

llaa

ssceenneegggiiaattuurraa

èè ññ fññllm

ssuulllaa cearrttaa





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, 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

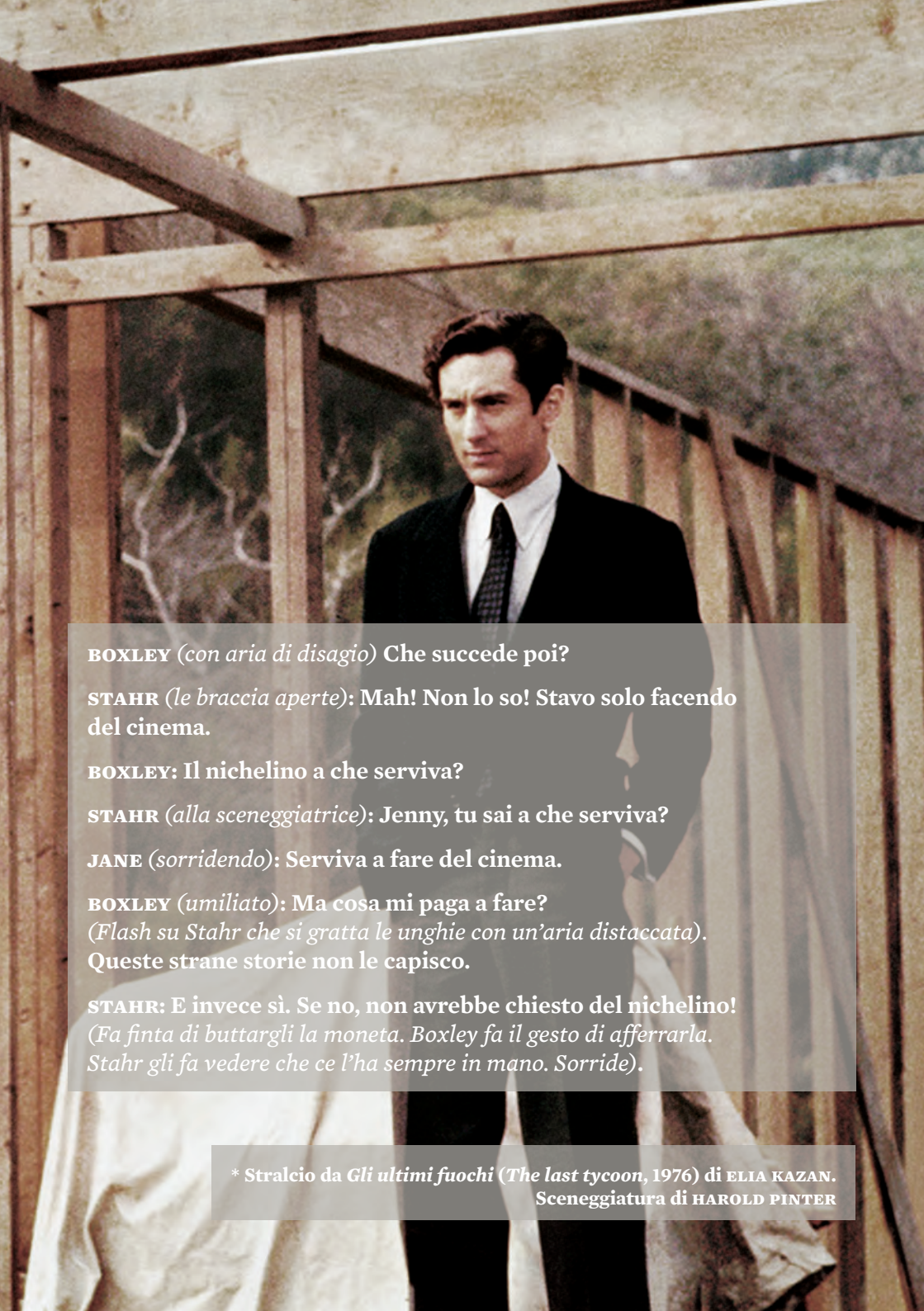


Angelo Ceglie	EDITORIALE	4
Maurizio Braucci	LA SCENEGGIATURA È IL FILM SULLA CARTA?	6
Massimo Causo	IL VIZIO DEL CINEMA Paolo Virzi	8
Alberto Pezzotta	NUOVI AUTORI Ben Wheatley	14
Vito Attolini	INCOMPRESO	16
Angela Bianca Saponari	LETTURE	18
Angelo Amoroso d'Aragona	PROSPETTIVA MEDIATECA	20
Francesca R. Recchia Luciani	PROSPETTIVA CENTRO STUDI	22
Bruno Di Marino	VIDEOALTERAZIONI	24
Francesco Monteleone	PERSO IN SALA	26
	VISIONI. I FILM NELLE SALE DEL CIRCUITO	
Luigi Abiusi	Lei	28
Carlo Gentile	The Grand Budapest Hotel	30
Giulio Sangiorgio	I due volti di gennaio	32
Giancarlo Visitilli	Un giorno come tanti	34
	IN CIRCUITO	36
Flavia Piccinni	PERVERSIONI PRIVATE	40
	CINEPORTI IN RASSEGNA	42

a cura di Angelo Ceglie

ce di il t do r il a alle *

STAHR: (dirigendosi verso la biblioteca in un angolo della stanza):
Supponga di essere nel suo ufficio, si è battuto in duello per tutta la giornata (agita le braccia), è sfinito... (Si lascia cadere su una sedia. Su Boxley che lo guarda, interdetto. Su Stahr seduto, sprofondato sul tavolo. Si rialza). Questo è lei. (Tendendo un dito verso la porta). C'è una donna alla porta. (Si alza, attraversa la stanza, esce, sbatte la porta, rientra di soppiatto, richiude la porta si arresta. A voce bassa). Si toglie i guanti (compie i gesti di una donna che si toglie i guanti). Apre la borsa e la vuota sul tavolo (stessi gesti). Lei (indicando Boxley) la guarda. (Attraversa di nuovo la stanza, seguito dagli sguardi degli altri tre sbalorditi, e si risiede). Questo è lei (si copre metà con una mano, poi si alza bruscamente e ritorna alla sua scrivania). Adesso... la donna ha due centesimi dentro la borsa, dei fiammiferi e un nichelino (brandisce una moneta). Poi prende i guanti, sono neri (riattraversa la stanza, si rannicchia). Li mette nella stufa. Accende un fiammifero (fa il gesto). A un tratto... il telefono suona... (Piano flash su Boxley che si aggrappa ai braccioli della poltrona). Alza il ricevitore (fa il gesto), ascolta, dice: "Non ho mai avuto un paio di guanti neri in vita mia." (Riattacca), s'inginocchia vicino alla stufa, accende un altro fiammifero (stessi gesti). Improvvisamente lei si accorge che c'è un altro uomo nella stanza! (Stahr punta un dito verso la porta. Boxley si volta, fissando). Un uomo che sta osservando ogni mossa che fa la donna. (Egli è contro la porta, arretra, passa davanti a Boxley a passi furtivi e va tranquillamente a risedersi alla sua scrivania. Boxley stupito, gli altri interessati lo guardano. Ride. Scambio di sguardi tra i quattro. Silenzio).



BOXLEY *(con aria di disagio)* Che succede poi?

STAHR *(le braccia aperte)*: Mah! Non lo so! Stavo solo facendo del cinema.

BOXLEY: Il nichelino a che serviva?

STAHR *(alla sceneggiatrice)*: Jenny, tu sai a che serviva?

JANE *(sorridendo)*: Serviva a fare del cinema.

BOXLEY *(umiliato)*: Ma cosa mi paga a fare?
(Flash su Stahr che si gratta le unghie con un'aria distaccata).
Queste strane storie non le capisco.

STAHR: E invece sì. Se no, non avrebbe chiesto del nichelino!
(Fa finta di buttargli la moneta. Boxley fa il gesto di afferrarla. Stahr gli fa vedere che ce l'ha sempre in mano. Sorride).

* Stralcio da *Gli ultimi fuochi* (*The last tycoon*, 1976) di ELIA KAZAN.
Sceneggiatura di HAROLD PINTER

Il

Sceneggiare la scrittura

Oggi, quando si parla di scrittura cinematografica il primo pensiero è per l'aspetto tecnico. Eppure, nel cinema, la tecnica di scrittura non è un tema assoluto, trent'anni fa non sarebbe stata così prioritaria come lo è oggi, in una fase storica dove impiegarsi nell'industria culturale è un desiderio talmente trasversale e pervasivo da trasformarsi in ossessione.

Così, in questa corsa all'impiego come creativi e sceneggiatori, le norme e i protocolli che definiscono il modello di scrittura sono diventati fondamentali, essi definiscono un ambito, una competenza e delle carriere. La scrittura cinematografica, pur partendo da presupposti giusti, tende oggi a definire uno standard omologante – tant'è che

non si parla di tecniche al plurale, ma di una, quella pseudo americana – fino a costituire uno strumento attraverso cui le scuole di scrittura fanno i loro business, i produttori controllano le loro merci filmiche e l'industria culturale appiattisce ogni critica sociale ed estetica. Dare rilievo assoluto alla tecnica di scrittura cinematografica, in questa fase e a queste condizioni, può diventare un gesto di adesione all'omologazione culturale, per quanto la tecnica sia importante nel cinema, non bisogna diventarne schiavi, ricollocandola al giusto posto: un mezzo che ha bisogno di individui che lo padroneggino senza farsene padroneggiare. Quando si scrive un film è certo che bisogna tenere conto che il cinema è un'arte collettiva, con vari

ruoli e varie competenze che devono dialogare tra loro, e quindi bisogna avere su quello che stiamo facendo uno sguardo economico, non in termini finanziari ma in termini di impiego di risorse e di tempo, evitando quindi ripetizioni, lungaggini e percorsi tortuosi lì dove si può andare più semplicemente al dunque – e dico semplicemente, non facilmente, le facilitazioni sono per il pubblico – bue come lo pensa certa industria culturale –. Una breve notazione sul cinema come “arte collettiva”: in teoria ciò è vero ma oggi, le persone, di collettivo non sanno fare molto, ridotte come sono al cannibalismo sociale, e spesso nel cinema ci ritroviamo con un progetto collettivo sulla carta ma egoistico di

è il film sulla carta

fatto, dove ogni reparto bada a se stesso e alle proprie responsabilità fregandosene del risultato finale.

In Italia gli sceneggiatori non hanno alcun potere decisionale, raramente possono proporre progetti, essi sono al servizio di un regista o di un produttore e, specie per le giovani generazioni, sono ridotti spesso a meri tecnici e per poter lavorare sono costretti ad aderire acriticamente (ma del resto la formazione omologante tende a deprivarli di senso critico). Paradossalmente, mentre tutti qui da noi parlano del modello cinematografico americano come un mito, al momento cruciale poi lo mettono da parte, lì infatti l'autore è molto rispettato, qui è spesso ritenuto come un sabotatore della ricetta magica per fare film di

successo, ricetta che tutti sembrano avere, tranne poi quando servirebbe davvero.

Se il film scritto è poi quello girato non può darsi come affermazione assoluta, dipende da fattori come la regia e i soldi. Il secondo caso lo immaginate, se le risorse declinano tante cose scritte saltano, il secondo invece è più interessante: il regista, se è un autore, può cambiare tante cose mentre gira, trovarne di più soddisfacenti o andare più a fondo in certi aspetti della storia che sta raccontando. In tal caso potrebbe avere bisogno dello sceneggiatore sul set e attuare una sorta di scrittura scenica – tecnica che è assai frequente nel teatro di ricerca –. In questo tipo di

avvincente scrittura – odiosa per i produttori, che perdono così un po' di controllo, e spesso anche per i reparti tecnici se non partecipano con passione al progetto – personalmente mi sono servite le mie esperienze di drammaturgia teatrale in progetti sociali e quelle di attivista politico di base, dove l'improvvisazione e la capacità cooperativa vengono allenate.

Così, la mia opinione è che per scrivere buoni film bisogna cercare di vivere una vita intensa e piena di sfide, in modo da avere cose da dire, e sperimentare e osare finché si può, in modo da non diventare degli impiegati dell'Industria culturale attenti solo al profitto e alle classifiche del box office.

IL VIZIO DEL CINEMA

Massimo Causo

Paolo Virzì

Paolo, se dovessi individuare una matrice per il tuo cinema, dove la cercheresti?

Un'aspirazione artistica si nutre di tante cose, di esperienze, momenti, incontri. Direi che tutto nasce in quella stagione di innamoramenti per la letteratura, per il teatro, per la politica, per un certo nuovo cinema, che per me coincide con gli anni della gioventù. Sì insomma, quel periodo che va dal liceo all'università, in cui io come tanti miei amici mettevamo insieme cose anche distanti tra loro, ma che avevano tutte a che fare con empiti civili, sogni di trasformazione del mondo, passioni per la società, il racconto per la vita delle persone.

Tutto questo ha origine a Livorno.

Sì, una città di provincia, piccola e straziante, nella quale mi sono formato e dove iniziai a girare dei piccoli cortometraggi. Ero uno studente lavoratore e tra i vari lavorucci che facevo c'era anche quello di realizzare delle cose per le televisioni locali: cose abbastanza patetiche, pubblicità, documentarietti per le società di servizi portuali... Però questa attività mi aveva portato a familiarizzare con un noleggiatore di apparecchiature di ripresa elettronica, che poi nei fine

settimana ci permetteva di utilizzare le sue attrezzature e con gli amici avevo modo di girare gratis le mie cose.

Sono anni di teatro e di cinema.

L'orizzonte di ispirazione era 360 gradi: facevo parte di una piccola compagnia teatrale, ma c'era già una grande passione per il cinema, nutrita in anni di frequentazione del Cinema Teatro "4 Mori", che era la sala della Compagnia dei lavoratori portuali di Livorno. Ricordo che lì, con gli amici, ci immergevamo nelle lunghe retrospettive d'essai: si era tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 e c'era l'onda del Nuovo Cinema Tedesco, dunque vedevamo i film di Wim Wenders, che sollecitava in noi riflessioni sulla narrazione e l'antinarrazione, quelli di Rainer Werner Fassbinder, col suo tentativo di fare un romanzo di un paese, e poi Kluge, Herzog... Divoravamo quei film in lunghe maratone serali e ricordo che una notte mi svegliai nel cinema buio e vuoto: mi ero addormentato su *Selvaggina di passo*, non si accorsero di me e fu un problema uscire dalla sala...

Poi anche tu sei "andato in città", a Roma...

E lì tutto questo scenario variegato

*Fu grazie a Furio Scarpelli
che scoprii l'arte della commedia,
il valore di un cinema popolare,
d'intrattenimento, comprendendo
il fattore della comicità
e imparando che c'è
una grammatica e una sintassi
del comico da apprendere*



di esperienze, di interessi e di passioni si è composto. Il Centro Sperimentale di Cinematografia è servito a organizzarmi le idee in una maniera più professionale, a impadronirmi degli strumenti espressivi. Tra i miei insegnanti c'era Furio Scarpelli e fu grazie a lui che scoprii l'arte della commedia, il valore di un cinema popolare, di intrattenimento, ma nutrito di un senso civile, di un'autentica simpatia per gli umili. E per me fu una piccola rivelazione, perché i film della grande stagione della commedia all'italiana io li avevo visti in tv da ragazzo e devo dire che il primo impatto non era stato particolarmente positivo. Sarà stato che i personaggi somigliavano fastidiosamente un po' troppo a certi miei parenti e allora io preferivo innamorarmi degli eroi della New Hollywood o del cinema

russo... Solo dopo, grazie a Scarpelli, ho misurato anche la grandezza di quel tipo di esperienza artistica, l'importanza della stagione della commedia italiana, comprendendo il fattore della comicità, imparando che c'è una grammatica e una sintassi del comico da apprendere. E a Roma ebbi modo di mettere subito alla prova questi elementi, perché ricordo che uno dei primi lavoretti che feci per sbarcare il lunario fu scrivere come "negro" delle scenette per i comici dei programmi di varietà. Eravamo un bel gruppetto di giovani, c'erano anche Pasquini, Contarello, Mazzacurati... Andavamo dove si registrava il programma domenicale di Maurizio Costanzo e c'era uno degli autori, Alberto Silvestri, che ci riceveva, ascoltava le nostre scenette e, se gli piacevano, le comprava lì, all'istante...



L'incontro con Scarpelli ti ha dato delle coordinate precise. Quanto senti di poterle seguire ancora oggi? Cosa c'è di diverso nella società italiana che il cinema non riesce a cogliere?


Se c'è una cosa che non sopporto è sentir dire che l'Italia poteva essere raccontata diversamente, che ora le classi sociali non sono definite come una volta e non si possono più raccontare come allora... L'arte del romanzare un mondo è una soltanto e si nutre di osservazione, di sguardo sociologico. Si tratta di far partire il respiro dell'archetipo romanzesco come se facessimo una mappatura della vita a partire da repertori di racconto assimilati nella letteratura classica. Più vado avanti e più mi accorgo che,

se si vuole davvero raccontare la società, l'uomo e le sue dinamiche, è sempre utile tener presenti le grandi narrazioni del passato, i cosiddetti classici: Shakespeare, Dickens, Tolstoj... Loro possono ancora dirci come raccontare il mondo, la nostra realtà.

Qual è la scintilla che ti spinge a credere che una storia possa diventare anche un bel film?

È una cosa misteriosa. Io sono un lettore disordinato e compulsivo, ma sono anche uno che quando legge cerca l'appagamento, quindi tendo a scartare libri che devo leggere per dovere e a preferire letture di puro piacere. È difficile individuare il fattore che fa sì che una bella storia possa





*L'arte del
romanzare
un mondo
è una soltanto
e si nutre di
osservazione,
di sguardo
sociologico.
Si tratta di
far partire
il respiro
dell'archetipo
romanzesco
come se
facessimo una
mappatura
della vita
a partire da
repertori
di racconto
assimilati
nella
letteratura
classica.*

diventare anche un bel film. Forse è la sensazione di poter fare qualcos'altro rispetto a quella storia... Non ho mai voglia di illustrare un libro, ma piuttosto poter dire che grazie a quel libro mi si è messa in moto l'immaginazione, mi si è parato davanti un mondo di personaggi ulteriori...

Per esempio, quando ho fatto *N (Io e Napoleone)* dal libro di Ernesto Ferrero, il mio sguardo su Napoleone è stato l'opposto di quello dello scrittore: Ferrero partiva da una prospettiva di grande, affascinata ammirazione, che a me ha fatto venir voglia di raccontare piuttosto il lato patetico e ridicolo dell'uomo di potere colto nel momento della debolezza. Così pure

per *Tutta la vita davanti* mi sono ispirato al libro di Michela Murgia, che raccoglieva la sua esperienza in un call center: un testo in cui si sentiva il tono sarcastico, amaro, di una ragazza che aveva vissuto la precarietà del lavoro, ma non c'era l'orchestrazione dei personaggi, la visione d'insieme, che invece a me premeva dare col mio film. Direi che, in buona sostanza, la voglia di raccontare una storia scatta quando senti che puoi fare qualcosa di diverso, che quel libro ti apre dei mondi, delle prospettive che sono tue e magari alternative a quelle di partenza..

Per *Il capitale umano* ti sei ispirato a un libro di uno scrittore americano, Stephen Amidon, ambientandolo però in Brianza.

Credi più nella costruzione dei personaggi o nell'individuazione di una realtà concreta nella quale collocarli?

Le due cose sono collegate, difficile distinguerle. Immaginare un carattere vuol dire esaminare un contesto, l'uno scaturisce dall'altro. Quello che mi aveva colpito nel romanzo di Amidon era che, per quanto ambientato nel Connecticut, sembrava parlare del nostro mondo. Prendere il plot di un romanzo americano e ambientarlo nel Nord Italia significa che il mondo si è rimpicciolito e che le conseguenze del disastro finanziario in cui viviamo colpiscono tutti alla stessa maniera.

Era interessante per me andare a cercare il Connecticut in Italia per scoprire che non era così difficile trovarlo.

NUOVI AUTORI

Alberto Pezzotta

Ben Wheatley:

× × × × × **Dopo Ken Loach, oltre Tarantino** × ×

Ha girato la sua opera prima, *Down Terrace*, nel 2009, con un budget irrisorio; il suo prossimo film sarà un horror americano da 15 milioni di dollari. Nel frattempo è diventato un *instant cult* costruendo puzzle intrisi di umorismo macabro e violenza insostenibile. Ben Wheatley è un inglese di provincia che si è fatto le ossa con internet e le sitcom. Un operaio, non un fighetto uscito dal Dams. E il suo itinerario è già emblematico di come si affronta il mercato oggi, di come si diventa autori e di come è possibile fare tutto ciò cercando di ignorare le regole.

Se Ben Wheatley non è un bluff ed è qualcosa di più di un figlio di una cinefilia post-tarantiniana, è perché fin da *Down Terrace* conosce bene ciò di cui parla. I suoi personaggi sembrano usciti da un film di Ken Loach (ma un Ken Loach delle origini, quello di *Poor Cow*), sgraziati e sempre sull'orlo di una crisi di nervi. Ma sono anche criminali e psicopatici. In *Download Terrace* si assiste al paradossale tentativo di una coppia che vuole avere un figlio e fare una vita normale: e per questo innesca una catena di ammazzamenti e che non si arresta davanti a nessun legame di parentela. Girato con le facce giuste e con un senso del dialogo incalzante, è stato subito notato nei festival. E nel successivo *Kill List* (2011), realizzato con un budget ben più alto, Wheatley decide di rincarare le dosi e di stupire sistematicamente lo spettatore. L'inizio sembra sempre un Ken Loach isterico. Poi diventa una tarantinata

★ **Kill List**
di **BEN**
WHEATLEY
UK 2011



iperviolenta. E finisce in chiave horror, tra riti orgiastici ed esoterici in omaggio a quel cult sopravvalutato che è **The Wicker Man**. I fan di Wheatley sono aumentati, ma a noi il risultato sembra un po' facile e tutto sommato prevedibile.

Killer in viaggio (*Sightseers*), a Cannes nel 2012, è invece il suo film finora più equilibrato e da grande pubblico (si fa per dire), e infatti ha avuto uno straccio di distribuzione italiana. I protagonisti sono due mentecatti (una single repressa e un fallito megalomane) che diventano serial killer per caso, risarcendo le proprie frustrazioni. Di rado l'Inghilterra è stata raccontata con tanto odio ghignante, e il fondo di cinismo lascia un po' sconcertati. Ma la capacità di tenere il racconto, di sorprendere, di giocare con l'umorismo nero sul filo del cattivo gusto sono davvero notevoli. Il disagio, quello vero, nel cinema di oggi è una qualità rara e preziosa.

A questo punto Ben (che collabora sempre con la moglie Amy Jump, sceneggiatrice e montatrice) ha il mondo davanti, e può fare quello che vuole. E cosa fa? Gira per Film4 un film in costume ambientato nel XVII secolo, che esce contemporaneamente in sala e sul web, **A Field in England**. Un film in bianco e nero tutto in esterni (l'economia di un film è politica, si diceva mezzo secolo fa).

Ma anche un trip psichedelico. Una via di mezzo tra **La montagna sacra** di Jodorowsky e **Dead Man** di Jarmusch. Un film irriferribile che non si capisce bene che cosa racconti (diciamo che ci sono cinque disertori alla ricerca di un tesoro). La critica inglese è impazzita.

Un "semplice" regista di genere come Neil Marshall non farebbe un film così. Ma non assomiglia troppo a un *cult* a tavolino?

Forse, ma i *cult* sono anche molto più furbi e piacioni, e **A Field in England** non concede nulla. È orgogliosamente e anacronisticamente *avantgarde*. Il bello di Wheatley è anche la sua capacità di irritare e ribaltare ogni aspettativa. Adesso speriamo solo che mezzi troppo ricchi non lo rovinino.



“La sceneggiatura suddivisa in tanti numeretti è una cosa che può dar vita al film quanto i numeri che li classificano alla Morgue possono servire a far tornare in vita i cadaveri degli annegati”

— SERGEJ M. EJZENŠTEJN
Soggetto e sceneggiatura
in “L’Italia Letteraria”, 1935

La più rilevata attenzione oggi rivolta alla sceneggiatura (si pensi ad alcune rassegne e pubblicazioni dedicate a sceneggiatori eminenti) ripropone il vecchio problema della sua “presenza” nel testo filmico. Siamo forse alla rivendicazione del primato di un lavoro creativo di cui non può negarsi certo l’importanza (ma non il valore decisivo) ai fini della realizzazione del film? A mio parere si tratterebbe di un indirizzo critico anacronistico (ricordate la pudovkiniana “sceneggiatura di ferro”?) visto che perfino il teatro del Novecento, dove aveva regnato sovrano il testo drammatico, ha decretato il suo tramonto irreversibile a favore della scrittura scenica, in funzione della quale tutto diventa legittimo. Che la sceneggiatura sia un’entità “informe” soggetta a manipolazioni, come ogni *work in progress*, ce lo dissero i rozzi *tycoons* del cinema

classico americano che, ritenendola strumentale ai fini del film, non avevano remore, loro, quasi degli “analfabeti”, a leggere i copioni di uno Scott Fitzgerald o di un Faulkner con la matita blu, strapazzandoli (e rifiutandoli) senza pietà o timori reverenziali. Spingendo il discorso della sceneggiatura fino in fondo, si dovrebbe affidare allo sceneggiatore il ruolo di autore (incompreso) del film. Sarebbe lui il *deus absconditus* dell’opera definitiva, del cui lavoro mis/disconosciuto viene riconosciuto il regista che “diventa” il vero *autore* del film (*es/autorando*, appunto, lo sceneggiatore). Spesso però la sceneggiatura è figlia di molti padri, se si pensa a ciò che accade quando è il risultato dell’opera di più scrittori, le cui idee si dissolvono, indistinguibili, nell’insieme: ne risulta una sorta di palinsesto, una scrittura a più strati, qualche volta destinata a ulteriori interventi dettati dalle esigenze della regia. Per quanto scontata possa apparire l’affermazione – la sceneggiatura come

traccia e non come *testo* – è sul set che il film viene “scritto”, come ci dice Ejzenštejn con la metafora un po’ macabra in esergo: il soggetto, la sceneggiatura, cioè, come “stenogrammi di un’esplosione emotiva” (i primi teorici ed estetici del cinema avevano capito, e detto, tutto). Significa pur qualcosa la scarsa attenzione per la sceneggiatura di alcuni grandi registi: uno per tutti, Rossellini, per il quale era preminente lo “splendore del vero” che soltanto il set poteva garantire. Fra i tanti dibattiti critici degli anni cinquanta almeno quello della *politique des auteurs* proposta dai “giovani turchi” dei *Cahiers* ha qualcosa da insegnarci ancora. Per queste ragioni provo una certa ammirazione (e invidia) per la perspicacia di chi dalla visione del film riesce a “estrarne” la sceneggiatura come testo autonomo (e a valutarla nei confronti dell’esito finale): solo l’Academy Award è in grado di sezionare un film nelle sue parti costitutive assegnando

loro confini precisi. Passando sopra alla vecchia e inattuale *querelle* sul regista come autore, forse sarebbe utile, per agganciare il discorso in questione a principi più solidi, un’estensione della “critica delle varianti” dalla prassi degli studi letterari a quelli cinematografici, con opportune modifiche e aggiustamenti, per ricostruire passo passo l’iter creativo del film, con tutte le variazioni subite dall’idea originaria all’opera definitiva.

⊗

LETTURE

Angela Bianca Saponari

Commedia degli anni Trenta

L'ultimo volume di "Italiana", la collana di saggi firmata "Il Castoro" dedicata al cinema italiano è *Commedia degli anni Trenta* di David Bruni¹.

Negli anni Trenta la commedia è stata il genere che meglio di ogni altro ha saputo riflettere l'evoluzione culturale e sociale in atto nel nostro Paese.

L'introduzione del sonoro alla fine degli anni Venti aveva rappresentato la grande occasione per il rilancio del cinema nostrano.

Il fascismo aveva appoggiato subito la rinascita della Cines, per incarnare illusioni e sogni del ceto medio, per esaltarlo e distrarlo, lasciando che l'immaginario italiano si tingesse di rosa. E per un decennio lo schermo si riempì di giovani rubacuori e di educande innamorate, si accomodò nei frivoli salotti di impalpabili ambientazioni, dove le vicende comico-sentimentali dei protagonisti si reggevano sul talento di abili teatranti della commedia rosa, in piena sintonia con un certo gusto neo-romantico ispirato

ai mondani modelli importati dal rotocalco. In questo senso il genere della commedia rifletteva esemplarmente il processo di modernizzazione in atto nel Paese. Visti con gli occhi di oggi, i film definiti dalla stampa d'epoca "comico-sentimentali" rivelano i sogni e i desideri sociali degli spettatori di allora, si presentano come un efficace strumento di mediazione in grado di smorzare gli effetti traumatici dovuti al rapido mutamento degli stili di vita. Nella prima parte del libro l'autore individua "figure della modernità", cioè comportamenti, abitudini, oggetti e miti che, nella loro ricorrenza, acquisiscono un forte carattere sintomatico e simbolico. Si tratta delle costanti presenti nei film che hanno evidentemente contribuito a costruire l'illusorio racconto di un'epoca: un "universo diegetico familiare agli spettatori" retto su "dialoghi brillanti, situazioni ricche di equivoci e colpi di scena" ma sempre in abile equilibrio tra valori della tradizione

e suggestivi agganci alla modernità, autonomia linguistico–espressiva che si coniuga con aspirazioni cosmopolite, entro sottogeneri cui il pubblico resta fedele: il filone scolastico–collegiale, la commedia “gialla”, il racconto verista in vernacolo, il “film per tenori”.

David Bruni nella seconda parte del volume sceglie di analizzare otto esemplari di commedie, prestando una particolare attenzione ai modi di produzione e alle scelte stilistiche.

Ne evidenzia genesi, rapporti intertestuali e modalità prevalenti: *Gli uomini, che mascalzoni!...* (1932) e *Grandi magazzini* (1939) di Mario Camerini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, *Tempo massimo* (1934) di Mario Mattoli, *30 secondi d'amore* (1936) di Mario Bonnard, *Contessa di Parma* di Alessandro Blasetti (1937), *Mille lire al mese* di Max Neufeld (1938) e *Teresa Venerdì* di Vittorio De Sica (1941).

Nell'insieme il testo è pervaso da una costante attenzione alle dinamiche intertestuali, alla circolazione dei modelli culturali stranieri e alle relazioni intermediali, così frequenti in un periodo ben più ricco e complesso di quanto non si creda.



Commedia degli anni Trenta
di DAVID BRUNI

10,50 euro, 163 pagine
2013, Il Castoro editore.

¹ Studioso specialista di storia del cinema italiano degli anni '30 e del genere commedia (si veda a questo proposito il saggio *Dalla parte del pubblico* dedicato ad Aldo De Benedetti sceneggiatore, Bulzoni 2011).



PROSPETTIVA MEDIATECA

Angelo Amoroso d'Aragona

De(s)criptare il cinema

“Vuoi sapere se sarai in grado di girare un film? Raccontamelo e tienimi inchiodato per due ore a questa sedia, al massimo con un buon bicchiere di vino rosso a farci compagnia. E non raccontarmi il film ma la storia, non parlarmi di quello che vuoi dire o di come vuoi girarlo, questo non incanta nessuno. Dimentica il film e diventa un narratore di storie, qui e ora”. Questa la sfida che Ermanno Olmi

proponeva ai suoi allievi della (non) Scuola di Ipotesi Cinema. Se avevi una sceneggiatura veniva chiusa a chiave in un armadio e negata. In quanto “struttura che vuol essere altra struttura” (P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, pp.188-197) la sceneggiatura non è nient'altro che una tecnica di mediazione, ambisce a essere progetto ma forse non è nemmeno adeguata a tale scopo essendo il film un'arte performativa.

Tra il quadro e il suo bozzetto c'è, infatti, un'identità di struttura; hanno la stessa natura e, se voglio, posso sostituire il secondo al primo, persino trovarci più valore "pittorico". Una sceneggiatura non avrà mai un valore "cinematografico" ma nemmeno letterario, anche se dovesse risultare, come spesso avviene, migliore del film su di essa realizzato.

D'altro canto chi dice che un film debba essere necessariamente una storia? Per Jean Luc Godard, come in libreria non ci sono solo romanzi così a cinema possono esserci film, i suoi, pensati come saggi (non privi però di narrazione: cfr. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, *Estetica del film* pp.71-86). Perché poi dovrei saper raccontare? Anche l'oralità è un'arte, di cui potrei non essere padrone. Come dire che, se volessi "scrivere" un film, sarebbe meglio scrivere un bel racconto o un enorme romanzo; avrei provato a essere padrone della mia storia, ma come potrei farlo, senza essere anche un buono scrittore? Lo stesso se volessi disegnarlo o se volessi farne un saggio di filosofia. Si pensi a Eric Rohmer che adotta come sceneggiatura tecnica, sul set, il romanzo di von Kleist, per altro scritto in linguaggio indiretto, per il suo *La Marchesa von...* (Eric Rohmer in AA.VV. *Il gusto della bellezza* pp. 141-150). Perché allora la sceneggiatura? Perché il cinema non si può progettare con il cinema stesso (ancora Pasolini: *Appunti per un'Orestide africana*) anziché con la scrittura e il disegno? Un'altra arte vive dello stesso iato tra progetto e opera ed è l'architettura. Eppure vi sono progetti che hanno valore architettonico maggiore dell'opera, essendosi l'architettura stessa trasformata in arte progettuale. Perché

non pensare lo stesso di uno script, per esempio il *Porno Teo Kolossal* scritto da Pasolini per un film da farsi con Eduardo De Filippo o *L'impero dei sensi* di Nagisa Oshima? Impossibile oggi con l'attuale standard dello script all'americana – tutto dialoghi – che non era tale nemmeno negli USA del cinema classico.

Ripercorrere la storia dei modi di scrivere, disegnare, progettare il cinema è quanto mai interessante perché ci racconta quale idea del fare cinema si abbia (cfr. Giuliana Muscio, *La Sceneggiatura* http://www.treccani.it/enciclopedia/sceneggiatura_Enciclopedia-del-Cinema). Non credo per pigrizia, ma per necessità di aprirsi alla scena globale, gli indipendenti oggi non sperimentano nuove forme progettuali.

Forse al termine di questo processo la partita si riaprirà: una strada verso l'alto, simile alla separazione dalla prassi dell'architetto progettista, e una verso il basso del farsi cinema solo nella prassi.

➡ INFO: www.mediatecapuglia.it



PROSPETTIVA CENTRO STUDI

Francesca R. Recchia Luciani

Dall'idea alla scena

Ci sono sceneggiature a orologeria, tutto funziona come un meccanismo perfetto, ogni pezzo va al suo posto da solo, automatismi lubrificati ed efficienti, storie che si incastrano punto per punto, dispositivi che completano percorsi narrativi dal principio alla fine.

Senza fare lunghi excursus retrospettivi nella storia del cinema, e solo per rimanere a quel che abbiamo visto e apprezzato in sala nelle ultime settimane, ci sono molti esempi di cosa significhi fare cinema a partire da sceneggiature costruite con perizia

e intelligenza, con una visione che si dipana senza intoppi dalla scrittura alle immagini, dal testo allo schermo, dalla parola alla rappresentazione, passando per l'indispensabile mediazione dell'idea.

E quanto più si frequentano le sale buie, illuminate solo dalla settima arte, tanto più si ha l'impressione che i maestri di questa magica trasposizione dalla carta allo schermo restino i cineasti americani, che pure sono quelli che più di ogni altro lavorano in una vera e propria industria cinematografica che si è quasi del tutto lasciata alle spalle le sue

origini artigianali. E così sedotte (e non abbandonate) dalle divagazioni oniriche dei coinvolgenti e liberatori ***I sogni segreti di Walter Mitty*** (del geniale Ben Stiller) ci siamo fatte trascinare dal ritmo scanzonato e policromo di ***American hustle*** (di David O. Russell, che quest'opera ha trasformato da promessa in certezza), film che se osservato in controluce rispetto a ***The Wolf of Wall Street*** (del roccioso, immarcescibile Scorsese) e al suo rutilante universo, altrettanto – seppur diversamente – affascinante e truffaldino, mostra un simmetrico equilibrio compositivo che ha il suo cominciamento proprio in sceneggiature magistrali e compiutamente funzionali alla rappresentazione. D'altra parte anche il pacato e pensoso ***A proposito di Davis*** (degli ammirati fratelli Coen), gode di una sceneggiatura rigorosa e intelligente, in cui il ruolo del protagonista scivola sempre dall'umano al felino con sorprendente fluidità.

Il cinema italiano, anche il più efficace, mostra visibilmente i segni di scritture originarie più approssimative, ma d'altra parte si sa, una delle virtù (e dei vizi) nazionali è l'improvvisazione, intesa qui anche nella sua valenza positiva, vale a dire come spontaneismo, gesto jazz. Credo sia impensabile in Italia un regista à la Hitchcock, noto per il suo dettagliatissimo e minuzioso “découpage tecnico” (o “sceneggiatura di ferro”), d'altra parte la nostra più felice stagione cinematografica, cioè quella neorealista, si nutrive con voracità dell'imprevisto, dell'impulsivo, del momento transeunte, in una parola di un insieme di fattori pre-scritturali, antecedenti e indipendenti

rispetto alla sceneggiatura. Ma in questa fantomatica contrapposizione tra immagini scritte e visioni, il cinema, luogo dell'immateriale per eccellenza, si giova di un prodigioso processo nel quale le figurazioni inizialmente solo mentali, e poi riversate sulla carta, prendono progressivamente forma mutandosi in quell'ugualmente impalpabile materia che sono le immagini proiettate sullo schermo. In questo lungo, tortuoso percorso che va dal testo al film tante sono le figure professionali che contribuiscono alla riuscita dell'opera, e tra esse quella dello sceneggiatore, la più contigua sotto il profilo autoriale a quella del regista, resta ancora la più misconosciuta dell'arte cinematografica.



VIDEOALTERAZIONI

Bruno Di Marino

La sceneggiatura è solitamente un testo di passaggio, che assolve alla funzione di mediare la “traduzione” dalla scrittura di parole a quella per immagini. Naturalmente molti copioni hanno un loro valore letterario autonomo e in alcuni casi la sceneggiatura originale, soprattutto se più ricca rispetto al risultato finale, è suscettibile di pubblicazione. In realtà in passato per molti anni è invalsa l'usanza di pubblicare sceneggiature desunte, ovvero trascrizioni dei dialoghi e delle azioni. Ma la diffusione dell'home video (prima il vhs e poi il dvd) ha troncato questa lunga tradizione. Così oggi il “trans-testo” cinematografico resta un elemento invisibile, qualcosa che non è (mai stato) letteratura e al tempo stesso qualcosa che non è (ancora) cinema.

Ma ci sono poi sceneggiature che sono veri film su carta. Opere non solo testuali ma anche visuali e grafiche, composizioni non solo in prosa ma anche in versi, storyboard e a loro modo partiture musicali. Sono le sceneggiature del cinema d'avanguardia. Una contraddizione per certi versi, poiché – come sappiamo – i film sperimentali, a cominciare da quelli più radicali (ovvero i film astratti, i film strutturali, magari basati solo su fotogrammi bianchi e neri) non necessitano di uno *script*, esattamente come non hanno bisogno di attori o di dialoghi o di una narrazione. Eppure non è sempre così. Se si sfoglia un prezioso e ormai introvabile volume apparso in Francia nel 1995 in occasione del centenario del cinema e intitolato *Anthologie du cinéma invisible* (a cura di Christian Janicot) ci si rende conto che sono decine e decine i soggetti, sceneggiature, in una parola testi avanguardistici mai realizzati – e per questa ragione invisibili – che, tuttavia, pur nella loro dimensione cartacea, grafica, bidimensionale, sono esperimenti cinematografici compiuti e conclusi. Film da leggere e da vedere in molti casi, i cui autori sono in gran parte artisti.

Una delle sceneggiature più famose è *A nagyváros Dinamikája* (*Dinamica della grande città*), composta nel 1922 da Laszlo Moholy-Nagy basata su un gioco di equivalenze tra scrittura, iconicità e movimento, mediante tre elementi: fotografie, segni grafici, parole. Pur non essendo mai stata tradotta in immagini filmiche, questa sceneggiatura visiva è qualcosa di compiuto ed esemplifica bene la tecnica del “tipofoto” dell'artista ungherese. Mettendo in rapporto due elementi, la fotografia e la tipografia, il tipofoto eleva all'ennesima potenza la comunicazione visiva esprimendo al meglio l'“atteggiamento ottico” della nostra epoca, basato sul film, sulla pubblicità luminosa, sulla simultaneità degli avvenimenti.

LASZLO
MOHOLY-NAGY
Fiore
1925-1927,
fotogramma



«Perché realizzare
un'opera quando
è così bello sognarla
soltanto?»

— PIER
PAOLO
PASOLINI

Un'altra sceneggiatura visuale è quella tipicamente futurista come tematica intitolata *La Révolte des machines* scritta nel 1921 dallo scrittore Romain Rolland e illustrata dal pittore Frans Masereel. Il film non si fece, ma Masereel dieci anni dopo sarà coinvolto attraverso i suoi disegni espressionistici in un piccolo capolavoro del cinema d'animazione, *L'idée*, diretto da Bartold Bartosch. Sarebbe dovuto essere realizzato con tecniche di animazione anche il film scientifico d'arte abbozzato nel 1927 dall'artista costruttivista Kazimir Malevič, così come il pittore cubista Leopold Survage ideò nel 1914, subito prima dello scoppio della guerra mondiale, il suo *Rythmes colorés*, di cui ci restano un centinaio di disegni preparatori. Pur non avendo mai girato film, la passione per il cinema del futurista Fortunato Depero si esplicitò attraverso manifesti, disegni ma anche "sceneggiature" filmico-pubblicitarie come *Auto-film ou Deperéclame*. Lontano dalle avanguardie storiche, tra gli anni '50 e '60, solo per fare altri due esempi ecco artisti come Yves Klein o Jacques de Villeglé provare a misurarsi con il cinema, il primo con *La Guerre (de la ligne e de la couleur)*, il secondo con *Le support supertemporel*. Chissà come sarebbero stati questi soggetti una volta tradotti sul grande schermo. Possiamo comunque goderceli in questa forma, pensando alla frase che Pasolini nelle vesti di un pittore giottesco dice alla fine del *Decameron*: «Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?».

PERSO IN SALA


Francesco Monteleone

Le sale del Circuito: Il Pixel – Santeramo in colle

A Santeramo c'era un mulino che fu distrutto da un incendio. Una lavoratrice morì tragicamente, arsa viva tra le fiamme. Sulle ceneri fu edificato un cinema ai quattro cereali. 'Il fantasma dell'operaia' (*Le Fantôme de l'Opéra*) prese casa nelle nuove mura e nel salotto si ritrovò un moderno sistema di *home video* e *dolby surround*. Ma uno spettro si aggirava per la Murgia: arrivò il genere porno. Tra tanti testosteroni in overdose, la gentile presenza, anche se incorporea, rischiò molte volte di essere posseduta. Dovette evitare qualsiasi apparizione in lenzuola trasparenti, fino a quando il cinema fu chiuso. Si annoiava, mortalmente. Poi finalmente nel 1995 Claudio Castellano lo riaprì. Il fantasma si risvegliò tra due galantuomini e prese a circolare liberamente. Onofrio, il proiezionista, sentiva spesso il suo respiro. Quando la noncurante cassiera andava via, il poltergeist prendeva il suo posto e faceva squillare il citofono interno.

Onofrio rispondeva e non sentendo nessuna voce umana, capiva che la biglietteria era rimasta sguarnita. Una volta Il fantasma dell'operaia salì in cabina. Era in gramaglie. Onofrio la salutò cordialmente, poi lei tornò ad aleggiare..."
Febbraio 2014: Rocco è presentato dal direttore del Pixel come *ghost hunter*. Ma chi è Rocco in realtà? 37 anni, ex tappezziere, ex vigile urbano, ex direttore delle vasche vuote di un oleificio, Rocco è il successore di Onofrio. Grazie alla proiezione digitale, che ha ulcerato la pellicola, le sue mansioni si sono iperprofessionalizzate: ora frigge i pop corn al bar, attacca e stacca i manifesti, ritira la vaschetta di carne arrosto dalla macelleria di Rocco Ciccarone, all'ora di cena. "Rocco mi dà una mano" dice Francesco.
Il PIXEL è secondo *MyMovies* la sala più elevata del Circuito d'Autore nella provincia di Bari, avendo un'altitudine di 514 mt. sul livello dell'A.F.C.
Francesco è un ottimo stratega del marketing,





ma inspiegabilmente predilige il regista torinese Marco Ponti (David di Donatello 2002), al quale ha dedicato l'unica rassegna mai fatta in Europa. Il regista, assente per mancanza di motivi, gli ha donato la sceneggiatura di **Santa Maradona** con le note di regia autografe. Valore di mercato: un copridivano della Natuzzi. Francesco ama il paranormale. “Lui è Riccardo, dà una mano a Rocco”. (E sono due). Riccardo è un ex infermiere professionale, ex germoglio della gioventù santermana ripullulato come vice-proiezionista. Il suo esordio, il 1° marzo 2011, fu fulminante, in coincidenza con un temporale. Alle 23 circa, quando la noncurante cassiera andò via all'inizio dell'ultimo spettacolo, una saetta cadde sul cinema. Si spensero le luci in tutte le sale, saltarono i due proiettori in digitale, il pubblico fu preso dal panico. Al buio, dopo aver invocato Sant'Erasmus di Antiochia, martire di Diocleziano, Riccardo chiamò a casa Rocco. “Che devo fare?” Gli chiese. Rocco dopo 21 minuti di dilettevole silenzio: “Spegni e riaccendi!” rispose, e così fu impedita la catastrofe. Angelo è un single, elettricista, rinserrato in un euforico mutismo. Arriva tutti i giorni alle 21, escluso il lunedì e fino alla chiusura non parla con nessuno. “Lui dà una mano a Rocco e Riccardo”

(E sono tre). Angelo sa sempre il fatto suo, come quando bisognò cambiare la lampadina nella rampa 3. Aveva messo la scala in bilico sui gradini, calcolando che Rocco l'avrebbe mantenuta con tutte le sue forze. Ma la scala era arrugginita, si aprì e prese a scivolare verso il basso. La noncurante cassiera sentì aumentare un fracasso indecifrabile, poi vide comparire la scala a piano terra e i due indivisibili amici aggrovigliati dentro furono consegnati al reparto ortopedia, con lussazioni dolorose. Infine, c'è Antonella. “Dà una mano a Rocco, Riccardo e Angelo”. È visibile dal mercoledì alla domenica, come l'esodata Dominga dell'ABC. È una bella ragazza, studia psicologia all'università. Suona il violino e cambia spesso il colore e la pettinatura dei capelli, per incoraggiare lo sbigliettamento. È un'amazzone. I cavalli li monta, mentre a Santeramo tutti gli altri se li mangiano, prima o dopo la proiezione.

⊗

VISIONI. I FILM NELLE SALE DEL CIRCUITO

Luigi Abiusi

Lei

Una dimensione a sé di quella sterminata costellazione che è il cinema americano contemporaneo, sembra essere quella “amorosa”, che, a pensarci, dovrebbe per definizione essere l’unica dimensione possibile, anche in senso lato; ma comunque c’entri, o se non c’entrasse, almeno lambendo e alludendo, la questione sentimentale dovrebbe sempre impregnare l’opera, la creazione, proprio in quanto sviluppo di un’accensione emotiva originaria.

E allora, accanto a film che hanno fatto la recente storia di questa dimensione, ma in genere del cinema contemporaneo, cioè accanto a *Closer*, *Se mi lasci ti cancello*, il *Solaris* di Soderbergh (ecco perciò quell’amore in senso lato, che poi diviene centrale in un film apparentemente di fantascienza), compare *Her* di Spike Jonze, secondo quella forma espressiva, delicata, fragile, stralunata e dolente al punto da evaporare per troppa consunzione, che è anche, appunto di Gondry, di Wes Anderson, mentre la visione di Mike Nichols (regista di un’altra generazione) è certamente più disincantata, ma non meno fiduciosa (nell’amore), “come se la realtà [e tanto più quella del cinema] ti dicesse all’orecchio: sono ancora capace di grandi cose, sono ancora capace di sorprenderti, te e tutti gli altri, sono ancora capace di muovere il cielo e la terra per amore” (Bolaño).

Her condivide con il *Solaris* di Soderbergh e con *Eternal Sunshine of Spotless Mind*, oltre che questa coscienza dell’ineludibile “corporatura” dell’amore, perché dialettica, proprio nel senso che ne dà Benjamin; anche la natura teorica del film, per cui la riflessione sull’affezione diviene anche discorso sul virtuale, il corpo, la persona, la loro mancanza, la loro possibilità di esserci, in un mondo (quello evocato da Jonze) che l’incanto d’amore (che è la stessa cosa dell’amore per le immagini, per la poesia, proprio per il dialettico del “creato”) sospende in un sogno di forme colorate e tenui,

come la malinconia di Theodore. In questo senso s'è dalla parte di Gondry, di Anderson, secondo quella prospettiva che tende a eliminare coordinate di spazio e di tempo, e a collocare personaggi, paesaggi, vissuti, in un contesto favoloso eppure denso, pulsionale, che parla delle persone e della loro propensione senziente, meglio di qualunque film realistico. Così Theodore, tra Samantha e Catherine, dovendovi poi rinunciare, riesce alla fine a custodire in sé (nella scrittura, invenzione di potenzialità) quell'amore che l'annienta, spostando più in là l'eventualità di recuperarlo, in nome di un vibrante, emozionante "tutto è possibile".

⊗ ⊗ ⊗

Lei di SPIKE JONZE



.....
Con Joaquin Phoenix, Amy Adams, Rooney Mara, Olivia Wilde, Scarlett Johansson.
Commedia, 120' USA 2013.
.....

SINOSI: In un futuro non molto lontano, lo scrittore Theodore (Joaquin Phoenix) acquista un nuovo sistema operativo in grado di soddisfare tutte le esigenze degli utenti. Con grande sorpresa, Theodore si ritrova coinvolto in un' inaspettata relazione sentimentale con la voce del sistema operativo.

Carlo Gentile

The Grand Budapest Hotel

Per la verità che *The Grand Budapest Hotel* potesse vincere un premio importante a Berlino quest'anno l'avevano predetto in molti, anche se è stato il film d'apertura e pertanto nessuno aveva avuto modo di vedere i restanti (tutti) film in concorso. Ma, mai profezia fu tanto facile. Il film, infatti, ha meritamente vinto l'Orso d'Argento 2014 Gran Premio della Giuria.

Tre sono le date importanti e i periodi del film: il 1985 anno in cui il presunto scrittore del libro omonimo tenta di rileggere a un pestifero bambino e alla camera (cinema) quello che aveva scritto, il 1968 invece è l'anno in cui l'anziano co-protagonista racconta le sue vicende e le vicende dell'hotel all'allora giovane scrittore, mentre nel 1932 è l'anno/periodo durante il quale Gustave H (Ralph Fiennes), il concierge (a)tipico di questo mitico quanto inesistente hotel, attraversa un avventuroso e tumultuoso momento con il suo fido "lobby boy" Zero Moustafa (Tony Revolori da ragazzo e F. Murray Abraham nella canuta età). Bravissimi, parliamo degli attori, entrambi in due ruoli tragicomici e surreali.

Siamo negli anni a cavallo delle due guerre mondiali e l'atmosfera che si respira è quella tipica dei romanzi dell'austriaco Stefan Zweig (ricordate lo stupendo "*Lettera da una sconosciuta*" di Ophüls?) al quale Anderson ha dedicato idealmente il film con rimandi a Lubitsch e per certe scene a Stroheim. In ballo c'è l'eredità di un'anziana quanto ricca e facoltosa nobile che è stata una delle tante attempate amanti di Gustave. E soprattutto c'è un dipinto rinascimentale considerato di inestimabile valore. A contendere questo lascito al concierge è la famiglia di Madame D. (un'irricognoscibile Tilda Swinton), composta da agguerriti, spietati e cinici componenti tra i quali vanno citati Adrien Brody (in costume da ussaro) e Willem Dafoe, nei panni di un killer feroce e molto dark.

Ma nel cast, in ordine sparso, troviamo anche: Mathieu Amalric, Jeff Goldblum, Harvey Keitel, Jude Law, Bill Murray, Edward

Norton, Saoirse Ronan, Jason Schwartzman, Léa Seydoux, Tom Wilkinson e Owen Wilson. L'importanza di essere Wes Anderson....

Insomma, parafrasando i commenti tipici di Tripadvisor visto che sempre di un "hotel" si tratta, il film ha "ha uno staff molto gentile e con grande esperienza. Soprattutto la reception e il concierge sono di grande aiuto e professionalità. Un vero albergo di prima categoria. Per gli amanti delle curiosità: il titolo viene da un negozio di Burbank, ovvero Los Angeles, a pochi metri dalla casa del regista. E la cittadina di Görlitz è Zubrowka, al confine tra Germania e Polonia. Un piccolo villaggio (oltre agli Studi Babelsberg di Potsdam) dove Anderson ha girato questo ennesimo esempio di grande cinema.

⊗ ⊗ ⊗

The Grand Budapest Hotel di WES ANDERSON



Con Ralph Fiennes, Adrien Brody, Willem Dafoe, Tony Revolori, Edward Norton, Owen Wilson, Tilda Swinton, Jude Law, Bill Murray, Harvey Keitel.
Commedia, 100' USA 2014.

SINOSI: Gustave H leggendario concierge di in un famoso hotel europeo tra le due guerre mondiali, stringe amicizia con il giovane impiegato Zero Moustafa che diventa il suo protetto di fiducia. La loro storia s' intreccia con quelle di un furto, e del successivo, recupero di un dipinto rinascimentale dall' inestimabile valore, della battaglia per un enorme patrimonio familiare e dei lenti o improvvisi sconvolgimenti che hanno trasformato l'Europa nella prima metà del XX secolo.

Giulio Sangiorgio

I due volti di gennaio

Grecia, estate del 1962. Lui, Chester McFarland (Viggo Mortensen), è un uomo d'affari, lei, Colette (Kirsten Dunst), la sua giovane, bellissima moglie. Sono turisti, non per caso. Statunitensi. Così come Rydal (l'Oscar Isaac di **A proposito di Davis**), che è una guida, un emigrato che ruba ai ricchi in viaggio per dare a se stesso, con truffaldina nonchalance. Indagato per loschi raggiri, Chester finisce per uccidere, fortuitamente, un investigatore. E Rydal, fortuitamente, è testimone dell'accaduto. E se la tensione sentimentale tra il giovane e Colette cresce d'intensità, il climax è un'altra tragedia. Fortuita. Hossein Amini – sceneggiatore celebre per **Drive** di Nicholas Winding Refn, ma frequentemente abituato al facile intrattenimento di consumo (da **Le quattro piume** a **47 ronin**, da **Killshot** a **Biancaneve e il cacciatore** – esordisce alla regia adattando l'omonimo romanzo (minore) di Patricia Highsmith, guardando a **Il talento di Mr. Ripley** di Anthony Minghella, anch'esso prodotto da Tom Sternberg). E cesella, dunque, un film di superfici, d'elegante ed esangue confezione, un ballo noir, a tre e stanco, automatico, stereotipico. Dove la Grecia, da Atene a Creta, e poi la Turchia, sono una cartolina. Un altrove caratteristico. Un luogo mentale made in America. Perché è la patina di questo mero processo illustrativo a doversi sfaldare, lasciando che sulla superficie affiori violento l'inconscio. Non è un caso che gli eventi principali, i traumi non siano meditati, non siano mai frutto d'intenzione. Accadono, come se fossero lapsus di un discorso stanco, di una lingua stremata. Il teatro del conflitto, in questo film tutto esteriore, dal thrilling banale e inefficace, è paradossalmente la psiche. Perché il rapporto tra Chester e Rydal (il vero e proprio centro del film) è quello perturbante e (omo)erotico del doppio, del sé scisso allo specchio, dell'esperire scioccante del sosia. Ma è anche il conflitto di un figlio con la figura paterna vicaria: Chester somiglia

al padre di Rydal, Rydal lo vuole riconoscere in una foto, infine lo nomina tale per fuggire al controllo della legge. Sono loro, i due volti di gennaio. Li legano attrazione e repulsione. L'amore. La morte. Alla fine non può che rimanerne uno. Perché la questione è tutta interiore. Perché la questione è quel che si legge – fortuitamente – sull'ingessata superficie di questa soap opera nera, recitata da corpi divistici vuoti, come se gli attori non fossero che fantasmi. E in effetti lo sono.

⊗ ⊗ ⊗

I due volti di gennaio di HOSSEIN AMINI



Con Viggo Mortensen, Oscar Isaac, Kirsten Dunst.
Thriller, 96' USA, Gran Bretagna, Francia 2014.

SINOSI: Chester McFarland, abile truffatore è in viaggio in Grecia con la moglie Colette quando in un prestigioso albergo di Atene riceve la visita di un poliziotto greco, collaboratore della polizia americana da tempo sulle sue tracce. Rendendosi conto di poter essere arrestato ed estradato, Chester lo colpisce e in maniera accidentale lo uccide. Aiutato da Colette, prova a occultare il cadavere ma viene visto da Rydal Keener studente americano reinventatosi guida per turisti. Rydal da quel momento aiuta la coppia a scappare verso Istanbul ma durante la fuga subisce il fascino di Colette, accrescendo la gelosia e la paranoia di Chester.

Un giorno come tanti

Le storie travagliate, ostili alla vita, quelle segnate dalla dipendenza dall'alcool (*Young Adult*, 2011), dalla maternità precoce e il conseguente affido (*Juno*, 2007). In qualche modo, queste figurano la poetica del cinema di un regista e sceneggiatore di grande talento, acclamato dal pubblico e dalla critica (vincitore del Golden Globe 2010 per la sceneggiatura del film *Tra le nuvole*), il canadese Jason Reitman.

Labor day, diventato in Italia *Un giorno come tanti*, è l'adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Joyce Maynard. Il film riprende le atmosfere cupe dei personaggi cinici che hanno abitato altre case, altre vite e reso sempre più stringente il connubio fra commedia e dramma in buona parte della produzione di Reitman. Ancora una volta, la presenza di un adolescente tredicenne per coadiuvare un incontro, ritenuto dapprima pericoloso, quello tra una madre divorziata e un uomo con i pantaloni macchiati di sangue, che solo in seguito si scoprirà essere un detenuto fuggito dalla prigione. Adele, con l'aiuto e l'insistenza di suo figlio Henry, offrirà un passaggio a Frank, che è anche ferito, salvo poi scoprire che la polizia lo sta cercando in tutta Holton Mills, New Hampshire, luogo dove essi stessi risiedono.

Una storia classica, di quelle di cui non è difficile immaginare, sin dall'inizio, il finale. Eppure il ritmo del racconto, l'aritmia di una quotidianità abbastanza consueta, quella dei figli alle prese con la tv sempre accesa e l'altra delle madri che spendono il tempo libero negli ipermercati, insieme al rapporto intricato e sempre più indissolubile fra due sconosciuti, rendono il viaggio dei tre sempre cadenzato da un percorso che avvicina e distanzia, umilia e protegge. Accorcia le differenze.

Reitman affida il suo dramma al premio Oscar, Kate Winslet, che in questo film compie il ritorno, dopo due anni di assenza dal grande cinema, e dopo l'immenso *Carnage* (2011) di Roman Polanski, meritandosi la nomination ai Golden Globes 2014, come

miglior attrice in un film drammatico. Co-protagonista, il bravissimo Josh Brolin. Degna di nota la colonna sonora del film.

La forte complicità, resa tale anche dall'intreccio degli sguardi, per mezzo di un montaggio straordinario, e l'essere, al tempo stesso, ostaggi, madre e figlio, di un'unica presenza, rende la strada verso la libertà e la propria intimità come se fosse il pretesto, niente affatto scontato, per ritrovare se stessi. Docili verso la possibilità di qualche cambiamento.

⊗ ⊗ ⊗

Un giorno come tanti di JASON REITMAN



Con Kate Winslet, Josh Brolin, Tobey Maguire, Clark Gregg.
Drammatico, 111' USA 2014.

SINOSI: Adele, una mamma single e depressa e suo figlio Enrico curano un ferito, un uomo temibile che vagava vicino al supermarket dove Adele stava facendo la spesa. Mentre in città la polizia è a caccia dell'uomo evaso dal carcere, la madre e il figlio imparano gradualmente a conoscere la sua vera storia.

'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
17 – 18	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.**

Il giovedì a Bari
 presso il cinema
 Nuovo Splendor
 Via Buccari 24

Il venerdì 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.*



20 – 21 MARZO

Bellocchio

Enrico Magrelli con Dario Zonta

NOTE SUGLI APPUNTAMENTI

Bellocchio

Marco Bellocchio ha esordito giovanissimo nel 1965 con un'opera prima che rappresenta uno spartiacque nella storia del cinema italiano. Esploratore instancabile e sempre curioso degli slittamenti dell'identità, dei diavoli incorporati in ognuno di noi, delle visioni che ci interrogano e non ci consolano. Frequentatore della letteratura classica e della cronaca. Visitatore dell'anima e della storia. Ogni film un rebus da interpretare. Una sciarada da decifrare.

Chi intervorrà

ENRICO MAGRELLI con DARIO ZONTA

Critico cinematografico per *L'Unità*, conduttore radiofonico per *Hollywood Party* (Radio3), scrive per riviste di settore (*Duellanti, Mucchio Selvaggio, Lo straniero*), collabora con il sito *Mymovies*, è nel comitato scientifico del *Premio Solinas* per il documentario, ha contribuito alla realizzazione in ruoli produttivi per i film *La bocca del lupo* di Pietro Marcello, *Tutto parla di te* di Alina Marazzi, *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi.

17 – 18 APRILE

New Hollywood

Emanuela Martini con Dario Zonta

NOTE SUGLI APPUNTAMENTI

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.

Chi intervorrà

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.

CD 10° MULTICORTEE

LE SALE DEL CIRCUITO

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



INIZIATIVA
FINANZIATA CON
FONDI P.O. FESR
SULLA LINEA 2013-
ASSETTIVITÀ 4.2
D'INTERVENTO 4.3



REGIONE
PUGLIA



La Puglia è tutta da girare.
Puglia, scene lo vogliono.

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:

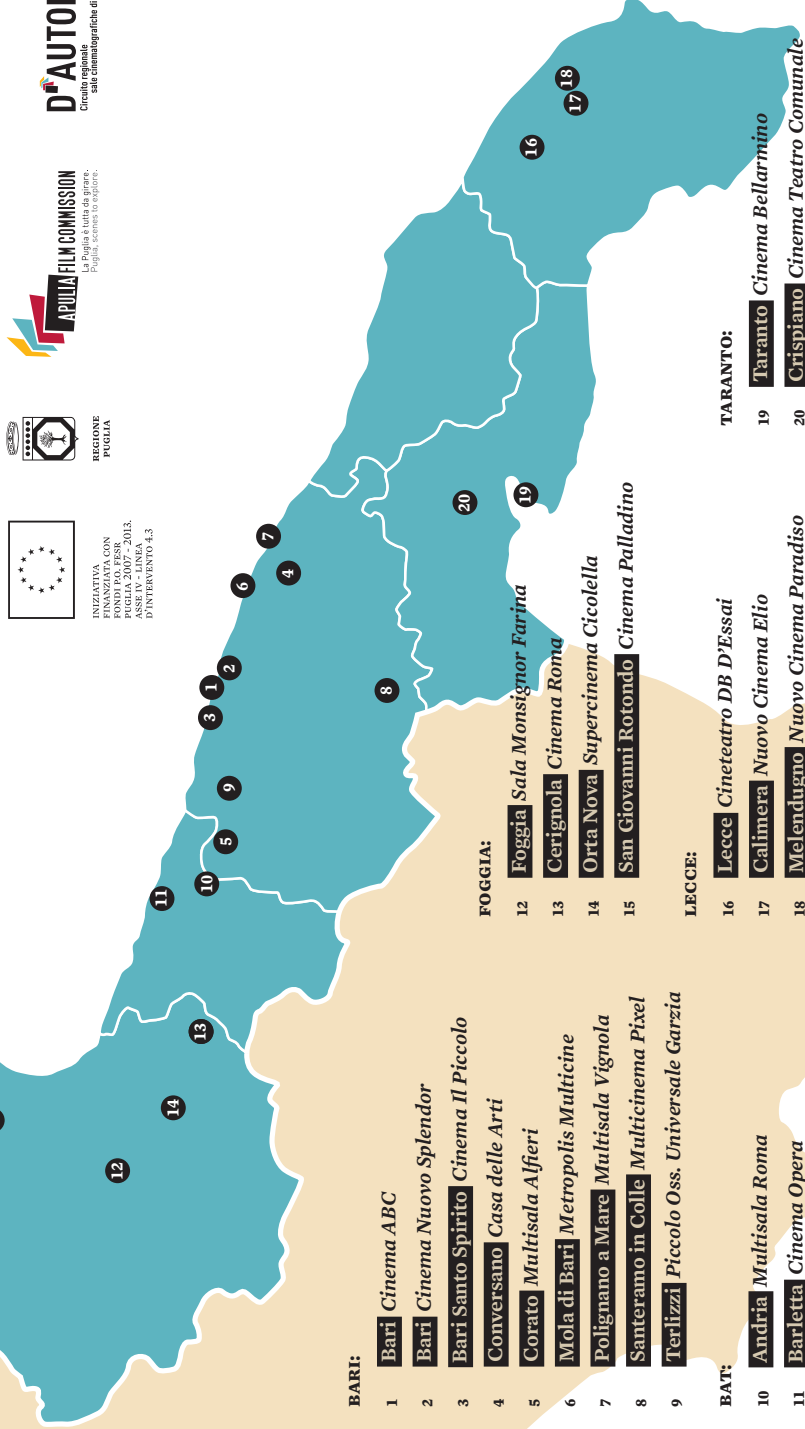
- 12 **Foggia** **Sala Monsignor Farina**
- 13 **Cerignola** **Cinema Roma**
- 14 **Orta Nova** **Supercinema Cicoletta**
- 15 **San Giovanni Rotondo** **Cinema Palladino**

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**





★ Gli spietati di CLINT EASTWOOD USA 1992

PERVERSIONI PRIVATE

Flavia Piccinni

*Le ossessioni sono come le maree, dipende dal giorno in cui le incontri. Ci sono mattine in cui mi vesto di nero, infilo un paio di ballerine, lego i capelli in una grande coda e mi sento **Sabrina**. Altri in cui pesco dall'armadio una camicia bianca e una cravatta stretta, pantaloni a sigaretta scuri e derby bicolori: sono sul set di **Pulp Fiction** e fra poco farò un'iniezione di adrenalina. E poi un giorno mi sveglio a New York, è il 1977, ho i capelli lisci e gonfi, dei meravigliosi pantaloni a zampa d'elefante, sono altissima, porto un gilet e una cravatta; sono bellissima: nessuna donna ci riuscirebbe conciata così, ma Annie sì, e io sono Annie e fra poco Alvy si volterà verso di me e: "Amore è un termine troppo debole. Ecco, io ti straamo, ti adamo, ti abramo!"*

*Altre volte mi capita di infilarmi una divisa da majorette, avere i capelli biondi e saper ballare. Me ne sto davanti a una platea di adolescenti, ma guardo solo un uomo che potrebbe essere mio padre, lui ha l'aria stupita, di chi non ha idea di cosa stia succedendo, poi iniziano a piovere petali di rosa, sono profumati e leggeri quasi fossero in carta velina: sono al centro di **American Beauty**. Altre volte ancora mi sveglio per delle urla di bambini, sento che mi chiamano dalla finestra; quando mi alzo non ho ancora compiuto dieci anni, ho i capelli legati in una codina sfatta, due cerchi dorati alle orecchie, un grembiule che assomiglia a un vestito, sporco e rovinato: intorno a me c'è Taranto vecchia, con le sue strade che brulicano spazzatura, muri scrostati, lacrime e bellezza. Davanti a me ho Paolo Villaggio, il maestro, che mi allunga la mano, e tutti i miei compagni di classe; gli occhi mi si riempiono di lacrime, e penso che sì, **Io speriamo che me la cavo**.*

*Altri giorni ho abiti in seta leggera, sono bianchi e lunghi fino alle caviglie; sono magra come quando ero adolescente, i capelli sono lisci e si perdono nell'aria: gli Air suonano la colonna sonora della mia vita, romantica e angosciante, mentre infilo la testa nel forno e aspetto che sì, tutto finisca così. Intorno a me le mie più care amiche fanno altrettanto: ecco **Il giardino delle vergini suicide**.*

*E poi ci sono giorni in cui non mi tolgo il pigiama, resto in vestaglia sulla poltrona, mi alzo solo quando ho fame, apro il frigorifero e non c'è niente, ma non mi importa. Pescò un biscotto da un sacchetto vuoto per metà, è morbido e insapore; vado a sprofondare sul divano, la televisione è accesa, dentro ci sta una persona che odio ma per la prima volta non mi importa; io resto lì, con i capelli disordinati, a bere un caffè freddo da una tazzina sporca. Da un momento all'altro mi aspetto che Jeff Bridges, o almeno John Goodman, suonino alla porta, mi abbraccino e mi dicano: sì, oggi è il giorno de **Il grande Lebowski**. E poi: stai tranquilla, dopotutto domani è un altro giorno, per adesso goditi questo.*

➔ Ritorna **Registi fuori dagli sche(r)mi** la rassegna a cura del critico cinematografico Luigi Abiusi, in collaborazione con Apulia Film Commission e Uzak. Sei proiezioni di film che sono fuori dagli schemi di ordinaria formulazione e fuori dagli schermi della distribuzione italiana. Un'occasione per il pubblico cinematografico per conoscere e approfondire l'opera di registi poco conosciuti presentati da critici cinematografici.

PROGRAMMA CINEPORTI DI PUGLIA/BARI

6 marzo	<p>Medeas di ANDREA PALLAORO Italia-USA, 2013 Presente il regista in conversazione con il critico Giulio Sangiorgio.</p> <p>.....</p>	> Proiezioni h 20.30
18 marzo	<p>I corpi estranei di MIRKO LOCATELLI Italia, 2013 Presente il regista in conversazione con il critico Luca Pacilio.</p> <p>.....</p>	> Proiezioni h 20:30
27 marzo	<p>Les rencontres d'après minuit di YANN GONZALEZ Francia, 2013 Presente il regista in conversazione con Vincenzo Rossini.</p>	> Proiezioni h 20:30

Nel mese di febbraio sono stati proiettati:

Le quattro volte di MICHELANGELO FRAMMARTINO

Der Unfertige di JAN SOLDAT

I'm not him di TAYFUN PIRSELIMOGLU

* Tutti i film e gli incontri sono proiettati in diretta streaming anche nei cineporti di Foggia e Lecce *

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



ilarancio.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 Operativo FESR Sicilia



REGIONE SICILIA
Assessorato Regionale Regionale
Cultura e Turismo



ORGANIZZATA DA



COMUNE DI BARI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI



CON LA COLLABORAZIONE DETERMINANTE DI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI



LUCE
CINECITTÀ



COMMISSIONE
ITALIANA
CINEMA



COMMISSIONE
ITALIANA
CINEMA



Motoria
colaborazione ufficiale
Mercedes-Benz

SPONSORI TECNICI

IDD "Auctor" e

Rivista gratuita. Anno III - n. 7 - marzo 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,
Maurizio Braucci, Massimo Causo, Carlo Gentile,
Bruno Di Marino, Francesco Monteleone,
Alberto Pezzotta, Flavia Piccinni,
Francesca R. Recchia Luciani, Giulio Sangiorgio
Angela Bianca Saponari, Paolo Virzi, 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"Auttoorree

FONDAZIONE APULIA FILM COMMISSION