ha pubblicato numerosi saggi e volumi, in particolare sul cinema americano e inglese.

15 MAGGIO / Bari

Verdone

16 MAGGIO / Taranto

Enrico Magrelli con Luca Bandirali

NOTE SUGLI APPUNTAMENTI

Chi intervorrà

Verdone

Protagonista di quattro decenni di storia del cinema, compreso quello attuale (24 film da regista) Carlo Verdone è, da una parte l'erede e il continuatore di una solidissima tradizione, quella della commedia all'italiana, dall'altra il grande innovatore che assorbe lo stile internazionale e crea un proprio inconfondibile marchio di fabbrica. Vi porteremo a fare una visita guidata in questa fabbrica, alla ricerca dei "segreti" della formula Verdone.

ENRICO MAGRELLI

con **LUCA BANDIRALI**

Critico cinematografico, saggista, docente a contratto presso **Unisalento**; è redattore della rivista **Segnocinema** e collabora con **Hollywood Party** (Radio3). Fra le sue pubblicazioni, **Nell'occhio nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza** (2008), **Il sistema sceneggiatura** (2009), **Filosofia delle serie tv** (2013).

'Due o tre cose che so di loro'
7 Conversazioni di cinema
con e a cura di Enrico Magrelli
.....
Pulp Fiction con Luca Bandirali
20 FEBBRAIO Bari - Cinema Splendor
21 FEBBRAIO Taranto - Cinema Bellarmino



— *Pulp Fiction* —



D'AUTORE



dautore.apuliascreenmedia.it

Eventi: 2019, Cinema d'autore



— *Scorsese* —



— *Bellocchio* —



CD 10 d'autore

LE SALE DEL CIRCUITO

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

Available on the
Android Market



Available on the
App Store



INIZIATIVA
FINANZIATA CON
FONDI PO FESR
PER IL 2013
ASSE IV - LINEA
D'INTERVENTO 4.3



REGIONE
PUGLIA



La Puglia è tutta da girare.
Puglia, scenario da scoprire.

d'autore
Circuito regionale
sale cinematografiche d'alta qualità

BARI:

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

BAT:

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

FOGGIA:

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

LECCE:

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

TARANTO:

- 20 **Taranto** **Cinema Bellarmino**

★ La donna che visse due volte (Vertigo) di ALFRED HITCHCOCK USA 1958



PERVERSIONI PRIVATE

Mario Desiati

Languido ricordo di Marisa Mell

Nel computer nascondo una dozzina di film che rappresentano il mio libretto rosso, l'excursus da rivivere nei momenti in cui cercare consolazione da quelle giornate che oscillano fra schianto e malinconia.

Tra questi c'è un film che nessuna storia del cinema prenderà mai in considerazione, e che rappresenta il mio jolly quando assalgono pensieri grigi e uggiosi.

La liceale al mare con l'amica di papà è il classico bmovie, una commediola sexy, una delle meno note. La star del film è Renzo Montagnani, la regia è di Marino Girolami che in quegli anni girò la serie di film con Alvaro Vitali **Pierino**, che gli darà fama.

La vera protagonista del film è Martina Franca, la città come molti altri centri pugliesi fu location per una stagione cinematografica che oggi è ricordata come "stracult". I set avevano poche spese, la gente spesso era entusiasta di apparire come comparsa per due lire o addirittura gratis.

Molti scorci di quel film sono pezzi di un paese che è stato spazzato via dal tempo. La scena più toccante coinvolge una delle donne più belle del cinema di quegli anni. Marisa Mell, all'epoca quarantenne, ex Eva Kant del film **Diabolik 68**, racimolava piccole parti nei film italiani che riempivano le sale in quegli anni. Era donna di una bellezza fuori dal comune, origini austriache, tratti importanti, spigolosi, che disegnano un viso grande, occhi sterminati, medaglioni in cui perdersi.

Nel film interpretava il ruolo della moglie bizzarra, autoritaria e arrogante del fedifrago Renzo Montagnani che aveva una storia

con una donna molto più giovane. L'ennesco narrativo è molto semplice, Massimo (Renzo Montagnani) ha una giovane amante, Laura interpretata da Cinzia de Ponti, e per poterla vedere la camuffa da suora e la ingaggia come insegnante privata per la figlia che è stata rimandata in tutte le materie. La moglie Violante (Marisa Mell) invece nutre una sua personale ossessione, ed è quella di essere palpatata in pubblico, "un vizietto" come lo chiama Massimo e di cui lui però si vergogna. Teatri del "vizietto" sono un autobus di città e il cinema. Ebbene la scena in cui Marisa Mell, bellissima, dentro un abito estivo, il cappello a larghe falde con un nastrino rosso visita il cinema a luci rosse diventa la leggenda popolare del paese. Lei entra, si fa largo tra le poltroncine di stoffa verde e si siede tenendo cura che i posti accanto a lei restino vuoti. Dopo un po' giunge Massimo, si siede accanto a lei e dopo averle alzata la gonna le accarezza le gambe. La stessa scena avverrà a fine film con i due rapitori del marito. Il clou viene girato davanti al cinema Verdi di Martina che non era un cinema a luci rosse, ma "il vizietto" è ripreso dentro il cinema Bellini, l'unico cinema a luci rosse della città che oggi non c'è più, e che un tempo era dentro un palazzotto ottagonale sorto all'inizio del Novecento.

Per anni è girata voce che una donna vestita come Marisa Mell aspettasse il suo uomo in quel cinema.

Purtroppo l'attrice austriaca è scomparsa nel 1992 per un cancro alla gola a soli 53 anni, ma il pensiero che l'attrice così affascinante aleggiasse anche sotto forma di un fantasma tra le macerie del cinema distrutto dalla cattiva edilizia di questi anni, è forse la mia perversione privata, poesia e consolazione di un tempo che non c'è più.

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



lanancia.eu

bifest.it

Available on Android | Available on the App Store | f | t | i | You Tube

per il
cinema
italiano



INIZIATIVA COFINANZIATA DA



UNIONE EUROPEA
Fondo Europeo di Sviluppo Regionale
Asse di Priorità I - Infrastrutture e Trasporti



REPUBBLICA ITALIANA
Ministero del Beni Culturali
DIREZIONE REGIONALE
CULTURA E TURISMO



ORGANIZZATA DA



COMUNE DI BARI



UNIVERSITA' DI BARI
DIREZIONE REGIONALE
CULTURA E TURISMO

CON LA COLLABORAZIONE DETERMINANTE DI



RAI TECHÉ



LUCE



ASSOCIAZIONE
CINEMATOGRAFICA ITALIANA



ASSOCIAZIONE
CINEMATOGRAFICA ITALIANA



ASSOCIAZIONE
CINEMATOGRAFICA ITALIANA



ASSOCIAZIONE
CINEMATOGRAFICA ITALIANA

SPONSORI TECNICI



MOTORIA



MERCEDES-BENZ

Il CircuitoAutore

Rivista gratuita. Anno III – n. 8 – aprile 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, Claudia Attimonelli, Vito Attolini,
Luca Bandirali, Francesco Bruni, Massimo Causo,
Mario Desiati, Anna D'Elia, Carlo Gentile,
Davide Di Giorgio, Francesco Monteleone,
Francesca R. Recchia Luciani, Giulio Sangiorgio,
Daniela Tonti, 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.

DD"Auttoorree

FONDAZIONE APULIA FILM COMMISSION