

FILMDOC

NUMERO
SPECIALE
MARZO
2014

100



REDAZIONE

c/o A.G.I.S. LIGURIA
via S.Zita 1/1
16129 Genova
tel. 010 565073 - 542266
fax 010 5452658
www.agisliguria.it
e-mail: agisge@tin.it

DIRETTORE RESPONSABILE

Renato Venturelli

Coordinamento editoriale e redazionale

Riccardo Speciale
Giancarlo Giraud

Registrazione stampa

N. 30/93 (1/10/1993)
del Tribunale di Genova

Progetto grafico, ricerca immagini e impaginazione

B&G Comunicazione
via Colombo 15/2 - 16121 Genova
info@begcom.it

Stampa

Ditta Giuseppe Lang srl
Via Romairone, 66 - 16163 Genova
(Bolzaneto)

fondazione
CARIGE

Questa pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Fondazione Carige.

Promossa dalla Delegazione Regionale Ligure dell'AGIS, viene distribuita gratuitamente nelle sale del Circuito Ligure Cinema d'Essai, nei circoli culturali e in altri luoghi d'incontro e di spettacolo.



© A.G.I.S. Liguria

I cinema del Circuito Ligure Cinema d'Essai aderiscono a:



F.I.C.
F.E.D.I.C.
C.G.S.
A.N.C.C.I.

La rivista è anche visibile on-line sul sito www.filmloc.it.
Ogni numero è anche scaricabile in formato pdf.



L CINEMA STA CAMBIANDO, FILMDOC STA CAMBIANDO. E questo traguardo-svolta del numero 100 abbiamo deciso di dedicarlo alle presenze liguri nel cinema oggi, in linea con quello che è sempre stato lo spirito della rivista: registi, attori, sceneggiatori e musicisti, giovani e meno giovani, ma anche istituzioni, archivi, luoghi dove si esercita la passione di vedere i film e di studiarli. Coinvolgendo alcuni di cui s'era forse dimenticata l'origine ligure, rinunciando spesso ad altri con cui s'era avuta occasione di parlare abbondantemente in passato.

In questo fascicolo ci sono parecchi registi, da Giuliano Montaldo che lavora a Roma da sessant'anni, all'ucraino Aleksandr Balagura che è venuto a vivere e lavorare nel centro storico genovese. Ci sono i compositori Pivio e De Scalzi che hanno ormai un'imponente filmografia alle spalle, c'è un montatore del suono come Stefano Grosso che ha appena vinto a Venezia e ci spiega il suo lavoro. Ma c'è soprattutto un aspetto su cui ci siamo voluti soffermare più a lungo: l'importanza degli attori, che in questo momento sono del resto al centro di ogni ragionamento riguardante più in generale il cinema italiano.

Partendo dalle radici e dal nucleo formativo della scuola dello Stabile abbiamo ripercorso i vari fili, i Broncoviz e l'Archivolto, l'esplosione dei comici da Villaggio in poi, il tragitto di Bizzarri & Kessiosoglù che coinvolge anche l'importanza delle tv, quello di Mario Cordova che ha poi trovato nel doppiaggio la dimensione più personale. Ma anche strade più autonome, come quella folgorante fra teatro e cinema di Pippo Delbono, o di chi è semplicemente partito un giorno per Roma, o ancora di chi ha cominciato da studente con un piccolo video mandato a un concorso nazionale. E siamo andati a parlare con attori che da Genova erano partiti mezzo secolo fa, negli anni d'oro del cinema popolare

italiano, oggi oggetto di culto in tutto il mondo.

Per il resto, i cento numeri di FilmDoc sono lì: unica rivista ligure di cinema ad avere avuto un'esistenza così lunga ed intensa, con tutte le sue battaglie, le riflessioni sui film, le prese di posizione mai gridate ma sempre ben presenti nelle scelte, i giovani che hanno avuto su queste pagine l'occasione per iniziare a scrivere. E soprattutto con un rapporto con gli oltre diecimila lettori che ogni due mesi la trovavano nel suo luogo naturale: all'ingresso delle sale. Non è del resto un caso se anche questo numero 100 si chiude ricordando le sale liguri che erano già aperte un secolo fa e continuano ancor oggi a proiettare film: non per una celebrazione museale, ma per ribadire un'idea di resistenza attraverso il continuo rinnovamento.

Renato Venturelli



Sommario FilmDoc 100

- | | | | |
|--------------|---|--------------|---|
| 04-05 | La scuola dello Stabile di Genova tra cinema e teatro di Aldo Viganò | 28-29 | Io, il cinema e la dolce vita di Aldo Padovano |
| 06-07 | Frammenti di un discorso anarchico di Massimo Lechi | 30 | Riflessi di Genova nella voce di Tiziana Voarino |
| 08 | Giuliano Montaldo, maestro discreto di Giona A. Nazzaro | 31 | Il mago dei suoni di Francesca Felletti |
| 09 | Comici di Liguria di Steve della Casa | 32-33 | Noi siamo le colonne. Sonore di Barbara Zorzoli |
| 10-11 | A proposito di quelle iene... di Maria Francesca Genovese | 34 | Lost in Movies/ Al mercato dei film di Renato Venturelli |
| 12 | Signore & Signoris di Antonella Pina | 35 | Paoli, Don Gallo e la scuola dei cantautori / Ti offro da bere: autoritratto di una generazione di Juri Saitta |
| 13 | Un tocco di follia di Valentina Merlo | 36 | Il cinema (r)esiste di Enrico Ghezzi e Erik Negro |
| 14 | 30 anni da regista di Antonella Pina | 37 | Dal muto al digitale di Renato Venturelli |
| 15 | Il cinepanettone? L'ha ispirato Hitchcock di Antonella Pina | 38 | La vera storia del cartoon all'italiana di Renato Venturelli |
| 16 | Oliva doc di Francesca Savino | 39 | Il mondo in Ferraniacolor di Renato Venturelli |
| 17 | L'ultimo regista sovietico di Riccardo Ferrari e Paolo Marocco | 40 | Maledetti vi vedrò di Renato Venturelli |
| 18-19 | Quando la scrittura è donna di Francesca Felletti | 41 | Archivi d'immagine di Claudio Bertieri |
| 20 | Capire i comici di Renato Venturelli | 42 | L'ingegnere di Cinecittà di Renato Venturelli |
| 21 | Bisognerebbe essere dei pazzi di Giovanni Robbiano | 43 | La forma e il sentimento di Claudio G. Fava |
| 22 | Clip, si gira! di Renato Venturelli | 44 | Cento di questi Bava di Renato Venturelli |
| 23 | Aspettando Melville di Renato Venturelli | 45 | Il cinema in una stanza di Massimo Marchelli / Filmbusters, piccoli cinefili crescono di Maria Francesca Genovese |
| 24-25 | Lo chiamavano George Eastman di Fabio Zanello | 46 | Mediateca a La Spezia di Antonella Pina |
| 26-27 | Una faccia da cinema di Renato Venturelli | 47 | Sale centenarie di Stefano Petrella |



sime di articoli, interviste, recensioni, programmi di cineclub e sale d'essai della Liguria.

Da quest'anno, tutto cambia. Il cinema abbandona la pellicola e passa definitivamente nell'era del digitale. Parallelamente, anche *Filmdoc* abbandona la carta e passa in rete. E' il segno dei tempi e del nuovo tipo di comunicazione, per molti versi più efficace, di certo più economico. Del resto, anche il *Giornale dello spettacolo*, cioè la voce più istituzionale nel mondo del cinema italiano, passa al web proprio in questo gennaio 2014, dopo oltre sessant'anni di versione cartacea.

Il numero 100 è quindi l'ultimo, probabilmente, che sfoglierete tra le mani. Nato da un accordo tra Agis Liguria e Regione Liguria, *Filmdoc* ha svolto in questi vent'anni il compito che si era prefisso, andando anche molto al di là delle aspettative. Doveva essere un semplice foglio per far conoscere i programmi di cineclub e sale d'essai, è diventata subito una rivista vera e propria. Doveva informare, ha cominciato subito anche a far riflettere, suggerire discussioni, approfondire argomenti e personaggi, a fare insomma quello che si dice cultura cinematografica, dando così una mano a rendere più profondo e meno occasionale il rapporto tra gli spettatori e la programmazione delle

DA OLTRE VENT'ANNI, OGNI DUE MESI, MIGLIAIA DI SPETTATORI LIGURI TROVANO *FILMDOC* all'ingresso delle nostre sale. Lo sfogliano, lo portano a casa, lo leggono, lo consultano. Tutto questo per cento numeri più qualche speciale, quasi tremila pagine fittissime

sale. E raggiungendo anche un altro obiettivo: far crescere decine di nuovi giornalisti e critici liguri, giovani e giovanissimi che proprio su queste pagine hanno cominciato un'attività che poi li ha portati anche lontani.

Questo numero 100 è quindi un numero di frontiera. Chiude una fase, ne apre un'altra. *Filmdoc* passa agli spazi di comunicazione del futuro, senza però rinunciare a cogliere l'occasione per riprendere la sua vita cartacea se dovessero tornare le condizioni giuste. Perché la rete è un territorio potenzialmente immenso, che può raggiungere un numero di lettori enormemente superiore. Ma i numeri cartacei di *Filmdoc* vanno incontro allo spettatore locale, lo sorprendono e lo fidelizzano. Lunga vita a *Filmdoc* on line, quindi, che permetterà di allargare ulteriormente la cerchia dei lettori: ma senza lasciare nulla d'intentato per continuare a raggiungere lo spettatore in sala.

E' stato tanto il lavoro compiuto e molte le energie spese, il tutto con un solo scopo: tenere alto il valore delle emozioni, le uniche che possano veder realizzato quel futuro che ciascuno di noi riconosca come migliore. Tutto ciò è stato possibile con l'impegno e con lo sforzo di tutti i collaboratori che unitamente a me e a Riccardo Speciale, segretario Agis da sempre, sventolano con orgoglio la bandiera della "settima arte".

Walter Vacchino
Presidente A.G.I.S. Liguria



DESIDERO RINGRAZIARE TUTTI QUELLI CHE HANNO CREDUTO IN QUESTA RIVISTA. Debbo dire che l'idea iniziale che mi vide protagonista insieme a Giancarlo Giraud trovò subito ampi consensi e la fattiva collaborazione dell'AGIS, della Regione Liguria, del direttore Piero Pruzzo e della grafica Sylvia Pizzorno ai quali va la mia più sincera gratitudine per l'entusiasmo e competenza sempre dimostrati.

Ugualmente, per la loro parte voglio ricordare con stima l'attuale Direttore Renato Venturelli, il responsabile grafico Paolo Benincasi e la Fondazione Carige per il contributo al N. 100.

Dalla carta al sito è questo il futuro di FILM D.O.C.: Di Ottimo Cinema.

E' stata questa la spinta propulsiva per la realizzazione di questo progetto e che, mi auguro, consentirà di proseguire con disegni sempre più ambiziosi.

Riccardo Speciale
Segretario A.G.I.S. Liguria



MI AVVERTONO CHE IL CENTESIMO NUMERO DI FILM D.O.C. SU CARTA È IN ALLESTIMENTO e che, avendo io firmato il primo (nel 1993) nonché i successivi fino all'ottantottesimo (nel 2010), non posso non fare almeno un atto di presenza. E' giusto. Oltre tutto questo è un numero speciale. E non soltanto perché avere 100 in copertina è un traguardo giornalmisticamente ambito per ogni tipo di pubblicazione, ma perché nelle sue pagine viene raccontato il lungo e fruttuoso rapporto tra la Liguria e cinema (o se si preferisce, tra cinema e Liguria) con profili e interviste riguardanti registi, attori, sceneggiatori e produttori che nella nostra regione sono nati, con la rievocazione di sale che da noi hanno segnato - e tuttora segnano - il mondo cinematografico nella sua complessità. In effetti questo fascicolo è speciale anche perché con la sua veste cartacea tradizionale s'inserisce in un percorso che ha ormai scelto, in linea con

i tempi e al pari di altre riviste, l'uscita in rete, proprio mentre sugli schermi si attestano definitivamente i nuovi procedimenti tecnici che mandano in pensione la vecchia pellicola. Così che il ricorso, per l'ultima volta, alle pagine da sfogliare manualmente acquista un significato insieme sentimentale e simbolico che non dovrebbe

sfuggire a quei lettori per i quali FILM D.O.C. è venuta rappresentando nel corso degli anni un utile punto di riferimento e di informazione. Senza contare che questo numero era rimasto a lungo nel limbo dei progetti, frenato da difficoltà di vario ordine, mentre la rivista proseguiva comunque la sua nuova esperienza online.

Insomma l'uscita del numero 100 su carta costituisce la preziosa risposta a una sorta di sfida che non può non ricordare quella da cui la rivista ebbe origine, nel segno di un'iniziativa che traduceva l'amor di cinema - inteso nel suo più ampio ventaglio - in un'opportunità offerta tanto agli spettatori quanto ai professionisti della comunicazione così come ai giovani desiderosi di dire la loro sui film e sui loro autori e protagonisti (e tra i meriti di FILM D.O.C. c'è proprio quello, al confine tra gioco e avventura, di essere diventato una palestra per intraprendere la via del giornalismo).

Tanto di cappello, dunque, sia a chi, questa rinnovata sfida, ha contribuito a vincerla sul piano progettuale sia a chi l'ha tradotta in opera decidendone il tema portante e coordinandone le sezioni, sia a chi ha collaborato, con articoli, interviste e foto alla tessitura delle pagine. Pregustando l'emozione per il risultato, si può ben augurare: lunga vita a FILM D.O.C.!

Piero Pruzzo



Dialogo tra palcoscenico e schermo secondo Valerio Binasco

La scuola dello Stabile di Genova fra teatro e cinema

[di Aldo Viganò]

TRA LE TANTE INSUFFICIENZE che lo contraddistinguono ormai da troppo tempo, il cinema italiano degli ultimi decenni ha però un merito: quello di aver saputo rinnovare il proprio "parco" attori, attingendo non più solamente agli effimeri successi degli show televisivi o all'occasionalità della "strada", ma sempre più guardando al teatro e alle molte scuole di recitazione che ne alimentano il rinnovamento. Attori sovente competenti e preparati, anche ben disponibili a

confrontarsi con il mezzo cinematografico, se solo gli sceneggiatori fossero in grado di scrivere per loro dialoghi pronunciabili, i registi avessero la capacità di dirigerli e i produttori

si impegnassero a metterli alla prova. Certo, anche se il teatro non è il cinema e le diffidenze reciproche sono ancora molte, lavorare con attori che possiedono almeno i rudimenti del mestiere, permetterebbe di far vivere sullo schermo dei personaggi non necessariamente sottomessi all'ideologia o al realismo paesaggistico o all'obbligo del doppiaggio (neorealismo docet). Inoltre, potrebbe spingere sceneggiatori, registi e produttori cinematografici a dare il primato alle strutture narrative, invece che alle velleità autoriali, sovente così mal riposte. Come del resto si faceva una volta quando tutti o quasi gli attori cinematografici arrivavano dal palcoscenico (almeno nei film di "genere": melodrammatici, avventurosi, comici o da "commedia all'italiana", che fossero) e proprio per loro si scrivevano i film e s'impostava lo sguardo della cinepresa.

Ora, da un po' di tempo in qua, dopo una parentesi (con poche eccezioni) durata alcuni decenni, accade che la diffidenza tra cinema e teatro tenda a venir meno: palcoscenico e schermo cessano di essere alternativi e tor-

nano timidamente a considerarsi complementari. E questo non può che far bene al cinema italiano, come lo aveva fatto a quello hollywoodiano con l'avvento del sonoro, o continua a farlo ancora oggi a quello inglese, tedesco o francese. Ma da dove arrivano questi

Fabrizio Contri

Antonio Zavatteri

Luca Bizzarri e Paolo

Sara Bertelà

Gianluca Gobbi

nuovi attori di una generazione post-divistica? Si diceva, dalle Scuole di Recitazione. E tra queste un ruolo determinante lo ha per riconoscimento diffuso la Scuola del Teatro Stabile di Genova, dove pur non si insegna direttamente a fare del cinema, ma sicuramente s'impara a recitare senza enfasi e senza birignao, puntando sempre sulla concretezza del dire e del fare. Appunto perché si formano

Flavio Parenti

soprattutto degli attori, addestrandoli in primo luogo a interpretare dei personaggi.

È dalla Scuola di Genova che provengono attrici e attori quali **Sara Bertelà** (*Il mio migliore nemico* di Carlo Verdone) o **Gianluca Gobbi** (capace di trascorrere senza imbarazzo alcuno dai film dei Vanzina a quelli di Davide Ferrario, da *La febbre* di D'Alatri alla bulimica guardia svizzera di *Habemus Papam*) o **Fabrizio Contri** (*Il volto di un'altra* di Pappi Corsicato e tante fiction tv). Ma anche il lanciatissimo **Flavio Parenti** - recente primo attore della miniserie di Pupi Avati, *Un matrimonio*, e già visto visto in ruolo da protagonista in *Parlami d'amore* e *Un altro mondo* di Silvio Muccino, *Colpo d'occhio* di Sergio Rubini, *Il sangue dei vinti* di Michele Soavi, *Io sono l'amore* di Luca Guadagnino, *Le ombre rosse* di Cito Maselli, *To Rome with Love* di Woody Allen e l'ancora inedito *Goltzius and the Pelican Company* di Peter Greenaway - o molti comici sulla cresta dell'onda (anche cinematografica) quali **Paolo Kessisoglu** e **Luca Bizzarri** o **Carla Signoris** e **Maurizio Crozza**, sino agli ancora poco noti (cinematograficamente parlando) **Antonio Zavatteri** (*Un giorno speciale* di Francesca Comencini), **Alberto Giusta** (*Giorni e nuvole* di Silvio Soldini), **Lisa Galantini** (*Il gioiellino* di Andrea Molaioli) e **Dario Aita** (*La prima linea* di Renato De Maria).

L'elenco potrebbe essere molto lungo, ma tra gli attori di solida professionalità cresciuti a Genova e aperti alla prospettiva della ricerca del nuovo - dal teatro al cinema, ma in alcuni casi anche dalla televisione al web - vanno almeno segnalati anche **Fausto Paravidino**, che oltre a essere un autore drammatico di notorietà internazionale è anche regista cinematografico (*Texas*) e attore in numerosi film, e **Valerio Binasco**, il quale nel 2007 mise in



Kesisoglou

scena un film rimasto senza distribuzione (*Keawe*) e negli ultimi tempi trascorre agilmente dalla regia teatrale all'attività di interprete sia sul palcoscenico che sul set (basti citare, tra gli altri, *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa, *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini, *Un giorno perfetto* di Ferzan Ozpetek e *Noi credevamo* di Mario Martone).

Proprio con Binasco, FilmD.O.C. si è soffermato a discorrere sul rapporto che esiste tra la Scuola di Recitazione dello Stabile di Genova e il cinema. «Molti registi di cinema che conosco - osserva Binasco - hanno un misto di

paura e di disprezzo per quello che loro pensano sia un modo di recitare "teatrale", tanto che li ho visti scartare attori anche bravi solo perché avevano un curriculum troppo sbilanciato verso il teatro. Ma di quelli che arrivano da Genova invece si fidano, perché, dicono "non sembrano attori". E lo dicono come se fosse un complimento». Lo spartiacque è offerto da quello che si suole chiamare "concretezza" e su cui s'insiste tanto alla Scuola di Genova. «Credo però che sarebbe un grave errore - puntualizza Binasco - pensare che ci sia una concretezza che va bene per tutto, sempre. La recitazione viene chiamata "concreta", mi pare, quando instaura un rapporto credibile con le parole che l'attore dice, e con le azioni che compie: cioè, quando l'attore "fa" credibilmente quel che deve fare. Ma anche parlare, beninteso, al cinema come a teatro è un'azione, esattamente come un'altra. Il lavoro dell'attore, che non è misurabile né prevedibile, consiste nel tenere in perfetto equilibrio il dire e il fare. In mezzo infatti non c'è niente: al cinema come a teatro, che pur sono così diversi».

Dal punto di vista di un attore quali sono queste differenze? «Se potessi cavarmela con una battuta, direi la noia. Fare un film può essere terribilmente noioso. Il teatro è un gioco, il cinema un mestiere. Il teatro è continuità e "te-



Alberto Giusta

nuta", il cinema è "immediatezza" e perdita di tempo». Puoi essere più specifico? «Gli attori di cinema, e ultimamente ne ho diretti parecchi a teatro, non sono abituati a reggere la concentrazione a lungo, mentre gli attori di teatro sovente hanno poca "immediatezza". In entrambi i casi, non è tanto un problema di talento, quanto di allenamento. Personalmente, ho sempre cercato, come attore, di conciliare l'"immediatezza" del cinema con la "tenuta" teatrale, e questo richiede certo una concentrazione enorme, come del resto ben dimostra l'Actor's Studio di Strasberg, che ha sfornato grandi divi del cinema e ha cambiato la recitazione nel mondo, ma che era una scuola di teatro!».

Valerio Binasco sa molto bene che c'è sempre qualcosa di misterioso nel lavoro dell'attore e, per evidenziarlo, cita Orson Welles che a tutti gli amici americani di passaggio in Italia consigliava di andare a vedere Eduardo, ma aggiun-

geva subito: «A teatro, però, perché il genio di quel prodigioso m a e s t r o dell'"underplaying" svanisce quando recita in un film: sembra imbarazzato!»; oppure ricorda quello che gli disse un giorno Gabriele Lavia,



Carla Signoris

dopo averlo visto in un ruolo molto "non recitato": «Tu in realtà sei più istrione di me! Sei un gigione della sottrazione!». E per questo Binasco aggiunge: «La recitazione teatrale è qualcosa che investe tutto il corpo. L'attore sente fortissimamente che il suo corpo (di cui anche la voce fa parte) è immerso in uno spazio molto vasto. La recitazione teatrale nasce in una strana festa dei sensi, alla quale partecipano il silenzio, la luce, il buio, i rumori della platea, l'odore del 'finto' che circonda l'attore, il suono delle voci. L'attore in teatro sente il suo corpo come un unicum espressivo. Al contrario quando io recito al cinema sento che tutto, prima o poi, arriverà a concentrarsi solo sul mio volto. Il corpo è spesso poco più di un supporto per reggere la faccia, e siccome io non ho un buon rapporto con la mia faccia ne consegue che non ho neppure un buon rapporto con il cinema. Almeno come attore». Perché come regista invece? «Paradossalmente, come regista teatrale mi piace lavorare come se stessi facendo un film. Potrei dire che il cinema è il mio maestro di sintesi, di unità di azione, e, soprattutto, di suspense. Cerco, come posso, di stare alla larga dalle noiose seduzioni del didascalismo e del concettualismo che sono le malattie del teatro, per andare dritto dentro la narrazione. Con una battuta potrei affermare che faccio il teatro perché penso il cinema».



Maurizio Crozza



Fausto Paravidino

Ma proprio dal punto di vista della narrazione qual è la diversità tra cinema e teatro? «Innanzitutto, come già accennavo, c'è il problema del tempo, che si riverbera inevitabilmente sui risultati. I tempi di realizzazione del cinema sono infiniti, si misurano anche in anni, mentre a teatro tendenzialmente tra il concepimento di un progetto e la sua attuazione trascorrono al massimo pochi mesi. La mia ispirazione (quando c'è) si nutre di rapidità, di energie fameliche, proiettate in avanti. Non potrei mai lavorare a un'idea per due o tre anni. Non potrei mai rinunciare a quell'ampissimo margine di improvvisazione e di imprevisto che caratterizzano un'opera teatrale mentre si

compie. Poi, per dirla in modo più generale e più complesso, mi piace sottolineare che il cinema e il teatro, nel profondo, sono meno parenti di quello che sembrano essere. Il teatro è fratello di sangue dell'Epica. Il cinema lo è del Romanzo. Possono avvicinarsi solo in apparenza. Però possono rubarsi molti segreti. Il teatro che mi piace, per esempio, usa molte tecniche narrative del cinema. Si affida a composizioni di oggetti diversi e miscelati tra loro con fur-

bizia sinfonica: la profondità di campo, l'uso non didascalico delle musiche, la messa a fuoco, ecc.».

In questo hai dei maestri riconosciuti? «Direi di no, anche se nella mia carriera ho e ho avuto molti maestri immaginati. Ho, infatti, "immaginato" di imparare qualcosa da Charlie Chaplin (lo immagino ancora oggi) e per molto tempo sono stato un allievo immaginario di Aki Kaurismäki; ma in realtà non sono stato veramente allievo di nessuno». Quale film consiglieresti di vedere e rivedere a chi si accinge a fare la regia del suo primo film? «Nessun dubbio. *Luci della città* di Chaplin, ma la sua visione la consiglieri anche a chi si accinge a fare il suo centesimo film o a chi non vorrà farne mai neanche uno».



Lisa Galantini



Valerio Binasco

Incontro con Pippo Delbono, autore teatrale sempre più presente anche al cinema

Frammenti di un discorso Anarchico

[di Massimo Lechi]

PIPPO DELBONO È SENZA DUBBIO UNO DEGLI SPIRITI PIÙ RIVOLUZIONARI DEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO. Un artista-viaggiatore capace di provocazioni sconcertanti e sguardi di poesia, di luci candide e ombre minacciose, il cui anarchismo visionario ha origini ben lontane dai set cinematografici. Allievo di Pina Bausch, il regista e attore originario di Varazze è infatti il creatore di un teatro politico di carne e sangue osannato in tutta Europa – specie in Francia – che gli ha permesso di avvicinarsi alla settima arte nel 2003 con *Guerra* (David di Donatello per il miglior documentario), realizzato tra le macerie della Palestina durante la tournée dell'omonimo spettacolo.

Da allora, Delbono ha inanellato una serie di film sospesi tra la ricerca documentaristica, la riflessione politica e la confessione privata. Difficile definire la natura di una simile sperimentazione visiva, al contempo cruda e impalpabile, violenta e sfuggente, in cui il canto e il lamento procedono sul filo della memoria (l'autobiografico *Grido*, del 2006), coagulandosi in soggettive mobilissime e sgranate (*La paura*, del 2009, è girato con un cellulare) e in una parola dichiaratamente poetica che punta all'indicibile (*Amore Carne*, datato 2011, è in parte dedicato alla malattia che lo ha colpito). Una cinematografia per "felici pochi" insomma, estranea ai principali circuiti distributivi, che tuttavia gli è valsa la venerazione vagamente timorosa riservata agli autori di culto, coerenti con sé stessi e con un linguaggio in costante e necessaria evoluzione.

Negli ultimi tempi, inoltre, si è registrato l'intensificarsi dell'attività di attore, che lo ha portato a recitare per nomi di successo fuori e dentro l'Italia: all'esordio in *Io* sono l'amore di Luca Guadagnino sono poi seguite le collaborazioni con Peter Greenaway (*Goltzius and the Pelican Company*), Bernardo Bertolucci (*Io e te*), Marco Risi (*Cha cha cha*)

e Yolande Moreau (*Henri*, presentato quest'anno a Cannes). Mentre la sua ultima fatica registica, *Sangue*, in concorso a Locarno 2013, ha suscitato enormi polemiche a causa del coinvolgimento dell'ex brigatista rosso Giovanni Senzani all'interno di una narrazione a frammenti incentrata sul dramma della perdita, il peso del lutto e la morte dell'utopia, rivoluzionaria e non. Tra accuse d'oltraggio ideologico e blasfemia esibita, il film ha strappato il Premio Don Quijote, sorta di riconoscimento all'incoscienza autoriale, cementando ulteriormente i due fronti che da sempre accolgono con reazioni opposte il cinema – e, in generale, l'arte – di questo geniale provocatore affascinato dal fuoco che si annida nel buio dell'esistenza.

Si riconosce nella definizione di "regista clandestino"?

Sì, mi piace la parola "clandestino". Anche se forse sarebbe più corretto dire "regista fuori dai binari". O "anarchico", ancora meglio.

Un anarchico che dal teatro di ricerca è passato a un cinema ancor più sperimentale. Di solito i teatranti, specie quando si muovono all'interno di una prospettiva diaristica come nel suo caso, preferiscono rivolgersi alla scrittura.

Anche perché normalmente il regista di teatro è innamorato della pièce, delle parole. Il mio teatro invece si rifà ad altre forme di linguaggio, all'immagine e alla musica. Quindi penso al cinema soprattutto come a una ricerca sullo sguardo, un guardare le cose da altri punti di vista. Il problema dell'artista è sempre quello di trovare la verità: naturalmente non la si trova mai, però è importante non dimenticare il percorso di ricerca. Cambiando punto di vista si rie-



sce certe volte a cogliere degli sguardi di questa verità impossibile.

Ma è sempre una questione di punti di vista, anche a teatro. Forse, a cambiare, è soprattutto il rapporto tra ciò che si propone e come lo spettatore è chiamato a fruirlo.

Cambiando punto di vista a teatro vedi verità diverse, vedi dei particolari di cui altrimenti non ti accorgeresti. Io ho realizzato il film di un mio spettacolo, *Questo buio feroce*, e ricordo molto bene di quando la signora che si era occupata dei sottotitoli per i festival esteri venne a teatro a vedere la rappresentazione dal vivo per la prima volta. Mi disse che il film le era piaciuto di più perché lì io l'avevo guidata nello sguardo, le avevo fatto "vedere" cosa guardare, mentre a teatro si era sentita completamente persa. Questo è un punto importante: al cinema tu segui uno sguardo, e persino un tuo stesso spettacolo, ripreso con un pensiero cinematografico, può rivelarti dei particolari che in una sala teatrale non vedi. Il teatro è un rito collettivo, mentre il cinema ti permette forse di entrare di più nell'essere umano.

Non sono differenze da poco. A teatro lei guida la rappresentazione dall'interno costringendo lo spettatore a una visione frontale. Al

cinema, invece, è spesso fuori dall'immagine e il pubblico segue il film attraverso i suoi occhi, in soggettiva.

Infatti, quando faccio i miei film, ho sempre meno voglia di esserci. In *Amore Carne* non ci sono quasi più... Mi si vede un po', ma in realtà sono sempre e solo i miei occhi che guardano. I piccoli mezzi che uso per riprendere hanno la straordinaria capacità di sostituirsi proprio a loro. Nel quotidiano della vita passiamo, osserviamo con poca attenzione e siamo molto spesso morti nello sguardo, mentre vedo che quando giro con la camera, con la macchina fotografica o con il cellulare l'occhio si apre, diventa attento a cose che altrimenti passerebbero inosservate.

Sono mezzi che le permettono di essere più libero e di filmare in maniera quasi impressionistica. Il suo è un cinema di riflessioni e suggestioni sparse.

Sì, perché nel mio cinema – come nel mio teatro, e forse anche di più – il racconto diventa viaggio. Il cinema non è l'attraversamento di un deserto: è un viaggio sulle montagne russe, con dei passaggi, degli avvenimenti inaspettati, dei colpi di scena, dei ritorni, dei fili che si incrociano. Mi piace molto il restare aperto, il tentare di trovare le casualità che avvengono tra le cose, e che noi spesso non vediamo perché siamo offuscati, perché viviamo in un mondo in cui tutto è vero e tutto è falso. Tu prendi a caso dal reale, e poi scopri che nella casualità in fondo c'è una narrazione.

Ma cercare la verità e il mistero nella casualità implica comunque un certo grado di manipolazione. Il cinema è anche questo, non si può scappare.

Mah... Io non sono sempre convintissimo di quello che faccio: razionalmente spesso non mi rendo bene conto. Dipende dai materiali che ti scegli. Non vado più in giro a riprendere con il mio cellulare o con la camera, per non disperdermi. All'inizio della mia carriera giravo con delle Super VHS e filmavo di tutto, poi mi trovavo con ore e ore di immagini che non ho neanche più rivisto – un giorno, magari. Adesso devo portarmi dietro la necessità, anche solo inconscia, di raccontare qualcosa. Per *Sangue* sentivo di dover parlare della morte di mia madre, dell'incontro con Senzani, delle Br, della *Cavalleria rusticana* che ho fatto a Napoli. Volevo mettere insieme queste cose – la morte, la rivoluzione eccetera – e allora sono andato con la mia camera a cercare questi fili. Se mi fossi seduto lì a scrivere un film su mia mamma morta o sui terroristi rossi degli anni Settanta, non ce l'avrei fatta.

E come vive la difficoltà di far arrivare a un pubblico più vasto questa ricerca estetica, nonché tutti i problemi produttivi e distributivi che il cinema comporta?

In Italia se fai un film che non ha senso ma è costato quattro milioni di euro, vai in tutte le sale. Mentre se hai fatto un film con cinquanta euro, di solo valore artistico, diciamo, è molto difficile che esca, perché non ha messo in movimento soldi e interessi. Non a caso lavoro molto meglio con la Svizzera e la Francia – sto collaborando col montatore-operatore di Godard, un signore che dopo aver cambiato la storia del cinema continua a ricercare. Ultimamente poi mi sono messo a recitare, a fare l'attore per altri. Mi piace stare sui set, studiarli come possibilità di fare un cinema "normale". Come durante il film di Yolande Moreau, una produzione francese importante: dovevo girare una scena in cui pelavo delle patate e c'era tutta una piazza bloccata, con la polizia, decine di persone e un piccione addomesticato che si doveva avvicinare a me... Ci ho trovato passione, necessità, armonia. E' stata una bella esperienza che mi ha fatto im-

maginare che potrei anche fare un film con una troupe, un giorno – cosa che non escludo. Ora probabilmente mi aiuta il fatto di avere una storia molto consolidata a teatro. Questo mi permette di agire da una posizione di calma maggiore rispetto, per esempio, a chi fa solo cinema, e di essere più libero. Più libero e più rompiballe. Ma non tanto per me, perché alla fine quello che dà un senso sociale e politico è provare a fare una rivoluzione che contaminerà anche l'ambiente intorno. Mi piace pensare che puoi cambiare delle cose intorno a te.

Questo significa che i suoi film sono atti politici?

Sì, totalmente. Spiritualità, anche... E poetici. Non si possono dividere poesia e politica l'una dall'altra.

Una poesia ottenuta dalla giustapposizione di elementi eterogenei. Attraverso immagini e parole spesso in contrasto lei infatti cerca di aprire il cinema a temi di enorme portata come la Vita, l'Amore o la Morte senza mediazioni drammaturgiche.

Sì, è giusto. Ma naturalmente quello che tu vedi da spettatore non è qualcosa a cui io – creatore – voglio dare un nome e un cognome. Non mi siedo a tavolino pensando che il mio film sarà sull'Amore in particolare, o su altro... Anche se poi però alla fine vedo che è così. L'arte è un questionarsi sul senso del vivere: perché nasciamo? perché moriamo? perché soffriamo? Sono tutte domande che ci danno il senso di essere artisti. L'arte si fa per andare a sondare le zone che non si conoscono e non si capiscono, sennò si fanno dei trattati, della saggistica. Ed è per questo che mi piace trovare i fili nella casualità, perché si creano delle sceneggiature nuove, che non sono guidate.

Perciò il cinema è una ricerca che parte da frammenti e non un dire qualcosa di definitivo partendo da una certezza assoluta?

Parti da dei frammenti e provi a vedere come questi si intersecano. Cose che apparentemente



non hanno alcuna relazione tra loro possono rivelare un legame, un senso che noi perdiamo di vista ma che c'è. Quindi cambia anche il colore: la morte è drammatica, però può essere anche divertente. Penso a quei film americani in cui muoiono tutti: mille morti in mille modi, ma alla fine non muore davvero nessuno. Tu esci e non c'è stato nemmeno un morto. Nemmeno un morto vero. Terribile, no? Eppure muoiono tutti... Io invece voglio andarci, sul morire.

E il fatto che lei lo faccia attraverso sé stesso?

E' il modo più sincero. Parlando di te parli del mondo: il tuo privato diventa politico. Riflettendo sulla tua morte, o su quella delle persone che ti stanno vicine, puoi riflettere sulla Morte. Senza però andare sull'emotività: il cinema non deve farti commuovere, ma deve avvicinarti alla verità dell'esistere – cosa molto diversa.

Il contrasto tra emotività ed emozione nuda e cruda.

L'emotività è in un colore: piango perché muoio, piango perché sono triste, rido perché sono contento. L'emozione è invece un qualcosa che ha in sé delle contraddizioni, è una luce che appare in mezzo al buio, è una leggerezza che si rivela nella pesantezza.

Ma affrontando tutto questo, non ha l'impressione che la sua arte diventi anche una sorta di auto-esorcismo?

Per guardarle in faccia. Non le puoi vincere e non te ne puoi allontanare, ma bisogna che le guardi in faccia. E' già un passo importante.



Pippo Delbono in una scena di "Henri" di Yolande Moreau (2013)

Da oltre mezzo secolo il regista genovese realizza film onesti, fortemente etici, attenti al ventre oscuro del paese.

Giuliano Montaldo, maestro discreto

[di Giona A. Nazzaro]



PER AVERE UN'IDEA ATTENDIBILE DI TUTTO CIÒ CHE PURTROPPO IL CINEMA ITALIANO NON È PIÙ, basterebbe scorrere la filmografia di Giuliano Montaldo, cineasta il cui nome non compare quasi mai nelle liste del cuore della cinefilia, militante e non.

Montaldo, cineasta vero, autentico, la cui forza è pari solo alla sua modestia e rigore, intervistato qualche anno addietro, e riflettendo su come la critica abbia trattato quasi sempre con una certa approssimazione il suo lavoro, invece di reagire con il solito scatto d'orgoglio ormai caratteristico anche dell'ultimo dei mestieranti, spiegava che avendo

avuto il privilegio di lavorare in un momento in cui erano ancora attivi i Fellini, i Visconti e gli Antonioni, non poteva pretendere dalla critica che fosse indulgente con quel signore che nella foto di gruppo del cinema italiano stava in terza fila, all'in piedi, sulla sinistra.

Citiamo a memoria, ovviamente, ma l'integrale della conversazione è recuperabile in un dvd dedicato a Valerio Zurlini, realizzato per il mercato home video statunitense.

Questo per dire che Giuliano Montaldo ha sempre avuto una consapevolezza acuta della propria posizione in seno alle cose del cinema italiano e, pur essendo un autore al 100% della definizione che abitualmente si attribuisce alla parola "autore", ha praticato la sua autorialità in forme aperte, europee, e mai meramente autoreferenziali.

Piace immaginare Montaldo sul set del primo film di Carlo Lizzani, un altro maestro che ha fatto della modestia la sua cifra espressiva portante.

Con Lizzani, Montaldo condivide un impegno politico mobile, critico e mai ossequioso dell'apparato ma, soprattutto, un interesse schietto, generoso, aperto, nei confronti delle modalità di racconto tipiche del cinema popolare e che oggi s'indicano genericamente come "cinema di genere".

Montaldo gira all'americana. Uno dei pochi a dire il vero. Come un altro grandissimo ligure, Pietro Germi. O come il miglior Alberto De Martino. Grande fiuto per le ambientazioni urbane, che poi esploderanno nella grande stagione del poliziesco all'italiana. Ma non solo. Straordinario senso critico nel ripensare la lezione del noir politico à la Jules Dassin, calandola nei gangli nervosi di un cinema spettacolare in grado però di rivolgersi alle problematiche del proprio tempo.

Ad ogni costo, *Gli intoccabili* ma anche l'esordio *Tiro al piccione*, *Una bella grinta*. Cinema robusto, serio, dentro le ragioni dell'industria ma anche della storia del proprio paese.

E poi: lavorare con Sergio Leone e Gillo Pontecorvo, Luciano Martino e Francesco Rosi. Come dire che Montaldo è il crocevia delle migliori energie del nostro cinema che

nella sua filmografia prendono corpo in forme originali e ricche.

La cosa peggiore è stare a stilare graduatorie di "qualità" in seno al suo lavoro. Come dire: separare l'artigiano che si presta per realizzare *Nudi per vivere* ed *Extraconiugale* dall'autore di *Giordano Bruno*. Montaldo cineasta vive il cinema italiano e le sue spinte contraddittorie. Il pregiudizio autoriale tende invece a separare l'autore, colui che fa i film, dal resto dell'industria, considerata, quando va bene, un male necessario.

Montaldo, no. Lui nell'industria ci sta tutto. La comprende e l'asseconda per realizzare i suoi film. Non a caso lui è uno dei nostri cineasti internazionali per eccellenza negli anni Settanta, quando il nostro cinema viaggia oltre il Gra, cosa che oggi riesce solo a Paolo Sorrentino e a pochi altri.

Basti pensare alla straordinaria intuizione del *Marco Polo* televisivo. Realizzato nel 1982, quando il cinema italiano di genere s'arrendeva alla truppe cammellate delle televisioni, quando le sale iniziavano a chiudere a catena, Montaldo dimostra, grande lezione di strategia resistenziale rimasta sostanzialmente incompresa, e in lungimirante anticipo sulla febbre attuale da serie USA, che un'altra televisione era ed è possibile. Lui e Antonioni pensano la televisione, le due uniche indicazioni produttive e critiche concrete dopo il magistrale *Sandokan* di Sergio Sollima (1976-1977). (Certo: Rossellini prima di tutti...). *Marco Polo*, lezione di storia gramsciana, calata in una rilettura critica del cinema hollywoodiano classico, è un modello e una proposta. Le polemiche del clero e dei suoi organi di stampa nulla possono per limitarne il successo, eppure *Marco Polo* resta un lavoro isolato. Poi è tutto un florilegio di vite di santi.

Così Montaldo giunge sino a noi, oggi con il suo ultimo lavoro, *L'industriale*, schietto noir dostojevskiano che, nonostante qualche sbavatura di sceneggiatura, ci restituisce un cineasta vero, sempre sintonizzato sul ventre oscuro del paese. Renitente come sempre a distribuire facili patenti di correttezza, Montaldo osa dare un nome e cognome ai colpevoli. Non banalizza. Tiene le sue inquadrature strette. Bracca i corpi. Studia gli ambienti e li riporta in movimenti di macchina e stacchi di montaggio.

Oggi Montaldo, dopo Lizzani, e senza i Petri e i Damiani a fare da anelli di congiungimento fra le ragioni dell'industria e del pensiero critico, resta come esempio luminoso di un modello di cinema, quintessenzialmente italiano, la cui lezione è stata troppo facilmente e troppo rapidamente dimenticata.

Eppure, *L'industriale* dimostra che non è troppo tardi.



Ad ogni costo



Giordano Bruno



Sacco e Vanzetti

In principio c'era solo Govi, o quasi.
Ora sono decine al cinema, in teatro e in tv.

Comici di Liguria

[di Steve Della Casa]

Pht. Ignazio Romano

CERTO, DA QUANDO BEPPE GRILLO È DIVENTATO UN LEADER POLITICO L'ATTENZIONE PER LA COMICITÀ CHE NASCE NEL CAPOLUOGO LIGURE è diventata tutt'altra cosa, quasi una questione di schieramento. Del resto Grillo politico è un po' come Grillo attore: o piace molto o non piace per nulla, e comunque non lascia mai indifferenti. Va però detto che chi lo vede come un caso unico, nel panorama italiano ma anche sulla scena genovese, sbaglia. La sua comicità aggressiva, il suo costruire lo spettacolo con il talk show hanno illustri predecessori. E il palcoscenico genovese degli ultimi anni si scopre molto più affollato di quanto si possa pensare.

I tempi di **Gilberto Govi**, infatti, sono molto lontani. La sua comicità dialettale, bonaria seppur velata di innumerevoli mugugni, fa parte di un'altra storia. Lui, come Cesco Baseggio a Venezia, Macario a Torino, Totò e i De Filippo a Napoli, Aldo Fabrizi e molti altri a Roma, appartengono alla tradizione dialettale della commedia dell'arte innestata sul corpo del teatro leggero di varietà che tutti quanti loro hanno frequentato. Govi (come anche Baseggio) è stato molto fedele a questa scuola. Come tutti ha fatto anche del cinema, ma solo da protagonista (e con successo così così), non ha mai accettato di farsi retrocedere a spalla (come è avvenuto ad esempio per Macario). I suoi tre film illustrano con l'immagine in movimento pièces teatrali che erano suoi cavalli di battaglia. Niente di più, niente di meno: poi ha fatto un po' della prima televisione e poi è ritornato nella sua zona, dalla quale non avrebbe mai voluto andare via.

Lina Volonghi era un po' più giovane di lui, ma come lui il teatro lo conosceva molto bene. In televisione ha fatto molto, ha frequentato anche il grande schermo, amava i ruoli brillanti ma si cimentava con piacere anche in quelli drammatici: se no, come avrebbe potuto essere un'assassina (di classe, ma sempre un'assassina) in *La donna della domenica*? **Paolo Villaggio** è a sua volta un po' più giovane di tutti e due, diventa noto grazie alla televisione, passa al cinema con ottimi risultati, non si ferma mai, ha un carattere corro-

sivo che non gli fa fare sconti da nessuno ma scrive pagine decisive nello spettacolo italiano. E' cattivo, aggressivo, sembra individualista ma poi si scopre che ha lavorato con tutti: De André, Cochi, Renato, Iannacci, Fo... Rimane negli anni sempre fedele al suo personaggio, anche dopo essere stato sdoganato da Fellini. Anche se il regista che lo ha valorizzato di più forse è Luciano Salce, mentre quello che lui più ha amato è Mario Monicelli. Come quest'ultimo ha un'idiosincrasia totale per la retorica, le belle parole, i discorsi seri: basta vedere recentemente nel documentario di Antonello Sarno come rievoca i funerali di Fellini, con il racconto di Gassman che viene da lui con aria contrita e funeraria per dirgli con voce impostata: "Dopo si va da Maura a farci due spaghetti?".

Veniamo adesso alla generazione attuale. Molti vengono dal cabaret, alcuni hanno lavorato insieme, altri no, alcuni sono amici e altri no. Normale, capita così un po' in tutta Italia. Capita un po' meno spesso che tutti, ma proprio tutti trovino fortuna lontano dalla loro città di origine. **Carla Signoris** imposta su questo concetto una bella intervista. Lei con i **Broncoviz** (e soprattutto con Crozza e Cesena) realizza un sogno che parte dagli anni del liceo (lo hanno frequentato assieme) e continua con una carriera folgorante. In realtà il cinema premia soprattutto lei, che diventa una caratterista di lusso molto amata dal pubblico. Crozza si dedica ai talk show e diventa talmente famoso da suscitare una polemica con il suo compenso (peraltro piuttosto modesto, ma tant'è), Cesena affina personaggi che paiono fatti apposta per le web series: il pubblico li ama molto, sono oggetto di culto, sentiremo ancora parlarne molto. Al cinema? Forse sì.

Luca e Paolo, come è noto, devono il loro successo alle lene. Devo dire che non amo particolarmente quella trasmissione: mi sembra il conformismo dell'anticonformismo, una parodia della tv di inchiesta abbastanza sciatta e però con pretese. E' curioso: loro battono bandiera genovese proprio come il Gabibbo, entrambi fingono di fare inchieste puntute e di "servizio pubblico" ma risultano prevedibili e assai meno

graffianti di quanto pretendono di essere. Però sono indubbiamente bravi. Al cinema lavorano con buona personalità e ottimi risultati. Forse il grande schermo può fare loro bene. **Dario Vergassola** lavora soprattutto in televisione, al cinema ha fatto poco, anche se con il suo amico Riondino ha fior di progetti che però non si iscrivono necessariamente nella sfera della comicità. Come molti viene dal cabaret, come loro ha poi preso strade diverse.

E torniamo per finire al fenomeno **Grillo**. Lui al cinema non ha mai spaccato. Il cinema non è solo parole, è anche costruzione dei personaggi, visualità. Tutti argomenti che a lui non interessano troppo neanche adesso. Concludendo: una scuola tipica e genovese non c'è. Il minimo comune denominatore è che tutti se ne sono andati via. Però sono tanti, così come erano tanti anche nelle epoche precedenti. Vorrà dire qualcosa?

CERCASI GESÙ

SCENDO DI GUERRA

In alto nella foto grande di sfondo, Paolo Villaggio. Sopra questa a sinistra, Gilberto Govi e Lina Volonghi. Sulla destra i Broncoviz e Luca Bizzarri e Paolo Kessissoglou. Qui a lato Beppe Grillo nei film da lui interpretati.

TOPO GALILEO

Dal teatro alla tv, dai primi film al post cinepanettone: il cinema secondo Luca & Paolo

A proposito di quelle iene...

[di Maria Francesca Genovese]

TUTTO È INIZIATO DAL TEATRO STABILE DI GENOVA. Nel '91, durante i provini di ammissione alla scuola di recitazione, due ragazzi si conoscono, fanno amicizia e iniziano un sodalizio artistico a dir poco fortunato. Luca Bizzarri e Paolo Kessisoglu hanno contribuito a creare

centrati sul tema comune del capriccio della sorte. Se l'episodio con Francesco Mandelli e Christian De Sica è più farsesco e quello con Lillo e Greg ha toni surreali, l'episodio interpretato da Luca e Paolo è il più vicino alla commedia classica, e c'è spazio anche per l'amore. Racconta di una grossa vincita, dello smarrimento del biglietto fortunato e di tutti gli sforzi per ricordare che fine abbia fatto.

Del loro rapporto con il cinema e di molto altro ancora, Luca e Paolo hanno parlato a lungo solo per FILM DOC.

Perché il vecchio "cinepanettone" non ha funzionato più?

Luca Perché il pubblico giovane si è allontanato, ha scelto altri tipi di film, come *I soliti idioti*. Noi seguiamo la strada di *E allora mambo!* e *Immaturo*: la commedia romantica bilanciata dall'ironia e dal sarcasmo, che sono il nostro tratto distintivo.

Paolo Ormai il termine "cinepanettone" si usa in modo abbastanza generalizzato, come se tutte le commedie che escono in periodo natalizio fossero sinonimo di bassa qualità. Io sono per il buon cinema in ogni momento dell'anno, Natale compreso, e credo che il pubblico la pensi esattamente come me. Detto questo, noi ci orientiamo verso un tipo di commedia ironica e garbata, che abbia l'amaro e il dolce come nella vita vera. In questo senso il nostro modello è la commedia italiana degli anni '50. Ma anche quella inglese contemporanea, dove i personaggi non sono solo dei clown, si confrontano anche con parti d'ombra.

De Laurentiis ha rinnovato una formula che andava avanti da oltre trent'anni puntando su di voi: vi sentite sotto pressione?

Luca Il nostro è un mestiere in cui tutto dipende da ciò che gli altri pensano di te, quindi si vive costantemente sotto pressione. Sicuramente sento un certo peso addosso, perché mi



è capitato di leggere critiche al film con De Laurentiis prima di avere io stesso tra le mani il copione!

Paolo Cerco di vederla in positivo: è qualcosa di nuovo che nasce. L'importante per noi ora è stare a cavallo e fare un bel numero a ostacoli.

In generale, a che punto è la commedia italiana secondo voi?

E ALLORA MAMBO

Italia 1999, Commedia, durata 99'

Regia di Lucio Pellegrini

Con Luca Bizzarri, Luciana Littizzetto, Paolo Kessisoglu, Maddalena Maggi



Esordio al cinema di L&P, scoppiettante come i pezzi storici di mambo che fanno da colonna sonora. Stefano (Bizzarri) cambia vita quando un errore del sistema bancario gli accredita sul magro conto ben sei miliardi. Con l'aiuto dell'amico avvocato (Kessisoglu), mette in piedi una doppia esistenza: nuova compagna e nuova prole, senza però abbandonare la precedente famiglia, perché "io non voglio cambiare vita, io cambio vita part-time". Quando le insoddisfazioni da impiegatuccio sembrano ormai alle spalle, ecco che nuovi problemi si profilano all'orizzonte. Perché vivere una doppia esistenza è davvero una faticaccia... Commedia degli equivoci divertente, mai volgare, supportata da due protagonisti in gran forma. Regia di un altro esordiente nel cinema, Lucio Pellegrini.



un nuovo stile televisivo (Le Iene, Camera Café), hanno fatto felici incursioni nel mondo del doppiaggio (Le Follie dell'imperatore, Sitting Ducks), hanno mantenuto saldo il legame col teatro di qualità (Non contate su di noi, La Passione secondo Luca e Paolo). In mezzo due partecipazioni a Sanremo, tanti spot-tormentone. E poi il cinema. Un rapporto con la commedia ormai ultradecennale (E allora mambo! nel '99, seguito da Tandem, E se domani, Immaturo ed Immaturo - Il viaggio nel 2012), destinato a farsi sempre più stretto. L'estate scorsa infatti hanno girato la commedia d'autore Un fidanzato per mia moglie, remake del campione d'incassi argentino Un novio para mi mujer di Juan Taratuto. Ma le novità più grandi riguardano il cinema mainstream: il duo ha firmato un contratto con il produttore Aurelio De Laurentiis per cinque pellicole, di cui quattro natalizie, da far uscire tra il 2013 e il 2016. E cominciato a dicembre con Colpi di fortuna, evoluzione garbata dell'ormai sepolto "cinepanettone": tre episodi distinti, interpretati da altrettante coppie comiche e in-



Luca In questo momento è difficile capirci qualcosa: c'è uno spostamento dei gusti degli spettatori, per cui quello che un tempo funzionava ora fatica, non ci sono più storie o volti "sicuri". Penso che un rinnovamento sia necessario, anche correndo il rischio di commettere errori.

Paolo Credo che oggi ci siano molte possibilità per gli sceneggiatori giovani, se si trovano produttori interessati a investire su di loro. Ci piace l'idea di collocarci come protagonisti di una commedia scritta da nuove leve. Comunque, come già succede per il teatro e la tv, di solito noi collaboriamo anche alla parte ideativa, ai soggetti e ai testi: non partecipiamo al progetto solo come attori.

Tognazzi/Vianello e Lemmon/Matthau: a quale di queste coppie comiche vi sentite più vicini?

Luca Vianello/Tognazzi mi piace come paragono, perché non erano una coppia comica nel senso classico del termine: erano due attori che lavoravano insieme. Paolo ed io non veniamo dal cabaret, siamo due attori prestati a quello che facciamo di volta in volta.

Paolo Invece io, se parliamo in particolare di cinema, mi sento più vicino alla coppia Lemmon/Matthau, o almeno mi piacerebbe assomigliargli. Perché erano due grandi attori, molto efficaci quando recitavano insieme. Tognazzi e Vianello appartengono a un immaginario più televisivo.

La vostra attività nel cinema ha incluso anche il doppiaggio.

Luca E' stato molto divertente, ma ha riguardato solo pochi cartoon. Non doppierei mai un attore: mi piace guardare i film in lingua originale per capire come recitano.

Paolo La penso esattamente come Luca. Mi

sono abituato a guardare i film non doppiati e li apprezzo molto di più. Senza nulla togliere alla bravura dei nostri doppiatori, penso che in questo senso in Italia ci sia una situazione anomala rispetto al resto del mondo, dove i film in lingua originale sono la regola.

Vi immaginate un giorno come registi o produttori?

Luca Mi immagino come regista teatrale, perché penso che a teatro si lavori più con le persone che con la macchina da presa, l'apporto attoriale è maggiormente valorizzato.

Paolo Almeno una volta mi piacerebbe fare il produttore. Vorrei dare un'occasione a qualcuno che lavora nel mondo dell'immagine e ha talento, ma è ancora sconosciuto.

Tra tutti i personaggi che avete interpretato, a chi siete più legati?

Luca Sono tutti "piezzi e core". Certo Kuzco di *Le follie dell'imperatore* l'ho amato in modo particolare. Pur essendo uno dei pochi personaggi che non è stato scritto apposta per me, mi assomiglia molto.

Paolo Paolo Bitta di *Camera Café*: un Fonzie del 2000 che ha fatto molta strada, gli voglio bene.

Cinema, tv, teatro. E poi?

Luca Il Centro di Formazione Artistica, il mio sogno diventato realtà. L'ho avviato e ora sta crescendo da solo, soprattutto grazie al direttore, Lisa Galantini, e ai miei genitori, che sono dei veri tuttofare. Presto mi piacerebbe allargare questa esperienza a Milano, anche perché se una cosa funziona a Genova, può funzionare ovunque (*ride*, N.d.r.). Spesso da noi bisogna combattere contro il luogo comune che il nostro non è un mestiere, mentre invece nel resto del mondo è una professione che richiede scuole, insegnanti specializzati e curricula di tutto rispetto. Solo in Italia spesso basta essere il più simpatico della festa per finire al cinema o a teatro, e i risultati sono evidenti.

Paolo La musica. Fa parte di me: ho studiato chitarra fin da piccolo e ora, dopo un periodo di



pausa, sto esplorando di nuovo il terreno. Con nuove articolazioni: compongo intere partiture, mi cimento con il pianoforte e l'elettronica. In casa ho un piccolo studio di registrazione e uno dei primi lavori è stata la cover di *Born to be alive*, di Patrick Hernandez. L'ho riarrangiata, cantata e prodotta, ed è stata inserita nella colonna sonora di *Immaturo*.

A sinistra, nella foto grande in alto Luca e Paolo in una scena di "Colpi di Fortuna". Nelle due foto sotto due momenti dalla trasmissione TV "Le iene".

In questa pagina, in alto a sinistra in un momento dello spettacolo teatrale "Il vangelo secondo Luca e Paolo" con la regia di Giorgio Gallione; sopra con gli altri protagonisti sul set di "Immaturo" e qui sotto in una scena del medesimo film di Giovanni La Parola.



TANDEM

Italia 2000, Commedia, durata 110'
Regia di Lucio Pellegrini
Con Luca Bizzarri, Paolo Kessissoglu, Maddalena Maggi, Fabrizia Sacchi

Squadra che vince non si cambia e nel 2000 L&P tornano ad essere diretti da Lucio Pellegrini in un gioco di coppie e sfondi sociali che si intrecciano fino all'ultimo fotogramma. Per strani percorsi della sorte, la fidanzata del cantante rock Luca (Bizzarri) diventa la compagna di Pietro (Kessissoglu), lo psicologo dell'uomo. Ma la nuova coppia, tra incomprensioni e ripensamenti di lei, non è destinata a durare a lungo. Il lieto fine è comunque dietro l'angolo.

Meno fluida di *E allora mambo*, questa commedia può comunque contare sul brio degli interpreti principali e sulle geometrie della sceneggiatura. Camei dei Subsonica e di Samuele Bersani.

... E SE DOMANI

Italia 2005, Commedia, durata 90'
Regia di Giovanni La Parola
Con Luca Bizzarri, Paolo Kessissoglu, Luigi Maria Burruano, Sabrina Impacciatore

Mimi Rendano (Bizzarri) ama sinceramente la vedova Caterina e la sua bambina e vorrebbe offrire loro una vita di agi, ma una serie di investimenti sbagliati lo riducono sul lastrico. In preda alla disperazione, organizza una maldestra rapina in banca che porta a una lunga serie di complicazioni. La storia di Mimi è raccontata dal suo avvocato e confidente Matteo (Kessissoglu). Questa commedia agrodolce e un po' nostalgica regala a L&P il premio per la migliore interpretazione maschile al Festival del Film Italiano di Annecy. Tratto da un fatto di cronaca realmente accaduto, è diretto con ritmo dall'esordiente Giovanni La Parola. Come sottofondo musicale, la potenza vocale di Mina nella canzone che dà il titolo al film.



IMMATURI

Italia 2011, Commedia, durata 108'
Regia Paolo Genovese.
Con Ambra Angiolini, Luca Bizzarri, Barbora Bobulova, Raoul Bova, Anita Caprioli.



Nel 2011 L&P conquistano Sanremo mentre al cinema devono ripetere gli esami di Stato in *Immaturo*, di Paolo Genovese. Un gruppo di amici, tra cui Piero (Bizzarri) e Virgilio (Kessissoglu), alla soglia dei quarant'anni per un cavillo burocratico devono ripetere la famigerata "Matura". Sarà l'occasione per confrontarsi dopo tanti anni e finalmente crescere davvero, con tutto il carico di responsabilità che questo comporta. Quasi un Grande Freddo all'italiana, tra riflessioni generazionali e comicità romantica, ben scritto e ben girato da Paolo Genovese, abile orchestratore di un nutrito cast all star in cui i nostri tengono agilmente il passo. Kessissoglu contribuisce alla colonna sonora con una sua versione di *Born to be alive*.

COLPI DI FORTUNA

Italia 2013, Commedia, durata 90'
Regia di Neri Parenti
Con Christian De Sica, Pasquale Petrolo, Claudio Gregori, Luca Bizzarri, Paolo Kessissoglu, Luca Mandelli

Luca & Paolo esordiscono nel post-cinepanettone come protagonisti di *Sbornia d'amore*, l'episodio che apre il film del Natale 2013. Kessissoglu è un timido innamorato di una bella barista (Fatima Trotta), Bizzarri è l'amico che in realtà la frequenta di nascosto.

E insieme si ritroveranno a inseguire il biglietto vincente della lotteria, smarrito in una notte di follie. Tra citazioni continue che vanno dal surrealismo di René Clair al demenziale di *Una notte da leoni*, i due ne combinano di tutti i colori: rubano una bara, finiscono abbracciati da pelosissimi camorristi in un bagno turco, incontrano Hamsik, Insigne e altri calciatori del Napoli... Una svolta radicale nella loro comicità: l'inizio di una nuova carriera?



I mille volti di Carla Signoris: dai Broncoviz ai film, adesso anche scrittrice.

Signore & Signoris

[di Antonella Pina]



PEGGIO DI COSÌ SI MUORE di Cesena

sato Maurizio Crozza, ha due figli e da alcuni anni è anche una scrittrice di successo. La sua avventura nel mondo dello spettacolo ha avuto inizio alla Scuola di recitazione del Teatro Stabile, a Genova, la città in cui è nata e che non ha mai voluto lasciare nonostante il mestiere di attrice le suggerisse di vivere altrove, "perché Genova è una città bellissima, anche oggi, anche quando piove, e io la amo disperatamente".

Quindi tutto è cominciato a Genova, con il Teatro Stabile.

Sì, essendo genovese l'inizio a Genova è stato un approdo naturale e molto fortunato perché il Teatro Stabile è uno dei teatri più importanti d'Italia, con un'ottima scuola di recitazione. Quando ho iniziato - parlo di trent'anni fa - era una scuola che ti dava la possibilità di andare in palcoscenico e di andarci insieme a grandi attori, a personaggi di grande spessore, ti consentiva di respirare fin da subito l'aria del teatro. Non poteva esserci un migliore inizio. Gli insegnanti erano Egisto Marcucci, il Gruppo della Rocca, Marcello Bartoli. Tutto il gruppo di attori con cui ho lavorato viene dalla Scuola dello Stabile. Cesena, Pirovano e Gallione hanno frequentato nel mio stesso anno, Dighero e Crozza due anni dopo. E' stata un'esperienza fondamentale per poter partire con il piede giusto. Ho avuto la mia prima grande esperienza nell'80, *La bocca del lupo*, con la regia di Marco Sciacaluga, anche lui era molto giovane. C'era una strepitosa Lina Volonghi. Con Elio Petri ho fatto *L'orologio americano*. E' stato un privilegio lavorare con lui. Tra noi non c'era amicizia perché ero troppo giovane per questo, ma molta simpatia. Indirizzò a me la cartolina che scrisse per salutare il gruppo di attori al termine del lavoro. La conservo ancora.

Dopo lo Stabile il Teatro dell'Archivolto.

L'esperienza con l'Archivolto è nata con Gallione e con il gruppo di attori con cui ho lavorato per molti anni: Cesena, Crozza, Dighero e Pirovano. Ci siamo inventati un progetto totalmente nostro. E' stata una scommessa: abbiamo giocato la carta ed è andata bene. L'esperienza archivoltina è durata circa quindici anni, poi le nostre strade si sono divise. Noi, il gruppo di at-

CARLA SIGNORIS LAVORA PER IL TEATRO, PER LA TELEVISIONE E PER IL CINEMA. Ha sposato

tori, abbiamo fondato i Broncoviz e abbiamo iniziato a lavorare per la televisione. La nostra prima esperienza televisiva è stata *Avanzi*. Erano gli anni '90. Parallelamente facevamo anche teatro e dico teatro, non cabaret, come alcuni scrivono. Nessuno di noi ha mai fatto cabaret. Neppure Crozza! Non sarebbe stato male. Mi piacerebbe poter dire: ho fatto anche cabaret. Purtroppo però non è vero, è un'esperienza che manca.

Com'è stato approdare in televisione?

E' stato naturale, perché un attore, secondo me, deve essere versatile. Sono mestieri diversi: la televisione è diversa dal teatro ed è diversa dal cinema, ma sei sempre un attore, devi sempre fingere di essere altro da te. Devi riuscire a fare tutto per poi, eventualmente, scegliere.

Avendo provato tutto, lei oggi cosa sceglierebbe?

Tutto. A me piace questo mestiere. Ora non faccio teatro perché ho una famiglia, ho due ragazzi adolescenti e preferisco non essere assente per lunghi periodi. Il teatro richiede troppo impegno, è un'esperienza totalizzante. Il cinema riesco a gestirlo con più facilità, può essere molto impegnativo, ma per periodi più brevi. In futuro chissà, con Gallione a volte ne parliamo. Gallione è un regista di cui mi fido.

La prima esperienza cinematografica è stata *Peggio di così si muore*.

Sì, con il mio gruppo, i Broncoviz, che dal teatro si era spostato alla televisione e poi al cinema. La sceneggiatura era di Cesena e Dighero, la regia di Cesena, io Crozza e Pirovano i protagonisti. Era una produzione familiare. Credo sia un film delizioso anche se forse non era stato molto apprezzato. Ricordo di essermi divertita, il personaggio era scritto su di me: Anna ero io e divento un'assassina, mio malgrado.

Ci sono altri suoi film che ricorda con piacere?

La bruttina stagionata di Anna Di Francisca e tra quelli più recenti *Ex* di Brizzi e *Happy Family* di Salvatores. Mi è piaciuto molto farli e poi mi è piaciuto guardarli, come semplice spettatrice. Stiamo aspettando l'uscita di *Allacciare le cinture* di Ozpetek, a febbraio. Dovrebbe uscire anche il *Leone nel basilico* di Pompucci, ma non so ancora quando. Comunque il film migliore è sempre quello che devi ancora fare.

Ha girato anche il video di Noemi, *Vuoto a perdere*.

Sì è stata un'esperienza molto carina, tra l'altro la bambina che si vede nel video con i genitori sono io da piccola. E poi negli ultimi anni ho ini-

ziato a scrivere. Ho scritto due libri, *Ho sposato un deficiente* e *Meglio vedove che male accompagnate*. Stanno andando molto bene e a me scrivere piace molto, anche se è un po' faticoso. Era diventata una cosa necessaria, avevo bisogno di un'espressione nuova per la mia creatività.

Lei va al cinema?

Spessissimo. Mi piace uscire da casa per andare a vedere un film, mi piace chiudermi in una sala buia insieme ad altre persone. Se poi il film è bello esco felice, anche se mi ha fatto piangere molto.

Se questa sera andasse al cinema e dovesse scegliere tra *American Hustle*, *The Butler* e *Molière in bicicletta* cosa andrebbe a vedere?

Forse *Molière in bicicletta*. In Francia stanno facendo film piuttosto belli. Ricordo con un piacere particolare *La crisi!* di Coline Serreau e tra le cose più recenti mi è piaciuto davvero molto *Quasi amici*. Amo anche la cinematografia inglese: *Full Monty* o *Svegliati Ned* sono piccoli film ma con grandi idee e con la capacità di raccontare mondi. Un film che mi ha veramente emozionata è stato *Le onde del destino* di Lars von Trier. Mi aveva sconvolta, sono rimasta scombusolata per una settimana. Era un film talmente duro, con un linguaggio così nuovo. Non è il cinema che amo però mi aveva folgorata. *True Lies* di Cameron con Arnold Schwarzenegger e Jamie Lee Curtis era un bel film. Lo ricorda? Una storia incredibile! E poi *I soliti sospetti*. Ma tra quelli più recenti c'è un capolavoro: *Django*! Lo avrò visto ormai dieci volte con i miei figli e mio marito. Non ci stanchiamo mai.

Solo *Django Unchained* o tutto Tarantino?

Tutto Tarantino, *Django* il doppio. Anche *Bastardi senza gloria* è bellissimo.

Tarantino ha molti detrattori. Dicono che in realtà non abbia niente di nuovo da dire.

Dopo la tragedia greca nessuno ha storie nuove da raccontare, ma ci sono modi nuovi per raccontarle e Tarantino ha trovato il suo. Beato lui!

Quali sono i registi da cui le piacerebbe essere diretta?

Ce ne sono molti. Tra i registi del passato direi Monicelli, De Sica, Risi, Petri. Nel presente Woody Allen.

In effetti la vedrei bene in un film di Woody Allen.

Sì, mi ci vedrei bene anch'io. E chi non ci si vedrebbe?



"EX" di Brizzi



Mauro Pirovano
parla di cinema,
teatro, tv.
E confessa
la sua passione
per la commedia
demenziale.

Un tocco di follia

[di Valentina Merlo]

Ph: Simone Martinetto

DIPLOMATOSI NEL 1980 PRESSO LA SCUOLA DEL TEATRO STABILE DI GENOVA, MAURO PIROVANO nel 1986 è al Teatro dell'Archivolto. Insieme a Carla Signoris, Maurizio Crozza, Marcello Cesena ed Ugo Dighero forma il quintetto dei Broncoviz, che darà il via alla sua carriera con il programma televisivo *Avanzi*, seguito dal film per il grande schermo *Peggio di così si muore*. Partecipa al programma *Mai dire...* e recita in diverse fiction tv, come *Un medico in famiglia*, *Don Matteo*, *Baciati dall'amore* e *A un passo dal cielo*. È molto amato dal pubblico genovese per le sue straordinarie interpretazioni in dialetto, che gli permettono di vincere il premio *Govi* nel 2008. Insegna teatro e dizione a Genova.

Dal palcoscenico del Teatro Stabile di Genova allo schermo: in che modo l'ambiente e la formazione genovese hanno contribuito alla tua realizzazione come attore?

La creazione dei Broncoviz in realtà è stata una cosa molto artigianale, partendo dagli sketch delle finte pubblicità siamo arrivati ad *'Avanzi'*: Marcello Cesena aveva fatto un provino e dopo essere stato preso ci aveva tirato dentro tutti. Da lì il salto al grande schermo col nostro film, *Peggio di così si muore*. È avvenuto tutto in modo molto casuale, non è che ci fossimo imposti di seguire necessariamente la strada della televisione o quella del teatro. Il lavoro che facevamo ci metteva nella condizione di confrontarci con molteplici realtà, non c'era nulla di premeditato. Avevamo delle voglie: il film è nato proprio così, il gruppo aveva voglia di cimentarsi nel cinema. Per questo la mia esperienza allo Stabile è stata fondamentale. Anche la collaborazione con l'Archivolto è stata molto formativa. Lì, con i Broncoviz, ci siamo potuti scatenare, grazie a Giorgio Gallione che non ci limitava. È venuto tutto in modo molto naturale, forse perché noi eravamo i primi a divertirci.

Qual è il tuo rapporto con la città?

Amo molto Genova, ma so che è una città dalla quale devi andartene, perché si sta stretti, perché ti spinge via. È una città un po' matrigna. Nei confronti dei propri figli non ha protezione, come invece succede a Roma o Milano. Ti butta subito in mare e ti dice che devi imparare a nuotare. Dal punto di vista artistico è una grande scuola, basta pensare ai grandi cantautori, a tutta la serie di comici genovesi molto apprezzati, la cui comicità raffinata e non becera, tipicamente ligure, è incentrata più sulla situazione che sulla battuta.

È una città matrigna, ma tu hai scelto di rimanere ad insegnare a Genova.

Per me è importante lavorare con i ragazzi.

Loro mi danno moltissimo e mi mantengono giovane, ma voglio continuare a fare il mio lavoro anche fuori. Per fare televisione e cinema bisogna necessariamente viaggiare. Per recitare a teatro, invece, prediligo Genova, perché mi piace farlo con le persone con cui ho condiviso un percorso, perché c'è un linguaggio comune.

Parliamo di cinema: quale genere ti ispira di più?

Mi piacciono i film di vari generi, ma, ovviamente, tendenti al divertente. Amo i film un po' demenziali in stile *Hollywood Party* con Peter Sellers. Oppure il cinema italiano degli anni '50, come quello di De Sica, in cui c'erano questi attori provenienti dal varietà che hanno inventato tutto, film come *I soliti ignoti*. Mi piace quella comicità fatta dai grandi attori, dove lo studio della situazione è più profondo rispetto a quello per la battuta. C'è un film scellerato, *Ridere per ridere* di John Landis, nel quale appare la fantomatica Bronkowitz Film Production dalla quale abbiamo preso il nome, che mi piace moltissimo. Mi divertono molto anche i film di Totò. Insomma, se vado al cinema mi piace divertirmi.

Uno dei titoli più originali della tua filmografia è *Princesa*...

È un bel film ed è stata un'esperienza di vita. Eravamo tre attori, e tutti gli altri trans veri. Il regista Henrique Goldman era l'aiuto di Ken Loach e lavorava in modo simile a lui, facendoci stare con loro al ristorante, in palestra... La mia parte è quella di un genovese a Milano, un po' sradicato, che frequenta per amicizia queste trans, e loro gli fanno provare qualche esperienza borderline. Ma tutto molto semplice, senza perversione. È un film sui pregiudizi nei loro confronti, anche perché quasi tutte si prostituiscono per pagarsi l'operazione. Milano è la piazza trans più frequentata, non ci volevano dare nessun permesso: così giravamo di notte, senza chiudere nessuna strada. Abbiamo fatto dei cameracar con i tram che ci venivano addosso, e se fermavi la macchina ti suonavano.

Poi c'è stato direttamente Loach, in *Ticket*.

La produttrice di *Princesa*, Rebecca O'Brian, era la stessa di Ken Loach (e di mr. Bean...), così Loach mi ha chiamato per un provino. Un sogno. Una persona di grande umanità, ti mette a tuo agio, ti chiama subito per nome. Non dà l'azione, lascia scivolare l'attore a poco a poco nella scena, e dà solo il ciak in fondo. Non dava indicazioni precise, avevi le battute ma i dettagli erano improvvisati al momento. Io facevo il con-



PEGGIO DI COSÌ SI MUORE

trollore che cercava di trattenere l'hooligan, ma gli hooligans li ho incontrati solo sul treno, e se Loach vedeva che ci mettevamo d'accordo su qualcosa interveniva subito per impedirlo. Mi faceva partire da cinque carrozze prima, attraversare tutto il treno. Quello che ne viene fuori è di un realismo tutto particolare. Tra l'altro, nella scena in cui mi tolgono il cappello, gli hooligans mi hanno rotto gli occhiali che erano miei. Loach ha chiamato subito la produzione per farmeli rimborsare. Il rimborso l'aspetto ancora, però gli occhiali rotti li tengo come una reliquia.

Quale grande film ti sarebbe piaciuto interpretare?

I soliti ignoti di Monicelli, oppure avrei voluto recitare la parte del fotografo in *Miseria e nobiltà* di Mattoli. Mi piacciono quei personaggi che magari non sono protagonisti, ma che da comprimari sono in grado di reggere tutto.

Secondo te in che condizione si trova, attualmente, il cinema italiano?

Questa è una domanda difficilissima. Non saprei, vedo Checco Zalone che sembra rappresentare il cinema italiano e fa degli incassi da paura, ma non credo sia questo il futuro del cinema. Io credo che sia anche cambiato il pubblico e che la televisione abbia rovinato molto la sua situazione. Sul set del mio ultimo film, Montaldo mi raccontava di un cinema che non esiste più, fatto di produttori che si sarebbero venduti la macchina pur di fare il film, in cui tutti erano coinvolti nella sua realizzazione. In questo momento sono un po' pessimista, ma è anche un momento economicamente assurdo.

Pensi che Genova sia una città adatta per fare film?

In molti film girati qui alla fine esce Genova e si riconosce. La nostra è una città molto cinematografica, da sempre. Persiste il fatto che i registi debbano venire sempre da fuori, i genovesi sono scettici, è sempre un po' il discorso che facevo prima sulla necessità di andare via. È una realtà che potrebbe essere sfruttata ed apprezzata di più, così come il Cineporto.

Enrico Oldoini ha esordito con "Cuori nella tempesta" nel 1984.

Da allora ha fatto la storia della commedia italiana a cavallo del millennio.

30 anni da regista

[di Antonella Pina]

ENRICO OLDOINI È NATO ALLA SPEZIA MA HA STUDIATO A ROMA, ALL'ACCADEMIA d'arte drammatica, perché l'attrice Marta Abba, vicina di casa della madre, aveva convinto tutti che avrebbe potuto fare l'attore. La sua prima interpretazione risale agli anni '70, era Mandrilluccio da Cortona nel film *Metti lo diavolo tuo ne lo mio inferno* di Bitto Albertini: "...ero bravo ma infelice, avevo capito di non essere nato per fare l'attore". Non abbandonò il cinema e insieme all'amico Franco Ferrini prese a scrivere sceneggiature. Il primo lavoro importante è stato *Così come sei* di Lattuada. Nel 1984 passa alla regia e dirige *Cuori nella tempesta*, poi con De Laurentiis realizza, non senza riserve, alcuni film di grande successo commerciale, i cosiddetti cinepanettoni. Oggi si dedica prevalentemente alla televisione. In questi giorni sta girando *Il restauratore* con Lando Buzzanca, la seconda stagione, ed è al ritorno da un'intensa giornata di riprese che ci dedica un po' del suo tempo.

«Sono giornate intense, realizzare cose per la televisione è faticoso. Quando fai del cinema giri due o tre minuti di montato al giorno, qui invece arrivi anche a tredici minuti. Devi sempre correre, è faticoso ma divertente. Posso dire che oggi faccio "felicitemente" televisione perché mi permette di rilassarmi, di raccontare storie con momenti romantici, drammatici, comici, senza l'ossessione di dover far ridere il pubblico ad ogni costo. Sono cose semplici ma si avvicinano un po' al cinema che avrei voluto fare».

Il cinema che avresti voluto fare assomiglia a *Cuori nella tempesta*?

Sì, a quello ma anche a *13dici a tavola*. *Cuori nella tempesta* è un film a cui sono particolarmente legato. È stato il mio esordio alla regia, volevo assolutamente farlo e volevo girarlo alla Spezia, dove sono nato e dove sono i miei ricordi. Mi è piaciuto vestire Verdone con la divisa da Ufficiale di Marina perché era la divisa che indossava mio padre. Verdone in realtà era un sottoufficiale, però la divisa è la stessa. Insomma era una storia che aveva un forte legame con il mio passato, ma purtroppo non ho avuto molto successo con i film in cui mi riconosco, con i film che mi assomigliano. Quando uscì *Cuori nella tempesta* piacque poco, poi con

il passare del tempo è diventato un cult, è stato trasmesso molte volte in televisione. Comunque non è mia abitudine voltarmi indietro, rivedere i film che ho fatto, preferisco guardare avanti e pensare al futuro.

E i cinepanettoni?

Quando ho iniziato a farli non si chiamavano ancora così! Aurelio De Laurentiis aveva litigato con i Vanzina e propose a me di girare uno di questi film natalizi. Accettai l'incarico perché riuscii a strappargli la promessa che, in seguito, avrei potuto realizzare altre cose, film più personali, anche se di minor successo. Ero un ingenuo e credetti alla sua promessa, poi le cose sono andate diversamente. I cinepanettoni sono film che incassano molto, mi hanno reso famoso ma mi hanno consacrato a un genere che non mi appartiene. Io preferisco andare a vedere quelli di Parenti e dei Vanzina, sono più bravi di me nel fare queste cose. Però è stato un periodo divertente.

Quando leggi i giudizi di una parte della critica, sprezzanti nei confronti dei cinepanettoni, come ti senti?

Quando ero più giovane soffrivo parecchio, le critiche negative mi ferivano. Oggi non mi toccano, penso di essere abbastanza vecchio per poter fare in pace il mio lavoro e le cose che comunque mi divertono.

Vai ancora al cinema con piacere?

Sono andato al cinema tutta la vita, fin da ragazzino, e ho conservato la sensazione di vivere una magia fantastica, ogni volta. Mi piace la commedia all'italiana: è stato un momento incredibile per il nostro cinema. I film erano divertenti ma avevano una struttura narrativa importante, i personaggi possedevano una grande dignità, erano veri ed erano veri i loro sentimenti. Sognavo di poter fare quel cinema ma non ci sono riuscito. Oggi si fanno cose più facili che mirano soprattutto alla risata grossolana e io faccio fatica, non mi sento a mio agio. Mi è piaciuto il film di Scola, *Che strano chiamarsi Federico*, perché dentro c'è il cinema che amo, generalmente però le cose che preferisco vedere sono i film d'azione, le americanate.

Un esempio?

Avatar, la grande favola del cinema americano.



Gran Torino di Clint Eastwood era molto ben raccontato, un bel film popolare. Anche con *Django* mi sono divertito molto.

Con Sorrentino e Garrone si può parlare di un nuovo cinema italiano?

No, non credo che abbiano rilanciato il cinema italiano, così come Almodovar non ha rilanciato il cinema spagnolo. Sono fenomeni isolati, due perle, due mosche bianche. In passato, quando un cinema italiano esisteva davvero, era grande anche il cinema minore, perché c'erano molte ottime professionalità e una cultura cinematografica. Oggi non sento nessuna corrente che sia abbastanza forte, abbastanza adulta. Credo che il nostro cinema sia ancora un po' sguarnito. Il modo di raccontare di Sorrentino mi piace molto. *Le conseguenze dell'amore* era un bel film. *La grande bellezza* ha momenti magnifici, anche se non tutto mi è parso bello. Quando vedo un film non deve necessariamente piacermi dalla prima inquadratura all'ultima, è sufficiente che riesca a portarmi a casa qualcosa, un'emozione, un po' di divertimento. Certo, quando guardo Vittorio De Sica o Rossellini è diverso, lì mi godo ogni fotogramma.

Siamo alla domanda di commiato: hai qualche progetto per il futuro?

Come ho detto, ora mi diverto a fare televisione, ma qualche piccolo progetto nel cassetto c'è ancora, c'è ancora qualcosa che mi piacerebbe fare. Non risponderò ad altre domande: non vi dirò mai di cosa si tratta!



Franco Ferrini ha appena scritto il libro "C'era una volta il cinema", sulle sue esperienze a Cinecittà e dintorni.

Il cinepanettone? L'ha ispirato Hitchcock

INTERVISTAMMO FRANCO FERRINI SETTE ANNI FA A LA SPEZIA. L'INTERVISTA, USCITA NEL NUMERO 69 DI FILM DOC, rivelò una persona disponibile e

gentile nonostante l'indolenza acquisita durante i molti anni vissuti a Roma e decisamente simpatica nonostante quel velo di disincanto attraverso cui osserva la vita. Ci raccontò della stagione dei cineclub a La Spezia, di Enzo Ungari, della rivista *Giovane Cinema* che lo portò a Roma e da lì al Festival di Pesaro; del ritorno alla città natale con un "opprimente

senso di sconfitta" e poi, come accade nei film a lieto fine, della seconda chance: il libro su Sergio Leone, l'incontro con il Maestro e la collaborazione alla sceneggiatura di *C'era una volta in America*. Questo fu il principio. Poi ci sono state altre sceneggiature: per Lattuada, Oldoini, Argento, i cinepanettoni, le serie televisive. In primavera è uscito da Gremese il suo ultimo libro: *C'era una volta il cinema*, una raccolta di ricordi, "...quasi un romanzo autobiografico, avanti e indietro nel tempo..... un duello al sole al tramonto fra Mnemosine, la dea della Memoria, e la ninfa Lete, sovrana dell'Oblio...". Un libro dedicato al cinema e alla sua follia, a "persone che passano la vita studiando la migliore inquadratura di un dettaglio, di uno sperone! Capisci di cosa sto parlando!?" Lo capiamo e siamo lieti che il centesimo numero della rivista ci porti ad incontrarti ancora.

La tua prima intervista per Film Doc risale al 2006. Sono passati sette anni e forse hai qualche storia da raccontare.

Facciamo la prossima volta. Al numero 200 della rivista.

So che vai spesso al cinema. Hai visto qualcosa di veramente bello?

La donna che canta. Ma il fenomeno nuovo sono state le serie tv americane, secondo me molto interessanti e innovative, anche più dei film, a differenza delle serie tv italiane.

Billy Wilder nell'intervista fattagli da Cameron Crowe rispondendo ad una domanda su Fellini - che adorava - parla così del cinema italiano: "...come saprà, nell'Italia di oggi è impossibile realizzare grandi film. Si girano soltanto commedie il cui successo non varca i confini

nazionali. Filmetti pensati su misura per il mercato locale". Era il 1998, pensi sia cambiato qualcosa da allora?

In peggio. Ma sono responsabile anch'io, avendo contribuito alla nascita del cosiddetto cinepanettone... assieme a Hitchcock.

Hitchcock?

Sì, Hitchcock, lo spiego nel mio libro, *C'era una volta il cinema*. Riassumo: ero a St. Moritz con Oldoini, al mitico Badrutt's Hotel Palace, scelto come location per *Vacanze di Natale '90*. Non sapevamo ancora nulla del film che avremmo dovuto scrivere, ma avevamo due cose importanti: la location e gli attori. Bighellonando per l'hotel scoprii che esisteva una camera dedicata a Hitch, la "Suite Hitchcock", perché il regista e sua moglie Alma Reville venivano qui a trascorrere il Natale. Vi erano stati per la prima volta nel 1926, durante il viaggio di nozze. Chiesi subito ad uno dell'albergo di poter vedere la camera: l'ambiente era ovattato, come sospeso nel tempo. Mi sedetti sul letto per saggiare le molle del materasso sul quale aveva perso la verginità Hitchcock. Quando lasciai l'hotel continuavo a pensarci. Lo vedevo seduto ai tavolini del Café Hanselmann intento a gustarsi gigantesche fette di torta. Non era da escludere che la sua famosa dichiarazione "Il cinema, per me, non è una fetta di vita, è una fetta di torta", gli fosse venuta in mente qui. Pochi minuti dopo lo ritrovai in libreria: l'edizione originale americana di una biografia autorizzata di Hitchcock... Improvvisamente pensai ad un omicidio, anzi a due, pensai a *Sconosciuti in treno*... Basta, sono stanco. Per sapere il resto compratevi il libro.

Un commento al Leone d'Oro: *Sacro Gra*

Non l'ho visto.

Un commento all'Oscar: *Argo*

Mi è piaciuto.

Secondo te quale sarebbe stato il sentimento di Leone verso Tarantino? Lo avrebbe amato come un figlio? ripudiato? invidiato?

Invidiato sicuramente no. Per il resto non so. Sergio, parlando di John Ford, diceva: "Poverino..."

Nell'intervista di sette anni fa ci hai parlato del tuo incontro con Leone, quando andasti a casa sua per sottoporgli alcune pagine di sceneggiatura che avevi scritto per *C'era una volta in America*. Lo avevamo raccontato, ma in sintesi ed edulcorato. Sarebbe bello se sceneggiassi quell'incontro per i lettori di *Film Doc*.



STUDIO DI SERGIO LEONE - INTERNO GIORNO

FRANCO: Buongiorno. Come sta? (senza aspettare la risposta, che peraltro non arriva). Le ho portato le pagine che ho scritto, con una nuova idea che forse viene incontro ai problemi di cui mi ha parlato l'ultima volta... quelli relativi ai ricordi di Noodles... e soprattutto sul perché è ritornato a New York "dal buco del culo del mondo", come dice lei, dopo trentacinque anni... (Franco non chiama Leone maestro, né dottore, ma gli dà rispettosamente del lei; in realtà gli piacerebbe dargli del voi, come nei doppiaggi dei vecchi film americani, ma teme di apparire troppo antiquato).

SERGIO: (in accappatoio, il pancione scoperto) Dà.

FRANCO: Eccole.

SERGIO: (prende la manciata di fogli e comincia a leggere, in piedi, il respiro lievemente ansimante, accigliato; alla seconda riga avverte un bisogno impellente) Scusa. Devo andare al bagno. (esce e va al bagno, portando le paginette con sé).

FRANCO: (tra sé e sé) Ecco, l'han fatto cagare... Mmm, se le è portate, non le ha lasciate qua... Forse vuole pulirci il... Oppure...

Un passaggio di tempo, che sembra un'eternità. Poi il rumore dello sciacquone. Sergio esce dal bagno e ritorna nello studio, rilassato, con le paginette in mano. Franco pende dalle sue labbra.

SERGIO: Uhm... Non sono male... Adesso chiamo Leo (intendendo lo sceneggiatore Leo Benvenuti; alza il ricevitore e, guardando sull'agenda, compone il numero dello sceneggiatore Piero De Bernardi; conoscendo le loro abitudini, sa perfettamente che a quest'ora, mezzogiorno e mezzo, Leo dovrebbe trovarsi a casa di Piero; dopo una breve attesa, mentre il sottoscritto pensa di aver segnato un punto, se non di avere vinto alla lotteria, viene a rispondere una voce femminile).

CAMERIERA: Pronto.

SERGIO: Buongiorno. Sono Leone. C'è Leo... o Piero?

CAMERIERA: Stanno dormendo.

LEONE (riaggancia e dice a Franco) E certo, han fatto la notte, appresso a qualche altro film. Che stronzi.

A STACCO SU:

Antonella Pina



Lanciato da Bertolucci in "Io ballo da sola", Ignazio Oliva è tra gli interpreti della serie tv "Braccialetti rossi". E vorrebbe dirigere documentari.

Oliva Doc

[di Francesca Savino]



Ignazio, sei uno degli attori liguri più talentuosi in circolazione. Come è iniziata la tua carriera?

A dire la verità, è iniziata quasi per caso. A 19 anni mi sono iscritto a Scienze politiche e parallelamente ho iniziato a frequentare un corso di recitazione al Teatro Cinque a Milano. Due anni dopo è capitata l'occasione di fare il mio primo film, *Come due coccodrilli* di Giacomo Campiotti; è stata una bella esperienza, ma mai avrei pensato che recitare sarebbe diventato il mio mestiere. Col secondo film, *Io ballo da sola* di Bernardo Bertolucci, ho davvero iniziato a credere che sarei potuto diventare un attore professionista, ma visto che non mi sentivo abbastanza strutturato mi sono preso del tempo per studiare e mi sono iscritto alla East 15 Acting School di Londra: avevamo lezione tutto il giorno e facevamo uno spettacolo dopo l'altro, è stato un anno indimenticabile. Al mio ritorno ho finito l'università e mi sono trasferito a Roma, dove, tra teatro, tv e cinema, la mia carriera è iniziata.

In quel periodo hai anche iniziato a dirigere dei documentari.

L'organizzazione si chiama AMANI e con loro ho fatto molte esperienze di volontariato che spesso si sono tradotte in documentari. E' una strada che avrei voluto approfondire, sono appassionato di sociologia e mi piace esplorare l'umano in tutte le sue sfaccettature, ma in Italia purtroppo coi documentari non si campa. In ogni caso amo il mio lavoro, che è fare l'attore.

Se non sbaglio nella tua vita c'è anche un altro grande amore, e ha a che fare col calcio...

Non sbagli! Sono genovese e tifo Genoa da quando sono piccolo e il mio primo lavoro di regia è stato *Con i pantaloni rossi e la maglietta blu*, un documentario dedicato all'integrazione di cinque giocatori tunisini nel Genoa di Franco Scoglio, allenatore al tempo della squadra e personaggio unico.

Torniamo al cinema. Il tuo primo ruolo davvero importante, e forse quello per il quale sei più ricordato, è quello di Luca, il musicista cieco di *Onde* di Francesco Fei. Come ti sei preparato e cosa hai provato nell'interpretare un ruolo del genere? E in generale come ti prepari quando devi interpretare un nuovo ruolo?

Il ruolo di Luca è certamente uno di quelli che ho amato di più, è stata una grande sfida perché

si trattava di un personaggio davvero molto lontano da me. Ho iniziato a prepararmi innanzitutto leggendo molti libri sulla cecità; poi ho lavorato con una ragazza cieca a Roma per un paio di settimane, seguendola costantemente nella sua vita quotidiana. Infine, ho visto molti film con mostri sacri come Gassman e Pacino che interpretavano non vedenti. A quel punto mi sono messo in gioco e ho provato ad entrare nella psicologia di un cieco: da solo e con l'aiuto del regista ho cercato di trovare la mia personale forma fisica di cecità. Per quanto riguarda, poi, il lato psicologico, il testo indubbiamente aiuta molto a capire chi e come sia un personaggio, ma il lavoro da fare è anche quello di interrogarsi su ciò che è accaduto prima di quel determinato periodo di tempo narrato dal film: bisogna cercare di capire quel personaggio da dove viene, come è cresciuto e in quale contesto familiare, gli amici, gli amori, il lavoro e tutto ciò che riguarda lui prima del tempo narrato dal copione. Questo lavoro ad esempio mi è servito tantissimo per interpretare un violinista russo in *Il tempo dell'amore* di Campiotti, un altro ruolo, molto tosto, che ho amato tantissimo.

Un'altra esperienza forte è stata quella di recitare in *Diaz* di Daniele Vicari, anche perché nel 2001 hai partecipato al documentario collettivo *Un altro mondo è possibile*, proprio sul G8.

Sì, assolutamente. Come hai detto, io al G8 c'ero e ho visto, fuori dalla Diaz, quelle 90 persone massacrate. Ci tenevo tantissimo a far parte del cast di quel film, lo avrei fatto anche in ginocchio ed emotivamente è stato pesante ma molto bello farlo.

Arriviamo all'oggi. Puoi anticiparci qualcosa sui tuoi prossimi progetti? C'è un film in particolare a cui ti piacerebbe prendere parte o un ruolo in particolare che ti piacerebbe interpretare?

In generale direi che è bello interpretare ruoli che sono lontani da quello che sei; mi piacerebbe interpretare un personaggio molto negativo, mi è capitato ma non spessissimo. Quanto al futuro prossimo, ho recitato in due film presentati al Festival del cinema di Roma: *Se chiudo gli occhi non sono più qui*, di Vittorio Moroni, in concorso nella sezione Alice in città, e *Il venditore di medicine* di Antonio Morabito, un regista esordiente. Poi esce una serie tv a cui tengo molto, *Braccialetti rossi* di Campiotti, ambientato in un ospedale pediatrico.

Nel tuo futuro ti vedi più attore di fiction e di



TUTTI PAZZI PER AMORE 2



TU DEVI ESSERE IL LUPO

cinema oppure ti piacerebbe tornare a teatro?

Nel futuro mi vedo attore, non ha importanza se in tv, al cinema o in teatro, l'importante è riuscire a continuare a fare il mio mestiere e riuscire con esso a far vivere bene la mia famiglia. Certo, il teatro è forse quello che meno aiuta da questo punto di vista, purtroppo. Siamo in un momento di grande crisi, ma nonostante questo spero che il nostro governo ricominci a investire nella cultura in generale e nel cinema in particolare. E spero che il cinema indipendente abbia un po' più di spazio.

Un sogno nel cassetto?

Per quanto riguarda il lavoro, mi piacerebbe lavorare con Garrone, Sorrentino o Crialese, tre registi italiani che stimo molto. Sognando in grande, sarebbe bellissimo fare un film con Ken Loach.

Ma sempre per la serie "Sognamo in grande", se potessi scegliere cosa preferiresti, lavorare con Ken Loach o che il Genoa vincessesse lo scudetto?

Che domande, ovviamente che il Genoa vincessesse lo scudetto, Grifone tutta la vita!



SCUSA MA TI VOGLIO SPOSARE



HERMANO

Incontro con Aleksandr Balagura,
il regista ucraino che vive da anni
nel centro storico genovese.

L'uomo di Kiev

[di Riccardo Ferrari e Paolo Marocco]

ALEXANDR BALAGURA (KIEV, 1961) È UN REGISTA UCRAINO ATTUALMENTE RESIDENTE A GENOVA. Della sua produzione cinematografica, ricordiamo *To our brothers and sisters* (Miglior documentario al Festival dei popoli 1990), *Widow street* (1991), *Ali di Farfalla* (premio all'IFF Molodist 2008), *Life span of the object in frame* (menzione speciale al FIDMarseille 2013), *Loli Keli Shuba* (2013).

Che cosa ti ha portato da Kiev a Genova?

In Italia vivo da quindici anni, ma sul perché sono venuto a Genova si può rispondere in vari modi... dove vivi in realtà è una domanda a cui per rispondere impieghi tutta la vita. Quando vivevo a Kiev lavoravo in uno studio cinematografico, e sono venuto per la prima volta in Italia proprio per presentare due film al Festival dei popoli, nel 1990 e nel 1991. Prima del crollo dell'Unione Sovietica, il cinema era finanziato dallo stato, ma negli anni successivi sono terminati i finanziamenti statali sostituiti da quelli delle tv private. Nel 1995-96, lavoravamo già senza stipendio. La situazione si faceva pesante, ho vissuto male il passaggio dal socialismo al capitalismo, assistendo ai cambiamenti della gente che mi stava intorno. Così, a un certo punto ho deciso di cambiare. Nel 1998 sono stato a Genova per la prima volta e certe cose le senti, qui mi sono trovato a mio agio, non mi sono mai sentito un immigrato. Genova non offre molto dal punto di vista cinematografico, ma dal punto di vista psicologico, è difficile da spiegare... qui mi sono sorpreso, io che mi sento un po' viaggiatore, nel non volere più andare da nessun'altra parte.

Genova è stata per te una fonte di ispirazione artistica. Cosa hai girato nella nostra città?

A Genova ho girato *Life span of the object in frame* nella chiesa Santa Maria di Castello, al Porto Antico e in altri luoghi.

Tu non fai un cinema di consumo, e privilegi il documentario, una scelta molto da 'artista'. Siamo curiosi di sapere cosa sia per te il cinema.

Credo che il cinema sia per prima cosa un linguaggio, come la letteratura, la pittura, la musica. Anche se giovane, è un linguaggio che si è

sviluppato molto velocemente e credo che ora sia arrivato a un punto di consapevolezza e sia in grado di riflettere su se stesso. I film che amo maggiormente sono proprio quelli nei quali si manifesta questa consapevolezza: *Otto e mezzo* di Fellini, o certi film di Tarkovskij, Bergman, Godard e tutta la Nouvelle Vague francese, ma anche di Straub, Ervant Gianikian, Stan Brakhage... Anche se non mi piace la parola 'sperimentale', questi ultimi credo siano registi considerati sperimentali.

Tu lavori con diversi formati. Quale ti è più congeniale?

Ho iniziato a fare film in 35 mm, e ho continuato con questo formato che è quello che preferisco. Non si tratta di una specie di snobismo o di legame feticistico con la pellicola. Si tratta di materiale. Bisogna essere consapevoli con quale materiale si sta lavorando. La pellicola è la luce, è il contatto diretto e naturale con l'oggetto della ripresa che in un certo senso tocca la pellicola, lasciando su di essa (e su noi stessi) una viva traccia della propria vita. Il digitale è un segnale, un codice, un qualcosa completamente diverso dalla pellicola... un po' come tra il marmo e la plastica. Sebbene le ultime opere siano state realizzate in digitale (con una Red One e una Canon) per i soliti problemi di budget.

In *To our brothers and sisters*, il tuo primo lavoro, viene ripreso un evento che sembra la dissepolitura di una fossa comune. Di quale evento si trattava e dove era ripreso?

Il film è stato girato nel 1989 nella Valle Demianov Laz in Ucraina, ed era commissionato dal Ministero della Cultura. Tratta la scoperta di una fossa comune tra gli anni 80 e 90, durante il crollo dell'Unione Sovietica, quando venivano alla luce gli eccidi dei tempi di Stalin, e non solo quelli staliniani. A me interessava riprendere questo evento non solo per la sua portata storica, ma anche per la comunione tra una folla di vivi e di morti che l'evento riuniva insieme. Rispondere visivamente a una domanda: cosa può fare una persona viva di fronte a una che non lo è più ed è sepolta nella terra? Può pregare, piangere, pro-



LIFE SPAN OF THE OBJECT IN FRAME

vare dolore... ma cosa può fare in concreto per la persona morta? Il film in qualche modo riprende sia la possibilità di inserire nella stessa inquadratura i vivi e i morti, sia l'impossibilità di farli interagire.

In *Ali di Farfalla* utilizzi materiali eterogenei: un vecchio film che non avevi compiuto, immagini amatoriali, di repertorio, sequenze tratte da Muybridge. Qui emerge quello che dicevi rispetto a un cinema che riflette su stesso, e in maniera autobiografica, a partire a Kiev per arrivare qui a Genova. Sembra che l'atto della visione debba essere accompagnato da un'archeologia della visione e della memoria.

Il film parte proprio da una cinepresa in 16 mm che mi aveva regalato mia madre, e grazie a questa, con i miei amici negli anni 80 abbiamo iniziato a girare, e abbiamo ognuno deciso di fare un film. Nella vita poi abbiamo scelto un percorso diverso, ma le pellicole rimangono. A proposito di Muybridge, l'ho sempre amato molto, e lo considero uno dei più grandi artisti di tutti i tempi. Muybridge crea i primi personaggi simbolici di un mondo che diventerà quello popolato dalle immagini create dal cinema, e che continua a popolarsi tutti i giorni. Quelli che sono Adamo ed Eva nella tradizione del mondo cristiano.

Puoi fare un confronto Italia/Ucraina rispetto alla distribuzione cinematografica, alle piccole sale e ai cineclub?

Appartengo a una generazione cresciuta nei cineclub di Kiev, che negli anni 80 erano numerosi. Ora i ragazzi probabilmente guardano i film in rete, ma non so bene che tipo di cinema seguano. Secondo me si avverte comunque l'esigenza di un ritorno alla sala cinematografica, come luogo di incontro tra l'autore e il pubblico. Sto parlando di proiezioni di piccole opere, di piccoli festival. In Francia specialmente, ma anche qui a Genova, quando c'è qualche incontro o rassegna, la gente ci va volentieri.

Dopo il successo di “Habemus Papam”, la sceneggiatrice genovese Federica Pontremoli, lavora al nuovo film di Giorgia Farina.

Quando la scrittura è donna

[di Francesca Felletti]



SE È STATO STUPEFACENTE IMMAGINARE

la caduta di Berlusconi con il suo conseguente invito di ribellione alla folla e l'incendio del Palazzo di Giustizia tratteggiato ne Il caimano, lo è stato ancora di più ipotizzare, in tempi di crisi come i nostri, che persino il Papa potesse declinare l'elezione, non sentendosi all'altezza del proprio ruolo e sprofondando nella depressione, ovvero: Habemus Papam.

Due film profetici che a distanza di anni hanno trovato inattesi riscontri nella realtà e che portano la firma non soltanto del regista Nanni Moretti, ma anche degli sceneggiatori Francesco Piccolo e Federica Pontremoli.

«Ma a me sembra che persino Giorni e Nuvole di Silvio Soldini, che è stato uno dei primi film italiani (e svizzero, ndr) sulla perdita del lavoro e dello status economico e sociale di una famiglia, oggi non avrebbe più lo stesso significato e interesse – spiega la Pontremoli che partecipò anche a questo script – perché siamo arrivati ad un periodo storico in cui il pubblico ha bisogno di uno spiraglio di speranza, di vedere che è ancora possibile farcela. Per questo è il momento delle commedie, e film sconsolati come il bel Gli equilibristi, sui problemi di un separato, hanno poco successo al botteghino».

Per la genovese Federica Pontremoli, che è oggi una delle sceneggiatrici italiane più famose - cercata da registi come Ferzan Özpetek, Francesca Comencini, Giuseppe Piccioni – tutto iniziò nei primi anni '90 quando, mentre si stava laureando, si iscrisse al corso di sceneggiatura di Giovanni Robbiano. Seguono gli studi al Centro Sperimentale di Roma, il tirocinio sul set di Branchie di Francesco Ranieri Martinotti, i primi cortometraggi e videoclip, e la regia di Quore. Nel 2003 è tra i vincitori del Premio Sacher, e da qui inizia la collaborazione con il regista di Caro Diario.

«Ma fra tutti i film che ho sceneggiato, quello che

ricordo con maggiore affetto è Lo spazio bianco di Francesca Comencini perché la sua scrittura è stata molto personale. – continua Federica – Quando ho letto il romanzo di Valeria Parrella, da cui è tratto, mi son venuti i brividi, oltre che per la storia agghiacciante di una donna che aspetta tre mesi davanti a un'incubatrice di poter abbracciare la propria figlia nata prematura, perché era assolutamente anti-cinematografica: non succedeva nulla da mettere in scena. Per questo è stato un lavoro molto faticoso ma di grande soddisfazione».

Adesso su cosa stai lavorando?

Sto terminando una commedia per Rai Cinema sulla paura di volare, nel senso di prendere l'aereo, che neanche a dirlo diventa anche una metafora della paura di far volare la propria vita, il proprio pensiero.

L'ultima volta che ti ho intervistata (Film Doc n. 87 del 2010) mi avevi detto di non aver grande interesse a lavorare per la televisione italiana. Cosa ti ha fatto cambiare idea?

La nostra televisione si trova in un momento molto particolare: da una parte c'è la forte crisi economica, dall'altra una difficoltà a capire quali siano gli spettatori – soprattutto per quello che riguarda la tv generalista – e la direzione da prendere. Trovo quindi che sia una situazione interessante, più aperta alle nuove idee. Senza contare che nel resto del mondo, America in testa, la tv sta producendo cose bellissime e dei generi più disparati: serial come “Homeland”, storia di spie fra Cia e al-Qaida; “House of Cards”, protagonista Kevin Spacey, nel ruolo di un politico senza scrupoli che mira ai vertici politici di Washington; “Breaking Bad” su un professore di chimica malato di cancro che si mette a spacciare droga per assicurare un futuro eco-



nomico alla sua famiglia. Contrariamente a quello che succedeva in passato, domina la libertà assoluta di esplorare i territori più nuovi per la tv, compresi horror o fantasy. E per assurdo: siccome a Hollywood si stanno finanziando quasi solo grandi produzioni, magari in 3D, autori come i fratelli Coen o Jane Campion sono costretti a proporre i loro progetti alle tv via cavo, che con le serie stanno avendo ottimi risultati. Questo rivoluziona anche il modo di raccontare le storie e i personaggi: avendo un ventaglio di 12 ore a disposizione, invece che i canonici 90', si deve sviluppare la trama non tanto in estensione ma in profondità. Se questo deve ancora accadere in Italia, ci sono già produttori importanti che si stanno occupando anche di serie televisive, come quella su Gomorra di Roberto Saviano, che è già stata venduta in tutto il mondo.

Il prossimo lavoro?

Inizierò a breve una sceneggiatura con Giorgia Farina, la regista del fortunato Amiche da morire per un film prodotto dai fratelli Leone, i figli del grande Sergio. Sono felice perché sarà un'altra

storia al femminile e perché Giorgia mi piace molto: è giovane, preparata, internazionale, ed è il tipo di persona che capisce, e accoglie, al volo le idee che proponi senza bisogno di tante spiegazioni. Mi sento un po' un'esplosiva perché ancora oggi il cinema, a livello mondiale, fatica a creare dei ritratti di donne che vadano al di là degli stereotipi. Ho appena visto *Blue Jasmine* di Woody Allen con Cate Blanchett che in questo senso è strepitoso.

Da qualche anno ti sei trasferita a Roma, cosa ti è rimasto di Genova in campo lavorativo?

Sono molto fiera di portarmi dietro il senso dell'umorismo genovese! Non a tutti è facile capire la nostra ironia understatement, e a maggior ragione essa non ha molto successo nella comicità mainstream dove bisogna fare ridere attraverso meccanismi aperti e non chiusi come i nostri. Ma questo umorismo che nasce dal dolore mi ha permesso di sintonizzarmi subito con autori come Nanni Moretti o Francesca Comencini che sono, paradossalmente perché non girano commedie, quelli con cui rido di più!

Progetti per il futuro?

Vorrei scrivere un film di animazione per adulti e sono già in contatto con i produttori de *L'arte della felicità* di Alessandro Rak che era alla Settimana della Critica dell'ultima Mostra di Venezia.

Ti piacerebbe spostarti a Hollywood?

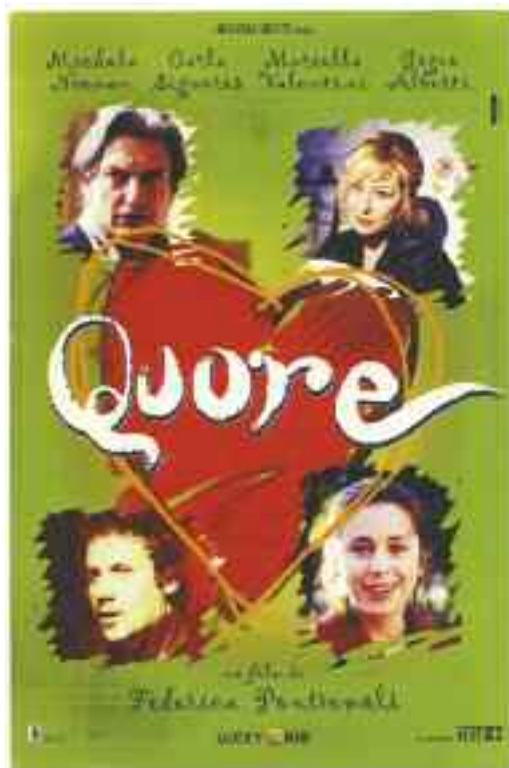
Credo di sì perché l'America per certi versi è il paradiso dello sceneggiatore: lì quello che interessa sono le idee. Sono disposti a trovarti un traduttore, a fare scrivere i dialoghi da un dialoghista, ma quello che vogliono è un'idea originale e che funzioni che sia la pietra fondante di un film.

Che cinema ti piace di più guardare? E quale scrivere?

Adoro il cinema che riesce a costruire un mondo in cui perdersi, sia da spettatrice, sia da sceneggiatrice. Ho amato film come *Bagdad Café* di Percy Adlon, interamente ambientato nel deserto, o *Re della terra selvaggia* di Benh Zeitlin, su una bizzarra comunità che vivrebbe nelle paludi del sud della Louisiana che ciclicamente si allagano. Sono storie che hanno una logica tutta loro, per entrare nella quale, bisogna "dimenticare" quello che si sa. A quel punto, oltre che nel racconto, ti sembra di entrare nella testa dello scrittore. È un po' il genere che mette in scena Woody Allen in molti dei suoi film, che richiede una grande libertà di immaginazione da parte di chi guarda: come nell'ultimo *Midnight in Paris* in cui il suo personaggio si perde negli anni '20. Ma basterebbe citare qualsiasi film di Wes Anderson o dei fratelli Coen.

Ma tu cosa hai provato quando hai saputo dell'abdicazione di Papa Ratzinger?

Su questo episodio ho un aneddoto divertente. Ero all'estero, stavo prendendo l'aereo e ho quindi spento il cellulare. Atterrata a Roma l'ho



riacceso e mi sono arrivati tutti insieme una cinquantina di messaggi. Sulle prime mi sono preoccupata per la mia famiglia, ma dopo poco ho scoperto che erano complimenti di amici e colleghi, o giornalisti desiderosi di conoscere la mia reazione alla scoperta che il vero Papa aveva fatto quello che noi avevamo immaginato per il protagonista di *Habemus Papam*: non se l'è sentita. E finalmente il nostro film è stato letto da tutti come lo avevamo ideato originariamente: semplicemente la vicenda di un uomo che declina davanti ad una responsabilità troppo grande per lui, mentre appena uscito in sala aveva ricevuto alcune critiche negli States come occasione mancata per parlare dei problemi della Chiesa.

C'è una domanda che nessun giornalista ti ha mai fatto ma di cui vorresti invece parlare?

Mi piacerebbe raccontare tutti i film che ho scritto e che non sono mai stati realizzati. Lo sceneggiatore in un certo senso è più fortunato del regista, perché può lavorare a un film anche se poi non verrà realizzato. Nell'ultimo anno, ad esempio, io ho lavorato tantissimo senza che sia uscito niente di mio! Fra gli altri, ho partecipato al progetto di Anna Negri per la trasposizione cinematografica del suo romanzo *Con un piede impigliato nella storia*, sulla sua adolescenza segnata dall'arresto del padre accusato e impunito in otto processi per il rapimento di Aldo Moro e solo in ultimo proscioltto. Ho affiancato Piccolo per un'altra trasposizione, quella del suo *La separazione del maschio*. E ho scritto un trattamento per un musical sexy: la storia di una regista che vorrebbe girare un musical e si trova a girare scene porno.

QUORE (2001)

di Federica Pontremoli
con Michele Noonan, Carla Signoris, Mariella Valentini, Gigio Alberti

Una giovane musicista scopre di essere incinta, sua madre capisce a sua volta di aspettare un bambino, una quarantenne va all'estero per adottarne uno. Tre donne, tre storie, tre modi diversi di affrontare la maternità e i suoi problemi: il Caso intreccerà i loro destini.

LO SPAZIO BIANCO (2009)

di Francesca Comencini
con Margherita Buy, Antonia Truppo



Prof. ultraquarantenne vive libera e senza legami, finché si scopre incinta: si ritroverà tutta sola, a tu per tu con una bambina nata prematura e rinchiusa dentro un'incubatrice senza che nessuno sappia che destino avrà. Dal libro di Valeria Parrella. Premio Pasinetti alla Mostra di Venezia.



HABEMUS PAPAM (2011)

di Nanni Moretti
con Michel Piccoli, Nanni Moretti, Jerzy Stuhr



Un Papa appena eletto ha una crisi di panico e scompare dal Vaticano, aggirandosi per le vie di Roma. Film sullo smarrimento e i dubbi di un'epoca, risultato poi premonitore. Tre David di Donatello e sette Nastri d'argento, tra cui quello a Moretti come regista del miglior film.

MAGNIFICA PRESENZA (2012)

di Ferzan Özpetek
con Elio Germano, Margherita Buy, Giuseppe Fiorello



Giovane pasticciere va ad abitare in una casa fatiscente, che risulterà abitata da fantasmi. Indagando sul loro mistero, scoprirà che sono collegati ad una compagnia teatrale scomparsa nel nulla durante la seconda guerra mondiale. Con partecipazione di Anna Proclemer.



GIORNI E NUVOLE

foto di Philippe Antonello - Kinoweb

Paolo Costella ha cominciato come sceneggiatore con Marco Ferreri, ma ha poi scoperto il piacere di lavorare nella commedia. Dirigendo Salemme, Boldi, Finocchiaro e Littizzetto, Aldo Giovanni & Giacomo...

Capire i comici

[di Renato Venturelli]

HA DIRETTO BUONA PARTE DEGLI ATTORI COMICI ITALIANI ed è ormai considerato uno specialista della commedia. Ma ha lavorato per anni anche con Marco Ferreri, e con Laura Betti ha fatto un film su Pasolini: Paolo Costella era partito giovanissimo da Genova all'inizio degli anni '80 per fare cinema, e il cinema lo ha fatto veramente in tutti i modi.

«Ero andato a Roma per seguire un corso di sceneggiatura di Ugo Pirro e Leo Benvenuti, e da lì s'è messo in moto tutto. Benvenuti mi ha presentato a Carlo Verdone e ho fatto l'assistente in *Cuori nella tormenta*, girato tra l'altro nello spezzino. Poi Verdone mi ha chiamato come aiuto per *I due carabinieri*, Enrico Oldoini mi ha fatto diventare sceneggiatore... A Oldoini devo moltissimo, è una collaborazione che dura fino ad oggi».

E Marco Ferreri?

Mi piacevano moltissimo i suoi film e quando facevo il giornalista l'avevo tampinato alla Mostra di Venezia dell'81. A portarmi da lui fu una sceneggiatrice con cui nel frattempo avevo cominciato a collaborare, Liliana Betti.

Grande personaggio, la "musa" di Fellini...

Era una persona molto intelligente e stimolante, ebbe una collaborazione lunghissima con Fellini, poi più breve con Ferreri. Li accompagnava nel lavoro in modo creativo: aveva sensibilità, cultura letteraria, ma soprattutto una capacità straordinaria di entrare nel mondo poetico dei registi con cui lavorava e di aiutarli ad esprimerlo.

Con che film cominciasti con Ferreri?

Pur di lavorare con lui accettai di retrocedere a secondo aiuto per *La casa del sorriso*, che poi vinse l'Orso d'oro a Berlino. Il primo aiuto era Radu Mihaileanu, il futuro regista di *Train de vie*. C'è una cosa poco nota: Ferreri voleva dei pigmei come inservienti della casa di riposo in cui si svolge il film...

Era la sua ossessione di quegli anni: la vecchiaia, l'infermità, gli extracomunitari ad assistere il nostro disfacimento.

Forse era legata anche al fatto che era morta da poco sua madre, credo che *La casa del sorriso* sia nata anche da quello. Comunque, Radu andò in Africa per fare questo casting di pigmei, ma poi il governo africano creò un sacco di complicazioni burocratiche e non se ne fece niente: i pigmei dovettero andare a cercarli io a Castel Vol-

turno! Nel frattempo Radu ebbe altri impegni e diventai primo aiuto. Tra le altre cose, andavo in giro a intervistare gli anziani negli ospizi. Venni all'Albergo dei Poveri di Genova, parlai con una strana ex-spia russa, con un latinista, tutti spunti su cui Ferreri creava poi i suoi personaggi.

Con Ferreri scrivesti anche alcune sceneggiature.

Sì, ma la cosa più interessante era quello che succedeva tra un film e l'altro, vivere con lui mentre pensava ai film da fare, leggere libri, viaggiare insieme. A un certo punto scoprii nel Ponente ligure un concorso sul più bello d'Italia e riuscì ad infilarmi come membro della giuria: voleva farci un film. A quell'epoca avevo un assistente belloccio, lo feci iscrivere al concorso... e vinse! Ferreri aveva intuizioni continue. Con lui scrissi *La carne*. E *Diario di un vizio*, che nasceva da un diario autentico, trovato da Liliana Betti nella pensione in cui viveva. Bucchi reinventò quel diario graficamente, ma il testo originale era rispettato nel film in modo a volte letterale. In quegli anni si accusava Ferreri di sciattezza di stile, ma era lui che provocatoriamente voleva girare in modo da concentrare l'attenzione su quello che nel film gli interessava, anche in polemica con i critici e con l'ambiente.

Hai lavorato con Laura Betti, altro personaggio.

L'avevo conosciuta per un corto, *L'amore era una cosa meravigliosa*, storia di un vecchio che non vuole morire in ospedale e cerca di tornare a casa, ma la moglie (Laura Betti) non vuole che muoia da lei e gli impedisce di entrare: così si aggrediscono, il giorno dopo li trovano morti avvinghiati e tutti credono sia un estremo abbraccio d'amore... Quando poi Laura Betti fece *Pier Paolo Pasolini* e *La ragione di un sogno*, mi chiamarono per affiancarla. Fu molto generosa ad accreditarmi come coregista: il film in realtà era suo. E' molto bello, racconta Pasolini in una chiave sentimentale, poetica. Laura Betti e Ferreri vengono ricordati come persone aggressive, turbolente. In realtà erano di grande generosità e dolcezza. E di grande rigore: qualunque dettaglio lo curavano in modo maniacale.

E la commedia?

È un genere che non avrei mai pensato di fare,



ma avendo cominciato a lavorare in quel campo e siccome mi piace fare film ho finito per diventare un regista di commedie. Però sono lavori su commissione: il vero autore dei film comici è sempre il comico, è lui che stabilisce le cose fondamentali, anche se poi il film lo dirigo io.

Cosa ti interessa di più nei film comici?

Mi affascina cercare di tradurre quel mondo che il comico rappresenta e la storia che vuole raccontare. Ho lavorato con comici molto diversi. In tv ho fatto *Dio vede e provvede* con Angela Finocchiaro, con cui mi ero trovato in grande sintonia. Poi ho fatto *Tutti gli uomini del deficiente* con Gialappa's, Littizzetto, Hendel, Crozza, De Luigi, Aldo Giovanni e Giacomo... Questi erano di una generazione vicina alla mia, in altre occasioni ho lavorato con attori molto diversi da me sia come età che come tipo di comicità. Il cinema comico mi interessa come regia non autoriale, come modo di stare accanto al comico. E mi diverte la diversità di rapporto che si crea di volta in volta, un po' come fossi un attore che cambia ruolo e personaggio.

Ma che tipo di film sentiresti più vicino a te?

Preferisco tempi di racconto più lunghi, con uno stile semplice ma con immagini forti. Mi sono piaciuti molti film nordici: ad esempio *Kitchen Stories*, che mette insieme comicità e sentimenti in modo molto originale. Oppure mi piace *Se mi lasci ti cancello*, con una sceneggiatura meravigliosa di Charlie Kaufman e una struttura drammaturgica sofisticatissima. Del resto sono cresciuto nella tradizione della commedia italiana ma i film di Gassman e Sordi li ho visti anni dopo che erano stati fatti, mentre sono più vicini a me, che so, i Ben Stiller o il *Saturday Night Live*.

Sceneggiatore, regista, insegnante, Giovanni Robbiano ha creduto in una "scuola" genovese di cinema.

Bisognerebbe essere dei pazzi

[di Giovanni Robbiano]



RENATO MI CHIEDE DI RACCONTARE UN PO' LA MIA VICENDA E ANCHE MAGARI DIRE CHE COSA PENSO DI QUESTO MESTIERE,

sembra un congedo visto che non ho più vent'anni, ma mi presto volentieri anche per tornare su queste pagine che ho frequentato già. Una volta avrei detto: faccio il cinema, come si usa a Roma, ora direi che mi occupo di spettacolo... tradotto significa che scrivo sceneggiature e insegno ad altri a scriverne, ne ho anche dirette alcune, anni fa. Non ho avuto molto successo come regista, non fa per me, è un mestiere stressante, che lascio ai colleghi, io preferisco scrivere e credo che il segreto di questa disciplina sia nelle mani del writer.

Ho studiato al Dams di Bologna in anni remoti e dopo ho vinto una borsa Fullbright e sono andato in America. Non avevo la valigia di cartone ma a parte la conoscenza di tanti film visti ed una notevole passione non sapevo granché. Lì ho imparato un mestiere, perché in America il cinema (e la tv) sono un mestiere, come si evince dalla qualità dei loro prodotti. Da allora ho la tendenza a guardare a quello che faccio e spesso a quello che fanno gli altri con un po' di distacco perfino con un po' di presunzione, ma francamente io il mio campo lo conosco bene.

Quando sono tornato in Italia ho messo a frutto quanto avevo imparato, ho cominciato a lavorare come ghostwriter, poi a firmare le prime cose, quindi a girare il mio primo film, tutto nell'arco di pochi anni, sempre vedendo con stupore come tutto fosse precario e improbabile. Nelle mie esperienze nel mondo del cinema potrei dire, alla Roy Batty, che ho visto cose che voi umani... Ho spesso pensato di raccogliere gli episodi davvero gustosi, anche se spesso sordidi a cui ho assistito in un libro ma la gente che gestisce lo showbiz in Italia può permettersi ottimi avvocati e non ci sto a farmi querelare raccontando come stanno davvero le cose nel nostro sistema. In breve, riuscire a navigare in questa guazza è un'impresa che mi dà una certa soddisfazione, sapendo dentro di me che è stato difficile ed è costato parecchie incazzature, molte delusioni, anche umane. Però, nel complesso sono ancora su piazza dopo venticinque anni di 'sto circo, un bel numero di film fatti ed una modesta reputazione che mi permette di levarmi ancora delle soddisfazioni.

Anni fa, quindici per la precisione, proprio in questi giorni, misi su assieme ad amici un'impresa memorabile e inedita, abbiamo prodotto e girato un film a Genova, con i nostri mezzi. Questo film è *500!* Che ho firmato assieme a Lorenzo Vignolo e Matteo Zingirian, scritto con loro, Andrea Bruschi che era anche il protagonista e Riccardo Aprile, con cui più avanti ho anche scritto *Hermano* (c'era anche Marcello Olivieri), l'ultimo film che ho girato.

500! è stata un'avventura folle e memorabile: un gloriosissimo disastro nel senso che abbiamo perso i soldi che ci abbiamo messo e che spesso arrivavano da amici, parenti eccetera ma abbiamo fatto un'esperienza decisiva e molti di coloro che ne hanno fatto parte, anche con ruoli meno importanti lo hanno messo a frutto e ora la-



vorano in questo ambito non so se provando gratitudine o maledicendo il momento che mi/ci hanno conosciuto.

Io avevo iniziato ad insegnare all'università di Bologna e mi ero portato dietro un po' di assistenti e visitatori occasionali, in più tanta gente che ancora oggi a Genova e dintorni si occupa di ripresa, montaggio e produzione a vario titolo ha fatto la sua personale gavetta in quel set sgangherato e divertente. Penso a Bruno Desole, a Luca Massa che già era stato con me in *Figurine*, a Cristina Tacchino che ora è a Roma ed è un'apprezzata producer, o al grande "Peps" Giuseppe Scarpulla che ora ha la sua società ma che fece le prime esperienze di produzione con noi. Non riesco a citarli tutti... Mi ricordo di tutti gli amici attori molti dei quali diventati grandi o grandissimi se non lo erano già, oltre ad Andrea, l'amico Massimo Olcese che giudico degno dell'Oscar nel ruolo di un killer infallibile ma sfigato, Marcello Cesa, Mao che ha composto le musiche e interpreta l'amico donnaiolo del protagonista, poi Ugo Dighero, Veronika Logan, Rocco Barbaro, Michelangelo Pulci, Alessandro Bianchi, Barbini e Bergallo, ma pure Gianna Piaz, fino a Filippo Timi (yes, lo stesso Filippo Timi), Rolando Ravello, Lella Costa e sicuramente ne dimentico alcuni, ah, certo, perfino la titanica Fernanda Pivano, o chi non c'è più come Andrea Montuschi. Non so neanche come abbiamo fatto, c'era voglia di fare, ambizione, sfrontatezza, coraggio, roba che adesso non saprei come e dove trovare e aggiungo che nel 1998 non esistevano le Canon digitali o l'hd, e si doveva girare in 16mm, che il montaggio via computer era agli albori, tutto era complicato e costoso. Intorno a quegli anni a cavallo del millennio, *500!* fu girato a fine '98 ma finito a fine 2000 e proiettato in sala nel febbraio 2001, ci fu un momento in cui pensavo, io e qualche altra persona che si potesse creare un piccolo polo, una piccola realtà produttiva a Genova, tenendo conto anche dei tanti talenti che Genova ha prodotto e che se ne sono sempre andati a lavorare fuori. Come sempre la bella e amata matrigna ha frustrato questi sogni un po' ingenuotti. Si poteva creare una piccola industria dello spettacolo in una città tanto cinica e imbellè, nella patria del maniman? No, naturalmente no. E dire che Matteo, Lorenzo, altri hanno proseguito diventando per qualche anno la terra dei videoclip low budget e lavorando con tanti tanti artisti. Oggi Lorenzo è a Roma, Andrea a Berlino, chi è rimasto si è ridimensionato, io viaggio come una trotola ad insegnare e continuo a scrivere anche per nomi prestigiosi ma un altro film a Genova? No bisognerebbe essere dei pazzi.

Nella foto grande, da sinistra Riccardo Aprile, Giovanni Robbiano, Lorenzo Vignolo, Matteo Zingirian, Andrea Bruschi e, seduto, Ed Bishop. Quindi, in senso orario, Alessandro Bianchi in "500!", Emir Kusturica tra Robbiano e Ignazio Oliva sul set di "Hermano" e altre due immagini di Robbiano.

Lorenzo Vignolo è uno dei più affermati registi di video musicali, ma da qualche anno è passato anche al cinema, dirigendo commedie.

Clip, si gira!



HAREALIZZATO OLTRE CENTO VIDEO CLIP CON GRUPPIE CANTANTI DI PRIMO PIANO, ha firmato due

regie e mezza, è uno dei autori più ricercati della scena video musicale italiana. Eppure Lorenzo Vignolo era semplicemente

partito con gli amici da un'aula del Polo Universitario di Genova, partecipando a un concorso di corti per il centenario del cinema. L'ha vinto e da allora non si è più fermato. Video per Mao, Liftiba, Baustelle, Subsonica, Irene Grandi, Alexia, Max Gazzé e tanti altri, 500! con gli amici genovesi, e poi Tutti all'attacco!, un film con Massimo Ceccherini, il calcio e i cinesi di Prato. Oppure Workers - Pronti a tutto, con Francesco Pannofino, Dario Bandiera, Nicole Grimaudo.

«A metà degli anni '90, avevo conosciuto Andrea Bruschi da pochissimi mesi all'università e siamo subito partiti col cinema. Abbiamo fatto un primo corto di prova, abbiamo formato Zerobudget e siamo partiti per la Mostra di Venezia, dove ci hanno detto che c'era questo concorso della rivista Duel e di Match Music per raccontare cento anni di cinema in cento secondi. Siamo tornati dagli amici all'università e un giorno, chiacchiando, uno di loro disse: te l'immagini andare alla cassa di un supermercato e chiedere a che ora cominciano gli spettacoli? Così è nata l'idea del film, in cui un ragazzo torna al suo quartiere dopo anni ed entra in un supermercato dove prima c'era un cinema. L'abbiamo girato con una telecamera presa in prestito da TelePace e abbiamo vinto il concorso! A quel punto, tutto s'è messo in moto: abbiamo conosciuto Robbiano, Giancarlo Giraud l'ha proiettato al Club Amici del Cinema, da lì il film ha poi girato tutta l'Italia in un'antologia di corti... Ed è stata subito una scuola importante: essere costretti a raccontare una storia in cento secondi ti toglie tutte le prolissità autoriali. Il premio consisteva poi nel finanziamento per un corto in pellicola, ma i soldi non li abbiamo mai visti. Eravamo ragazzi, ci hanno un po' intortati...»

Ti sei poi specializzato in videoclip: ma è una scuola utile per poi passare al lungometraggio, o si rischia di abituarsi a privilegiare l'impatto visivo sul respiro narrativo?

Ci sono due modi di fare i video. Uno più pubblicitario, attento a look, immagine, fashion. E uno più attento alla narrazione, che è quello che ho fatto io. Dopo quindici anni di video musicali posso dire che come minimo mi hanno dato sicurezza, in parte perché se vedi i tuoi video passare ogni giorno sulla rete nazionale più importante, non passi più il tempo a chiederti se sei bravo o meno. E poi perché acquisti esperienza sul set, ti permettono di spurgare le velleità estetiche, di voler far vedere quanto sei bravo a fare i movimenti di macchina, e invece ti concentri di più sul racconto, la scrittura, la recitazione. E' una buona palestra e anticamera.

Dopo l'esperienza ligure di 500!, con Robbiano, Zingirian e gli altri

della banda, c'è stato l'esordio da professionista puro nel lungometraggio con Massimo Ceccherini in *Tutti all'attacco...*

«Ero stato chiamato sul set una settimana prima che iniziassero le riprese, quindi non ho potuto fare una scelta mia di cast, sceneggiatura, troupe tecnica. Dovevo solo gestire quello che già c'era, fare un lavoro da professionista. Per di più, avevo a che fare con un tipo di comicità di cui non sono appassionato, e che a volte dubitavo funzionasse davvero o no, così chiedevo a Ceccherini: ma sei sicuro che questo sia divertente? Alla fine tenevo quello che mi sembrava funzionasse meglio. Marco Giusti ha parlato bene del film, ma mi ha un po' rimproverato di aver trattenuto Ceccherini, di aver fatto un suo film senza parolacce e volgarità. E' vero, ho un po' asciugato questo aspetto: per alcuni sarà una colpa, per altri ho presentato un Ceccherini più ripulito. Comunque ho permesso di realizzare un film che altrimenti rischiava di finir male.

E Workers?

Quello è un lavoro più mio. C'è lo stesso produttore del film di Ceccherini, Galliano Juso, quello di *Tatanka*. Aveva questo progetto di commedia sulla disoccupazione giovanile in tre episodi, che pensava di far dirigere a tre registi diversi, poi mi ha chiesto di farlo tutto io. Così ho potuto lavorare col mio sceneggiatore, prepararlo bene e sentirlo molto più mio.

E' un'altra commedia: è il genere in cui ti ritrovi meglio, oppure è semplicemente il genere più frequentato dal cinema italiano?

Guardando anche i miei video musicali, mi accorgo che molti in realtà sono drammatici. Ma uno non deve stare a pensare prima che stile ha, altrimenti sei morto. Sono le opere finite che dicono chi sei. Comunque, una risata cerco sempre di farla fare, anche se parlo di cose serie, anche se dico cose terribili. Vengo dalla provincia, e sono anche abituato a certi personaggi brillanti e drammatici al tempo stesso. E mi piacciono i film che in realtà non sai mai bene da che parte stiano andando, se verso la commedia o verso il dramma.

Qualche esempio?

Alexander Payne, il regista di *Paradiso amaro*, uno che sa raccontare storie di profonda umanità con una struttura drammatica e momenti da commedia. Mi piace l'umanità che esce fuori dai suoi film. E di recente mi è piaciuto molto *Zoran il mio nipote scemo*, è il tipo di film in cui mi piace molto il tono adottato. Invece non mi interessa una commedia intesa come sfilza di battute e recitazione sopra le righe, preferisco i semitoni.

Si può comunque dire che sei la testimonianza di come si possa riuscire a fare film e clip ad alti livelli partendo da un semplice video da esordiente ragazzino spedito a un concorso...

Sì, la buona notizia è quella: partito da zero, senza scuola di cinema, senza Centro Sperimentale, senza il gruppo di amici che uno si fa in quegli anni e che poi lo accompagna nell'ambiente. Ho mandato un video a un concorso, l'ho vinto e da allora eccomi qua: sempre come un outsider.

(R.V.)



Da Zerobudget a Greenaway, Andrea Bruschi si divide tra film e concerti, Italia e Germania. Ma come attore sogna il ritorno del grande cinema italiano di genere. E di poter interpretare un grande noir.

Aspettando Melville

Non solo sei nato nel maggio '68, ma pure il 1° maggio... Ti senti figlio del '68?

Sicuramente, è un dato oggettivo... Anche se il '68 lo conosco poi solo attraverso i racconti degli altri. Ma se significa carattere irrequieto e battagliero puoi giurarci.

Sei arrivato al cinema dalla musica, però.

Se è per quello ho cominciato a recitare ancor prima, nel teatrino parrocchiale di via Donghi. Ma per me è importante il modo in cui ho potuto andare al cinema fin da bambino. Abitavo nel quartiere di San Fruttuoso: Diana, Piave, Eden me li facevo tutti, e quando poi ho scoperto il Lumière è diventato il riferimento fisso. Il cinema Eden era proprio sotto casa mia, quindi ci andavo tutti i pomeriggi fin da bambino. Ringrazio di far parte forse dell'ultima generazione che andava a vedere i film al cinema, ogni giorno, vedendosi magari due o tre volte di fila. L'impatto era enorme, quelle immagini da uno schermo gigantesco ti restavano nel profondo, lavoravano sull'inconscio.

La scuola di cinema primaria.

Ho fatto in tempo a vedere cos'è stato il cinema per il Novecento. Vedevo di tutto: da John Ford a Franco e Ciccio, da Godzilla ai noir di Melville. Vedevo anche i film più assurdi, tutti in pellicola perché non c'erano ancora le videocassette. E' un'esperienza irripetibile: vedere tutto, conoscere il mondo attraverso il cinema. L'America, l'Oriente, te li raccontavano i film, non certo la tv. Quello che abbiamo vissuto in quelle sale di quartiere è anche difficile da spiegare, perché dagli anni '80 è cambiato tutto completamente.

Però hai cominciato con la musica...

Da ragazzino era difficile pensare di poter diventare attore, entrare a far parte di quel mondo. Era invece più facile suonare con gli amici, formare dei gruppi. Ho iniziato come songwriter e cantante, ho inciso il primo disco a 19 anni e sono stato in tour-

née in Giappone. Ma avevo sempre la voglia di recitare, e quando firmavo i contratti discografici -perché all'epoca erano contratti veri- cercavo sempre di infilarmi un musical, per fare anche l'attore.

E poi?

C'è stata l'università. A Lettere andavo al corso di letteratura teatrale di Franco Vazzoler, che organizzava happening, faceva recitare tutti. Lì ho incontrato Lorenzo Vignolo, e siccome nel frattempo avevo seguito corsi di recitazione e scrivevo piccole storie, siamo partiti. Abbiamo formato Zerobudget, girato i primi corti e vinto il premio nazionale con *Dove*, che è entrato nell'antologia di dieci migliori corti italiani in cui c'era tutta la nuova generazione di attori italiani, Favino e gli altri. A quel punto mi sono trasferito a Roma e dal 1996 ho cominciato a lavorare regolarmente. In tv ero nella serie *Un posto al sole*, regista Muccino.

Quindi c'è stato *Il partigiano Johnny*, di Guido Chiesa.

A Genova abbiamo fatto *500!*, con Robbiano, Vignolo, Zingirian. Ma nel frattempo mi ha chiamato Guido Chiesa, che era stato assistente di Jarmusch a New York. Con lui avevo già dato la voce a Fenoglio per *Una questione privata* su Rai3. Vinsi l'audizione per *Il partigiano Johnny*, pensa che il romanzo l'avevo portato come tesina all'esame di maturità! Avevo una parte secondaria ma partii subito con un film importante, che è andato a Venezia e resterà nel tempo.

Capitolo Greenaway.

Con lui ho lavorato due volte. *Le valigie di Tulse Luper* era un film sperimentale, in cui girammo moltissime scene che poi non sono entrate nel montaggio finale, fu una grande esperienza. Interpreto uno dei nazisti che tortura Tulse Luper, sono cattivissimo.

Saresti perfetto per quel cinema di genere che oggi in Italia non si fa più... Thriller, horror, caratterizzazioni truci.

Mi piacerebbe anche fare western! Questa storia che in Italia non si fanno più film di genere come in passato mi ha penalizzato. La fiction tv ha ammazzato il cinema di genere, tende ad essere stereotipata, a non osare. Niente a che vedere con quello che era il cinema di genere italiano anni '60 e '70 per creatività, fantasia, anche violenza ed eccesso.

Hai fatto i tre volti del terrore con Stivaletti.

Per fortuna sono riuscito a trovare qualcuno

che faceva ancora quel tipo di film. Con Stivaletti mi sono divertito molto, ho anche lavorato con un grande come John Philip Law, quello di *Diabolik* e del *Barone rosso* di Corman. Con lui era nata una bella amicizia, ero anche andato a trovarlo negli Stati Uniti. Spero di lavorare ancora con Stivaletti, nel frattempo ero stato protagonista in *Demonium* di Andreas Schaas, un regista tedesco di splatter che era venuto a Roma per fare un horror più classico. E ho appena fatto *The Sweepers* di Igor Maltagliati, prodotto da Robertino Rossellini, un noir che deve uscire l'anno prossimo: si svolge tutto a Roma, con molti attori di *Romanzo criminale*.

Altri lavori recenti?

Sono reduce da *Una storia sbagliata* di Tavarrelli, tutto girato in Tunisia, anche se la storia si svolge in Iraq. Riguarda un gruppo di dottori che vanno in Iraq per curare i bambini, ma una di loro -Isabella Ragonese- è lì per altri motivi.

In *Aspirante vedovo* cerchi di bidonare Fabio De Luigi: ti dai anche alla commedia?

Avevo la parte che nel film con Sordi interpretava Gigi Reder! Mi piace recitare la commedia, avevo una parte anche in *Workers*. Però nella commedia danno la priorità ai cabarettisti, ai comici che si vedono in tv, mentre un tempo davano spazio anche ad altri attori. E pure i comici tv non è che in questo momento abbiano molte occasioni al cinema... Io ormai vivo diviso tra l'Italia e la Germania: per sei mesi all'anno sto a Berlino, ho un gruppo che si chiama Marti con cui abbiamo inciso dischi, facciamo concerti. E in Germania ho recitato anche in un film, *Shadow in the distance*, di Orlando Bosch.

C'è qualcos'altro in sospeso?

Con Giuseppe Ferrara, dopo aver fatto l'operaio Bartolini in *Guido che sfidò le Brigate Rosse*, ho girato *Roma nuda*, un film sulla malavita romana che però è bloccato. Peccato, tra l'altro è l'ultimo film con Califano! E soprattutto segna il ritorno del grande Tomas Milian. Quando lo vedevo sul set Tomas mi diceva "Tu mi ricordi il Maestro Volonté!", perché in effetti un po' di somiglianza fisica dicono che ce l'ho...

Un appello?

Sì, sono qui che aspetto il mio Melville, perché mi faccia interpretare un grande noir!

(R.V.)



GUIDO CHE SFIDÒ LE BRIGATE ROSSE



LE VALIGIE DI TULSE LUPER

È stato un' icona del cinema di genere italiano degli anni '60 e '70.

Oggi Luigi Montefiori è uno degli autori più attivi della fiction tv.

Lo chiamavano George Eastman

[di Fabio Zanello]



DOPO ANNI DI GLORIOSA MILITANZA NEL CINEMA DI GENERE ITALIANO SIA NELLA RECITAZIONE CHE NELLA SCENEGGIATURA, il genovese Luigi Montefiori (aka George Eastman, classe 1942) torna oggi agli onori della cronaca con fortunate fiction televisive come *L'onore* e *il rispetto*. In cosa consiste l'unicità della sua carriera? Diamoci una risposta: ogni volta che ritorna una rivalutazione dell'exploitation italiana dei Sessanta/Settanta, il suo nome torna in mente per riscrivere la vitalità prorompente di quella cinematografia, in un percorso artistico che tende ad adeguarsi ai nuovi dettami dei generi nel passare degli anni. Montefiori ne è uno dei

pilastri fondanti. Sessanta film all'attivo come attore, dove si cimenta praticamente in tutti generi, che sono il western (l'esordio attoriale in *Django* spara per primo di Alberto De Martino, per proseguire con altri titoli seminali quali *Bill* il taciturno di Massimo Pupillo, *Ciakmull*-L'uomo della vendetta di Enzo Barboni e *Amico*, stammi lontano almeno un palmo di Michele Lupo) l'horror (*Antropophagus* di Joe D'Amato su tutti), il poliziesco (il pre-quentintaran-tiniano *Canì arrabbiati* di Mario Bava e *Sangue di sbirro* di Alfonso Brescia), il soft-core (i balzani Emanuele e Françoise-le sorelline e *Le notti erotiche dei morti viventi* diretti entrambi dall'amico D'Amato/Aristide Massaccesi), il post-atomico (Anno 2020-I gladiatori del futuro nel 1982 sempre con D'Amato) fino a sconfinare nell'autorialità di Pupi Avati (*Bordella* e *Regalo di Natale*) a seconda delle istanze del mercato e perfezionando così una recitazione sovraccarica e nervosa, marcata dalla sua imponente fisicità. Da allora è un crescendo: Montefiori non rimane nell'alveo del cinema di genere solo davanti alla mdp, ma tenta anche la regia con risultati in verità non memorabili (*DNA formula letale*, 1990) fino alla sceneggiatura, che come vedremo nella seguente intervista, lo interessa dagli inizi. Il culmine creativo di questa seconda pelle è lo script del western *Keoma* (1976) per Enzo G. Castellari e come altri personaggi del settore trova un terreno fertile nella televisione, dove scrive serial di successo come *Il principe del deserto* (1989), *La squadra* (2000), *Uno bianca* (2001) di Michele Soavi.

Luigi Montefiori (aka George Eastman) prima di frequentare il mondo romano come era la situazione dei set cinematografici nella tua Genova, visto che nei Settanta è diventata location per alcuni poliziotteschi come quelli di Enzo G. Castellari?

Mi dispiace di non poterti rispondere sulla situazione genovese dato che all'epoca non me ne interessavo, in quanto il mio interesse era rivolto esclusivamente alla pittura. Venni a Roma nel '66 per continuare a dipingere, e solo dopo, frequentando locali in cui si incontravano pittori e cineasti, cominciai a incuriosirmi decidendo di iscrivermi al Centro Sperimentale di Cinematografia.

In un'intervista a "Stracult" hai dichiarato di aver avuto come insegnante di recitazione Nanny Loy al Centro Sperimentale. Quale metodo didattico usava con voi studenti? Avete ap-

preso da lui anche nozioni di regia?

Nanny Loy fu anche il regista che diresse il mio provino d'esame per essere ammesso al CSC. Insegnava recitazione "cinematografica", ossia ci spiegava che il grande schermo, specialmente nei primi piani, amplificava la mimica dei volti e che quindi l'esibizione delle emozioni doveva essere più trattenuta e interiorizzata, rispetto alla recitazione teatrale dove bisognava invece sottolineare le emozioni per farle arrivare agli spettatori dell'ultima fila.

Quando hai lavorato con Enzo Barboni in *Ciakmull*, si trattava di un western serio e politico. Lui secondo te pensava già a quei tempi ad una svolta comico-parodistica come quella fortunata di "Trinità"?

Ciakmull fu il primo film che scrissi senza firmarlo. Il produttore era Manolo Bolognini (fratello di Mauro) ed era la prima regia di Enzo Barboni. La sceneggiatura a poco meno di una settimana dall'inizio delle riprese fu contestata dalla distribuzione perché la storia non convinceva. Io avevo già un contratto come attore coprotagonista che vedevo sfumare dato che il film rischiava di "saltare". Proposi al produttore di rimetterci le mani senza chiedere alcun compenso. In una settimana riscrissi tutta la seconda parte. La distribuzione fu soddisfatta ed il film si fece. Enzo Barboni lo diresse bene, con la competenza che si addiceva ad un ottimo direttore della fotografia quale era. Durante le riprese, la sua natura ironica e un po' burlona, lo portava a commentare le scene più drammatiche immaginando estemporanei risvolti comici che si rivelavano delle gags irresistibili. Perciò proposi a



CANÌ ARRABBIATI

LA GUERRA DEL FERRO - IRONMASTER





LA GUERRA DEL FUOCO



ROSSO SANGUE



Manolo Bolognini di girare oltre alle scene drammatiche, una seconda versione "comica": ero convinto che se ne poteva tirare fuori un secondo film da distribuire nelle sale dopo un lasso di tempo ragionevole, con un altro titolo, e che sicuramente avrebbe avuto successo. Purtroppo Bolognini temeva che si sarebbero allungati troppo i tempi di lavorazione e rifiutò la proposta. Fu subito dopo *Ciackmull* che Enzo propose il suo "Trinità".

A partire da "Emanuelle e Françoise le sorelline" hai cominciato a contribuire alla sceneggiatura. Lo avevi già fatto in passato? Oltre ai film che conosciamo quali sono i generi di cui ti sei occupato in fase di scrittura? Una di queste ora è un grande successo televisivo: *L'onore e il rispetto*.

Emanuelle e Françoise le sorelline, se non sbaglio, è un film del '74. Io avevo già scritto due anni prima *Amico, stammi lontano almeno un palmo*, un western che avevo interpretato con Giuliano Gemma, per la regia di Michele Lupo. Ho scritto sporadicamente altre sceneggiature, soprattutto per Aristide Massaccesi a cui mi legava un forte amicizia, soprattutto storie horror e erotiche, tra cui *Deliria* che diresse Michele Soavi al suo esordio nella regia e che ottenne un riconoscimento al festival di Avoriaz.

Mi sono dedicato in maniera esclusiva alla sceneggiatura agli inizi degli anni '90, quando avevo deciso di smettere di recitare. Avendo avuto il mio primo figlio desideravo rimanere accanto alla mia famiglia, e ritenni che l'unico modo per riuscirci era quello di dedicarmi alla scrittura. Scrivevo soprattutto fiction televisive, inizialmente per la Titanus di Goffredo Lombardo (personaggio straordinario) realizzando *Il principe del deserto*, *Deserto di fuoco*, *Il ritorno di Sandokan* etc., grosse coproduzioni internazionali di genere avventuroso. In seguito mi sono dedicato al poliziesco scrivendo la *Uno Bianca* e una decina di episodi della serie *La Squadra* per RaiTre.

Negli ultimi anni ho lavorato quasi esclusivamente per Canale5: *Io ti assolvo*, *Caldo criminale*, *So che ritornerai*, *Donne sbagliate*, la serie dell'*Onore e il Rispetto*, *Il Peccato e la Vergogna* e tante altre.

C'è qualche lettura particolare che ha influenzato le tue stesure e i tuoi dialoghi negli anni?

Non in particolare. Anche se devo ammettere che nella costruzione dei protagonisti "eroici" delle mie storie avventurose, mi ispirò molto ai personaggi dei fumetti del *Vittorioso*, compagno della mia infanzia. Devo qualcosa anche a Hugo Pratt e al suo Corto Maltese.

Con una certa coerenza

e determinazione fin dalla metà dei Sessanta hai sempre partecipato a film di genere prima della collaborazione con un autore a tutto tondo come Pupi Avati beninteso. Da dove nasce questa direzione precisa della tua carriera, credo non sia dovuta solo alla tua fisicità imponente.

I film di genere, soprattutto gli western e i film avventurosi si ambientavano spesso all'estero. Non sceglievo i copioni, sceglievo le località dove si sarebbero girati. Volevo vedere il mondo.

Il cinema attuale di genere europeo e non (Quentin Tarantino, Eli Roth e Robert Rodriguez in primis) attinge parecchio per estetica e temi ai film che facevate voi nei Settanta. Ammette apertamente i suoi debiti verso la nostra exploitation, anche se paradossalmente tu definisci spesso "una cretinata", un horror ormai divenuto una pietra miliare come *Antropophagus*. Qual è la tua opinione in merito e cosa pensi di questi film derivativi? Anche voi rielaboravate le pellicole americane e penso a 1990: *i guerrieri del Bronx* di Castellari.

La mia opinione è che Tarantino nel dichiarare la propria riconoscenza ai nostri registi di genere di quegli anni, abbia un po' esagerato. Sicuramente vi si è ispirato, portando all'eccesso quella che era la caratteristica dei nostri film, ossia la violenza. Tarantino non ha fatto altro che premere sull'acceleratore esaltandola, ma conferendole (grazie ai mezzi finanziari di cui dispone il cinema americano) anche quel valore estetico che rende i suoi film, pur se discutibili, quasi delle opere d'arte.

E' vero, anche noi qualche volta ci siamo ispirati ai grandi successi di genere americani (vedi appunto *Interceptor* e *Mad Max*), ma non siamo mai più riusciti a ripetere il miracolo che fece Sergio Leone quando, copiando smaccatamente Kurosawa, reinterpretò il cinema western dando il via ad una produzione sterminata di spaghetti-western.

Dei dettagli che accomunano queste opere sono quelli dell'eccesso legato alla morbosità, perché il vostro cinema italiano era così iperbolico?

Dovevamo attirare la gente al cinema. Era perciò necessario aumentare la dose di morbosità per incuriosire il pubblico e spingerlo ad andare a vedere il film. L'escalation nell'orrore, nel sesso, nella violenza era inevitabile, e non solo nei film di genere, ma anche nei film cosiddetti d'autore. Non dimentichiamo *Ultimo tango a Parigi* e *I pugni in tasca*. La differenza era solo nello spessore culturale dei temi e nella raffinatezza della realizzazione.

Quale percorso dovrebbe intraprendere il nostro cinema di genere, per tornare ad essere vitale come una volta?

Onestamente non lo so. Credo che sia necessaria una nuova generazione di autori con la mente libera, in grado di raccontare le vecchie storie attraverso angolature nuove, che non siano solo una rimasticatura dei prodotti americani (come sta avvenendo in una certa fiction).

Il fatto di aver partecipato ai generi made in Italy non ti ha impedito di essere coinvolto in produzioni straniere ad ampio respiro come *Il richiamo della foresta* di Ken Annakin, *Un magnifico ceffo da galera* di Kirk Douglas e *King David* di Bruce Beresford. Hai recitato in inglese? Traccia un bilancio di queste esperienze.

Sì, ero "costretto" a recitare in inglese. Sotto il profilo professionale sono state tutte esperienze positive. L'organizzazione dei set americani è sempre perfetta. Personalmente però mi divertivo di meno: per natura sono curioso, e durante un film amo mettere il naso dappertutto,



interessandomi dei vari settori, arrivando a dare anche suggerimenti, cosa che potevo fare nelle piccole produzioni nostrane. Nei set americani invece era impossibile. Ognuno doveva occuparsi solo del suo ruolo e non erano ammesse intromissioni.

Il coinvolgimento nelle opere di Pupi Avati ha regalato alla tua carriera una dimensione più intellettuale e intimista. Come è avvenuto questo incontro e come avete costruito insieme i tuoi personaggi di *Bordella*, *Regalo di Natale* e *La rivincita di Natale*.

L'incontro con Pupi è stato casuale. Per *Bordella* andai in produzione ad accompagnare un'amica che doveva presentarsi per un ruolo. Pupi mi vide e la mia stazza gli fece nascere l'idea per un nuovo personaggio Simbad, il marinaio e lo aggiunse nel film scritturando me invece della mia amica.

A proposito di gioco al tavolo verde, sappiamo da una certa aneddotica che lo coltivi con una certa passione. Il dittico avatiano sul gioco può essere considerato dunque biografico nei tuoi confronti? Hai contribuito alla sceneggiatura in che misura?

La passione per tavolo verde per fortuna m'è passata da tempo e non la rimpiango dato che m'è costata parecchio. Come consulente per le partite di poker nei film c'era un vecchio giocatore assunto da Pupi. Io, anche se non condividevo con lui certe fasi della partita, non mi sono mai intromesso e nemmeno ho contribuito alla sceneggiatura. Pupi è una persona speciale, l'unico regista assieme alla Wertmüller, tra tutti quelli con cui ho lavorato, che sappia come aiutare un attore a dare il meglio di sé.

La brama di denaro pare essere una costante di molti film a cui hai partecipato inclusi i western: è una scelta dettata dal caso?

Se per brama di denaro intendi che cercavo di farmi pagare il massimo dai produttori questo è vero, se invece ti riferisce alle trame dei film è del tutto casuale.

Nella tua carriera hai lavorato praticamente con tutti i pesi massimi che la critica della mia generazione sta studiando e celebrando. Ma oltre ai vari Umberto Lenzi, Enzo G. Castellari, Mario Bava ecc. c'è qualche altro illustre dimenticato come Massimo Pupillo o Mario Imperoli, da me molto amato, che andrebbe rivalutato?

Ai nomi che hai fatto aggiungerei Giuseppe Vari, Bruno Corbucci e Ferdinando Baldi, tre seri professionisti, ma soprattutto tre ottime persone con cui era un piacere lavorare. Una menzione particolare a Michele Lupo, un regista che avrebbe senz'altro meritato maggior fortuna.



ANTROPOPHAGUS



BABA YAGA

Da Brancaleone a Fellini, dal teatro con Squarzina e Gassman al Gigi Scalogna del *Gatto a nove code*, Ugo Fangareggi è arrivato al traguardo dei cento film. Parla uno dei caratteristi storici del cinema italiano.

[di Renato Venturelli]

Una faccia da cinema

H A LAVORATO CON SCOLA E FELLINI, CON VITTORIO GASSMAN E CON CARMELO BENE. MA HA FATTO ANCHE FILM CON FRANCO E CICCIO, UN PIERINO, UNA PIERINA E ATTENTI A QUEI P2!. UGO FANGAREGGI È UNO DEI GRANDI CARATTERISTI DEL CINEMA ITALIANO, UN VOLTO INCONFONDIBILE CHE PASSA ATTRAVERSO CENTO FILM E OLTRE MEZZO SECOLO DI SET. E' IL SOLDATO MANGOLDO CHE NELL'ARMATA BRANCALEONE STA AL FIANCO DI GASSMAN DALL'INIZIO ALLA FINE, È AGONIA DI OPERAZIONE SAN GENNARO, È IL MITICO GIGI SCALOGNA CHE NEL GATTO A NOVE CODE VINCE LA GARA DI INSULTI, INFILANDOCI DENTRO ANCHE COLORITE ESPRESSIONI GENOVESI. ED È UN ATTORE DI CINEMA E TELEVISIONE CHE NON HA MAI VOLUTO SMETTERE DI FARE TEATRO: ANCHE PERCHÉ DAL TEATRO ERA PARTITO, E DALLA PORTA PRINCIPALE.

«Eravamo nel 1961, e avevo letto che Squarzina cercava attori da inserire nei suoi spettacoli dello Stabile di Genova, perché in città non c'era una scuola e così dovevano andarli sempre a cercare a Milano o Roma. Io facevo l'attore dilettante con una compagnia serale di amici, avevamo cominciato facendo recite e mimi alle feste, avevamo anche fondato il club *Oltre il ritmo* al bar Cremona di via Manuzio, a Genova. Ne aveva parlato Siliotti in un articolo sulla Gazzetta del lunedì. Sono andato al provino dello Stabile insieme all'amico Gianni Fenzi e ci hanno preso entrambi. Con Squarzina ho fatto *Ciascuno a suo modo*, l'abbiamo portato in tournée a Roma, Parigi... Dicevo poche battute, ma veder lavorare tutte le sere gente come Lionello o Turi Ferro vale più di qualsiasi scuola. Poi sono andato alla Compagnia dei Giovani, con De Lullo, Romolo Valli e Rossella Falk. Fu Nico Pepe a dirmi di mandare le mie foto alle case di produzione. E così è arrivata la chiamata dal cinema, e mi sono fermato a Roma, dove ero andato per le repliche di *Ciascuno a suo modo*».

Era il 1962...

Carotenuto vide una mia foto e mi portò a *Colpo grosso all'italiana* di Lucio Fulci, un regista che poi mi ha chiamato spesso. Nella *Parmigiana* di Pietrangeli ho conosciuto Volonté, che inizialmente doveva interpretare la parte poi andata a Buzanca. Ma il secondo film era *Odio mortale*, un film di pirati fatto dopo i moschettieri del mare: lo disse Comencini, ma siccome era un film "di recupero" lo firmò il suo aiuto Montemurro. Però lo fece Comencini. E lì ho conosciuto tutto il mondo degli acrobati di cinema, una grande esperienza.

L'ho rivisto di recente, non era affatto brutto come lo giudicavamo allora. Molti film di quegli anni sono da rivedere, li guardavamo un po' troppo da intellettuali, oggi li vedo in modo diverso.

Lavorò subito molto, e in film di primissimo piano...

Per *La congiuntura* stavo andando a portare le foto alla produzione, quando Scola mi vide e mi prese subito. Ma non ho nemmeno lasciato ancora le foto... E lui: si va lunedì a girare a Rapallo! Ho fatto la scena in cui a Gassman viene rubata l'auto sul lungomare, e io lo mando dal boss: gli esterni sono liguri, ma gli interni sono stati poi fatti a Roma. E subito le cose si sono messe in moto. Scola mi ha presentato a Monicelli, ho fatto l'uno dopo l'altro *L'Armata Brancaleone*, *Operazione San Gennaro* di Risi, *Non stuzzicate la zanzara* della Wertmuller. Poi film con Fulci, Manfredi, Buzanca, in Francia con Louis de Funès, ma anche *Le avventure di Gérard* di Skolimowski, dove ero con Carletto Delle Piane.

E Colpo rovente con Carmelo Bene, un cult.

Avevo già conosciuto Bene anni prima, quando facevo *La partita a scacchi* alla Borsa d'Arlecchino di Genova, prima ancora di andare da Squarzina. Credo che avesse interpretato la nostra rappresentazione in termini d'avanguardia, mentre in realtà era tradizionalissima. Bene mi voleva per il suo *Sade*, ma ho dovuto dire di no perché mi impegnava troppo. Così come ho dovuto dire no a Dario Fo. Non potevo fare tutta la stagione con loro, questi mostri sacri ti impegnano per tutto l'anno e io volevo fare cose diverse. Mi annoia rifare tutte le sere le stesse cose, preferivo fare testi



che stavano su 15 giorni, non mi impegnavano troppo a lungo ma al tempo stesso imparavo parecchio, più che stare un anno a far sempre la stessa cosa.

Preferisce cambiare...

Sì, come mi rompe l'eccesso di rigore, quei registi che fanno sempre provare e riprovare...

Al teatro è sempre rimasto fedele, nonostante i cento film?

Ho sempre fatto molto teatro. Con Giancarlo Sepe e Carletto Delle Piane avevamo fatto anche uno spettacolo sui fratelli Lumière, *Lumière Cinématographique*. Poi Delle Piane entrò in una delle sue crisi e ci piantò in asso poco prima dell'inizio. Sepe ebbe allora l'idea di partire dai funerali di uno dei due fratelli: restavo solo io, l'altro Lumière.

E Gigi Scalogna con Dario Argento, nel Gatto a nove code? Era già così?

Dario veniva a vedere *Lumière Cinématographique*, mi parlava molto dei personaggi. Gigi Scalogna con la gara di insulti e l'accento genovese erano già nella sceneggiatura. Io ho recitato in inglese, poi l'ho rifatto in genovese, ma quando c'è



stato da doppiare il film, la cooperativa dei doppiatori ha messo uno dei suoi. Succedeva spesso, è la casta dei doppiatori: dicevano che non trovavano l'attore, che era impegnato, ma era tutta una manfrina per metterci uno dei loro. Lì però mi sono veramente arrabbiato. In *Bella, ricca, lieve difetto fisico*, due anni dopo, invece sono riuscito a doppiarmi in genovese, facevo il carcerato.

Con Gassman lavorò anche a teatro.

Fu quando facevamo *Brancaleone*. Gassman interpretava a teatro i monologhi da Dostoevskij, Kafka, Beckett e Campton, mi ha chiamato per dodici giorni al teatro delle Muse e ho fatto questo spettacolo. Facevo dei numeri da mimo e recitavo il monologo sulla bomba atomica. Fu emozionante, bellissimo. Avevo anche un numero con le monetine: e una sera, quando caddero in platea, a raccogliergli fu Carmelo Bene, seduto in prima fila.

La componente mimica sembra importante nella sua recitazione...

Sì, il mimo è sempre stato il mio forte. Quando ero con Gassman, un critico - Cibotto - scrisse che ero un mimo raro ed eccezionale. Anche in coppia con Carletto Delle Piane lavoravamo molto sull'aspetto del mimo.

In quegli anni fece anche 6 gendarmi in fuga, con Louis de Funès.

Siamo andati a girarlo a Saint-Tropez, mi sono trovato benissimo. Il regista era Jean Girault, che mi ha poi chiamato anche altre volte.

Faceva l'hippie..

Sì, io non ho mai fumato, ma lì fumavano tutti, con tutto quel "fumo" passivo uscivo di testa anch'io.

Ma si è trovato sempre bene dappertutto? Non c'è stata mai una lavorazione da incubo, un regista o un attore con cui si è trovato male?

Mai trovato male con nessuno. Esasperato solo quando ci facevano fare troppe prove. Ad esempio a teatro, con Cobelli e altri. Una volta sono esploso: basta provare, mi sono rotto le balle! Secondo me, una volta che hai trovato la chiave non puoi continuare a provare. Ho una mia compagnia a Rieti, da qualche anno: una volta che fai due o tre prove poi basta, altrimenti diventa esasperante. Ma questo a teatro. Al cinema, mi sono sempre trovato bene, ho solo bei ricordi: con registi, attori, i direttori di fotografia li ho conosciuti veramente tutti.

Ha lavorato molto con Manfredi.

Sì con Manfredi ho fatto otto o nove cose, ma ho fatto tanto anche con Franco e Ciccio.

Com'erano sul set?

Uguale. Ciccio faceva un po' l'intellettuale... Mi trovavo bene con loro.

E l'incontro con Fellini?

Con Fellini è una storia lunga. Nel '62 ero appena arrivato a Roma, mi trovavo al Valle con lo Stabile di Genova e cominciavo a distribuire fo-

tografie alle case di produzione. Mi ero appena messo d'accordo con De Lullo e Valli per andare in tournée con loro, appuntamento il giorno dopo a Milano, quando alla sera torno a casa dalla vecchia zia a Montemario e lei mi dice: ha chiamato un certo Fellini, che devi andare domani in via Tevere alle sei per un appuntamento con lui. Ma ormai mi ero impegnato ad andare a Milano, certo avrei potuto dire che ritardavo un giorno e andare da Fellini... Seppi poi che Fellini mi voleva portare con lui per un'intervista in televisione, perché gli interessava la mia faccia.

Ma vent'anni dopo c'è stato E la nave va...

L'ho ancora rivisto per due o tre film, però non se n'è mai fatto nulla. Finché l'occasione buona è arrivata con *E la nave va*, dove faccio il capocameriere. Ma a quel punto avevo scoperto una cosa che prima ignoravo. Spesso il regista ti voleva per un piccolo ruolo, ma l'aiuto o gli altri della produzione volevano mettere altra gente e così gli dicevano non si trova, è impegnato, non risponde... ma volevano solo mettere i loro amici. Così Fellini quella volta mi chiamò direttamente, e anche Axel Corti si impuntò: mi voleva per *La puttana del re*, con Timothy Dalton e Valeria Golino, ma gli dicevano che non mi trovavano.

Ad inizio carriera fece anche un film che abbiamo riscoperto di recente, Al mare pago io, dove fa il finanziere in una scena alla frontiera svizzera, ma girata a San Rocco di Camogli.

Durante la lavorazione il film s'intitolava *Solo* e c'era un produttore gentilissimo, Nunnari, veramente una brava persona. In Svizzera poi ero andato a girare alcuni Caroselli con Carlo Delle Piane, per i wafer Saiwa. Per la tv svizzera ho fatto anche il protagonista in *Calandrino e l'elitropia*, dal Boccaccio: la regia era di Grytzko Mascioni, un intellettuale che lavorò molto a teatro. Tra le parti che ho avuto come protagonista ricordo anche *Sette monache a Kansas City*, uno strano western parodistico, dove eravamo due ragazzi gay che andavano nel West per rimorchiare... Mi sono divertito un sacco!

Come vede adesso quel

periodo d'oro anni '60-'70 del cinema italiano, quando si facevano film di tutti i tipi e di tutti i generi? Adesso c'è la televisione...

Il cinema era molto più divertente. Con la tv si va di fretta, ma si lavora bene anche in televisione, e in fondo la gente ti vede anche di più. Certo al cinema c'è un bel ricordo, il rapporto con i registi, i tecnici, ma non ho rimpianto, la tv la faccio volentieri. Ho fatto di recente una puntata del *Maresciallo Rocca*: Proietti lo conosco fin da quando faceva teatro sperimentale... Ora mi hanno chiamato per una puntata di *Don Matteo*. E il teatro non l'ho mai abbandonato. Uno degli spettacoli più intensi è stato *Memorie di classe*, dove facevo un vecchio che rievocava la tragedia del Vajont: era il maestro che non era riuscito ad andare alla partita di calcio della sua classe, e i ragazzini erano morti tutti, si era salvato solo lui. L'abbiamo fatto nel 1993, a trent'anni dalla tragedia, ebbero l'idea il figlio di un magistrato che s'era occupato dell'inchiesta e Maurizio Donadoni. Paolini ci aveva visto, poi mi ha chiamato quando ha fatto il monologo. Non andai, perché quello spettacolo mi aveva lasciato esausto, era troppo straziante, non ce la facevo più. Ho poi visto Paolini in tv, mi è piaciuto moltissimo.

Ma il ruolo della carriera cui tiene di più?

Be', *Brancaleone*: è da lì che poi mi hanno sempre chiamato. A volte mi cercano per pochi giorni, a volte per qualche settimana, a volte più a lungo. Ma prima portavo le foto, poi da *Brancaleone* in poi mi chiamavano loro. E così non ho mai dovuto fare nessuna telefonata...



A sinistra, nella foto grande in una scena de "L'Armata Brancaleone".

In questa pagina, dall'alto in basso: in "L'Armata Brancaleone" di Mario Monicelli, in "il gatto a nove code" di Dario Argento e in "E la nave va" di Federico Fellini.



Franco Leo racconta le sue avventure romane: la musica, i film, il teatro, i fotoromanzi, Maurizio Arena e Carmelo Bene...

Io, il cinema e la dolce vita

[testimonianza raccolta da Aldo Padovano]

CANTANTE LIRICO

La mia storia inizia come studente di canto lirico. Avevo sedici anni... Ovviamente non dirò la mia data di nascita perché, essendo nato troppo presto... meglio soprassedere. Per fare una citazione dall'*Ernani* di Verdi, "Ah, perché l'etade in seno giovin core m'ha serbato!". Dunque studio per vari anni la lirica con un maestro bravissimo, emiliano, che abitava a Sestri Ponente, si chiamava Otello Giacobini. Studio con grande passione, avevo una passione sfegatata per il canto, io vivevo solo per cantare la lirica. Quando arrivavo nella casa di questo maestro, un palazzetto a tre piani - lui abitava nella soffitta - salendo la scala sentivo già il suono del pianoforte: per me era il Paradiso, quando arrivavo lì dentro ero in Paradiso. Non mi schiodavo da lì per tutto il giorno, ascoltando tutte le prove e le lezioni che impartiva a tutti gli altri cantanti. Io ero lì ad ascoltare tutti con la bocca aperta.

LE CANZONI E LA RCA

Poi a un certo punto succede che gli amici mi fanno: "Franco, che stai a fare, non va più la lirica, lascia perdere, fai le canzoni". Io mi faccio convincere da queste teste di cazzo di amici e comincio a decostruire tutto quello che avevo costruito durante questi anni di studio. Divento un cantante di musica leggera, dimenticando tutta l'impostazione lirica. Quindi parto per Roma. Lì conosco un'attrice che si chiama Isabella Biagini con la quale poi sono stato per tanto tempo. Lei mi presenta Piero Umiliani, un maestro che stava alla RCA Italiana, il quale mi fa un'audizione e così incomincio a registrare dei dischi per la RCA. Incido sette o otto dischi con le orchestre di Luis Enriquez Bacalov ed Ennio Morricone. Mi ricordo che mentre Enzo Micocchi, il direttore della RCA a quel tempo, saliva la scala polverosa e ripida degli antichi studi che stavano in via No-

mentana, io ero in fondo a questa scala e cercavo di seguirlo piano piano. Continuavo a parlare di me, che ero bravissimo - ma non l'ho mai creduto nemmeno per un istante, gli altri erano tutti sicuramente più bravi, ma io fingevo di esserlo - Micocchi si gira verso di me e dice: "Leo, non alzi troppa polvere!". Insomma, incido questi dischi, faccio serate un po' dappertutto, a Roma e dintorni.

LA DOLCE VITA

A Roma conosco Maurizio Arena, attore molto famoso all'epoca. Stavamo insieme praticamente sempre, in giro per locali come il Café de Paris, il Club 84, dove c'era Peppino di Capri, tutta questa gente qui. C'erano Gianni Minà e Maurizio Costanzo che ci guardavano passare abbastanza invidiosi del nostro successo con le femmine. Perché ne eravamo veramente stracolmi, era una cosa pazzesca. Non posso stare a parlare di queste cose, non ha senso... La Dolce Vita era quella lì, l'ho praticamente vissuta tutta. Ho cantato nel frattempo in tutte queste feste che noi vediamo nel film *La dolce vita*, le feste di questi nobili romani. Io ero lì e cantavo in un'orchestra diretta da un maestrino che credo sia ancora vivo. Si chiamava Leo di Sanfelice. Lui era dentro questa alta società romana. Era esattamente come si vede nel film. Fellini non ha fatto niente di diverso da quello che avveniva nella realtà. Quel periodo l'ho vissuto tutto e ho fatto le stesse cose che si vedono nel film. Credo che le facessero tutti quelli che vivevano in quell'ambiente.

I FOTOROMANZI

A un certo punto mi stanco anche di questo tipo di attività, perché io ero un cantante solista e in quel momento stavano arrivando i cantautori: Sergio Endrigo, Nico Fidenco con il suo "Granello di sabbia", Gianni Meccia con il "Ba-

rattolo"... Io ero tagliato fuori perché non ho mai saputo scrivere nessuna canzone. Abbandonata la professione di cantante mi dedico ai fotoromanzi. Faccio un po' di lavoro come attore, a Roma e a Milano soprattutto, e poi comincio a fare il regista e il produttore di questi fotoromanzi. Ne ho fatti tanti, cinquanta o sessanta, e la testata era: "Fotoromanzi della Gondola e della Fontana". A un certo punto finisco queste produzioni in Italia e vado a Parigi e presento alcuni dei miei fotoromanzi all'editore Chasse il quale li guarda e mi dice: "Lasci perdere, signor Leo, non mi interessano, le sue attrici sono mal pettinate!". In effetti io usavo delle parrucchiere improvvisate, mentre i francesi erano molto più bravi con il trucco e tutto il resto.

L'ATTORE: PASOLINI E VISCONTI

Conclusa anche questa attività ritorno a Genova. Stavo bene a quell'epoca, perché avevo guadagnato tantissimi soldi. Mi chiedo: cosa potrei fare adesso, vediamo un po'... ma sì, m'improvviso e faccio l'attore. Da un fotografo bravissimo che aveva lavorato con me nei fotoromanzi, Nicola Cantatore, veramente un grande fotografo, mi faccio fare un book e con questo parto e vado a Roma. Vado a Roma convinto come quando ho iniziato a fare il cantante di musica leggera, convinto che io fossi veramente un grande attore, cosa che non avevo mai immaginato di fare. Arrivo a Roma e il primo appuntamento lo prendo..., non mi ricordo come feci ad averlo, sta di fatto che mi ritrovo in una fine mattinata a casa di Pier Paolo Pasolini all'EUR. Parlo con Pasolini il quale consulta le mie fotografie e conclude l'incontro dicendo: "Sì sì, va bene, bello, ma sei troppo aristocratico per i miei personaggi, per i miei film. Tu sai con chi lavori, con Franco Citti, capisci, saresti un po' fuori luogo. Non credo di potere fare niente per te. Ti consiglio di provare altrove". Pasolini, non

sta a me dirlo, era una persona deliziosa. Di un'ospitalità incredibile. Io, uno sconosciuto, sono andato da Pasolini e lui mi ha ricevuto a casa sua. "Forse per il genere di personaggio che puoi fare - mi disse - potresti andare da Visconti". Non mi perdo assolutamente d'animo - solo un po' deluso, perché mi sarebbe piaciuto molto lavorare con Pasolini - e vado in via Salaria, nella villa di Visconti. Suono, esce fuori un servitore, con una livrea bianca, e apre il cancello. All'angolo di questa villa c'era una targa in maiolica, bianca e blu, se ben ricordo, con la scritta Rue Visconti. Chiedo a questo cameriere, che mi pare fosse spagnolo, di comunicare al Maestro che c'era uno che era stato mandato da Pasolini. Quello rientra, poi ritorna, non mi guarda neanche in faccia e mi dice: "Guardi, il Maestro non riceve nessuno!" Finì così questa storia del mio inizio che avevo intrapreso con tanto entusiasmo, perché ero convinto di spaccare tutto.

IL CINEMA E LA TV

A questo punto mi cerco un agente cinematografico e vado da Lia Alimena, che è ancor oggi il mio agente, ha cent'anni anche lei. Però ogni tanto mi chiama...Quasi subito riesco a fare un film abbastanza importante che si intitola *Due volte Giuda* (1968). La regia era di Nando Cicero, gli interpreti Klaus Kinski, Antonio Sabàto e io. Così incomincio l'attività cinematografica interpretando anche *Quella sporca storia nel West* (1968) di Enzo G. Castellari con l'attore hollywoodiano Gilbert Roland. L'anno dopo ho una parte nel *Satyricon* di Gian Luigi Polidori e una nel *Ragazzo dagli occhi chiari* di Emilio Marsili, la storia di un fuggiasco sulla montagna con un giovanissimo Alessandro D'Alatri. Nel frattempo lavoravo anche per la televisione: con Edmo Fenoglio nei *Giorni dei Turbin* (1969), con Renato Castellani nel *Leonardo da Vinci* (facevo Girolamo Savonarola) (1972), con Sandro Bolchi nei *Fratelli Karamazov* (1969), con Beppe Fina alla sede RAI di Napoli registriamo *Ross:Lawrence d'Arabia* (1969), con Giorgio Moser sono il protagonista nello sceneggiato televisivo intitolato *Appuntamenti di Mezzanotte* con Pier Luigi Aprà e Paola Quattrini, mi par di ricordare. Con Moser faccio anche *Sulla rotta di Magellano*, un romanzo a puntate sulla storia di Magellano, appunto. Poi con Leandro Castellani, invece, faccio *La Gatta* (1978), con Catherine Spaak, con la quale avevo già lavorato in precedenza in un film di Damiano Damiani che era *Una ragazza piuttosto complicata* (1968).

IL TEATRO SPERIMENTALE

Nel '68 faccio un lavoro molto interessante nuovamente con Edoardo Grotto, il primo

spettacolo di nonsense in Italia. Spettacolo interessante, in due parti. La prima era basata completamente sui nonsense. Abbiamo lavorato nel Teatro Centouno a Roma, all'epoca di Proietti e Calenda, per trenta sere consecutive senza nessun canovaccio nella parte nonsense. Nella seconda parte si presentavano i personaggi, dunque la personalità dell'attore se vogliamo, dove io facevo varie cose, da Shakespeare a Pirandello, al *Marat Sade* di Peter Weiss. Fu un successo piuttosto notevole, perché lì vennero tutti i grandi attori italiani, c'era Paola Borboni, Gasmann, Albertazzi. Più di una volta sono venuti a vedere lo spettacolo. C'era Gabriella Ferri. Io a quell'epoca soffrivo di angosce tremende. Fra la prima parte e la seconda parte dello spettacolo c'erano quindici minuti. In quei quindici minuti riuscivo ad andare all'ospedale San Camillo, dove c'era un medico che ormai mi conosceva e preparava la siringa di Valium. Appena vedevo questa siringa gli dicevo: "Dottore, me ne faccia poca, perché a me ne basta poca!" Mi faceva questa mezza fialina di Valium e ritornavo indietro di corsa per iniziare il secondo atto e c'era Gabriella Ferri che mi diceva: "A Fra', ma lassa perde! Fatte 'na canna, che te passa tutto!" E così iniziava il secondo atto. Questa è stata un'esperienza abbastanza interessante, ma molto difficile. Ho lavorato per mesi a questa frantumazione del linguaggio, perché nel nonsense non ci doveva essere alcun aggancio.

CARMELO BENE

Avevo iniziato con Pasolini, ma l'altro personaggio che mi interessava tanto conoscere era Carmelo Bene, che ovviamente riesco a contattare. Lo incontro in via dell'Oca, in un Bar che forse si chiamava Plinio. Una sera ero in compagnia di una mia amica fiorentina, Laura Papi, che conosceva bene Carmelo, me lo presenta e io gli dico: io ho fatto il cantante, faccio anche l'attore, ho fatto delle cose...Lui mi guarda e mi chiede: "Ma tu di dove sei?" "Io sono leccese di origine". "Sono pure io leccese!" Queste cose penose dei compaesani che si incontrano. Comunque lì nasce una simpatia reciproca. Carmelo mi dice che sta per iniziare un film intitolato *Salomé*. "Potresti fare la parte del Cristo". Io dico: meglio di così non potevo andarmi. Comincio a lavorare con Carmelo, faccio questa parte e da lì non ci lasciamo più praticamente per sei, sette anni. Dopo *Salomé* (1972) facciamo *Amleto*, al cinema (1973), in teatro (1974) e in televisione (1978), girando l'Italia da Palermo ad Aosta con un successo straordinario, una cosa meravigliosa. Dopodiché mettiamo in scena anche la *Cena delle beffe* di Sem Benelli (1974), una produzione del Teatro Stabile dell'Aquila che a quell'epoca credo lo avessimo rovinato per avergli fatto spendere un sacco di soldi. Costò 500 milioni dell'epoca: erano state preventive circa 150 repliche, in realtà finiamo al Sistina dopo solo trenta repliche, non di più.

BYE BYE BERLUSCONI

Nel 2005 c'è stato l'incontro con Jan Stahlberg, un giovane regista tedesco che mi propone di interpretare uno dei protagonisti del film *Bye Bye Berlusconi* dove io faccio la parte del produttore del film che si sta girando tra mille difficoltà. Per ovvie ragioni non è mai uscito in Italia, tutti sappiamo perché. Anche il senatore De Gregorio ne parlava nella trasmissione "Servizio Pubblico": "Come mai il film *Bye Bye Berlusconi* che all'estero ha vinto un sacco di premi non è mai uscito in Italia?" Vedrai che adesso lo faranno uscire perché ne ha parlato De Gregorio.

PETER GREENAWAY

Ripopolare la reggia (*Peopling the Palace*) è un film/installazione realizzato da Peter Greenaway nel 2007, in cui io sono uno dei personaggi in costume che raccontano la vita quotidiana nel Seicento alla Reggia di Venaria Reale. Le immagini degli attori, filmati in un teatro di posa, furono proiettate sui muri e sui soffitti della Reggia. Io facevo la parte di un libertino affetto dalla sifilide e avevo un servo che mi accompagnava. Tutto lo studio era avvolto da panni neri. Avvicinammo Greenaway affinché ci spiegasse cosa dovevamo fare. Ma la comunicazione tra lui e l'attore che interpretava la parte del servo si stava facendo troppo complicata e Greenaway per tagliar corto disse: "Franco fucks your wife!", e la finì lì.

DARIO ARGENTO

Sempre nel 2007 ho interpretato la parte di un monsignore nel film *La terza madre* di Dario



Argento. Stavamo girando in un cimitero in Piemonte (che in realtà doveva rappresentare quello di Viterbo) e la scena prevedeva che un uomo, a bordo di una piccola escavatrice, cadesse in una fossa dove era sistemata una bara. La troupe era lontana dalla scena perché il dolly effettuava un lungo percorso prima di scavalcare il cancello del cimitero e arrivare alla fossa. Lo stuntman, che era legato per sicurezza e che in precedenza si era vantato della sua audacia dicendo che aveva fatto anche l'uomotortia, non si decideva a buttarsi. All'improvviso Argento comincia a urlare istericamente: "È un pavidio! Ha paura! Ha paura! Ma chi lo ha portato? Licenziatelo! È pagato per questo!". A quel punto comincia a squillare un cellulare. Tutti si fermano e si guardano attorno. "È in quella borsetta" dice un tecnico. "Presto, buttatela nell'acqua!" esplode Dario. Ma nel cimitero acqua non ce n'era proprio.

LA BOCCA DEL LUPO

Vengo contattato dal regista Pietro Marcello per registrare la voce fuori campo del film *La Bocca del Lupo*, interamente girato a Genova nel 2009. Faccio questo audio che mi è costato una fatica che non potete immaginare. Abbiamo fatto tre registrazioni a Genova e tre a Roma, finché non siamo riusciti a fare quello che lui voleva da questa voce narrante. È stato un bel lavoro.

Nella foto grande Franco Leo con Dario Argento sul set di "La terza madre".

In questa pagina, sopra Leo con Peter Greenaway sul set di "Peopling the Palace". A sinistra in una scena di "L'ultimo graffio" del regista genovese Michele Saponaro.



Intervista a Mario Cordova, attore, doppiatore, direttore di doppiaggio

Riflessi di Genova nella voce

[di Tiziana Voarino]

Mario, sei un affermato attore di cinema, tv, teatro, doppiatore e direttore di doppiaggio di elevato profilo. Abiti e lavori a Roma – e non potrebbe che essere così – ma è a Genova che sei cresciuto, vero?

È a Genova che sono cresciuto. Il legame con questa città, me lo porto nel cuore. Ricordo nitidamente dove abitavo in Corso Magenta, la zona di Castelletto, piazza Manin, piazza Corvetto, il liceo Cristoforo Colombo che frequentavo. Buona parte della mia formazione di attore risale a quegli anni, ma la nota più bella e prolungata, che mi rimane e mi appartiene fin da piccolissimo, è la mia fede calcistica: la Sampdoria. Sono appassionato da sempre, ora ne leggo sui quotidiani liguri e la seguo durante le partite del campionato. Torno spesso a Genova, mio fratello Antonio ci abita e non perdo occasione per fargli visita.

Ho maturato la formazione di attore proprio al Teatro Stabile di Genova. Durante quegli anni studiai, tra gli altri, con Marco Sciaccaluga, Anna Laura Messeri, Renzo Trotta, Luciana Lanzarotti, Enrico Campanati. Per un anno lavorai anche al Teatro Aperto della città con compagni come Gianni Fenzi, che per altro fu assistente di Squarzina. E nel '73 partecipai alla messa in scena per l'Ente Lirico Genovese della *Giovanna D'Arco* al Teatro Margherita.

Hai lavorato in teatro, poi nel cinema, per la televisione. Non ti sei fatto mancare nulla?

In teatro mi sono esibito moltissimo: mi sono dedicato persino agli spettacoli con i burattini. Non mi sono fatto mancare neanche il musical. Nel 2006 con Alessandro Preziosi sono stato al Sistina di Roma e poi in giro per i teatri del centro-sud con *Datemi tre caravelle* – nel ruolo del re di Spagna, Ferdinando D'Aragona, ho pure eseguito una canzone come solista.

Poi il cinema e la televisione. Ho recitato in film come *Sotto il vestito niente* di Vanzina e in varie produzioni Rai come *Storia di Anna*, *Piccolo mondo antico*, *Nero Wolfe*; mi sono anche confrontato con la breve e lunga serialità come *L'Onore* e *il Rispetto*, *Distretto di Polizia 10*, *Centovetrine* e, più recentemente, *Le tre Storie di Eva* (andati in onda su Mediaset).

Fare l'attore mi ha attribuito il grande privilegio di poter scegliere quale interpretazione costruire sul personaggio con le movenze, l'espressione, l'intonazione ed anche "il lusso" di permettermi di morire decine di volte, sempre in modi diversi.

Ma è il doppiaggio il tuo mondo? A quali doppiaggi sei più affezionato?

Il doppiaggio lo considero il mio vero lavoro. Al mio mondo appartengono ore e ore trascorse

nel buio degli studi di registrazione, colonne sonore da missare, leggi, microfoni, scritti originali, scritti trasporti, senso delle immagini che deve coincidere con il movimento delle labbra e delle parole pronunciate, grande responsabilità.

E sono particolarmente orgoglioso per aver spesso doppiato Richard Gere, un attore importante, che mi ha permesso di spaziare nell'interpretazione di molti tipi di personaggi. Jeremy Irons è l'attore di cui preferisco essere "il doppio sonoro", perché è un grande uomo e un attore di spessore. L'ho conosciuto all'anteprima del film *Lolita*: oltre a complimentarsi vivamente con me, in spagnolo, mi chiese di essere sempre io a dargli la voce in Italia. Anche se poi non è stato così.

Tra le mie performance, non posso scordare, quella di *Ghost*; con i sussurri di Patrick Swayze, ho fatto battere il cuore a migliaia di ragazze, a migliaia di donne.

E poi sono molto grato a Rossella Izzo, che, nelle vesti di direttrice di doppiaggio, mi ha dato la possibilità di divertirmi e non poco interpretando Rowan Atkinson (il Mr. Bean inglese, per intenderci) in *Quattro matrimoni e un funerale*, in cui sono riuscito a far emergere anche le più inattese declinazioni comiche della mia personalità.

Preferisci il ruolo del doppiatore o del direttore di doppiaggio?

Negli ultimi anni prediligo dedicarmi alla direzione del doppiaggio. Nel 2003 a Finale Ligure, durante il Festival Voci nell'Ombra (diretto da Claudio G. Fava, ideato ed organizzato da Bruno Astori, scomparso di recente), fui insignito dell'Anello d'Oro per il miglior doppiaggio generale della serie tv 24.

Questa è un'attività minuziosa, artigianale, che va dallo studio delle sceneggiature tradotte, all'adattamento, alla decisione delle voci, alla regia della riproduzione sonora e alla supervisione della post-produzione. Inevitabilmente, come nel far crescere un bambino, si genera un'enorme sensazione di attaccamento all'opera filmica o al prodotto televisivo che si è curato mediante un profondo studio sia dei significati voluti dal vero regista sia delle singole scene, per non parlare della scommessa che ogni volta si fa individuando come "collante" una voce piuttosto che un'altra. Una scelta anche di animi, di caratteri, di persone. Ciascuna può apportare peculiarità differenti: più forza, più debolezza, più ironia, più sensualità, più eroicità, più leggerezza; quelle

corde, insomma, che rispecchiano le qualità umane. Come un direttore d'orchestra che dirige i musicisti mentre suonano con i loro strumenti una partitura, il direttore di doppiaggio impartisce ai doppiatori le indicazioni per delineare e far aderire un personaggio. È fondamentale, con i turni di lavoro massacranti che spesso costringono il doppiatore a passare da un cartone animato a un gladiatore, da un casanova a un disadattato.

A cosa stai lavorando in questo momento?

Attualmente mi sto dedicando alla direzione di *Lone Survivor*, un film d'azione, di guerra, scritto e diretto da Peter Berg – sarà nelle sale per febbraio – con attori del calibro di Mark Wahlberg, Taylor Kitsch ed Eric Bana. Parallelamente continuo ad essere la voce del responsabile D.B. Russel in *CSI Scena del Crimine* in onda su Sky, oramai all'ultima stagione.

Un tuo parere sull'attuale crisi, che si riflette anche sul settore dello spettacolo, e quali soluzioni proporresti?

La crisi dei nostri tempi è come un allagamento, un'epidemia. Dallo scadere della politica, al rimpicciolirsi dei valori umani, dalla recessione economica, al contrarsi della quantità del lavoro, pure nel settore dello spettacolo – dove si è arrivati a risparmiare persino sui mezzi dei runner, ora automuniti e rimborsati solo per il consumo della benzina, neanche per i costi di usura dei veicoli e dove si opta per luoghi di produzione a bassissima remunerazione come la Romania, la Bulgaria, l'Argentina e questo solo per risparmiare sulla retribuzione delle truppe. Fino a giungere all'inevitabile accelerazione dei tempi di lavorazione nel doppiaggio, che non permette più di essere garanzia di qualità. Ma ancor più grave è l'impovertimento e il logorio delle idee.

Il nostro contratto collettivo nazionale dei doppiatori del 2007, scaduto nel 2010, in sospenso, non è ancora stato rinnovato e rilevo una sorta di timore nell'affrontare la questione. Bisogna far tesoro della crisi, usarla come spunto per superare, non farsene spaventare. Non dobbiamo avere paura di perdere ciò che abbiamo, perché solo in questo modo possiamo conquistare altro. Come quando ci facciamo operare: sappiamo che ci porteranno via un pezzo del nostro corpo, che soffriremo e rischieremo anche la vita, ma poi staremo meglio e guariremo.



Stefano Grosso ha appena vinto a Venezia con *Sacro Gra*. E ci spiega il suo lavoro di sound editor.

Il mago dei suoni

[di Francesca Felletti]



LEONE E MARC'AURELIO D'ORO A STEFANO GROSSO. I premi principali delle ultime edizioni della Mostra di Venezia e del Festival di Roma hanno in comune la firma del montatore del suono genovese che ha lavorato sia a *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi sia a *Tir di Alberto Fasulo*. Senza contare il premio del pubblico della Settimana della critica a *Zoran* di Matteo Oleotto e il premio Bresson a *Ana Arabia* di Amos Gitai sempre all'ultima Mostra di Venezia; e a Roma il riconoscimento per il migliore documentario italiano a *Dal profondo* di Valentina Pedicini. Tutti titoli a cui Grosso ha lavorato, dimostrando, oltre all'indubbia maestria tecnica, di possedere gusto e sensibilità cinematografica.

Oggi 44enne, Grosso inizia da ragazzo a suonare il basso elettrico, poi apre uno studio di registrazione nel capoluogo ligure, per trasferirsi infine a Roma e dedicarsi al sound editing dei film. Nel suo curriculum, in una decina di anni di carriera, ci sono un centinaio di film, fra cui: *Tickets* di Ermanno Olmi, *Abbas Kiarostami* e *Ken Loach*; *La guerra* di Mario di Antonio Capuano; *Mare Nero* di Roberta Torre; *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi; *Lo spazio bianco* di Francesca Comencini. Alcuni sono ambientati nella sua Genova come *Rosso come il cielo* di Cristiano Bortone e *Diaz* di Daniele Vicari. E diversi altri sono israeliani: oltre al già citato Gitai, *Farewell Baghdad* di Nissim Dayan e *A Place in Heaven* di Yossi Madmoni.

«È un caso che abbia lavorato in tanti film israeliani – spiega Stefano – ho un amico e collega polacco, Alex Claude, non ebreo che vive per un insieme di circostanze a Tel Aviv, lui mi ha coinvolto in diversi titoli».

Ma a che punto della lavorazione di un film entra in gioco il montatore del suono?



Il mio lavoro inizia alla fine del film, dopo il montaggio di scena, e consiste nel creare un impianto sonoro, un ritmo che si sposi con quello delle immagini. Attraverso i suoni, le voci, gli ambienti, la musica si possono raccontare storie diverse. Aggiungendo il rumore del vento, per esempio, si può creare una sfumatura nuova. A questo segue il missaggio, che consiste nell'equalizzare, comprimere, pulire, e altre operazioni molto tecniche. Io se mi occupo del montaggio preferisco non seguire anche il missaggio perché è difficile seguire sia il dettaglio, sia l'insieme.

Quanto è diverso lavorare sul suono di un film di fiction o di un documentario?

In realtà, per la mia esperienza, la differenza la fa il regista, con le sue direttive, preferenze, idee e con il tipo di rapporto che si instaura con lui. Quando ci si capisce davvero a livello professionale e umano, nasce un'alchimia che rende il mio lavoro di grande soddisfazione. Ho avuto la fortuna di lavorare con dei maestri ma mi è piaciuto anche sentire le opinioni di registi ventenni: credo di avere imparato da tutti! La differenza sta invece nei film d'animazione: lì devi inventare tutto l'impianto sonoro. Quest'anno ho lavorato a *L'arte della felicità* di Alessandro Rak, il cartoon per adulti che era alla Settimana della critica dell'ultima Mostra di Venezia, ed è stata un'esperienza bellissima.

Su cosa stai lavorando adesso?

In questo momento, mentre siamo al telefono, ho davanti le immagini di *Oro verde* di Mohammed Soudani, un regista algerino naturalizzato svizzero. È una commedia che prende spunto da un fatto realmente accaduto, ovvero la confisca in Ticino di un grande quantitativo di canapa.

Ti senti anche tu vincitore del Leone, del Marc'Aurelio e di tutti gli altri premi?

I veri vincitori sono i registi, con le loro idee e la loro ispirazione e anche con il loro calcolo (come del caso di un film a cui ho collaborato che era stato rifiutato a Cannes e accettato a



Locarno, ma l'autore ha preferito provare a un terzo un festival più importante, vincendolo!). Ma un pochino sì, mi sento vincitore anche io. Ma la cosa di cui sono più fiero è quella di fare un lavoro che mi piace tantissimo e a cui mi appassiono di volta in volta. Mi è capitato di lavorare a film di cui mi sono innamorato dopo avere visto le prime immagini. Magari erano progetti difficili, con pochissimo budget, ma i successi che hanno avuto, come nel caso dell'intenso documentario *Dal profondo* girato sottoterra insieme ai minatori della miniera Carbosulcis, mi hanno ripagato di tutto. Mi capita spesso, nell'ambito dei documentari, di trovare persone che lavorano sodo con poco guadagno perché credono in un progetto e trovo una grande poesia in questo.

Ti manca Genova?

Mi manca al punto che faccio fatica a lavorare sulle immagini dei film girati a Genova. Mi manca il mare e tutto il resto. Ma la mia famiglia è lì e ho ancora tanti amici, quindi appena posso – e il tempo è sempre tiranno – ci vado. Non che mi senta vecchio ma ho tanti impegni di lavoro e trovo una grande verità nella massima: "Se i giovani sapessero, se i vecchi potessero".

In alto Stefano Grosso al lavoro.

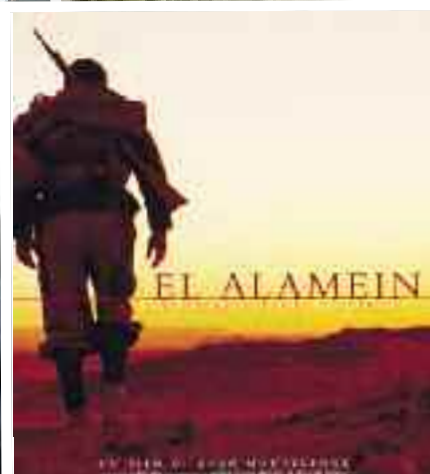
Nelle altre foto l'ascoltatore di palme in *Sacro Gra* e il protagonista di *Rosso come il cielo*, film ispirato alla storia vera del montatore del suono Mirco Mencacci.

Insieme ad Aldo De Scalzi, Pivio ha composto la musica per un centinaio di film. Lavorando con Ozpetek, D'Alatri, Marco Risi, i Manetti Bros...

Noi siamo le colonne. Sonore.

[di Barbara Zorzoli]

© Ph.: www.studiovezzoli.com



NO, NON SONO FRATELLI. TRA LORO, DUNQUE, NESSUN GENE IN COMUNE, AD ECCEZIONE DI QUELLO DELLA MUSICA (Aldo De Scalzi è il fratello di Vittorio De Scalzi dei New Trolls). Pivio e Aldo De Scalzi sono il fiore all'occhiello made in Genova del mondo delle colonne sonore nazionali e non. Un paio di anni fa, in occasione di un loro concerto al The Space di Genova, ho avuto il privilegio di presentare l'evento. In quest'occasione non ho esitato a definirli dei Barbapapà delle colonne sonore. Quale definizione potrebbe loro calzare meglio per descrivere la loro versatilità, nonché l'adattabilità, nel suonare le immagini che di volta in volta registi di piglio diverso propongono loro? Due anni dopo ho l'occasione di conversare amabilmente con Pivio, per una di quelle che vengono definite interviste telefoniche che scorrazzano nel tempo, dal passato al presente con una piccola divagazione sul futuro.

Quando nasce la tua passione per la musica in generale e poi, nello specifico quella per la musica da film?

La passione per la musica nasce quando avevo tre anni. Sin da piccolo ho ascoltato musica. Mio padre mi faceva ascoltare - volente o nolente - musica lirica dalla mattina alla sera. Poi crescendo, verso i sei anni, ho iniziato ad ascoltare anche la radio, ascoltando le cose più disparate. Ascoltavo già la musica dei gruppi pop dell'epoca... nell'età in cui di solito i bambini ascoltano lo Zecchino d'oro, io ascoltavo gli Who! La curiosità verso i generi è nata da subito. Per quello che riguarda la musica e il cinema, in qualche modo la cosa va di pari passo; sempre mio padre è stato inconsapevolmente artefice del mio amore perché, appena poteva, mi portava a vedere anche due film al giorno, a Genova...potevi ad esempio vedere un western e subito dopo una commedia o un western e un peplum, c'era una grandissima produzione all'epoca, sto parlando dell'inizio degli anni sessanta. Evidentemente 'questo virus' mi è entrato in circolo, e quindi, quando poi è successo il fattaccio, ossia quando finalmente mi sono dedicato definitivamente alla musica da film, è come esploso.

C'è stata una colonna sonora in particolare che, all'epoca, ti aveva stregato con la magia "musica più immagini"?

Sicuramente ero molto colpito dalle colonne sonore dei film western, non è un caso, infatti che Tarantino sia andato a pescare da tutto il repertorio musicale di questi film, dove era presente una grandissima maestria. In tempi un po' più maturi ci sono state delle colonne sonore che mi hanno aperto gli occhi: Morricone per *C'era una volta in America*, ma anche tutte le colonne sonore del periodo d'oro di Sakamoto mi hanno veramente molto colpito. Anche i film di Atom Egoyan con colonna sonora di Dehanna, mi hanno sempre in qualche modo turbato. Stabilire, invece, la colonna sonora della propria vita, è difficile. Io sono onnivoro, ascolto tantissima musica di varia natura, e quindi poi in qualche modo trovo sempre degli spunti interessanti nelle cose più disparate. Ed è per questo che faccio fatica a collocare un punto di partenza ipotetico di questo amore per le colonne sonore. Ci sono molte esperienze musicali - diversissime tra loro - che mi hanno segnato: dalla musica punk, alla musica etnica passando per quella orchestrale, riemergono tutte in me anche in maniera involontaria.

Immagino lo stesso discorso valga anche se ti chiedo se c'è un disco, un Cd o un album a cui ti senti particolarmente legato...

Sì, vale lo stesso discorso perché è davvero complicatissimo scegliere. Ho diverse migliaia di dischi in casa e tutti partecipano attivamente alla mia crescita emotiva. Se dovessi, dire in questo momento - dato che sto leggendo un libro abbastanza interessante, uscito di recente, "Come funziona la musica" di David Byrne - allora sicuramente un disco che mi aveva molto colpito all'epoca era "My Life in the Bush of Ghosts", album che David Byrne aveva composto con Brian Eno. Lo considero un punto di riferimento importante soprattutto per l'approccio a volte quasi naïf che ha alla musica. Io non sono un accademico, sono un autodidatta, e quindi, necessariamente, vedo le cose anche in maniera un po' più trasversale. Quel disco devo dire che effettivamente aveva nume-

rosi spunti interessantissimi. Ed è tutt'ora estremamente vitale nonostante siano passati più di trent'anni. Però tengo a precisare che sto parlando di questo disco solo perché, combinazione, sto leggendo questo libro che me lo ha rimesso in mente...

Occupandoti di musica strettamente legata alle immagini, c'è, invece, un film che di cui tu e Aldo avete curato la colonna sonora, che è per te particolarmente significativo?

Per quello che riguarda la mia cinematografia, sono molti i film a cui mi sento legato: il primo è *Il Bagno Turco*, che ha dato la stura a tutta la mia carriera, perciò è indimenticabile. Ma ci sono altri film che mi rappresentano molto bene, sia per le scelte musicali fatte sia per il rapporto avuto con tutto 'il contorno', come *El Alamein*. Oggi è una giornata un po' strana, perché stamattina con Aldo De Scalzi abbiamo tenuto un seminario al Centro sperimentale di Roma, punto di partenza per i nuovi artisti che verranno. Sempre oggi, qui a Roma, si terrà una giornata interamente dedicata a noi con al proiezione di tre film di cui abbiamo firmato le musiche, con al termine un nostro incontro col pubblico. I tre film sono *Bagno Turco* (di Ferzan Özpetek), *Complici del Silenzio* (di Stefano Incerti) e *El Alamein - La linea del fuoco* (di Enzo Monteleone). In fase di organizzazione abbiamo dovuto in qualche modo limitare la nostra scelta a tre film, ma avrei voluto poter aprire una finestra anche ad altri film, ad esempio, mettendo almeno un film dei fratelli Manetti ad esempio una delle loro commedie che ci hanno molto divertito. Con i fratelli Manetti abbiamo un rapporto decennale durante il quale abbiamo realizzato più di una ventina di film...

A livello professionale, come compositori, tu e Aldo avete messo a punto negli anni un metodo di lavoro piuttosto preciso o, andando incontro alle esigenze di





registi differenti, cambiate approccio di volta in volta?

Una delle prime regole che abbiamo imparato sin da subito è che, in realtà, non esistono regole. Esiste una sorta di metodologia implicita nel momento in cui iniziamo ad occuparci concretamente della realizzazione della colonna sonora. Però la fase precedente, la fase progettuale, cambia di volta in volta in funzione del contesto. Tenzialmente ci troviamo a lavorare su un materiale preesistente, per intenderci, un film già più o meno montato, su cui interveniamo dopo aver avuto parecchi incontri con il regista e il montatore per stabilire qual è il progetto, quale potrebbe essere il suono che in qualche modo fa da collante a tutta la situazione. Questo a livello macroscopico. A livello microscopico si tratta invece di discutere, sempre con il regista e il montatore, scena dopo scena, la scelta musicale più adatta... è tutto molto più complicato di quanto stia dicendo. Ci è capitato però anche di partire semplicemente da una sceneggiatura. In questo caso abbiamo iniziato ad imbastire dei brani musicali che sono rimasti tali e quali nel film e che hanno permesso al montatore di montare le scene proprio partendo dalla nostra musica, non il contrario. A volte è successo di lavorare in parallelo con il montatore... Non c'è una reale metodologia che sia univoca. Ogni volta cambia, i registi hanno talvolta approcci personali molto diversi tra di loro, perciò in qualche modo c'è questa sorta di, chiamiamolo 'adattamento alle condizioni a contorno'. Qualche volta siamo noi stessi ad imporre una linea, anche se la parola imporre non mi piace, perché in realtà il cinema è un'opera collettiva, perciò maggiore è la collaborazione migliori sono i risultati.

C'è un momento particolarmente emozionante che vi trovate a vivere ogni volta che siete alle prese con la stesura di una colonna sonora?

Sono tanti in realtà. Può essere il momento in cui uno si rende conto che ha azzeccato il linguaggio corretto, che può essere sia nel momento della scrittura sia della realizzazione o ancora, il momento in cui si partecipa al mixaggio con gli altri suoni. Quando te ne rendi conto è ovviamente emozionante. Quando siamo stati coinvolti nel primo film, *Bagno Turco*, avevamo un atteggiamento, un approccio quasi divertito, perché non credevamo che fosse possibile che un regista come Özpetek decidesse di darci in mano un progetto come quello. E abbiamo concretizzato, almeno io ho concretizzato, che qualcosa di veramente magico era successo solo nel momento in cui c'è stata la proiezione del film al Festival di Cannes, e ho visto la gente che applaudiva entusiasta... io in quel momento lì non capivo nulla... perché è davvero un'emozione pazzesca. Però, questa stessa emozione, l'ho provata anche in altri momenti, magari non così forti - perché poi quella era la nostra prima esperienza, quindi è un po' come la prima fidanzatina con cui fai l'amore, non te lo dimentichi - ebbene, con i paragoni del caso, è accaduta una cosa del genere. Quando mi rendo conto che la magia si sta concretizzando, beh quello è effettivamente un momento molto

emozionante. Aldo e io cerchiamo comunque di mantenere questo approccio verso l'emozione, che deve essere una nostra emozione prima ancora di quella traslata verso il film. Noi dobbiamo divertirci ed emozionarci per poter partecipare ad un progetto, sennò non ne vale la pena. Chiaro che adesso che abbiamo alle spalle un centinaio di colonne sonore, c'è anche una componente di professionalità che man mano è cresciuta, però è fondamentale per noi trovare sempre uno stimolo ad aver la sensazione di poter creare qualcosa di nuovo.

Parliamo di Genova. Lavorativamente parlando per il vostro settore, com'era quando avete iniziato e com'è oggi? E' un terreno fertile o arido?

Allora... io credo che il problema di Genova - perché è sempre stato il problema di Genova - sia che sostanzialmente non c'è imprenditoria o ce n'è molto poca. Figuriamoci nel campo delle attività culturali. Ma proprio perché ce n'è così poca diventa una sorta di isola felice. Mi spiego meglio: si sa che il mondo del cinema italiano ha il suo epicentro a Roma, e televisivamente a Milano. Io abito a Roma da tanto tempo ma condivido la mia vita anche con Genova. Se io non potessi frequentare gli ambienti romani, probabilmente avrei grossissime difficoltà ad essere presente sul mercato rimanendo a Genova. Però è anche vero che proprio perché Genova

è distante dall'Impero, ti permette di avere una visione un po' avulsa da tutto il resto e quindi, in questo senso, diventa una specie di isola felice dove tu puoi anche pensare e realizzare le tue aspirazioni con grandissimi musicisti e basta... pensiamo ad esempio ad alcuni film che sono stati girati a Genova recentemente, ebbene lì sono solo stati filmati, ma tutto il resto della produzione è avvenuta fuori. Genova va bene proprio perché è avulsa dal resto del mondo e quindi, nel nostro caso, possiamo concentrarci totalmente sulla scrittura e sulla registrazione delle nostre opere. Ecco il motivo per cui a Genova abbiamo uno studio. Questo fatto però non esclude che a Genova ci siano degli ottimi artisti e artigiani in grado di sviluppare idee e concretizzarle anche. E' inutile poi che io dica: nemo profeta in patria. Molto spesso, artisti genovesi che sono poi diventati noti a livello nazionale e internazionale, finché sono rimasti a Genova non hanno avuto il ri-

scontro che avrebbero meritato. Basti pensare a Faber... tutto questo è pazzesco.

Per concludere. Quali sono i vostri prossimi progetti?

Stiamo, e non con poche difficoltà, tentando di uscire dai nostri confini nazionali e ampliare un po' la nostra esperienza all'estero per varie ragioni: amiamo fare esperienze nuove, non ci manca la curiosità di scoprire altre realtà, ma anche perché quelle pochissime occasioni che abbiamo avuto di lavorare all'estero, abbiamo intravisto un atteggiamento sensibilmente diverso rispetto a quello italiano. Occupandoci di colonne sonore, di solito, siamo gli ultimi a chiudere il cerchio produttivo, in quanto tali non veniamo molto coinvolti - non perché non lo vogliamo noi, ma perché non ce lo permettono - nella vita vera e proprio del film. E' successo più di una volta che finito il film, non veniamo nemmeno invitati alle conferenze stampa, nonostante la nostra figura professionale venga riconosciuta anche a livello legislativo come una delle tre figure autoriali del cinema. All'estero, invece, ho sempre visto gente più motivata, che chiedeva la tua motivazione per partecipare al processo filmico, quindi un miglior rapporto con la produzione. Più collaborazione e rispetto. Non parlo di aspetti economici, parlo di rapporti interpersonali e di come poi la nostra figura venga vissuta una volta che si è arrivati alla conclusione del film. Vedo un rispetto maggiore del nostro lavoro e della professione del compositore. Quello che chiediamo è semplicemente che la nostra arte venga in qualche modo tutelata maggiormente perché noi dedichiamo molte energia e passione alle cose che facciamo... Se viene a mancare questo fuoco il rischio è di entrare in una sterile catena di montaggio, che non è quello che noi vogliamo (Pivio e Aldo hanno appena terminato alcuni nuovi lavori: un documentario di produzione americana, *The Monk with a Camera*, la colonna sonora di *Song'e Napule* dei Manetti Bros, e quella per *The Sweepers - La banalità del crimine* di Igor Maltagliati e *Eppideis* di Matteo Andreolli).



Pivio e Aldo De Scalzi com'è nato il sodalizio

G ALEOTTO FU LO STUDIO DI REGISTRAZIONE DI GENOVA 'STUDIO G', E CHI VI SUONÒ.

Aldo suonava ne i *Picchio dal pozzo*, Pivio con gli *Scortilla*. I due musicisti si sono incontrati lì e tutto ha avuto inizio. Dal 1980 al 1990 hanno percorso strade parallele: Aldo si era dato alla produzione musicale, Pivio si è dato allo studio (diventando ingegnere) e alla professione di manager. Le loro strade poi si sono intersecate allo scopo di imbastire il nostro progetto musicale: *Trancendental*. E' il 1995, esce il CD *Deposizione*, primo lavoro del duo. E poi ecco giungere, nel 1997, la grande occasione: Özpetek li vuole per *Hamam - il bagno turco* e tutto il resto è storia nota. Pivio e Aldo sono diventati un punto di riferimento nel panorama cinematografico (oltre 100 titoli), televisivo (*Distretto di polizia* e *L'ispettore Coliandro*) e teatrale italiano. Il loro mestiere? Tradurre le immagini in musica. Ferzan Özpetek, Alessandro D'Alatri, Marco Risi, i Manetti Bros e tanti altri hanno colto questo loro talento.



Il fotografo genovese Alessandro Zunino è diventato da qualche anno filmmaker. E ha girato un film nel Laos.

Lost in Movies



A GENOVA ERA NOTO SOPRATTUTTO COME FOTOGRAFO, MA DA QUALCHE TEMPO ALESSANDRO ZUNINO SI È DEDICATO SEMPRE PIÙ AL CINEMA. E COL SUO ULTIMO FILM, *LOST IN LAOS*, HA FATTO IL GIRO DEI FESTIVAL DEL CINEMA INDIE, DAL RIFF DI ROMA AL MIFF DI MILANO, DA MONTREAL E BARCELONA A PUNE IN INDIA.

«Da ragazzo mi sono formato al cinéclub Lumière: un posto così, purtroppo, non esiste più - ricorda - Poi ho fatto il fotografo per vent'anni, specializzandomi in teatro e danza. Ho lavorato con la Scala di Milano, a Roma, negli Stati Uniti, ho fatto svariati video legati alla danza. In seguito ho abbandonato il teatro, e il piacere di raccontare storie si è concretizzato lavorando nel video. Prima videoclip, poi corti di finzione, quindi *Greenman*, distribuito sul web qualche anno fa».

Cos'è *Greenman*, che tra l'altro si può vedere su youtube?



E' un lungometraggio concepito per web e dvd. Realizzato nel 2008 per una piccola casa di produzione "animalista", Medea, è tratto da un romanzo particolare: *Il Gesù clonato e l'anticristo vegetariano*. Ed è interpretato da molti attori di teatro, tra cui diversi liguri come Lisa Galantini, Fabrizio Lo Presti, Marco Taddei, Oreste Valente, Juri Ferrini, Lazzaro Calcagno.

to da un romanzo particolare: *Il Gesù clonato e l'anticristo vegetariano*. Ed è interpretato da molti attori di teatro, tra cui diversi liguri come Lisa Galantini, Fabrizio Lo Presti, Marco Taddei, Oreste Valente, Juri Ferrini, Lazzaro Calcagno.

Quindi *Lost in Laos*: com'è nato?

Quattro anni fa, con Laura Malavolta, abbiamo fatto un giro nel Laos e ci siamo accorti che umanamente non ha niente a che fare con la Thailandia. E' un paese isolato, molto povero, ma dove la povertà non viene esibita. Ci siamo innamorati della gente, del loro modo di vivere. Poi siamo capitati a Viang Vieng dove abbiamo incontrato per caso una marea di occidentali giovanissimi, che praticamente avevano colonizzato il paese per uno sbalzo completo e interminabile. Sembrava una cosa a metà tra *Apocalypse Now* e *Woodstock*!

E da lì è nata l'idea del film.

Sì, abbiamo scoperto che ogni anno muoiono decine di quei ragazzi... E ci siamo chiesti perché vanno proprio lì. Così abbiamo raccontato la storia di due italiani che vanno a sperimentare ogni tipo di sbalzo e finiscono alla deriva sul fiume. Quando si risvegliano, in mezzo alla foresta, comincia per loro la vera perdita, che diventa poi una ricerca e un ritrovamento di sé.

Avete girato sul posto, ovviamente.

Abbiamo girato in Laos, ricevendo grande aiuto dalla gente del posto, che ha bisogno di tante cose, soprattutto medicinali. Abbiamo anche girato a Genova in via Balbi e al Museo di Storia Naturale, a Santa Margherita, a Rapallo. I ragazzi sono Daniela Camera e Daniele

Pitari, ex allievi dello Stabile di Genova e della scuola Paolo Grassi di Milano. Ci sono poi Carla Signoris e Dario Vergassola come genitori apprensivi: con i loro toni brillanti hanno permesso di alleggerire un po' il racconto.

Tutto a basso costo.

Lost in Laos è stato prodotto con finanziamenti privati. Senza entrare nel merito di cosa può o meno definirsi "indipendente" e di quanto questo termine sia piuttosto inflazionato, penso che il cinema debba essere soprattutto "alternativo". Ciò non toglie che un'idea in cui si crede, e per la quale un autore può essere pronto a tutto, spesso obbliga ad adattarsi al punto che i mezzi giustifichino il fine. Un basso budget non è comunque sinonimo di ristrettezza, come un budget alto non significa spreco e ricchezza. Dipende dal progetto.

C'è qualcosa di nuovo in cantiere?

Sto preparando un nuovo film in Myanmar, che prevedo costerà venti volte più di *Lost in Laos*, perché da girare in inglese e con attrezzature 'professionali', ma questo - se si realizzerà - non ne farà un prodotto "ufficiale", perché penso che indipendenti siano le idee e non le produzioni. (R.V.)



Al Festival di Cannes 2013, l'inglese Guildhall Pictures è rappresentata da un genovese: Matteo Roller. Sempre in cerca di film da scoprire e distribuire.

Al mercato dei film

TRA GLI STAND DEL MERCATO DELL'ULTIMO FESTIVAL DI CANNES, ce n'era uno molto attivo della compagnia inglese Guildhall Pictures. Ma seduto al banco si trovava un genovese purosangue: Matteo Roller, uno dei tanti ragazzi partiti da Genova per Londra un po' di anni fa e che ha poi trovato la sua strada nel cinema. Non come regista o attore, ma come distributore di film realizzati in ogni angolo del mondo.

«Avevo studiato business, marketing & communication a Genova. Poi, al terzo anno di Scienza della Comunicazione sono andato per sei mesi a Londra, e lì mi sono poi fermato, proseguendo i miei studi: pubblicità e marketing, poi produzione cinematografica e tv. Ho fatto anche un anno di recitazione».

E poi?

A Londra ho cominciato a interessarmi al mondo della pubblicità, che a sua volta mi ha portato sul set

di diverse campagne promozionali, video musicali e cortometraggi. Il mio intento era quello di lavorare come art director, e così sono finito nel mondo della produzione cinematografica. A quel punto, la voglia di viaggiare ha avuto il sopravvento e mi sono trasferito a Praga lavorando per un'agenzia di distribuzione cinematografica.

Avevi trovato la tua strada, almeno finora.

Entrai in collaborazione con la regista tedesca Kanchi Wichmann per la produzione del film *Break my Fall*, che nel 2011 ha fatto il giro di quaranta festival internazionali ed è stato poi distribuito in Inghilterra, Germania e Francia. Poi ho cominciato a lavorare per la Guildhall Pictures londinese, per lo sviluppo di un nuovo thriller psicologico.

E lì ti sei fermato.

Dopo essere stato all'American Film Market di Santa Monica, in California, ho creato una nuova divisione vendite all'interno della Guildhall e ho cominciato ad acquisire film da distribuire: *The Shift* con Danny Glo-

ver, *Bipolar* che

è una variazione contemporanea sul tema di Jekyll & Hyde....

Prossima tappa?

Mi interesserebbe aprire un'agenzia di rappresentanza per film in cerca di distribuzione in Europa e in America. Le potenzialità ci sono e il mercato del festival di Cannes di quest'anno mi ha confermato che c'è spazio per una nuova agenzia. Nel frattempo, sto lavorando alla distribuzione di altri film, tra cui *Lost in Laos* di Alessandro Zunino.

E Genova?

Resta sempre la mia città, che ho lasciato da oltre dieci anni perché volevo crescere lontano dalla quotidianità italiana e perché credo che uno dei bisogni fondamentali dell'uomo sia quello di creare. A questo punto, però, se la mia agenzia diventerà realtà, Genova sarà un luogo sereno dove poter svolgere la mia impresa di creazione.

Renato Venturelli



Incontro con Nicola Di Francescantonio,
regista di *Una canzone per il Paradiso*.

Paoli, Don Gallo e la scuola dei cantautori

GINO PAOLI E DON GALLO SONO I PROTAGONISTI DI *UNA CANZONE PER IL PARADISO*, UN "DOCUMENTARIO" SULLA "SCUOLA GENOVESE DEI CANTAUTORI" AMBIENTATO TRA IL CENTRO STORICO E IL PORTO DELLA CITTÀ. L'OPERA È DEL REGISTA NICOLA DI FRANCESCANTONIO, FILMMAKER GENOVESE GIÀ AUTORE DEI LUNGOMETRAGGI *PICCOLE STELLE* (1989) E *PROIBITO BACIARE* (2002).

Da quale idea nasce il documentario?

Dal desiderio di scoprire una verità inedita sulla canzone d'autore genovese e di omaggiare la città. Il film non è un vero documentario, ma un'opera con una sceneggiatura dove ci sono anche sequenze surreali. È un lavoro che viaggia tra passato e presente, unendo tre modalità diverse e contrastanti: il documentario, la finzione e il fantastico. Per questo è stato fondamentale Sergio Stivaletti, creatore degli effetti speciali. Inoltre, vorrei ricordare don Gallo, un uomo eccezionale e "normale" allo stesso tempo, che ha insegnato a vedere nelle diversità non delle minacce, ma delle opportunità.



foto di Stefano Goldberg - Publifoto

Com'è stato finanziato e distribuito il film?

Inizialmente doveva produrlo Rai Cinema, la quale era disponibile solo per il 2015. L'opera è stata realizzata con i miei risparmi, i contributi di alcune istituzioni e, soprattutto, con l'aiuto di persone – anche non benestanti – interessate al progetto. Pur non avendo una distribuzione tradizionale, il film è stato proiettato il 7

maggio in 36 sale d'Italia, che hanno registrato il pieno. In questo momento l'opera sta facendo il giro in molte città italiane e sarà trasmessa su Rai Tre in data da definirsi.

Oltre a *Una canzone per il paradiso* e *Piccole stelle* (più volte trasmesso in tv), ha all'attivo *Proibito baciare* e un progetto mai realizzato in Colombia.

Proibito baciare è un film di fantascienza ambientato in una Genova opprimente in cui tutti sono controllati e dov'è proibito manifestare affetti. Il film colombiano è *Le avventure di un regista povero*. È la storia di un regista di matrimoni che va a girare un film in Colombia, dove coinvolge la popolazione. Questa, per una serie di equivoci, pensa che alcuni mezzi cinematografici (il Dolly, le pizze) servano a trovare acqua o a costruire case. È un soggetto che un giorno vorrei girare. Per me il cinema è sempre stato un bisogno soddisfatto anche con fatica e sacrifici.

Ha in cantiere un altro film?

Sì: *Il fabbricasogni*. È un film su un rappresentante di commercio che perde il lavoro dopo 35 anni, ma che troverà la sua strada in un'attività più creativa e fantasciosa.

Juri Saitta



Ilaria Gambarelli dirige una produzione italo-spagnola

Ti offro da bere: autoritratto di una generazione



© Ph.: Paulo Ramalho

CO-PRODUZIONE ITALO-SPAGNOLA, *TI OFFRO DA BERE* È IL PRIMO LUNGOMETRAGGIO DELLA GENOVESE TRENTATREENNE ILARIA GAMBARELLI. Racconta la storia di Christian, un uomo di 35 anni che, dopo aver perso lavoro e fidanzata a Londra, torna nella sua città natale, Genova. Il film sarà girato nella capitale britannica a febbraio, mentre dal 17 al 26 novembre si sono svolte le riprese genovesi.

Perché hai voluto affrontare il tema del ritorno e raccontare la nostra generazione?

Da un lato perché vivo in Spagna da dodici anni e mi sono più volte chiesta come cambierebbe la mia vita se tornassi dopo tanto tempo. Inoltre, ero circondata da coetanei che come me sono andati a vivere al-

l'estero. Ho pensato così che fosse una questione generazionale. È una problematica interessante che ho voluto affrontare con i toni della tragicommedia.

Com'è stato finanziato il progetto?

Per fare in modo che fosse tutto legalmente in regola e per poterci rivolgere più facilmente a diverse istituzioni abbiamo fondato con Luis Manuel Caballero Alvarez l'*Aretusa Film*.

Inoltre, circa un anno e mezzo fa ho cercato contatti in Liguria, dove ho conosciuto il direttore della casa produttrice *Dietro le quinte* Enrico Bonino, che si è interessato a una co-produzione. Successivamente, abbiamo girato un teaser collegato alla storia che avevamo in mente, teaser inserito in un sito web dedicato al progetto. Così, altri soggetti si sono interessati al film, tra cui la *Genova-Liguria Film Commission* che l'ha sostenuto. Dopo alcuni tentativi falliti con produttori importanti, abbiamo preso contatti con imprenditori di altri settori e si è raggiunto un accordo con uno di loro. Da qui è cominciata la produzione, che non è

ancora finita. Ci stiamo muovendo gradualmente, perché credo che sia l'unica strada per fare cinema partendo "dal basso".

Potresti parlare dei cortometraggi che hai girato in passato?

Sono lavori accademici realizzati in Spagna in condizioni economiche sfavorevoli e con una certa insicurezza che sto superando con questo lungometraggio, che per me è un banco di prova di cui farò tesoro per altri lavori, cercando un miglioramento progressivo di film in film. Noto che spesso il cinema è considerato e insegnato come un'istituzione distante e sacrale, mentre mi piacerebbe un approccio più libero, come in Spagna, dove viene visto come un possibile lavoro.

Juri Saitta



La pellicola non scorre più: Enrico Ghezzi parla con Erik Negro del cinema alle soglie del digitale

Il cinema (r)esiste

[di enrico ghezzi, erik negro]



TEMPI DI BILANCI, DI UNA STAGIONE (NON) QUALSIASI PER LA STORIA E LE STORIE DEL CINEMA. Dopo centoven-

t'anni tutto sta per cambiare e proprio i settant'anni di Venezia, pochi mesi fa, sono lì a dimostrarlo. Lido di alti e bassi che si consuma come ogni tarda estate. Laguna muta, fatta di negativi, sognando di volare, pensando ad un amore o ad un viaggio, neanche più in celluloide ma in codice. Un festival a caso, di caos, schermi nito apparentemente, che fa vedere le cose/costole e le direzioni/erranze di una società. Un festival che dalla stravagante ma interessante (cripto)retrospettiva, in cui il senso del classico e del restauro (con tutti i teoremi possibili sul digitale) si perde irrimediabilmente, non si fa (come non vuole farsi) capire. Un resoconto di cos'è stato, dall'immortalità dei Lumière alla codifica della perversione hollywoodiana.

Il confronto tra questa e la splendida completa su Cukor, a Locarno, è presto fatto. In quel caso il curatore (Roberto Turigliatto n.d.r.) si è trovato ad essere (ri)autore di un'opera solo per conservare, non il cinema in sé, ma la sua memoria. Uno spettro di un futuro non troppo lontano. Forse i festival allora dovrebbero presupporre un rovesciamento a priori (un concorso dei classici) con una retrospettiva ipercurata, in cui il cinema si possa rivelare e rivedere. Una visione ancora, un ultimo spettacolo, prima che qualsiasi spettatore sia in grado di poter assorbire qualsiasi nuova immagine.

Il cinema ora è digitale, appunto, e ogni giorno che passa continua a perdere la sua strada, quella dell'epifania del reale, quella dello scontro tra iconofili ed iconoclasti. Una serie indefinita ed indefinibile di zeri e uno. I grandi film ormai (quelli che vanno oltre l'intenzione) propongono un universo raddoppiato. Un tempo del fuori-campo, dove nulla è obbligatorio ed obbligato, una proposta evidente di autotradursi dell'immagine. Ormai più il cinema si verifica, e più diventa casuale. Rimane così la questione dello spettatore (non dello spettacolo e dell'intenzione dell'autore), la questione del dopo, del vis(s)uto. (Ri)agitando il presente si evita di cadere oltre nel futuro (quella smemoratezza del passato ormai onnipresente). Il cinema è indifferente alla visione, spesso esiste ancora nella soggettiva del suo pensarsi, perché è impossibile ormai fingere che il set non sia frantumato. Le caverne platoniane ormai spoglie a presupporre una cecità langhiana e rayana.

In questi ultimi anni non c'è più da chiedersi in quale età del cinema siamo, ma quanto nel cinema si può configurare un'idea spaziale e sociale di età. Ad inizio anni Sessanta (la Nouvelle Vague su tutto e tutti) ci fu un'altra, dopo i Lumière, illusione di totalità ed immortalità. Poi tutto venne (ri)spostato, il moderno ed il suo passato. Dal Duemila il cinema cerca un'altra piccola immortalità con un lavoro duro, di lutto mentre lo si vive. Un lavoro forse mai così complesso, così pornograficamente vivo sul morto. Ora rimane poco o nulla, rimangono i Godard e i De Oliveira, il cinema come onnipresenza, come fine, una forma finale e magmatica che si condensa in un film. In questa sua aura apocalittica non fa altro che (di)mostrarci il bordo dello spazio che ci spinge fuori. Ognuno viene portato verso il suo punto limite, da dove si vede il resto, la propria vita. Allora lì si potrebbe anche cadere (e forse sarebbe anche bello). L'ultimo Carax e l'epifania (dello smettere) del vedere. L'ultimo Vigo, l'atto di amore tra immagini. Il cinema che ormai non può più negarsi, il cinema che si mostra.

E' il tempo degli ultimi film del mondo quindi. In pochi anni Ruiz e German, Malick e Tarr, Ming-Liang e Jodorowsky, Resnais e Reitz, Sokurov e Bressane ci hanno mostrato la via della fine. La morte è convocata nella vita, come la vita è (ri)chiamata nella morte. Quell'attendere la luce e l'oscurità come alfabeto primario di un'altra esistenza, ormai non c'è più. La pellicola non scorre più, nessun operaio uscirà più da nessuna fabbrica ed il treno dei Lumière non arriverà mai più alla stazione di La Ciotat. Eppure il cinema è sempre lì, senza mai arrivare e senza mai andarsene. A volte si consuma su una limousine e gioca continuamente a cambiare il suo volto. Rimane la paranoia banale e la stranezza senza appoggio della paura di diventare un film. Rimane quell'ossessione del reale, quel senso forte che ormai interroga l'impossibilità di una verità del cinema, non più quello fisico ma quello numerico e a volte pure tridimensionale. Paure e desideri.

Il cinema esiste ed esisterà sempre perché nessuna dimostrazione sarà data, chi cerca di affermarla non si rende conto che la sta già svuotando. Proprio qui allora torna De Oliveira, il totem, colui che ha girato dal muto al digitale, colui che scrisse un film negli anni Cinquanta e che riuscì a realizzarlo appena tre anni fa. Gli strani casi della vita e del cinema. A chi serve l'universo se l'umanità scomparisse? E cosa potremmo (far) vedere se l'immagine fosse fasulla? Fare e vedere cinema rimane un atto (critico) di fede, una nuova educazione sentimentale. Un continuo ripensare sulla storia, sulla vita, su tutto quello che succede qui ed ora. Guardiamo per inquadrature, camminiamo per carrellate, crediamo alla memoria. Tutto è passato, la sola memoria esiste, il rivedere un fantasma di un mo(vi)mento. La memoria è invenzione, è illusione, è il cinema. Tutto sta nello svelarsi, tutto sta ancora nel chiedersi se quel momento è esistito fuori dalla pellicola (o dal Dcp). Tutto sta ancora nell'andare nel buio, per cercare la luce. Buone visioni.

Enrico Rossetti, per anni critico dell'Espresso, è la memoria storica di quasi un secolo di cinema.

Dal muto al digitale



È UNA MEMORIA STORICA DEL CINEMA IN ITALIA, formatosi quando ancora nelle sale genovesi venivano proiettati i film muti, passato poi attraverso il Cineguf e il Film Club, quindi direttore della Fiera del cinema, redattore e critico dell'Espresso, presidente di

Cinecittà... Enrico Rossetti ha oggi 94 anni e può ripercorrere proiezione per proiezione quasi un secolo di storia del cinema vissuta in prima persona.

«Il sonoro è arrivato in Italia nel 1930 - ricorda - Ma molte sale piccole tardarono ad attrezzarsi e all'Orientale, presso corso Buenos Ayres, o al Massimo di via XX settembre dove il biglietto costava poco, ho potuto ancora vedere nei primi anni '30 i film muti con Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Buster Keaton, Rodolfo Valentino, Greta Garbo... Si entrava anche a metà spettacolo e si vedeva il film un paio di volte: se la sala era troppo piena, il direttore acchiappava un paio di ragazzi e li metteva fuori per far posto ai nuovi arrivati!»

Quando entrò nel Cineguf?

Con Nanni Olivari ci siamo iscritti al Cineguf nell'autunno del 1939, dopo la maturità. Il cinema ci appassionava, ma certo non lo vedevamo come una carriera professionale. Non c'erano corsi universitari, esisteva da poco il Centro Sperimentale a Roma, ma non avevamo il coraggio di lasciare la famiglia. Molto più semplice iscriversi al Cineguf, che a Genova aveva corsi professionali e ottime attrezzature a 16 mm: Portalupi, Paolucci, Claudio Gora, che recitava a teatro col suo cognome Giordana, erano tutti passati da lì. Quando arrivammo, il Cineguf era stato affidato a Giulio Cesare Castello, che era già un critico affermato, da tempo nostro amico. Ci affiancammo a lui: poi Castello fu chiamato alle armi e ci ritrovammo a curare i programmi al suo posto...

Dove si svolgeva l'attività?

Come sala di proiezione avevamo la Casa del Balilla, da via Cesarea. Poi ci avevano trasferiti alla Casa del Mutilato, dietro la questura. Avevamo un buon numero di soci. Le mattinate della domenica invece si facevano all'Olimpia, Universale, Augustus, al Rex che poi è diventato Lux».

Quali registi italiani vi interessavano di più?

Naturalmente i nostri preferiti erano Blasetti e Camerini. Tra i nuovi, ammiravamo Castellani, con le bellissime immagini di *Un colpo di pistola*, *Soldati*, ma anche De Robertis e Rossellini per i documentari, e De Sica ai suoi esordi come regista».

Avevate restrizioni di tipo politico?

La censura a Roma era attenta a non far passare titoli sospetti e a quell'epoca già non venivano più distribuiti i film delle grandi case americane. Così i nostri programmi erano tranquilli. Ricordo però quando proiettammo *Marie Chapdelaine* in lingua originale: la Questura voleva impedirlo, poi diede il permesso ma limitando l'ingresso ai soli soci del Guf. Ebbe un successo straordinario: i film in lingua originale erano osteggiati dal regime, li faceva solo una saletta di Roma. Poi fui rimproverato per aver proiettato un film con Carole Lombard, alla sua morte. Mi dissero: ma non sai che è la moglie di Clark Gable e fa propaganda antifascista?

E i rapporti con le cineteche italiane?

C'è un episodio poco ricordato, nell'aprile 1940. Ero andato a Milano per una rassegna della Cineteca milanese, dove era molto atteso *La grande illusione*. Ad un certo punto, nel film, i prigionieri francesi apprendono che le loro truppe avevano riconquistato un villaggio ai tedeschi, e così si mettono a cantare *La Marsigliese*. Nella sala scoppia un applauso! La proiezione viene subito interrotta, le luci si accendono, due o tre provano a intonare *Giovinezza*, ma nessuno li segue. Lattuada allora va a parlare, dice che così non si fa... Riprende la proiezione, muta: poi, quando finisce *la Marsigliese*, torna il sonoro... Poche settimane dopo l'Italia entrò in guerra contro la Francia, ma tra gli universitari e gli ambienti colti c'era molta contrarietà. A Genova poi, quella dichiarazione di guerra non suscitò certo gli entusiasmi che dicevano...

Che continuità c'è tra il Cineguf e il Film Club del dopoguerra?

Tra i fondatori del Film Club, nato nel 1946 e ufficializzato nel 1947, c'eravamo io, Nanni Olivari, Renzo Marignano, Eugenio Carmi, Nicolò Ferrari, Carlo Bianco, Giorgio Florio e altri. C'era anche Enrico Ribulsi, uno strambo poeta che era amico di Zavattini, e che poi vidi come antipapa nell'*Armata Brancaleone*! Molti erano gli stessi del Cineguf. La sede era in salita Santa Caterina, presso l'Associazione Fotografia Ligure dei fratelli Chierici. La prima rassegna al Palazzo ebbe tale successo che il gestore ci chiese di replicare film come *M* di Lang, ma non si poteva. Io, nel frattempo, avevo cominciato a scrivere come critico cinematografico sull'edizione genovese dell'*Unità*, subentrando a Ivo Chiesa.

Quando andò a Roma?

Nel 1947, alla Mostra di Venezia, formammo la Federazione Nazionale dei Circoli del Cinema. Mi chiesero di fare il segretario, così mi trasferii a Roma insieme a Nicolò Ferrari, diventato poi



Nella foto grande, da sinistra a destra: Enrico Rossetti, Leopoldo Trieste, Giovanni Bo e Piero Portalupi sulla Lanterna (1946). Qui sopra: Enrico Rossetti al lavoro. A lato due numeri de *La Fiera del Cinema*

regista. All'inizio era dura, ci lavavamo nei bagni pubblici e mangiavamo in un posto che si chiamava Peppino lo zozzone! Poi cominciammo a vederci tutti da Otello alla

Concordia, che faceva credito: l'abitudine dei cinematografari era quella di mettere la firma al conto, pagando poi col primo contratto...

Finché arrivò l'avventura dell'Espresso...

Nel 1954 avevo avuto il primo posto fisso, a *Cronache* di Gualtiero Jacopetti, che però venne travolto dallo scandalo e dovette chiudere. Ma passammo tutti all'*Espresso*, quando Benedetti, Caracciolo e Scalfari lo fondarono nel 1955. Posso dire di aver lavorato all'*Espresso* dal primo numero fino a quando sono andato in pensione. Con una sola parentesi: quando Goffredo Lombardo mi chiamò a dirigere *La fiera del cinema*, una bella rivista che durò solo quattro anni, fino al '63, perché la Titanus entrò in crisi. Tutta colpa di quel film fatto con gli americani, *Sodoma e Gomorra*. Volevano filmare le cavalcate nel Sahara e non avevano tenuto presente che c'era la sabbia.

Chi aveva scelto Moravia come critico all'Espresso, e come veniva giudicato?

L'aveva portato Benedetti dall'*Europeo*, insieme a Cancogni, Fusco e altri. Non è che Moravia conoscesse bene il cinema nei suoi aspetti tecnici, però era in grado di commentare, e bene, i film che gli interessavano. Io mi occupavo degli altri film e ad esempio facevo tutti gli anni la Mostra di Venezia.

E' stato anche presidente di Cinecittà, negli anni '70.

Sì, ero vice di Margadonna, poi lui diede le dimissioni e feci il presidente per qualche tempo. Non era mica una cosa divertente... Però venivano Fellini e gli altri registi a lavorarci, ho conosciuto anche Billy Wilder quando venne a girare *Avanti!*

Oggi quali sono gli autori o i film che la interessano di più?

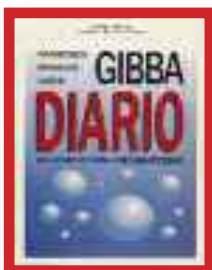
Di recente mi è piaciuto molto *Hugo Cabret* di Scorsese, tra gli italiani *Gomorra*, *Il divo*... Però andare al cinema è diventato troppo complicato. Prima si entrava anche a film iniziato, adesso bisogna andare con gli orari rigidi, il posto fisso... Allora preferisco vedermeli a casa, e magari riguardarmi autori come René Clair, che oggi sembra quasi dimenticato.

Renato Venturelli

L'AVVENTUROSO MONDO DEL CINEMA D'ANIMAZIONE ROMANO SECONDO UNO DEI SUOI PROTAGONISTI: L'ALASSINO GIBBA, ALLA VIGILIA DEI SUOI 90 ANNI

LA VERA STORIA DEL CARTOON ALL'ITALIANA

[di Renato Venturelli]



CI SONO TANTI LIBRI CHE RACCONTANO LA STORIA DEL CINEMA D'ANIMAZIONE partendo dai film realizzati, ma c'è un libro utilissimo e divertente per capire la vita quotidiana nel mondo dell'animazione romana. E' il *Diario* pubblicato cinque anni fa da Gibba, al secolo Francesco Maurizio Guido, nato ad Alassio nel 1924 e tornato da qualche tempo nella sua casa col terrazzino da cui durante la guerra vedeva arrivare da Capo Mele i cacciabombardieri. Ma che per oltre mezzo secolo ha vissuto a Roma tutte le disavventure di quello che definisce un mondo di pericollari.

«La storia del cinema italiano d'animazione è fatta di progetti che partivano in pompa magna con grandi entusiasmi. Ci riunivamo, affittavamo un appartamento, partivamo con il lavoro e dopo un po' di tempo si scopriva che i soldi erano già finiti, o non c'erano mai stati. Per portare in fondo un film come *Il nano e la strega* c'è voluta tutta la mia passione, alla fine ci ho perso 7 milioni di assegni non pagati, perché nel frattempo era morto pure il produttore...»

E in mezzo c'erano pure progetti divertenti, come la parodia di 007...

Negli anni '60 c'era il boom di 007, così avevo avuto l'idea di un film su Jack Bomb con la caricatura di Sean Connery. Due anni di lavoro e 150 milioni di spesa. Il titolo era *Jack Bomb, operazione Silverhand*, avevamo pure coinvolto i tedeschi della Bavaria Film di Monaco, ma alla fine non se n'è fatto nulla.

E non era l'unico grosso progetto fallito.

Ho ancora lo storyboard intero del *Mago di Oz*. Ma c'era da coinvolgere la Rai, e lì mi dissero che bisognava metter su un budget da tre miliardi, e poi farlo con due... Con l'animazione era sempre così: pensavano di poter fare i film con quattro soldi perché non c'erano attori né tecnici da pagare, ma solo dei pazzi che si mettevano lì a disegnare. E poi contavano di mettersi in tasca qualche miliardo di straforo. Che dio li fulmini!

Andasti anche in Romania.

Bravissime persone, molto legate alle origini latine. Babbo Natale lo chiamano Papà Traian, dal nome dell'imperatore romano! Un giorno vidi a Bucarest il contabile di una casa di produzione italiana. «Ma come, non lo sapevi? - mi dice Antonescu della Romania Film - Vengono da Roma a comprarli belli e fatti, li firmano e li mandano ai vostri Premi Statali fingendo che la produzione sia avvenuta in Italia».

Cerchiamo di fissare una tua filmografia



precisa, perché su certe partecipazioni c'è un po' di confusione.

A cominciare dai cortometraggi degli anni '60. Il produttore li firmava lui perché nel premio statale era prevista una quota anche per il regista, e lui firmandoli si metteva in tasca anche i soldi che spettavano a me...

I lungometraggi comunque sono tre.

C'è *Il racconto della giungla*, uscito poi come *Robinson Crusoe*, che è il film fatto con i romeni. Poi c'è *Kim*, del 1991, dove però avevano appaltato la lavorazione in posti diversi e così quando hanno rimesso insieme le varie parti il protagonista ogni volta ha una faccia diversa: io lo chiamo *Kim e i suoi cugini*. E in mezzo *Il nano e la strega*, uscito nel 1975, che oggi dicono sia un cult e mi è valso la fama di autore porno: da quella volta, per un po' tutti venivano a chiedermi cartoni sporcaccioni.

Ma uno resta tra i tuoi pezzi forti.

Sì, l'inserto chiamiamolo osé di *Scandalosa Gilda*, il film di Gabriele Lavia. In tutte le recensioni veniva citato tra le cose migliori del film. Una soddisfazione.

Ma ci sono altri inserti tuoi in lungometraggi.

Negli anni '50 avevo fatto un quadro della rivista di Rascel nel film *Atanasio cavallo vanesio*. E Xavier Cugat mi aveva fatto fare un cartone da inserire in un suo film con Abbe Lane, *A sud niente di nuovo*: persona simpaticissima, Cugat, sempre col suo chihuahua. Nel 1975 invece mi chiama Paolo Cavara, che ha visto *Il nano e la strega* e mi dice di volere qualcosa di simile per il suo nuovo film, *...E tanta paura*. Non sono un puritano, ma questa storia di passare per un pornografo non è che mi andasse molto. Comunque, mi metto al lavoro. La storia è pesantuccia: un'ingenua è prigioniera di due sadicone e di un gobbo tanto ben fornito quanto malintenzionato. Dopo essere stata picchiata e legata, arriva però in scena un robot con un gigantesco fallo rotante che scaccia il gobbo... E avanti così. Quando lo vide, Eli Wallach era però ammirato e divertito: «very, very, very funny!» ripeteva. E Cavara aggiunse: «lo sapevo che avresti fatto un bel lavoro, ora ci vorrebbe una copia in super-8 per il produttore, sai,



per uso domestico...»

E poi ci sono i titoli di testa di svariati film.

Ma molti me li sono dimenticati. Di sicuro ho fatto i titoli di *Tipi da spiaggia* di Mario Mattoli, *Little Rita nel Far West* con Rita Pavone, *Il tifoso l'arbitro il calciatore* di Pingitore con Pippo Franco e Alvaro Vitali. Ma di altri ricordo i disegni, non i titoli: ad esempio, uno con i diamanti...

Erano lavori da una settimana, cotti e magnati, come dicono a Roma, anche se è vero che adesso si possono rivedere sempre quando passano i film in tv.

Nel *Diario* compaiono anche tanti altri personaggi, da Fellini alle prese col progetto di un corto d'animazione anni '40, al tuo amico Zavattini, ad Alberto Moravia che compare negli studi mentre gli animatori sono al lavoro. Ma c'è anche una presenza imprevedibile al ministero, anni '50...

Ero andato a trovare il sottosegretario Luigi Preti, che mi presenta un suo impiegato dai lunghi capelli bianchi, schivo, esitante, gentile. Preti mi disse che era il poeta Corrado Govoni, e di averlo infilato lì per salvargli la pagnotta.

Adesso però hai pubblicato anche un libro come narratore: *Sina*, sottotitolo *Je m'en fiche!*, storia di un'avventuriera di provincia che attraversa quasi tutta la storia del '900, con la passione per gli uomini e il vizio del gioco

Da quel romanzo si potrebbe tirar fuori un bel film! Me lo dicono in tanti, anche se poi nessuno ci si mette... È la storia di una donna di origini benestanti, ma convinta di essere addirittura propinqua della Pompadour. È un personaggio sempre un gradino al di sopra dei suoi parenti e della piccola nobiltà del paese, che è poi Alassio. Ama la vita brillante e con i suoi comportamenti scandalizza tutti. Non disdegna gli uomini e sragiona per il gioco della roulette, col quale finisce per rovinarsi completamente, sperperando tutto il patrimonio paterno. Dopo vari amori, a cinquant'anni sposa un nobile austriaco, che ovviamente risulta non avere il becco di un quattrino, ma ha trent'anni meno di lei... Con la guerra, lui sparisce in Marocco e lei, in quanto sposa di un israelita, finisce in un campo di concentramento. Il bello è che la storia è vera, si rifà a una mia parente che qui tutti conoscevano!



Quasi tutto il cinema classico italiano è stato affidato alle pellicole dell'azienda ligure. Che adesso prepara un ritorno cult.

Il mondo in Ferraniacolor



PER MOLTI ANNI, IL CINEMA ITALIANO A COLORI È STATA UNA QUESTIONE RIGOROSAMENTE LIGURE. Tutto merito degli stabilimenti Ferrania, in Val Bormida, che erano partiti con la sperimentazione della pellicola a colori fin dagli anni '40, e che nel dopoguerra guidarono passo passo i film italiani nella nuova avventura, sfidando lo strapotere dei colossi stranieri.

Fu così che venne girato in Ferraniacolor *Totò a colori*, il primo film italiano a sfuggire alla regola del bianco e nero (1952): e siccome ci volevano impianti potentissimi d'illuminazione, si dice che la vita sul set fosse un inferno per il Principe De Curtis, già sofferente agli occhi.

E fu girato in Ferraniacolor anche un film come *La spiaggia* (1954) di Alberto Lattuada, quasi tutto realizzato tra Spotorno e Finale Ligure, un gioiello assoluto non solo per la sua sferzante morale, ma per il modo in cui sperimenta un uso già raffinato del colore. Lattuada decise ad esempio di impiegare solo colori freddi, escludendo rigorosamente il rosso per evitare la facile festosità dei colori caldi. «Ogni due o tre notti andavo a Ferrania a portare il materiale» ricorda la sorella Bianca Lattuada, produttrice del film. «Andavo solo io: viaggi notturni, dormivo in macchina. Ma lo sviluppo del materiale e il suo controllo era una cosa troppo delicata per delegarla ad altri. La Ferrania ci seguiva con grande attenzione: il nostro era un esperimento della massima importanza».

Ed è così per decine e decine di altri film a colori dell'epoca. Direttore della fotografia di *La spiaggia* era ad esempio Mario Craveri, operatore di grandissima esperienza, che aveva condotto esperimenti fondamentali sia nel colore che nell'uso del neonato CinemaScope, e con la sua abilità nel maneggiare queste innovazioni decretò il successo internazionale anni '50 di documentari esotico-spettacolari in Ferraniacolor come *Magia verde* o *Continente perduto*. Un altro grande operatore dell'epoca che utilizzava la pellicola prodotta in Liguria era Piero Portalupi, che faceva anche lui su e giù da Ferrania per seguire

personalmente le varie fasi in laboratorio: il lavoro sul colore era delicatissimo e richiedeva collaborazione ed assistenza continua.

Naturalmente, erano in Ferrania anche le centinaia di film in bianco e nero, che hanno fatto la storia del cinema italiano. Era ad esempio Ferrania la pellicola comprata avventurosamente pezzo per pezzo da Rossellini per *Roma città aperta*, e da lì quasi tutta la vicenda in bianco e nero del neorealismo italiano si snoda sotto il segno dell'azienda savonese. Ma saranno in Ferrania anche *La ciociara* di Vittorio De Sica, i film di Pasolini da *Accattone* a *Il Vangelo secondo Matteo* o *Uccellacci e uccellini*.

Il Ferraniacolor è però rimasto particolarmente impresso nella memoria dei cinefili perché era uno dei rari sistemi europei, insieme al tedesco Agfacolor cui era imparentato fin dalle origini nell'era fascista. La storia degli stabilimenti liguri è del resto curiosa fin dall'inizio. Tutto prende infatti il via con una richiesta dell'esercito zarista, che nel bel mezzo della prima guerra mondiale si rivolge alla Società Italiana Prodotti Esplosivi (S.I.P.E.), che già produceva TNT a Cengio, per acquistare grandi quantitativi di materiali esplosivi. La Rivoluzione d'Ottobre e la fine della guerra ridimensionarono bruscamente questa produzione, ma gli stabilimenti di Ferrania furono riconvertiti in modo da gettarsi sul mercato della pellicola cinematografica.

La produzione crebbe rapidamente, attraverso una serie di vicende aziendali che coinvolgono i francesi della Pathé Frères, la Film (Fabbrica Italiana Lamine Milano), la Cappelli e altri marchi, fino a far diventare la Ferrania una delle grandi imprese del settore a livello internazionale dopo Kodak o Agfa, con migliaia di dipendenti. E negli anni '40 la sperimentazione del colore avviata prima della guerra comincia a dare i suoi frutti, ponendosi dal punto di vista tecnico nella scia dell'Agfacolor tedesca. Sul finire del decennio vengono così realizzati i primi cortometraggi, nel 1952 esce *Totò a colori* ed ottiene un ottimo successo internazionale il documentario esotico *Magia verde*. Per alcuni anni, cinema a colori significa in Italia Ferraniacolor, con tutte le caratteristiche che ne derivavano anche per le sue



particolari tonalità, più delicate rispetto alla violenza visiva del Technicolor.

Accanto alla produzione industriale, c'è del resto anche una crescente importanza culturale del marchio. Dal gennaio 1947 comincia ad uscire il mensile *Ferrania*, che non è un semplice bollettino aziendale, ma una vera e propria rivista di cultura visiva, splendida nella confezione e sostanziosa nei contenuti. Fin dal primo numero, oltre ad esempio a un articolo di Carlo Carrà su Giotto, ci sono un notiziario cinematografico e un saggio su "la cineteca e i circoli del cinema" firmato Ugo Casiraghi, sul numero 3 un articolo del regista Luigi Comencini e così via con qualità sempre alta per vent'anni, fino al 1967.

Poi, negli anni '60, la crisi. La Ferrania viene acquistata dagli americani della 3M, negli anni '70 cambia anche il nome e a poco a poco comincia la discesa, con tutte le lotte sindacali, le rinascite, i ridimensionamenti e le chiusure di cui si ha memoria nella cronaca dei quotidiani. Fino alla notizia recente, con la costituzione della Film Ferrania e il progetto di tornare a produrre pellicola nel 2014 per un mercato internazionale di nicchia. Una rinascita quasi insperata negli anni del digitale, che il Circolo Savonese Cineamatori ha intenzione di celebrare con una serata in occasione del proprio 50° anniversario: e speriamo che l'iniziativa sia il prologo per una più ricca ricostruzione storica dell'importanza cruciale della Ferrania nella storia del cinema italiano. (R.V.)



La Cineteca D.W.Griffith continua a riproporre film dimenticati, maledetti, scomparsi. Come *Una voglia di morire* di Duccio Tessari, girato ad Arenzano negli anni '60.

Maledetti vi vedrò

ALLA RICERCA DEI FILM DIMENTICATI. NELL'ERA DI DVD, TV SATELLITARI, YOUTUBE E MULI VARI, LA CINETECA D.W.GRIFFITH continua tenacemente a riproporre in sala e su pellicola film spariti dalla circolazione, di cui si cominciava a perdere la memoria. L'ultima riproposta è *Una voglia di morire* (1965) del genovese Duccio Tessari, un film girato in gran parte ad Arenzano, un sarcastico attacco a cinismi e ipocrisie della borghesia italiana negli anni del boom che a suo tempo era stato sequestrato per oscenità, e quando fu sbloccato non ebbe praticamente più una vera circolazione.

Da allora era diventato un film invisibile, dimenticato da tutti. Scritto da Tessari a partire da un soggetto di Enzo Gicca ed Enzo Battaglia, prende il via ad Arenzano con la morte di una prostituta ammazzata in strada, e prosegue poi nell'ambito della buona borghesia milanese: la donna uccisa aveva infatti scarpe e indumenti intimi da gran signora, un imprenditore padano scopre sul giornale che la targa di un'auto coinvolta è quella di sua moglie, un suo amico si ritrova in casa la consorte sconvolta dopo una vacanza in Riviera... E la verità a poco a poco viene fuori: le mogli dei due cumenda erano andate per qualche giorno in vacanza ad Arenzano, avevano cominciato a sedurre uomini per noia, e quindi erano scese a battere in strada per scoprire se funzionava meglio la sfrontatezza dell'una (Regine Ohann, la vittima) o la seduzione più discreta e signorile dell'altra (Annie Girardot).

Alberto Lionello è il marito preoccupato che corre nel grande albergo di Arenzano per indagare su quanto è successo alla moglie, ma a dominare la scena è Raf Vallone nella parte dell'imprenditore cinico che s'è fatto da sé e non conosce scrupoli morali. Ogni sua scena è un fuoco di fila di battutacce sarcastiche, è l'uomo venuto dal nulla che sa di non avere protezioni di classe e che quindi deve sempre cavarsela nel modo più spregiudicato. Ha sposato la Girardot, di famiglia bene, ma poi la chiama "la contessa" e irride le sue pretese di coscienza sociale e morale: "Non parlare di fango, tu conosci solo quello di Ischia!". E lei ribatte contrattando sistematicamente il proprio matrimonio: ho sempre vissuto nel lusso, quando rischiavo di perderlo ti ho sposato e tu ti sei impegnato a garantirmelo...

La spavalderia con cui Tessari negli anni '60 giocava allegramente con i generi, dal peplum al western, smontandoli implacabilmente ("la

grossa differenza tra me e Sergio Leone è che lui ci crede e io no..."), s'incanala qui in un gioco al massacro dell'etica borghese che esibisce il sorriso beffardo e il compiacimento cinico dietro la critica sociale. La riviera ligure diventa così il luogo del peccato a portata di mano per una borghesia sempre pronta all'accomodamento feroce e ipocrita al tempo stesso, cui tutti finiscono per offrire la propria complice disponibilità.

In mezzo, Tessari si ritaglia una partecina come attore, sfoggia qualche frecciata criptata (si sente il cognome di un famoso proprietario di sale cinematografiche genovesi dell'epoca...), martella la colonna sonora con la Mina di "E' l'uomo per me" ed offre a Raf Vallone uno dei personaggi più debordanti della sua carriera. Il continuo slittamento dei generi ci ricorda inoltre che queste conclusioni impennate sul più beffardo disincanto non erano solo la conseguenza della possibilità anni '60 di affondare più apertamente nella critica sociale rispetto al passato, ma funzionavano anche come soluzioni formali, compiaciuti finali ad effetto, parenti prossimi dei colpi di scena. E' il *pessimismo comico* tanto amato dallo spettacolo dell'Italia del boom.

E Tessari mescola nella *Voglia di morire* il gusto per l'intrigo giallo con la commedia all'italiana, la critica divertita al cinismo ipocrita con i tentativi di affrontare più liberamente l'eroticismo: un esempio di quello che il regista definiva un cinema dove l'impegno c'è, ma senza virgolette. "Sono convinto - scriveva - che spettacolo e divertimento siano alla base del giuramento di Esculapio che un autore cinematografico deve fare con se stesso e con il suo pubblico".

All'epoca, il film venne comunque accolto

anche come un'incursione di Tessari in un cinema più serio ed impegnato rispetto alla sua produzione più schiettamente di genere. Al tempo stesso, la storia

delle signore milanesi che si mettono a battere il marciapiede in Riviera agganciando camionisti creò ovviamente problemi, provocando quel sequestro che sta all'origine della scarsa circolazione e dell'insuccesso commerciale. «La Procura della Repubblica di Lucca il 20 luglio 1965 procede al sequestro del film e l'8 gennaio 1966 condanna Duccio Tessari a sei mesi di reclusione e lire 60.000 di multa per aver diretto un film 'osceno'; viene comunque concessa la sospensione condizionale della pena. Il 5 ottobre 1967 la Procura d'Appello di Firenze procede al dissequestro della pellicola e assolve Tessari, lo sceneggiatore Gicca Palli, il soggettoista Enzo Battaglia e il produttore Sergio Sabini (anch'essi condannati in primo grado)», ricorda Fabio Melelli nel suo *Kiss Kiss...Bang Bang - il cinema di Duccio Tessari*, appena uscito per le edizioni Bloodbuster.

Il dissequestro avvenne peraltro troppo tardi per far riavere a *Una voglia di morire* una normale circolazione. "Il film era completamente sparito dalla circolazione - ricorda Massimo Patrone della Griffith - Oltre a noi, ne hanno una copia unica alla Cineteca Nazionale, ritrovata avventurosamente dentro scatole che avevano la scritta di tutt'altro film...". (renato venturilli)



Duccio Tessari



La Cineteca Griffith

Attiva dagli anni '70, la Cineteca D.W.Griffith collabora con le principali cineteche e manifestazioni internazionali, fornendo con continuità i suoi "tesori" per eventi prestigiosi sia in Italia che all'estero. Ha appena partecipato al festival di Roma con due rarissimi corti legati alla lavorazione di Otto e 1/2, ha fornito alla Cineteca di Vienna L'orribile segreto del dottor Hichcock, capolavoro horror necrofilo di Riccardo Freda, ha proiettato alla Tosse il Rigoletto di Carmine Gallone nell'unica copia esistente in Italia e probabilmente al mondo. E a marzo 2014 tre suoi film voleranno a New York per la seconda rassegna Yellow Fever dedicata al giallo italiano.

Famosa per i suoi archivi letterari, la Fondazione Novaro di Genova ha anche una ricchissima sezione dedicata al cinema.

Archivi d'immagine

[di Claudio Bertieri]

L PROGETTO DI MASSIMA ERA STATO APPROVATO, LE RICERCHE DEI MATERIALI ERANO INIZIATE, IL GRAFICO STAVA STUDIANDO impaginazione e visualità. Si era ormai a metà strada avanzata nella realizzazione del volume destinato a concludere una quadrilogia dell'immaginario suggerito dall'automobile. I capitoli del prossimo *Showcar* si prefiggevano appunto di condensare la presenza protagonista delle quattro ruote sullo schermo, e pure in altri settori del trattenimento, dopo che era toccato ai comics (*Comicar*, 1975), alla grafica -illustrazioni, manifesti, inserzioni- (*Graphicar*, 1976) e all'humour (*Humourcar*, 1977) di raccontare la presenza dell'auto nei rispettivi versanti narrativi.

Si trattava di un'iniziativa editoriale della Fiat, cui mi ero dedicato come coordinatore della ricerca e autore dei testi, pensata quale "strenna" di fine d'anno per il mercato internazionale dell'azienda torinese. Quando non si era ormai troppo lontani dalla messa in pagina giunse però un alt inatteso. Un improvviso cambio di politica promozionale imponeva l'interruzione del lavoro. Fu così che i miei "Archivi d'Immagine" (donati anni più tardi alla Fondazione Mario Novaro) si incrementarono con il sostanzioso apporto di fotografie -in bianco/nero o a colori- di ogni tipo di film automobilistico: dalle comiche slapstick di Sennett agli ansiosi *Le Mans* e congeneri.

Eravamo nel 1978, e l'ingresso di questo prezioso materiale (non soltanto costituito da fotografie) veniva in qualche modo a mitigare -se possibile- il rimpianto per quanto la alluvione genovese di otto anni prima si era portata via dalla mia cantina, frammischiando fango al carburante fuoriuscito dalla centrale termica adiacente alla stessa. Essendo ben localizzata -fresca d'estate e riscaldata d'inverno- vi avevo radunato i frutti di una quindicina d'anni di frequentazioni a festival, rassegne, mostre, oltre a diverse raccolte di testate umoristiche (dal «Bertoldo» al «Travaso») e cinematografiche scovate nelle offerte d'antiquariato.

Gli "angeli del fango" quasi si rifiutavano di spalare via materiali che certo li incuriosivano e li invogliavano a salvarli. Ma con la poltiglia salita ad oltre un metro e mezzo, a salvarsi furono solamente migliaia di brochures, volumetti promozionali, lussuose anticipazioni delle prossime stagioni cinematografiche. Materiali cartacei, e non soltanto, poi serviti, in stagioni più accoste,

per allestire, tramite la Fondazione Novaro e Istituzioni cittadine diverse, parecchie mostre: **Mario Soldati: tra pagine e schermi** (1990), **Silenzio, si disegna! - Da Fellini a Scola** (1993), **Il Cinema di carta** (1996), **Futuri senza libertà** (1997), **Cinematographica** (2009). Per ricordarne solo alcune.

Naturalmente, per queste iniziative ed altre, realizzate per esempio per le "personali" di attori, a completare le iniziative del Festival Teatrale di Borgia Verezzi, o per la Mostra Internazionale FilmVideo di Montecatini, si è dovuto attingere a quelle sezioni che gli "Archivi" destinano a materiali cartacei particolari: **manifesti, locandine, buste foto, cartoline pubblicitarie, schede promozionali**. Una mole di singoli pezzi per i quali la Fondazione -al pari di quanto è stato fatto per le fotografie riguardanti lungometraggi, documentari, disegni animati, cortometraggi (nell'insieme un trentamila esemplari)- ha provveduto alla catalogazione informatizzata.

Circa le "personali" cui sopra ho accennato, non posso certo ignorare il generoso contributo recato agli "Archivi" da **Gianfranco Angelucci**, il quale, una volta deciso di chiudere la propria agenzia giornalistica "Triumpho", attiva per più anni in Spagna, scelse di donarmi buona parte degli archivi fotografici messi assieme nelle tante stagioni in cui aveva operato a Cinecittà. In tal senso, s'è andata costituendo una nuova sezione degli "Archivi" costituita da una cospicua massa di immagini riprese "fuori set", di formato quanto mai vario.

Frutto di specifici **servizi fotografici**, realizzati negli ambienti più diversi -dalla campagna romana alle abitazioni private delle protagoniste-, questi "book" riguardano ovviamente le dive più popolari del tempo: dalla Lollo alla Mangano, dalla Loren alla Lualdi. Ad ogni buon conto, a queste immagini "non di scena" si aggiungono quelle radunate parecchi anni addietro quando compilai due antologie in fotogrammi di Totò, della Loren e di De Sica realizzate per gli "Incontri" di Sorrento.

Nella mappa degli "Archivi" c'è anche spazio per una sezione poco frequentata: quella del **cinema sportivo**, coinvolgendovi film di ambiente agonistico o biopic di celebrità di stadi e ring, di piste o piscine. Un comparto della narrativa in sequenze che per anni ha avuto il suo punto di riferimento nello "SportFilmFestival" di Palermo,

manifestazione internazionale di cui sono stato il direttore culturale per tutte le sue edizioni.

Da questa esperienza e dai materiali radunati nelle stagioni in cui è vissuto l'incontro annuale s'è andato così costituendo un "corpus" di immagini e di aggregati promozionali davvero consistente, e pressoché non italiano. Da qui lo spunto per allestire alcune mostre e per mettere assieme il ricco apparato fotografico che accompagna le pagine dei miei *Assi & Divi - Divi & Assi* (1982), *I miti incrociati - Sport & Spettacolo negli Usa* (1984), e dei quattro volumi del *Filmario dello Sport* (1988-1991) firmati assieme a Ugo Casiraghi.

Insomma, "Archivi d'Immagine" puntati dunque a 360° sul cinema, con però una appendice collezionistica: i quattro album che riuniscono **francobolli**, foglietti, buste "primo giorno", cartoline commemorative, dedicati a registi, film, attori, disegni animati, festival. Oltre cent'anni di movies in filigrana.

La Fondazione Novaro

Nata a partire dal lascito del poeta imprenditore **Mario Novaro** e della rivista "La Riviera Ligure", la Fondazione Novaro si è via via arricchita con altri archivi e tra le altre cose dispone oggi anche di un'importante sezione cinematografica: con libri, riviste, ritagli, migliaia e migliaia di fotografie, immagini, presbook. L'ultimo lavoro di Claudio Bertieri e della Fondazione Novaro è **ComicShow**, volumone di 350 pagine traboccante di informazioni, dati e immagini sui tanti modi in cui il fumetto è entrato a far parte del mondo dello spettacolo, ma anche viceversa. Dai primi comics a Superman, dal boom dei supereroi ai graphic novel, è un lavoro straordinario anche a livello grafico, realizzato in collaborazione con Claudio Vimercati (ed. Le Mani, 25 euro)

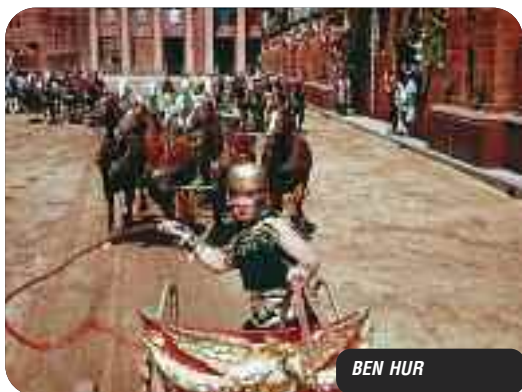


Nasceva un secolo fa
Piero Portalupi, grande direttore
della fotografia genovese.
Filmò la famosa corsa
delle bighe di Ben-Hur.

L'ingegnere di Cinecittà

[di Renato Venturelli]

LO CHIAMAVANO L'INGEGNERE. ERANO GLI ANNI DI GRANDI DIRETTORI DELLA FOTOGRAFIA come Aldo Tonti e Gianni Di Venanzo, Tonino Delli Colli o Giuseppe Rotunno, ma il più rispettato sui set di Cinecittà e dintorni era lui: Piero Portalupi, di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita. Un artista della fotografia che era però al tempo stesso un grande tecnico e uno dei pochi teorici dell'epoca, il cameraman che filmò la corsa delle bighe di *Ben-Hur* e che era partito giovanissimo da Genova per andare a insegnare direttamente al Centro Sperimentale di Roma.



BEN HUR

Nella sua carriera ha lavorato con molti tra i registi più importanti del cinema italiano, dall'Antonioni di *Gente del Po* al Visconti di *Bellissima*, ha fatto un film tecnicamente strepitoso come *Carosello napoletano* di Giannini, è stato al fianco di Giuseppe De Santis in film di stupefacente ricerca visiva come *Non c'è pace tra gli ulivi* o *Uomini e lupi*. «Da allora Scanno l'hanno scoperta un po' tutti, ma il primo a valorizzare quei paesaggi in fotografia era stato lui», ricorda la figlia Candida. E quando gli americani arrivarono a Roma, dando il via alla famosa stagione della Hollywood sul Tevere, lo vollero ben presto al loro fianco, anche perché era uno dei pochi a saper parlare inglese.

Realizzò la fotografia di *Addio alle armi* con Rock Hudson e Jennifer Jones, fu per un anno sul set di *Cleopatra* di Joseph Mankiewicz e fece *Il cardinale* di Otto Preminger, lavorò con Jean Ne-

gulesco e Michael Curtiz, John Guillermin e Abraham Polonsky. Ermanno Olmi lo volle per *E venne un uomo*, sulla vita di Papa Giovanni, i produttori americani lo chiamarono comunque come consulente sul set di *Vacanze romane*, anche se non poteva lavorarci perché già impegnato in un altro film.

Per la corsa delle bighe del *Ben-Hur* si ricorda che arrivò a variare la velocità di scorrimento della pellicola in corso di ripresa, e che ridisegnò personalmente i raggi delle ruote, in modo che non sembrassero andare in senso contrario quando venivano filmate: per anni, quella sequenza fu considerata uno dei vertici tecnici e spettacolari del cinema. E mentre lavorava a *Il tormento e l'estasi* di Carol Reed, realizzò di sua mano il prologo sulle statue di Michelangelo: «un critico americano - ricorda ancora la figlia - scrisse allora che il *Tormento* era il film di Reed, mentre l'*Estasi* era il documentario di mio padre».

Era nato il 19 ottobre 1913 ad Arquata Scrivia, dove aveva preso confidenza con la pellicola fin da bambino, nel cinema gestito dal padre. Ma si era trasferito presto con tutta la famiglia a Genova, dove arrivò a laurearsi in ingegneria. Proprio quella laurea ne fece uno dei tecnici e teorici più consapevoli del cinema italiano tra gli anni Quaranta e Sessanta, chiamato subito a insegnare al Centro Sperimentale, ma anche a collaborare con riviste specializzate, dove scrisse importanti saggi, soprattutto sulle trasformazioni tecniche e le loro possibilità di impiego.

Sempre all'avanguardia, fu tra i primi italiani a sperimentare le innovazioni anni '40 e '50, dal Ferranicolor al CinemaScope, dal Todd-A-O al VistaVision e al Technirama. La sua fotografia non era "firmata" solo nei film dei grandi registi: era inconfondibile per le sue ricerche formali anche in opere meno famose, e spicca già nel magnifico bianco e nero di *Preludio d'amore* di Giovanni Paolucci, tutto girato in esterni a Camogli nell'immediato dopoguerra, oppure in *Tombolo, paradiso nero*, bel melò criminale di Giorgio Ferroni girato a Livorno e dintorni lungo il litorale toscano. Quanto al panfocus sperimentato nei film di De



Santis, Tullio Ciccirelli scriveva: «gli addetti ai lavori sostengono che Portalupi consentì esiti superiori a quelli conquistati da Orson Welles».

Al lavoro sui set, Portalupi affiancava anche un'attività di fotografo, con scatti pubblicati da svariate riviste di settore. Morì ancora giovane, nel 1971, per un tumore al cervello che lo colse nel bel mezzo di una carriera sempre più internazionale. Nel mondo cinematografico di Roma, del resto, era sempre stato considerato quasi un estraneo, per la sua serietà e il carattere un po' schivo, amatissimo però dai compagni abituali di lavoro per la coesione che cercava nella troupe.

Nel suo monumentale *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia*, autentica bibbia sull'argomento, Stefano Masi ricorda che «il suo anomalo percorso professionale, che aveva aggirato la tradizionale gavetta del set, e il profondo legame con l'ambiente dei cineasti genovesi, fece sì che Portalupi venisse sempre considerato uno straniero a Cinecittà, uomo lontano dai riti e dai miti del cinema romano». E aggiunge: «questa lontananza di Portalupi dagli standard dell'immagine del cinema italiano fu la chiave di volta della sua originalità». Peccato che Genova se lo sia completamente scordato, nonostante ci siano abbondanti materiali a disposizione e fotografie di Portalupi scattate sui set o durante viaggi e sopralluoghi: ci fu qualche anno fa una piccola mostra curata dal Cineforum Genovese nell'atrio del cinema America, e poi più nulla.



BELLISSIMA

Claudio G. Fava ricorda Renato Castellani (1913-1985), regista di grande finezza visiva e drammaturgica, vincitore a Cannes con "Due soldi di speranza" e a Venezia con "Giulietta e Romeo".

La forma e il sentimento

[di Claudio G. Fava]



È DIFFICILE FAR CAPIRE OGGI AD UN GIOVANE CHE COSA HA RAPPRESENTATO, nell'immediato dopoguerra, l'opera e la presenza di un regista come **Renato Castellani** (1913-1985). Certo non fu l'unico, in quel momento, ad addensare su di sé stimoli, simboli, desideri, aspira-

zioni di un'intera generazione. Ma certamente fra gli autori che si avviarono alla regia fra la guerra e la fine della guerra, fu uno dei più sottili e dei più toccanti. Come è noto nel 1941 egli, già sceneggiatore e aiuto regista di Genina, Soldati, Blasetti, riuscì ad esordire in proprio con un film rimasto esemplare di un intero periodo: *Un colpo di pistola*, liberamente tratto da un racconto di Puškin e interpretato da Fosco Giachetti e Assia Noris, celebrati divi d'epoca. Il film fu uno dei più noti fra quelli che allora, con un aggettivo sospeso fra l'elogio e la deprecazione, vennero definiti "calligrafici". In effetti fu un'opera di grande eleganza formale e sostanziale. In cui usi e costumi di una ottocentesca aristocrazia zarista erano rievocati con grande applicazione e scrupolosa intenzione storica. La sceneggiatura fu di Mario Bonfantini, dello stesso Castellani, di Mario Soldati e di Corrado Pavolini (il padre di Francesco Savio, che ha squisitamente rievocato costumi e persone della Cinecittà di allora). È doveroso ricordare che i costumi furono di Maria De Matteis, e che Nicola Benois fornì una complessiva e positiva consulenza artistica. Poi a cavallo fra guerra e dopo guerra vennero altri tre film, fra cui *Zazà* con Isa Miranda e nel 1946 *Mio figlio professore* con un giovanissimo Giorgio De Lullo e con un cantante ed eccezionale Aldo Fabrizi. Il quale nei panni di un

bidello fedele, vede suo figlio diventare professore nello stesso liceo dove egli ha lavorato tutta una vita. E' un'operetta in un qualche modo indimenticabile, dove, fra le comparse di lusso figurano Flaiano, Patti, Diego Calcagno, Monelli, Baldini e, nei panni di un insegnante bonariamente beffardo, un autorevolissimo Mario Soldati. È un film pateticamente pieno di tenerezza che ci ha legato per sempre a Castellani. Poi subito nel dopo guerra arrivarono i tre titoli di una trilogia in parte furbescamente romana e romanesca - *Sotto il sole di Roma*, *È primavera*, *Due soldi di speranza* - dove anche i personaggi e gli ambienti toscani e siciliani sono restituiti dal regista con l'affettuosità distaccata di uno che, come dicono i romani, viene dall' "Alta Italia". Dopo di allora la carriera di Castellani continuò con opere di tutto riguardo, incoraggiato anche da premi di alto livello: nel 1952 con *Due soldi di speranza* vinse il Grand Prix ex aequo al Festival di Cannes, nel 1954 con *Giulietta e Romeo* il Leone D'Oro alla Mostra di Venezia. Fra gli altri titoli da ricordare ci sono, forse, *Nella città l'inferno* (1958), *Il brigante* (1961) e il pur inconcluso *Questi fantasmi* (1967). Ma è certo che la quiete e raffinata eleganza, che contraddistinse l'arrivo di Castellani nel cinema italiano in un momento di grande saldatura fra gli anni di guerra e gli anni di pace, via via divenne più opaca sino quasi a dissolversi completamente.

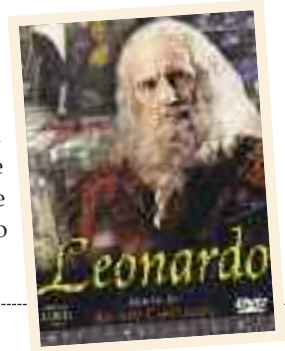
La sua personale avventura nel mondo fu abbastanza curiosa: figlio di italiani emigrati in Argentina, venne fatto nascere in Italia dalla madre che voleva ad ogni costo un figlio italiano. E per l'avvenimento venne prescelto Varigotti (una frazione, sempre ribelle, di Finale Ligure, in provincia di Savona) dove i Castellani avevano, forse occasionalmente, dei parenti. Il piccolo Renato fu subito riportato in Argentina ove crebbe a Rosario di Santa Fe, terza città dell'Argentina (ma che nel mondo è ormai conosciuta perché è la patria di Messi e della sua bizzarra squadra di provenienza, il

"Newell's Old Boys"). A dodici anni venne riportato in Liguria ed esattamente a Genova dove termina il liceo. Poi andò a Milano a laurearsi in architettura ed infine, come tanti cineasti nostrani, fu imperiosamente chiamato e richiamato da Roma.

Confesso che ho sempre avuto per Castellani un piccolo posto nel cuore, con quella sorta di affetto che molti cinefili nutrono per un regista, magari non il migliore in assoluto ma ricco di tante piccole doti toccanti. Si capirà il mio stupore, fra l'imbarazzo e l'ammirazione, quando mi capitò, quasi casualmente di conoscerlo di persona. Ero a Cannes, credo fra il 1982 e il 1984, in uno degli abituali viaggi di lavoro per conto della Rai (o durante un Festival del cinema o durante uno dei due grandi mercati televisivi che hanno luogo annualmente nella cittadina della Costa Azzurra) e fui invitato ad una delle solite cene obbligatorie in casi del genere. Alla mia destra c'era un signore italiano che non conoscevo e con il quale, con l'automatismo tipico degli incontri obbligatori al tavolo dei ristoranti, cominciai a chiacchierare così come in casi del genere viene istintivo sgranocchiando automaticamente i grissini. Debbo avergli detto, ma non so perché, che ero di Genova e allora quel signore si mise a parlare perfettamente in genovese. Ero sbalordito ma poi lo persi di vista e non lo ritrovai mai più. In piccolissima parte mi sono sdebitato con lui consegnando ogni anno, al Festival del Doppiaggio **Voci nell'Ombra**, la targa di vincitore del Premio Castellani a un ligure che si era distinto nel mondo dello spettacolo.

MARE MATTO

NELLA CITTÀ L'INFERNO



Nel 1914 nasceva a Sanremo Mario Bava, grande regista di film popolari e sperimentali al tempo stesso. Figlio di un geniale artigiano, padre del Lamberto Bava di *Demoni*...

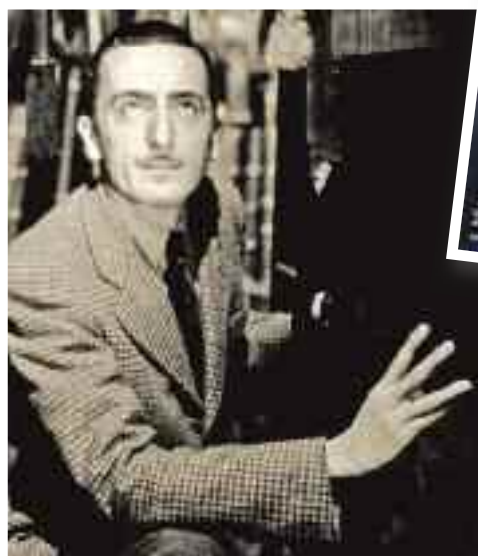
Cento di questi Bava

A NOVEMBRE SANREMO GLI HA GIÀ RESO UN PICCOLO OMAGGIO, QUESTO 2014 SARÀ L'ANNO DEL CENTENARIO DI MARIO BAVA, UNO DEI GRANDI REGISTI ITALIANI CONOSCIUTI IN TUTTO IL MONDO, MA PER LUNGO TEMPO TRASCURATO PROPRIO DA NOI. IL PROBLEMA LO CONOSCIAMO BENISSIMO: BAVA ESERCITAVA IL SUO GENIO NEL CINEMA POPOLARE, QUELLO DEI GENERI A BASSO COSTO, TRA HORROR E FANTASCIENZA, THRILLER ED EFFETTACCI, LÀ DOVE IL PERBENISMO UMANISTICO DELLA CULTURA ITALIANA NON OSAVA AVVENTURARSI.

I francesi a dire il vero lo esaltavano fin dai primi anni '60, la giovane cinefilia italiana lo ha sempre celebrato, poi sono arrivati anche gli americani e finalmente anche in Italia si sono aperti molti varchi. Ma sempre molto cauti sul piano ufficiale: ancora qualche anno fa, al festival di Cannes, la critica internazionale si domandava perché mai in Italia si continuino a restaurare sempre gli stessi film, e ci sia invece tanta ritrosia nell'occuparsi degnamente dei film di Bava, soprattutto di quelli dove il colore è stato deturpato dal tempo e le copie in circolazione sono a dir poco malconce.

Mario Bava era nato nel luglio 1914 a Sanremo, e com'è noto già suo padre era un esempio di quella tradizione artigianale che è alla base di molto grande cinema italiano. «Mio nonno in realtà non si chiamava Eugenio, come viene riportato dappertutto, ma Francesco» ricorda Lamberto Bava, figlio di Mario, a sua volta regista di tanti horror a partire dal celebre *Demoni*. «Al cinema ci arrivò per caso. Suo padre faceva lo scultore a Sanremo e una notte, all'inizio del '900, fu svegliato dai francesi della Pathé che giravano un film nei dintorni e avevano urgente bisogno di un caminetto per le riprese. L'indomani mattina, mio nonno, che all'epoca aveva vent'anni, andò sul set a consegnarlo e rimase conquistato dal cinema. Da quel momento volle farlo anche lui».

Gli annali ci dicono che nonno Bava diventò operatore, fondò la San Remo Film, realizzò una serie di piccoli documentari negli anni Dieci: *San Remo pittoresca*, *Bussana distrutta dal terremoto*, *Varo di una nave a Oneglia*... Alla vigilia della prima guerra mondiale voleva emigrare in America Latina, ma proprio la nascita del figlio Mario lo fece restare in Italia. «Andò a lavorare all'Ambrosio a Torino, quindi a Roma, dove negli anni '20 lo fecero direttore del reparto animazione e trucchi dell'Istituto Luce - ricorda ancora Lam-



berto - Era anche sul set di *Ben-Hur*, quello del 1924, dove un leone si mangiò una comparsa. Ma era soprattutto un inventore, uno studioso del moto perpetuo, uno che voleva sempre sperimentare novità tecniche. La prima truka in Italia la realizzò lui, in legno. Teneva in casa un'antica macchina da presa, una Mitchell del '19 che mio padre chiamava "mia sorella". E ho ancora adesso la sua vecchia moviola in legno, dove c'è scritto Prévost, serie 1, numero 1».

La storia di Mario Bava è poi nota. Cresciuto tra moviole, truka e cineprese, diventò uno dei migliori direttori della fotografia del cinema italiano ed esordì poi nella regia, inventandosi horror e thriller all'italiana, diventando famoso per i suoi trucchi artigianali a costo zero, ma soprattutto cominciando ad usare i racconti di genere per realizzare un cinema sempre più libero e sperimentale dal punto di vista linguistico. *La maschera del demone* (1960) o *I tre volti della paura* (1963) lavorano splendidamente sul gotico tradizionale, cominciando ad innovarlo. *La ragazza che sapeva troppo* (1963) e soprattutto *Sei donne per l'assassino* (1964) danno il via al thriller italiano. *La frusta e il corpo* (1964) è un esercizio di sadismo impensabile nell'Italia di allora, e per questo censuratissimo. *Operazione paura* (1966) contiene una famosa sequenza da cinema d'avanguardia, in cui il protagonista insegue se stesso attraverso una serie di stanze sempre identiche, scivolando in una dimensione onirica e surreale. E qualche anno più tardi, *Reazione a catena* (1971), girato tra Sabaudia e Latina, lanciò lo slasher movie. I suoi film del resto non reinventavano solo il linguaggio visivo, magari attraverso le celebri zoomate, ma terremotavano anche la tradizionale coerenza narrativa del cinema classico.

«Mio padre aveva fatto il liceo artistico e disegnato vignette per il *Marc'Aurelio* - ricorda ancora



Lamberto - Da giovane aveva anche frequentato l'ambiente dei pittori di via Margutta, e gli storyboard li disegnava personalmente, molto bene. Oltre che all'arte, era però molto interessato anche alla letteratura: adorava soprattutto i russi, e il titolo *Demoni* del mio film lo devo proprio all'aver notato in libreria una copia dei *Demoni* di Dostoevskij che aveva fatto rilegare in pelle, come tutti i libri che amava di più. Negli anni '50 leggeva Proust e Pavese, ma anche i Gialli Mondadori e la serie Urania: apparteneva a una generazione che si era formata sui classici dell'800, ma non si era certo fermato lì».

E i legami con Sanremo?

«La famiglia veniva dal Piemonte, anche il generale Bava Beccaris faceva parte di un ramo... Io sono cresciuto a Roma e sono romano, ma in casa i miei nonni parlavano sanremasco e anche mio padre si rivolgeva a loro in dialetto: per cui anch'io, se lo sento parlare, un po' lo capisco. Ricordo anche quando venni con lui a Genova, dove faceva l'operatore per un film, *Perdonami*: uno lo insultò per strada dandogli del romano, lui gli rispose in dialetto, lasciandolo di stucco. Però il suo rapporto con Sanremo rimase sempre controverso. Il sindaco lo invitava spesso a farsi una casa lì, ma lui non tornò mai, anche se rimase sempre legato alla Sanremo dei suoi ricordi infantili. Chissà, forse temeva di essere schiavizzato dalle zie zitelle...».

Il paradosso di oggi è che Mario Bava, morto nel 1980, viene celebrato in tutto il mondo, citato come maestro da grandi registi americani come Scorsese e Tarantino, Tim Burton e Joe Dante, oggetto di festival e retrospettive dall'altra parte dell'oceano, ma continua ad essere trascurato proprio qui da noi. Speriamo che nell'anno del centenario venga degnamente ricordato: anche perché, mostrando Bava e discutendo dei suoi film e del suo stile, si sarebbe costretti a parlare davvero di cinema. (R.V.)

CENT'ANNI ANCHE PER GERMI

NEL 2014 ricorre anche il centenario del grande regista genovese **Pietro Germi**. Tra le altre personalità liguri nate nel 1914, spiccano i nomi del musicista **Roberto Nicolosi** (1914-89), che collaborò a lungo proprio con Bava, e di **Gritt Magrini** (1914-1977) costumista per Antonioni, Godard, Truffaut, Bertolucci...

A Palazzo Ducale di Genova, ogni mese si parla delle novità in prima visione e di storia del cinema. A cura del Gruppo Ligure Critici Cinematografici.

Il cinema in una stanza

SI DICE 2001 SI INTENDONO SOPRATTUTTO DUE COSE: L'11 SETTEMBRE NEWYORKESE E IL G8 GENOVESE. FATTI IMPORTANTI, SOPRATTUTTO per le città in cui hanno avuto luogo, per le inquietanti, dolorose e non dimenticabili conseguenze. Eppure, tra gli eventi della microstoria, ce ne è stato anche un altro, ancora a Genova, clamoroso nell'immediato e con conseguenze fino ad oggi, insomma la Stanza del cinema.

Dove stava il clamore che dal nulla un lunedì di gennaio richiamò a Palazzo Ducale una folla che la Società Ligure di Storia Patria non riuscì a contenere? C'erano divi, registi o comunque celebrità varie? Niente di tutto questo, solo dei critici cinematografici che in epoca di comunicazione tecnologica dalla diffusione universale si mettevano fisicamente davanti a spettatori-ascoltatori in carne ed ossa a dire, nel più effimero dei modi, di film e di cinema. L'idea, banale e geniale al tempo stesso, venne avviata dall'allora presidente di Palazzo Ducale, Arnaldo Bagnasco, e da un "senatore" del Gruppo Ligure Critici Cinematografici, Claudio G. Fava.

Col piglio suo tipico, Bagnasco arringò i molti presenti sulla ragion d'essere della Stanza, e cioè l'esercizio di una critica orale che andasse a integrare le ormai rare recensioni sulla carta stampata; e Fava, da parte sua, si impegnava a fare il moderatore dei colleghi, di

fatto un po' cerimoniere, un po' regista, un po' redattore capo, nonché autore di quegli interventi estemporanei che gli garantiscono l'apprezzamento del pubblico.

Ecco, il pubblico. Col tempo si è sdoppiato su due appuntamenti: il secondo lunedì di ogni mese, infatti, un solo critico a turno intrattiene, anche con proiezioni, i più fedeli degli spettatori. Gli argomenti affrontati sono i più disparati, da quelli accanitamente cinefili con l'inesauribile indagine sui perché e per come del cinema a quelli sui film e sui rapporti che questi di volta in volta stabiliscono con la realtà. Le diverse anime dei componenti del Gruppo Critici riflettono anche le diverse generazioni e l'età ormai ragguardevole della Stanza certifica ricchezza umana e culturale, così come la certifica il benvenuto a nuovi soci e il doloroso saluto a chi ci ha lasciato, al non dimenticato Mauro Mancioti, e allo stesso Arnaldo Bagnasco che la Stanza la tenne autorevolmente a battesimo.

La sopravvivenza dei due appuntamenti mensili – grazie anche alle divergenze d'opinione che talvolta emergono tra i relatori e tra questi e il pubblico – è in-



fine garanzia di espressione di voci che i tempi sembrano se non proprio soffocare certo trascurare. Insomma, le ragioni originarie della Stanza del cinema sono più che mai attuali, tanto che la triangolazione tra Gruppo Critici, Palazzo Ducale e Società Ligure di Storia Patria ha aggiunto un altro vertice. A curare le proiezioni del secondo lunedì è infatti sopraggiunto il Cineclub Fotovideo, gli ex cineamatori, cioè il più antico soggetto (sta per celebrare i 50 anni) con il Gruppo Ligure Critici (ne ha appena compiuto 30) che ha al centro della sua attenzione il cinema.

Massimo Marchelli



La biblioteca De Amicis di Genova organizza da vent'anni un cineclub per ragazzi

Filmbusters, piccoli cinefili crescono



VENT'ANNI FA UN GRUPPO DI GENITORI CINEFILI ebbe l'idea di una rassegna di "film per ragazzi" nel senso più completo dell'espressione: pellicole di qualità, di cui fruire nel luogo più adatto, la sala cinematografica, sotto la guida di adulti competenti e appassionati. Il direttore della biblioteca De Amicis, Francesco Langella, ne

parlò con Giancarlo Giraud, presidente del Club Amici del Cinema, e nacque così Filmbusters.

«Il Cineclub si assunse un rischio imprenditoriale non da poco», spiega Langella, «ma Filmbusters si rivelò fin da subito una scelta vincente, grazie anche ad una organizzazione flessibile, pronta a venire incontro alle esigenze delle scuole come dei singoli cinefili in erba».

Facciamo un po' di amarcord.

Caso volle che all'inizio degli anni Novanta un gruppo di piccoli lettori della De Amicis avesse genitori particolarmente attivi in ambito culturale. Ricordo per

esempio l'illustratore Ferruccio Giromini o il pittore Sergio Frediani, che tra l'altro creò il logo di Filmbusters. Desideravano che i loro figli avessero un approccio critico al film, infatti nei primi anni del Cineclub la visione della pellicola era preceduta da una presentazione a cura della biblioteca. A film concluso i ragazzi scrivevano delle recensioni, che venivano pubblicate sul foglio Filmbusters News. Col tempo sono mancate le condizioni perché la De Amicis potesse garantire una presenza costante: è aumentato il numero di cinema coinvolti, mentre prima tutto si concentrava alla Sala Germi, e le risorse sono diminuite. Tuttavia la biblioteca continua a condividere con il Club Amici del Cinema la scelta dei film e organizza iniziative speciali, come per esempio la presentazione di nuovi libri inerenti il cinema.

La De Amicis stessa ha un patrimonio filmico di tutto rispetto.

Millecinquecento tra dvd e vhs, una piccola cineteca che comprende capolavori italiani e stranieri, tra cui molti film d'animazione. E i fruitori non sono solo i più piccoli: molti migranti adulti trascorrono da noi buona parte della giornata, affollando le postazioni allestite per la visione. Succede così che, grazie alla disponibilità del personale della biblioteca, molti ricevano aiuto anche per questioni pratiche e da Buñuel si passi alla



stesura di un curriculum.

Come immagina il futuro di Filmbusters?

Mi piacerebbe che la De Amicis potesse recuperare quel rapporto diretto con i piccoli cinefili che aveva in passato. Per esempio da noi il sabato pomeriggio si riunisce il Circolo Giovani Lettori: in futuro potrebbe nascere il "Circolo Giovani Spettatori", magari impegnato in laboratori dove realizzare prodotti tramite un percorso guidato.

Maria Francesca Genovese

Film, libri, dischi, archivi
e una sala da proiezione
nei locali dell'ex cinema Odeon.

Mediateca alla Spezia

[di Antonella Pina]

LAVORI PER LA REALIZZAZIONE ALLA SPEZIA DELLA SEDE PER LA MEDIA-TECA REGIONALE LIGURE, di cui si parla ormai da alcuni anni, stanno per partire dopo l'approvazione del progetto architettonico firmato da un pool di professionisti spezzini. La Mediateca, istituita con la Legge Regionale del maggio 2006, e attualmente ospitata al secondo piano del Centro Culturale Giovanile "Dialma Ruggiero" in via Monteverdi 117, presso gli Archivi Multimediali "Sergio Fregoso", avrà una sede autonoma e definitiva al numero 39 di via Firenze: i locali dell'ex Cinema Odeon che verranno sottoposti a radicali lavori di ristrutturazione. Lo spazio ora occupato dalla platea accoglierà la biblioteca e un insieme di postazioni video, mentre sullo schermo, sostituito da una grande vetrata, si animerà la vita urbana del quartiere Umbertino. La nuova sala cinematografica, con 110 posti, verrà allestita al piano superiore, nell'attuale galleria, dove si troveranno anche uffici e depositi. I lavori dovrebbero terminare nel 2015.

Il patrimonio audiovisuale gestito dalla Mediateca è già vasto. Gli Archivi della Spezia sono strutturati per sezioni tematiche: quello fotografico conserva **oltre 30.000 immagini** del territorio ligure dall'800 ad oggi; la cineteca dispone di circa 250 tra documentari sulla città e il territorio del levante ligure oltre a film in pellicola realizzati da autori cittadini dai primi del '900 fino agli anni '70, brani di Cine-Giornale Luce e Settimana INCOM; la videoteca ha più di 3000 videocassette e DVD; **l'archivio sonoro ha 1000 registrazioni** di eventi riguardanti la città: concerti del Teatro Civico, del Festival Jazz e di altre iniziative, oltre a dibattiti e conferenze; la discoteca ha 3000 dischi e cd pro-

venienti da donazioni private. I materiali potranno essere consultati in sede.

La Mediateca si avvarrà di alcuni fondi, due di particolare importanza: il Fondo di padre Nazareno Taddei, recentemente acquisito dalla Regione Liguria, composto da: 12.000 volumi sul cinema e la comunicazione; 16.500 diapositive; 410 dischi; 800 spartiti; 170 cassette audio registrate; 10 copioni cinematografici; collezioni di 155 riviste di cinema, italiane e straniere; 1.139 brochure di film e 30 bobine a 16 mm. E il **Fondo Roberto Natale**, lo sceneggiatore spezzino morto a 91 anni nel 2012, che ha voluto lasciare alla Mediateca la sua biblioteca composta da 6.000 volumi, prevalentemente dedicati al cinema e alla poesia. Sono stati inoltre acquisiti dalla casa editrice De Ferrari super 8 dedicati alla Liguria; il fondo Arturo Izzo con filmati dedicati al paesaggio ligure; il fondo Giorgio Ansaloni, pioniere dell'emittenza locale; le copie di tutte le opere del regista Luigi Faccini e della produttrice Marina Piperno; le copie digitalizzate e recuperate dei film di Massimo Bacigalupo. E' in via di acquisizione tutto il materiale concernente il **Cineclub Fotovideo di Genova** dal 1964 ad oggi, una documentazione accertata e qualificata dell'evoluzione urbana e sociale dell'ultimo mezzo secolo.

Le aree aperte al pubblico, oltre alla reception, saranno la biblioteca, gli uffici - con almeno due postazioni -, la sala didattica per corsi di informatica, attrezzata per **uso multimediale**, che disporrà di 12 computer e il bar. L'archivio, i laboratori per la gestione del patrimonio audio vi-



sivo e fotografico e la cabina di proiezione - che ospiterà un proiettore digitale e uno o due proiettori per pellicola - saranno aree riservate agli addetti.

«La programmazione cinematografica sarà articolata, ma comunque d'essai, non certo commerciale -dice Marco Ferrari, presidente del Comitato di Indirizzo della Mediateca, che attualmente ne garantisce la gestione- Le attività del mattino saranno riservate alle scuole, sia provinciali che extra provinciali, per le rassegne specifiche di cui faranno richiesta. Verranno valutate ed eventualmente accolte richieste di associazioni o gruppi per la programmazione di cicli da loro ideati. Il nostro rapporto con la Cineteca Nazionale ci consente il noleggio di film altrimenti impossibili da trovare. Stiamo pensando anche ad un accordo con la Cineteca di Bologna per la proiezione di pellicole restaurate e conservate nei loro laboratori. Verranno svolte attività con associazioni relative a paesi stranieri, come le associazioni Italia-Francia o Italia-Germania, per la proiezione di film in lingua originale. La sera ci sarà una **programmazione d'essai** con proiezioni dedicate, di volta in volta, ad autori o generi cinematografici. Gli spettatori avranno accesso alla sala con il pagamento di un normale biglietto, ma si pensa anche ad una **tessera unica** che consenta ai frequentatori della Mediateca di usufruire di tutti i servizi e di una riduzione sul biglietto d'ingresso alla sala cinematografica. Sarà una tessera a basso costo, non so: cinque euro l'anno. Attualmente la Mediateca è gestita da un comitato di indirizzo composto da quattro membri: due scelti dalla Regione, due dal Comune della Spezia. La forma di gestione futura non è ancora stata decisa: potrebbe restare l'attuale convenzione tra Regione e Comune oppure si potrebbe pensare ad un ingresso della Mediateca nella Fondazione della Film Commission per non proliferare con cariche, incarichi e enti».



Nell'epoca di Multiplex e digitale vivono ancora in Liguria cinema inaugurati 100 anni fa.

Sale centenarie

[a cura di Stefano Petrella]

UN SECOLO FA, NEL 1913, IL CINEMA NON ERA ANCORA MAGGIORENNE E SOLO DA POCHI ANNI AVEVA COMINCIATO A TRASFORMARSI DA FENOMENO DA FIERA ad attività svolta regolarmente in sale specifiche. Ma in Liguria esistevano già oltre cento sale che proiettavano film, e di sicuro oltre settanta erano presenti tra Genova e le delegazioni, che all'epoca erano ancora comuni autonomi: una cifra incredibile se paragonata con quella odierna.

Si andava dall'**Intemelio** di Ventimiglia all'**Impavidi** di Sarzana, passando attraverso l'**Ideale** di Alassio, il **Radium** di Albisola, l'**Eden** di Bussalla, l'**Alessandro Volta** di Loano, il **Moderno** di Varazze o l'**Edison** di La Spezia... Ma la cosa più sorprendente è scoprire che svariate sale attive cent'anni fa sono ancora aperte oggi, e che alcune compiono proprio in questi mesi il loro secolo di vita.

Il caso più noto a Genova è quello del **City** di vico Carmagnola, aperto come **Carlo Felice** il 4 ottobre 1913 e poi diventato lo **Smeraldo**: nel 1942 dovette chiudere perché la zona era stata bombardata e si trovava in mezzo alle macerie, ma venne poi riaperto nel 1946 da Gadolla come Smeraldo, fece prime visioni anche importanti, prosezioni e quindi si specializzò in decamerotici e film di exploitation prima di diventare vera e propria sala a luci rosse. Chiuso nell'ottobre 2004, è stato poi ristrutturato e riaperto pochi mesi dopo come City, cioè l'attuale locale d'essai.

Ma il nome del primo gestore dell'ex-Carlo Felice, Luigi Malagò, è curiosamente quello di uno degli impresari non solo più attivi dell'epoca, ma anche più presente nella mappa attuale delle sale genovesi. Era infatti lui a gestire in quegli anni l'**Alhambra** di corso Buenos Ayres, diventato poi cinema **Pittaluga** nel nome del grande produttore genovese, e trasformato infine nell'**Odeon** di oggi: una delle sale più antiche di Genova, di certo con oltre un secolo di vita alle spalle, anche se variamente trasformato attraverso i decenni.

E a Malagò si deve anche l'apertura di un'altra sala storica di oggi: il **Garibaldi** di vico Boccane-gra, inaugurato alla presenza del sindaco Giacomo Grasso, diventato poi **sala Germi** e attualmente ridimensionato come auditorium dei



Musei di Strada Nuova, non più vero e proprio cinema, ma ancora funzionante, qualche volta utilizzato in questi anni anche per proiezioni "storiche" della Cineteca D.W.Griffith. Senza contare la sala forse più prestigiosa del circuito di Malagò: il **Ver-nazza** di Piccapietra, che però non esiste più.

Tra le sale centenarie di Genova spicca ovviamente il **Sivori**, che come tutti sanno è la sala in cui si svolse la prima proiezione genovese dei filmati dei fratelli Lumière, nel lontano maggio 1896, pochi mesi dopo la prima parigina di boulevard des Capucines. Il Sivori aveva all'epoca un'intensa attività musicale e teatrale, si trasformò poi in una sala cinematografica, prese il nome di cinema Reale, poi di Palazzo, ospitò nell'immediato dopoguerra alcune delle prime proiezioni "storiche" del Film Club ed infine è stato completamente ristrutturato alcuni anni fa dalla Provincia, che ha giustamente scelto di non spezzare questo primato storico genovese (sono ben poche in tutto il mondo le sale che hanno ospitato la prima proiezione di una città!).

I documenti d'epoca ci dicono però che era stato inaugurato in pompa magna nel dicembre 1912, e cioè 101 anni fa, anche l'**Eldorado** di Sampierdarena, che all'epoca si chiamava cinema **Dante**, era decorato da uno dei maggiori specialisti (Mascialino) e in cima alla galleria aveva anche una targa con versi del Purgatorio di Dante. All'epoca era un vero e proprio salotto per l'ambiziosa Sampierdarena, poi si chiamò anche **Odeon**, e da molto tempo è diventato una sala a luci rosse senza più la lussuosa decorazione degli anni del liberty, però è ancora aperto. Come aperto è ovviamente anche il teatro **Modena**, che ha proseguito per tutto il '900 ad alternare spettacoli teatrali a proiezioni cinematografiche.

E ci sono ancora i vari **Verdi** ed **ex-Verdi** del Ponente: quello di Sestri Ponente che fa ancora regolare programmazione cinematografica, l'odierno **Govi** di Bolzaneto che ha appena compiuto cent'anni esatti (venne inaugurato il 22 novembre 1913) e il **Massimo** del Campasso, sala popolare da 1.700 posti, che è stata poi discoteca (il Sergeant Pepper) ed è attualmente chiusa ma si spera rimanga locale di spettacolo. Tra le sale sopravvissute bisogna infine citare anche il **Gioiello** di via Balbi, che era già presente nel 1909 come **Eden**, è diventato **Principe** nel 1913, poi **Astra** ed ora sopravvive in forma ridotta come sala a luci rosse, senza più l'accesso diretto da via Balbi: ma in qualche maniera è ancora lì.

E nella regione? Ad essere sopravvissuti sono



per lo più teatri storici che un secolo fa proiettavano "le" films: dagli **Impavidi** di

Sarzana al **Sociale** di Camogli, dal **Comunale** di Ventimiglia al **Camillo Sivori** di Finale Marina al **Rambaldi** di Pieve di Teco, trasformato oggi in auditorium. Ma ci sono ancor oggi anche il **Centrale** di Imperia, il **Campese** di Campoligure, l'**Ambra** (ex-Odeon, Moderno e Marconi) di Albenga, mentre del **Sanremese** di Sanremo è rimasto il nome ma non c'è più il locale dell'epoca. Un caso a sé è dato dal **Radium** di Isoverde, che si sta cercando proprio in questo periodo di riaprire: un caso eccezionale di sala centenaria in una piccola località, speriamo che l'operazione riapertura abbia successo.

Infine, due casi a sé. Uno è quello del **Diana** di La Spezia, sala molto antica che oggi è locale a luci rosse. E l'altro è quello del **Mignon** di Chiavari, che un tempo si chiamava **Centrale** e di certo esisteva già nel 1917: se non è ancora nel novero delle sale centenarie, di certo sta comunque per esserlo. Del resto, la ricostruzione della storia dell'esercizio cinematografico in Liguria è un'operazione intrapresa da poco, anche se in altre nazioni e regioni italiane questo tipo di ricerca è già consolidato: si tratta di una microstoria che non fa parte soltanto del passato e della nostra cultura, ma permette anche di approfondire la conoscenza attuale di molti edifici, strade e località.

Dall'alto in basso: il cinema Sivori di Genova; tre immagini del Dante (poi Eldorado) di Sampierdarena; le macerie del cinema Carlo Felice di vico Carmagnola e l'odierno City. A lato il Principe di via Balbi.



Archivio fotografico del Comune di Genova

Da oggi solo su
www.filmdoc.it