

REGIONE
TOSCANA



Assessorato alla Cultura

CONOSCIAMO IL CINEMA

Progetto Regionale: Andiamo al Cinema
Responsabile: Sandra Logli

Il progetto è curato da: Patrizia Turini (coordinamento)
Rosetta Bentivoglio, Alberto Doni

DVD

Autori: Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi
Computer Animation: Salvatore Barba
Riprese VideoFactory (Grosseto)
Montaggio: Hypermedia Produzioni Multimediali (Firenze), VideoFactory (Grosseto)
Registrazione Audio: M.P. Communication (Firenze)
Authoring: Diego Cadau
Voce: Gianni Esposito

Si ringraziano:

Cineclub Arsenale (Pisa), CEAV/Cinema Garibaldi (Poggibonsi)
Stefano Frosali, Mario Lorini, Camilla Colaprete, Daniela Meucci.

Durata 1'03''

Libro

Redazione testo: Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi
Progetto grafico: Adviser Italia
Stampa: Arti Grafiche Nencini

*La Collana "Conosciamo il Cinema" ha pubblicato i primi due volumi nel 2003.
Nel colophon dei due volumi pubblicati nel 2007 compaiono nominativi diversi
in relazione ai nuovi referenti istituzionali*

È consentito l'uso solo a scopo didattico. Copia omaggio.

© 2003 F.I.C.E. Federazione Italiana Cinema d'Essai (Delegazione Toscana)

Progetto regionale
ANDIAMO AL CINEMA

CAPIRE IL FILM: IMMAGINI E SUONI

a cura di: Simonetta Della Croce e Leonardo Moggi



F.I.C.E. (Federazione Italiana Cinema d'Essai)
Delegazione Toscana



A.G.I.S. (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo)

Quello della comunicazione audiovisiva è un settore della cultura nel quale l'esigenza di un rinnovamento viene generalmente conclamata. Del resto si tratta di un settore la cui rilevanza non può apparire determinante se solo si considerano l'ampiezza, la frequenza e la rilevanza dei messaggi che riceviamo e talvolta trasmettiamo, attraverso le immagini. Gli studenti avvertono il divario crescente che separa le forme della comunicazione scolastica da quelle di cui hanno esperienza al di fuori della scuola e non dare la giusta importanza alla comunicazione audiovisiva porta, quindi, ad un impoverimento del processo di trasmissione culturale e, non di rado, a fraintendimenti e incomprensioni.

L'esigenza di educare al cinema nasce soprattutto alla luce di un ritardo culturale della scuola nell'educazione all'immagine. Al contrario, nella società contemporanea, la capacità di saper decodificare l'enorme quantità di messaggi visivi quotidianamente trasmessi diventa per l'individuo una necessità improrogabile. Da qui, l'esigenza di fornire uno strumento idoneo per poter agire in maniera capillare e continuativa.

L'introduzione dei linguaggi audiovisivi nella scuola tramite il ruolo che le sale d'Essai toscane stanno svolgendo è, quindi, un'occasione di confronto tra un tipo di educazione tradizionale e istituzionale incentrata sulla parola ed una cultura iconica che oggi investe i processi formativi e informativi. In tal senso il cinema, come espressione in movimento più avanzato del "visibile", può costituire un oggetto di studio e di conoscenza valido per se stesso, ma anche per collegamenti tra discipline diverse come letteratura, storia e storia dell'arte.

Da alcuni anni il progetto regionale Andiamo al Cinema intende promuovere con l'A. G.I.S./Federazione Italiana Cinema d'Essai l'educazione al linguaggio cinematografico legando l'esercizio delle sale con l'attività didattica delle scuole di ogni ordine e grado. L'iniziativa, che riscuote sempre maggiore interesse e adesioni, si articola in diverse metodologie di intervento. L'attuazione più immediata e frequente è quella della semplice proposizione di rassegne con proiezioni mattutine per studenti. Ma i progetti più interessanti sono quelli che legano all'esperienza della visione del film di qualità anche percorsi didattici con interventi nelle scuole o in sala tenuti da operatori culturali e da esperti del settore.

Chiaramente anche in questo caso osserviamo una grande varietà di interventi e di didattica, ma al di là di graduatorie di merito che non vogliamo fare, ci sembra fondamentale questo ulteriore servizio culturale che valorizza la visione della pellicola, aiuta nella lettura del film, sensibilizza insegnanti e studenti all'arte cinematografica.

Mariella Zoppi

Assessore alla Cultura
della Regione Toscana

La realizzazione dei video - manuali «Conosciamo il Cinema» rappresenta per la Federazione Italiana Cinema d'Essai – delegazione Toscana – il traguardo di un lungo lavoro di collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della Regione Toscana, Settore Cinema, iniziato nel 1996 con la nascita del progetto di interesse regionale Andiamo al Cinema «Toscanacinema» volto alla promozione del cinema di qualità e all'educazione della comunicazione audiovisiva nelle scuole.

Tale progetto, che vede coinvolte le sale d'Essai della Toscana, alcune Amministrazioni Comunali e Provinciali, Comunità Montane, la Regione Toscana - che lo ha voluto e sostenuto - e la Delegazione Toscana della Federazione Italiana dei Cinema d'Essai, è cresciuto e si è consolidato in sei anni di attività con sempre maggiore impegno e responsabilità da parte di tutti i soggetti partecipanti.

Oggi possiamo, quindi, affermare che in Toscana esiste una vera e propria rete di progetti didattici attuati nelle sale d'Essai e rivolti alle giovani generazioni per consentire loro un corretto approccio alla lettura del linguaggio cinematografico.

Questo traguardo diventa particolarmente importante, in un momento di profondi cambiamenti nel modo di fruire il cinema, che deve far assumere alle sale d'Essai, dislocate per lo più nei centri di grandi e piccole città, un ruolo ancora più specifico e professionale caratterizzandole come dei veri e propri centri del cinema, dove il film non viene semplicemente proposto commercialmente, ma presentato, studiato, analizzato insieme ad un pubblico sempre più formato e preparato.

Un obiettivo difficile, non c'è dubbio, ma che dall'iniziativa di cui parliamo trae sicuramente una grande spinta.

Ed è proprio per supportare questo stimolante progetto «educativo» sul giovane pubblico che nascono questi documentari didattici, accompagnati da dei libretti, con lo scopo di aiutare gli operatori culturali coinvolti e gli utenti, ovvero studenti e insegnanti, a «conoscere il cinema».

E' con estrema soddisfazione che presentiamo questo lavoro e il nostro augurio è che ciò non sia che l'inizio di una serie di analoghe esperienze indispensabili per raggiungere le finalità educative che ci proponiamo.

Un ringraziamento particolare, infine, alla Regione Toscana che ci ha affidato la realizzazione dei video manuali, e un ringraziamento, inoltre, a coloro che ne hanno curato la realizzazione per l'approfondita ricerca storica e la varietà dei materiali scelti.

Mario Lorini
Federazione Italiana Cinema d'Essai
Delegazione Toscana

Il cinema Il cinema presenta nella società attuale una dimensione culturale di primissima importanza, non solo come patrimonio, ma anche come proiezione del nostro Paese all'estero, come espressione della sua personalità e della sua storia, in quanto costituisce parte dell'identità viva di un Paese.

La Regione Toscana, con convinzione e impegno, da sempre ha sostenuto il cinema d'Essai destinando investimenti significativi alla promozione e diffusione del cinema di qualità.

Negli anni, con il mutare del prodotto e del mercato cinematografico, così come per il cambiamento della normativa nazionale, sono anche mutati gli strumenti di intervento della Regione, che ha mantenuto ovviamente sempre l'intento di creare forme e modi di sostegno sempre più adeguati alle situazioni attuali in grado di garantire migliori risposte ad una delle forme espressive della nostra cultura contemporanea tra le più avanzate.

In questo contesto, per mantenere continuità di rapporto con l'esercizio cinematografico d'Essai toscano e ottimizzare l'investimento regionale capitalizzando le risorse impiegate, ha deciso di dar vita al progetto regionale Andiamo al Cinema. Il progetto, nato nel 1996, rivolto agli studenti e agli insegnanti degli istituti scolastici toscani di ogni ordine e grado, ha costituito e costituisce uno degli elementi strategici dell'azione regionale per la formazione del pubblico nell'ambito cinematografico.

I dati che ogni anno documentano l'attività di quello precedente hanno dato conferma della validità dell'intervento regionale, tanto da continuare a sviluppare il progetto didattico per la valorizzazione, la promozione e la diffusione, specialmente nelle nuove generazioni, del cinema di qualità e del linguaggio audiovisivo.

La proficua collaborazione con la Federazione Italiana Cinema d'Essai - Delegazione Toscana - che ha svolto una attenta attività di coordinamento tra le Sale d'Essai, grazie anche alla collaborazione con alcuni Comuni, Province e Comunità Montane, ha permesso una estensione su tutto il territorio regionale dell'attività. Nel 2002, per l'iniziativa di circa venti sale d'Essai, un elevato numero di scuole (circa 60.000 tra studenti e docenti) hanno avuto una concreta opportunità di conoscere opere cinematografiche che per il loro valore, le tematiche e il linguaggio artistico adottati si sono poste anche come valida occasione di crescita civile oltre che didattica.

Per la struttura che il progetto sta assumendo, si è resa opportuna la predisposizione anche di strumenti didattici agili ed omogenei, utili all'attività di formazione degli insegnanti.

La pubblicazione di: *Conosciamo il Cinema* diviene un ulteriore contributo allo sviluppo del nostro progetto che ci auguriamo possa essere utile strumento di lettura e analisi.

Patrizia Turini
Settore Spettacolo
Regione Toscana

Immagini e suoni che raccontano storie: il cinema. Immagini e suoni “organizzati” in modo da essere comprensibili: regole non ferree come quelle della lingua scritta, regole spesso assimilate senza saperlo, regole fluide eppure precise che conosciamo pur ignorando di conoscerle. Imparare a “leggere” il cinema (ma anche la televisione) significa renderci consapevoli di queste norme, significa razionalizzare e applicare ciò che - in quanto fruitori di cinema - mettiamo sempre spontaneamente in atto. I manuali di cinema, anche i migliori, presentano tutti il medesimo difetto: insegnano a narrare per immagini utilizzando la parola scritta. Questo comporta un meccanismo di “traduzione” che, per sua natura, spesso è «approssimativo» e «imperfetto».

Da questa premessa nasce *Conosciamo il Cinema* un video-manuale utile per individuare i “codici” e le “regole” più importanti della narrazione cinematografica.

«Codici» e «regole» individuate direttamente attraverso le immagini di film e poi esaminate e approfondite ulteriormente in un manuale arricchito con il contributo di riflessioni da parte di critici e cineasti.

Va inoltre ricordato che il video e il manuale sono strutturati in unità didattiche che prevedono un approfondimento graduale del linguaggio cinematografico utili per una prima alfabetizzazione dalla scuola elementare alla scuola media superiore.

L’utente potrà costruirsi un proprio percorso didattico consono al suo livello di preparazione e al suo grado di interesse per le singole unità didattiche.

Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi

CAPIRE IL FILM: L'IMMAGINE E IL SUONO

“I film sono come treni nella notte”, ha detto il regista francese François Truffaut e noi possiamo aggiungere che sono anche un lungo viaggio nelle emozioni dello spettatore. Un viaggio bello, talvolta pauroso, oppure romantico, allegro, straziante ... mai faticoso, almeno per noi spettatori.

Ben diverso è il clima che si respira dietro le quinte, nelle fasi che precedono e accompagnano la lavorazione di un film, quando numerose persone lavorano per realizzare quelle due ore di spettacolo tanto amate in tutto il mondo.

Sequenze tratte da:

Crimini e misfatti

La rosa purpurea del Cairo

Il mestiere delle armi

Blade Runner

Autunm in New York

Forrest Gump

Romeo & Giulietta

Jurassick Park 3

Crimini e misfatti

Il favoloso mondo di Amélie

Notting Hill

Come nasce un film

A) La scrittura del film

Per capire come nasce un film partiamo dall'inizio. Dalla fase della ideazione, che si divide in: soggetto, trattamento, sceneggiatura.

Io credo che ci siano tre fasi nello scrivere una sceneggiatura. Prima bisogna avere un tema, qualcosa che si vuol dire (...) Nel caso di **Taxi Driver** il tema era la solitudine. Poi bisogna avere una metafora che esprima quel tema. In **Taxi Driver** era un tassista, la perfetta espressione della solitudine urbana. Quindi bisogna trovare un intreccio che è la parte più semplice dell'intero processo. Tutti gli intrecci sono già stati fatti; sono una cosa semplice; si lavora attraverso modificazioni successive finché l'intreccio non riflette accuratamente il tema e la metafora. Si spinge il tema attraverso la metafora e dovrebbe uscirne l'intreccio.

Paul Schrader, (sceneggiatore e regista)

Soggetto. Un film nasce da un soggetto cinematografico cioè dall'idea della storia scritta in poche pagine. Il soggetto è una storia sotto forma di breve racconto letterario in cui sia chiara una spina dorsale e accennati i tratti dello scheletro. Attraverso la redazione del soggetto, la sceneggiatura inizia a entrare nella storia, a delinearla, a riordinare le idee mettendole nero su bianco ed è lo strumento necessario per sottoporre a un produttore (o regista o attore) la propria storia. Il soggetto della lunghezza massima di 10 pagine è caratterizzato da pochi elementi.

I) Concetti semplici in forma semplice e piana.

II) Poco intreccio.

III) Personaggi ridotti al minimo.

IV) Mancanza assoluta di “pregi”, ornamenti letterari.

V) Sintesi del “succo” e del contenuto del film.

VI) Mancanza di riferimenti intellettualistici.

VII) Semplici accenni a ciò che è la sostanza del film.

Lo stadio seguente di elaborazione della storia è quello della scaletta. Per comprendere meglio di cosa si tratti e come implichi un passo sostanziale in direzione di quello che sarà la sceneggiatura (e il film), ci rifacciamo alla distinzione che i formalisti russi (negli anni 1919/1930) operano all'interno delle narrazioni tra favola e intreccio. Per i formalisti la favola è “l'insieme degli eventi che ci vengono comunicati nel corso dell'opera ovvero quello che è successo, l'intreccio è come il lettore viene a conoscenza di quello che è successo, vale a dire, fondamentalmente l'ordine di apparizione degli eventi nell'opera stessa o in flashback o con l'inizio in media res.

La scaletta è l'elenco per punti stringatissimi degli avvenimenti dello svolgimento della vicenda ordinati numericamente. La scaletta è il progetto della sceneggiatura, strumento indispensabile per avere il controllo di ciò che vogliamo scrivere. Una volta completata la si può sviluppare letterariamente nel trattamento.

Trattamento. Il trattamento può essere inteso come la storia sotto forma di romanzo. Sono 100/150 cartelle nel quale viene definito il “mondo” che circonda la storia: personaggi e situazioni sono maggiormente dettagliati rispetto alle bozze precedenti. Questo è importante perché serve per attingere informazioni nella fase della sceneggiatura. Non tutti gli sceneggiatori scrivono con la stessa tecnica, per altri, il trattamento può essere semplicemente il soggetto ampliato (30/40 cartelle), sviluppato sull'ordine stabilito nella scaletta.

Sceneggiatura. Possiamo definire la sceneggiatura una storia raccontata per immagini ed è, infatti, un testo che descrive non solo la situazione e i dialoghi ma suggerisce anche suoni, atmosfere, luci, movimenti, insomma tutto ciò che vedremo e sentiremo nel film. Lo sceneggiatore è uno scrittore condizionato non dal linguaggio letterario ma da quello cinematografico. Questo significa che, sia a livello di ideazione e organizzazione del racconto, sia a livello stilistico, lo sceneggiatore ha dei limiti che non sono quelli della letteratura ma quelli del cinema. Per esempio la sceneggiatura deve essere lo specchio letterario di un film: e un film è sempre al presente. Il linguaggio cinematografico non sembra possedere un sistema assimilabile a quello dei tempi verbali.

Non esiste un corrispettivo del tempo passato sullo schermo: questo implica che anche ciò che è avvenuto nel passato rispetto al presente della storia deve essere scritto all'indicativo presente; se entriamo in una sala cinematografica a proiezione iniziata non c'è possibilità di distinguere se le immagini che stanno scorrendo sullo schermo siano in flashback (ovvero la rappresentazione di eventi narrativi antecedenti rispetto "all'adesso" della storia) o meno: si tratta sempre di azioni che si svolgono davanti ai nostri occhi, non nella nostra memoria. Quando si scrive la sceneggiatura si descrive ciò che accade, ciò che sta accadendo, di fronte a una ipotetica macchina da presa.

La seconda, e fondamentale, condizione implica che lo sceneggiatore deve scrivere solo ciò che è visualizzabile.

Scrivendo per il cinema ci si deve continuamente interrogare sulla visibilità di ciò che si scrive: "Che cosa vedo ora sullo schermo?", "Queste parole possono essere tradotte in immagini?", sono domande che è bene porsi, e porre al testo. La formula che può riassumere il concetto e che, in molteplici varianti più o meno articolate, si ritrova praticamente in tutti i manuali e testi di sceneggiatura è "Show; don't Say": Mostra non dire. Altra conseguenza diretta è che, a differenza dello scrittore, lo sceneggiatore non può descrivere la vita interiore dei personaggi, non può fornire notazioni psicologiche. Ciò che non va mai dimenticato è che il linguaggio del cinema esprime un modo di essere attraverso un modo di fare. Vale a dire che bisogna immaginare e scrivere in termini visivi. Un'ulteriore considerazione da fare è: se lo spazio è sempre rappresentato sullo schermo, allora non è trascurabile nemmeno in fase di scrittura. Tuttavia, cosa descrivere e cosa tralasciare?

Affermare, infatti, che lo sceneggiatore deve "descrivere ciò che si vedrà sullo schermo" è semplicistico: scrivere implica una forte selettività. Impossibile descrivere tutto ciò che si vedrà sullo schermo: pena la trasformazione della sceneggiatura in una catalogazione di ambienti, oggetti, luoghi ecc. che soffocherebbe la storia. Sul piano più circoscritto della scena, lo sceneggiatore dovrà allora fornire una descrizione attenta principalmente a ciò che costituisce lo spazio narrativo: quelli che fornirà saranno gli elementi imprescindibili dello spazio della scena, e presupporranno il suggerimento dello spazio esplicito, ovvero quello che verrà inquadrato, che rientrerà nel campo di ripresa. Secondo linee più generali, sintetiche, verranno indicati i tratti distintivi del contesto in cui lo spazio narrativo si inserisce, cioè lo spazio descrittivo, lo sfondo (anch'esso esplicito, certo, ma meno importante a livello narrativo). Quando descrivere approfonditamente? Quando lo spazio abbia un qualche valore narrativo, giochi un ruolo nelle dinamiche della scena o determini un'atmosfera necessaria a livello espressivo perché la scena si riveli nel suo spessore, in tutte le sue sfaccettature. Va inoltre ricordato che la sceneggiatura o copione è lo strumento fondamentale per la pianificazione e la realizzazione del film. Infatti è "anche" una cosa tecnica, stampata in 20/25 copie e data ai vari collaboratori che la leggono e in cui ognuno segna le parti che lo riguardano. Ad esempio: l'operatore comincia a pensare che ha 20 scene in cui dovrà fare le notti, altre in cui dovrà fare gli interni, e così via. E naturalmente anche il costumista si costruisce una specie di arco temporale: qui passano 4 giorni e quindi questo cambia vestito ecc. Per cui, partendo dalla sceneggiatura, ognuno dei collaboratori del regista organizza il proprio lavoro.

B) Il set

Ha fretta lo spettatore cinematografico: che il film gli sia piaciuto o che lo abbia detestato, ha comunque, chi sa perché, sempre fretta. Non aspetta la parola “fine”, nemmeno che in sala siano accese le mezze luci: si alza, infila il soprabito, raccomanda alla moglie di non dimenticare nulla, chiama a raccolta gli amici che non hanno trovato posto accanto a lui, sfila tra le ginocchia di altri spettatori e guadagna il corridoio. Durante lo scalpiccio che produce, tra brusii, risate sommesse e primi commenti, sullo schermo scorre quello che si chiama “rullo di coda”. Contiene i nomi, tutti i nomi, di coloro che hanno fatto quel film. Sono tanti, in aggiunta ai pochissimi situati prima del titolo, e ai pochi che stanno tra titolo e inizio. Sono la sarta e l’operatore alla macchina, l’aiuto arredatore e la parrucchiera, l’assistente al montaggio e l’ufficio stampa: senza di loro, senza ciascuno di loro, il film che abbiamo appena visto non sarebbe esistito.

*Orazio Gavioli (Critico cinematografico),
in Laura Delli Colli, “Fare Cinema”, 1985, pag. 9*

Se nella fase della sceneggiatura il lavoro può essere circoscritto anche ad una sola persona, sul set - nel momento della realizzazione - molti sono i professionisti che apportano il loro contributo alla lavorazione di un film.

Diamo ora un rapido sguardo ad alcuni dei professionisti che lavorano su un set cinematografico, cominciando da quelli che operano durante le riprese.

Aiuto regista. Personaggio chiave per la realizzazione di un film, proprio l’aiuto ha, del resto, il compito di coordinare la grande macchina del set, risolvendo da abile mediatore, tensioni, problemi e imprevisti, tenendo i rapporti tra il regista e la produzione e il regista e la troupe, con un’attenzione particolare per quanto riguarda il ruolo degli attori.

Op. cit., Delli Colli, pag. 44

Segretaria di edizione. La segretaria di edizione è la memoria del film. Nel copione di chi segue l’edizione del film trovano spazio tutti i ‘racordi’ delle riprese. Ma spesso è più nel colpo d’occhio della segretaria di edizione che del suo copione quell’attenzione a un particolare, un colore, una sfumatura di trucco, un ricciolo fuori posto, una cravatta storta, un cappello che adesso che c’era e adesso non c’è, una valigia di scena, un oggetto qualsiasi (per esempio una tazzina che deve mantenere la stessa identica posizione che aveva in quella scena il giorno prima, quando il regista ha dato lo stop). Precisa, puntuale, persino pignola (...) è lei che ha il compito di capire se il ritmo delle riprese sta rispettando quello previsto del film, se la quantità di pellicola consumata corrisponde ai preventivi della produzione, è lei che quotidianamente, ha la responsabilità di smistare, per la stampa, le pizze del girato, accompagnandole con i suoi bollettini in tre copie, nei quali avrà scrupolosamente annotato le ‘buone’ e gli ‘scarti’.

Op. cit., Delli Colli, pag. 44

Direttore della fotografia. Il film è innanzitutto un nastro flessibile e trasparente che riporta immagini fotografiche. Si potrà realizzare un film senza scenografi e costumisti e perfino senza attori, ma non si potrà mai realizzare un film senza fotografia (...). Il capo operatore o direttore della fotografia svolge un ruolo di primaria importanza e nei grandi film è assistito da numerosi collaboratori. Il capo operatore è innanzitutto un tecnico delle luci in quanto è la luce che trae da uno stesso scenario aspetti tra loro sostanzialmente diversi, e si può anche modificare l'espressione degli attori a seconda che il loro volto sia soffuso di una luce smorzata o colpito da un violento contrasto di ombre e di luce.

*Georges Sadoul, "Manuale del cinema",
1975, pag. 39*

Scenografo. Lo scenografo è il primo ad essere chiamato, e l'ultimo a lasciare il set. Contrariamente a quello che si può credere, infatti, la scenografia di un film nasce da un lungo lavoro di preparazione: lo studio del copione, i colloqui con il regista e gli sceneggiatori, le ricerche e la documentazione, se il film è d'epoca, i sopralluoghi per la scelta degli ambienti. (...) Evidentemente, se il film è ambientato ai nostri giorni, se non richiede un particolare intervento scenografico, le cose sono più facili (...) e il ruolo dello scenografo si riduce in questo caso più a quello di un arredatore, che in un vero e proprio 'architetto' del film. Le cose vanno diversamente se il film è un film d'epoca, se c'è da tornare indietro di un paio di secoli, o anche solo di cinquant'anni. In questo caso il primo compito che lo scenografo deve svolgere è quello della ricerca, della documentazione.

*Dante Ferretti, (Scenografo),
Op. cit., Delli Colli, pag. 73*

Insieme allo scenografo lavorano anche gli Arredatori, che hanno il compito di curare la scelta dei mobili e degli oggetti da portare in scena; il Trovarobe che procura tutto quello che prevede il copione o il bozzetto dello scenografo; l'Attrezzista che deve se, per esempio la scena prevede una cucina o un bagno, rivestirla, magari, con delle piastrelle. Oltre a questi professionisti presenti sul set durante la lavorazione di un film, lo scenografo si avvale anche della collaborazione di: Pittori di scena, Stuccatori, Falegnami, Disegnatori, ecc. Essi lavorano alla preparazione delle scene, molto prima dell'inizio del film. Senza di loro, senza gli artigiani del cinema, il mestiere dello scenografo sarebbe irrealizzabile.

Costumista. Conoscere la storia dell'arte e saper disegnare, avere un'idea, sia pure approssimativa, di quello che succede in sartoria: per il costumista è la base. Il resto, ovviamente, è fantasia, estro, invenzione. (...) Il lavoro del costumista comincia proprio dai libri, gli studi, le carte, le fotografie (quando si tratta di ricostruire un'epoca documentata) o altrimenti, dalla pittura e dal disegno. La fase più bella, ma anche la più lunga del lavoro del costumista è proprio quella della preparazione, del disegno, dell'invenzione del costume. (...) Come avviene nel campo della scenografia, anche il

bozzetto per il costume è la base, il primo abbozzo di quello che uscirà poi dalle mani esperte delle sarte.

*Gabriella Pescucci (Costumista),
Op. cit., Delli Colli, pag. 81*

Con il costumista lavorano una serie di assistenti e ovviamente più il film è importante, più essi sono numerosi. C'è però una figura nella squadra dei costumi che rappresenta un aiuto indispensabile per il costumista, questa è la Sarta di scena. Sempre pronta ad intervenire prima di ogni ciak o per ogni emergenza, a riordinare gli abiti alla fine della giornata di lavoro, ecc.

Truccatore. Il compito di un truccatore cinematografico è tanto per cominciare quello di coadiuvare al massimo le esigenze del direttore della fotografia, ma soprattutto quello di correggere i difetti, rendere il viso degli attori il più naturale possibile, giocare con i toni chiari e con le ombre in modo da rendere il viso più morbido nell'impatto con la macchina da presa, lasciando contemporaneamente agli attori un'immagine il più possibile fedele a quella abituale. (...) Il make-up nel cinema non è solo preparare un viso perché offra la resa migliore davanti alla macchina da presa. Trucco è invecchiare, o ringiovanire un attore, trucco è applicare una ferita posticcia, o segnare un viso con una cicatrice, ed è anche giocare con le esigenze di un'epoca rispetto ad un'altra; capire, insomma, che in un film ambientato ai tempi della Rivoluzione francese, il nobile sfoggia cipria e parrucca, mentre la gente del popolo è rozza, scapigliata e con la faccia sporca.

*Manlio Rocchetti (Truccatore),
Op. cit., Delli Colli pag. 89*

Fonico. I suoi strumenti di lavoro sono microfoni e registratori. La registrazione del suono durante le riprese ha due diverse finalità: 1) la realizzazione di una colonna guida (la semplice incisione, cioè, dei dialoghi pronunciati dagli attori durante le riprese, senza preoccuparsi del motore della macchina da presa, né della voce del regista, né dei rumori, inevitabili, del set; 2) la colonna dialoghi in presa diretta, che si presume per quanto possibile definitiva (...) elimina quasi completamente la fase successiva del doppiaggio.

*Fausto Ancillai (Fonico),
Op. cit., Delli Colli, pag. 133*

Fotografo di scena. Ci sono, nel cinema, due tipi di fotografi: il fotografo di scena propriamente detto che ha il compito, per contratto, di registrare tutto il film, inquadratura dopo inquadratura, muovendosi sempre e comunque in perfetta sintonia con il regista (e soprattutto con la macchina da presa). E c'è l'altro fotografo, quello che lavora, come mi piace sottolineare, in sintonia con se stesso, e, semmai, "contro" la macchina da presa. Se il primo è praticamente l'autore di un vero e proprio "diario di lavorazione" fotografico del film, il secondo è un fotografo-giornalista, uno che insomma è in qual-

che modo il cronista del set, che ruba lo scatto del piccolo incidente di scena, cerca di non farsi sfuggire l'imprevisto.

*Tazio Secchiaroli (Fotografo di scena),
Op. cit., Delli Colli, pag. 109*

Dopo le riprese effettuate sul set, nella fase chiamata di post-produzione, altri professionisti lavorano alla definitiva realizzazione di un film.

Montatore. C'è un punto sul quale Cinecittà e Hollywood sono in totale disaccordo, ed è il montaggio. Se in America l'editor, cioè il montatore, è praticamente l'uomo del produttore (che del resto, ha diritto al final cult, cioè all'ultima parola sul montaggio del film), in Italia, il montatore è invece quel tecnico che lavora fianco a fianco con il regista per accompagnare il film attraverso il difficile percorso che va dal set al mixage.

Non tutti i registi che lavorano in Italia, comunque, amano seguire giorno dopo giorno il lavoro del montaggio, con estrema precisione e chi, invece, delega molte responsabilità al montatore, affidando il controllo e la guida a un aiuto o un assistente alla regia.

*Ruggero Mastroianni (Montatore),
Op. cit., Delli Colli, pag. 119*

Musicista. Come nasce la musica del film? Ci sono registi con i quali si comincia a lavorare molto presto, e temi che nascono ancora prima del copione. Ma, generalmente, il compositore entra in scena alla fine, quando il film è praticamente finito, fresco del montaggio e prossimo all'edizione e al doppiaggio. (...) Ci sono registi per i quali la musica è solo un suono, un commento in molti momenti del film, qualcosa da tenere a freno, perché non deve interferire eccessivamente nel dialogo o distrarre lo spettatore dalla costruzione del racconto. Ci sono invece altri autori geniali, che sanno usare la musica né più o né meno come la pizza di pellicola che hanno girato.

*Ennio Morricone (Musicista),
Op. cit., Delli Colli, pag. 129*

Doppiatore. Dicono che qui in Italia siamo nel doppiaggio i migliori del mondo. Quello del doppiatore, d'altra parte, è un mestiere molto italiano. (...) Veniamo ai trucchi del mestiere: tanto per cominciare, un doppiatore dev'essere innanzitutto attore. Nel senso che deve saper interpretare una scena, ma soprattutto che non deve avere problemi di sorta con la dizione, sapere che cos'è una pausa (...). Una buona dizione e una buona recitazione, però, non sono tutto per il doppiatore. Nel doppiaggio infatti ci vuole anche un pizzico di psicologia, perché bisogna saper rinunciare, senza troppe frustrazioni, alla propria personalità. Non è tutto, ma è certamente un buon inizio. E' la personalità dell'altro, la personalità di chi sta sullo schermo che deve prevalere nel doppiaggio. Sempre e comunque. A meno che non capiti che il più sbiadito dei protagonisti non trovi invece un tocco di personalità proprio nella voce del doppiatore ...

*Pino Locchi (Doppiatore),
Op. cit., Delli Colli, pag. 125*

Fonico. Il lavoro del fonico viene ultimato al mixage, la consolle davanti al grande schermo dove le immagini incontrano finalmente la colonna dei dialoghi, il ‘parlato’ e con il ‘parlato’ le musiche, i rumori e gli effetti, in quel dosaggio finale che è l’ultima sinfonia prima del debutto. (...) Il compito del fonico è quello di bilanciare al meglio, tramite i controlli di livello della consolle, i suoni di ogni sorgente sonora, intervenendo anche sul timbro, modificandoli, filtrandoli, prestando sempre attenzione al sincronismo con la scena durante le incisioni.

*Fausto Ancillai (Fonico),
Op. cit., Delli Colli, pag. 135*

Quindi un film richiede un gruppo di lavoro complesso ed un’organizzazione ferrea curata dal direttore di produzione con la supervisione del produttore esecutivo. In mezzo a tanti professionisti al lavoro, il ruolo del regista è quello di un vero e proprio direttore d’orchestra.

Regista. Ci sono registi che arrivano sul set al mattino e già sanno dove vorranno la macchina da presa, in base alle indicazioni del copione. Altri decidono all’ultimo momento, dopo aver impostato la scena. Altri ancora, come me, preferiscono poter contare contemporaneamente su macchine e obiettivi diversi e riprendere la scena e lo stesso attore nello stesso momento in primo piano e in campo lungo, in dettaglio o totale per scegliere poi quale sarà l’inquadratura “buona” al tavolo del montaggio. Ma, al di là, delle questioni tecniche, il set è il luogo dove si condensano tensioni e alleanze, e dove il regista dialoga per la prima volta in modo completo con la troupe. Personalmente amo avere rapporti sereni, lavorare in un clima di cordialità, dove le tensioni siano ridotte al minimo. Chiedo per questo alla produzione e alla mia troupe di lavorare non più di sette, otto ore quotidiane, sempre concentratissime, però, senza diluire la giornata di lavoro, come fanno altri registi che preferiscono tempi quotidiani più lunghi ma un ritmo di lavoro sul set meno intenso. Un rapporto particolare riguarda il regista e il direttore della fotografia. E’ insieme al direttore della fotografia che il regista quotidianamente, finite le riprese, segue in proiezione l’andamento dei ‘giornalieri’. E un rapporto importante è, per il regista, quello con la sua ‘squadra’ di collaboratori, l’aiuto regista innanzitutto, e con l’équipe degli assistenti. (...) Del set fa parte anche quella sfera di rapporti che riguarda il regista e gli attori, rapporti spesso delicati, ma che nel mio caso sono, come devono essere, soprattutto buoni rapporti. L’attore è come un cavallo che deve sentire il suo cavaliere. Per questo il regista deve dimostrare sul set di saper conoscere sia i cavalli che tutta la cavalleria. E’ comunque proprio dall’equilibrio che c’è tra regista e attori, e regista e tecnici che dipende il clima del set.

*Mario Monicelli (Regista),
Op. cit., Delli Colli, pag. 36*

Sequenze tratte da:

Making off Shining

Making off La comunidad

La comunidad (2 sequenze)

Making off La comunidad
La comunidad
Making off La comunidad
Making off Shining
Shining

Le inquadrature

Per prima cosa non dimentichiamoci che noi vediamo la realtà con due occhi e col rapporto mentale della loro messa a fuoco e che non abbiamo una limitazione precisa dello spazio reale su cui la nostra vista può spaziare e cogliere: il film invece ha le dimensioni rettangolari della pellicola su cui è impressionato; è costituito dall'inquadratura che, riproiettata sullo schermo, assume la composizione spaziale di un rettangolo più o meno grande.

*Francesco Ballo, "Buster Keaton",
1982, pag. 63*

La decisione sulle inquadrature da usare per riprendere una scena spetta al regista. Scegliere l'inquadratura adatta significa determinare i limiti che incorniceranno il soggetto della ripresa. E' un modo per isolare ciò che interessa, evidenziarlo dal contesto che lo circonda. Pertanto il regista quando decide una particolare inquadratura deve scegliere un preciso punto di vista e da questo ritagliare uno spazio. E' il regista, inoltre, che decide se utilizzare una inquadratura fissa oppure, al contrario, seguire con la macchina da presa il movimento di un personaggio. Per cui possiamo dividere le inquadrature in fisse o mobili. Inoltre nel linguaggio filmico viene operata una distinzione tra piani e campi. In generale i campi vengono usati per mettere in risalto i luoghi (l'ambiente) in cui si svolgono le azioni dei personaggi. Invece i piani sono utilizzati per descrivere gli atteggiamenti psicologici e le azioni dei personaggi.

A) Piani

Dettaglio: è un particolare della figura umana, cioè una parte del volto o del corpo del personaggio. Per dettagli si possono intendere anche le inquadrature di oggetti.

Primissimo piano: è l'inquadratura ravvicinata del volto.

Primo piano: è l'inquadratura del volto e delle spalle.

Mezzo primo piano: è la figura tagliata a mezzo busto.

Mezza figura: il personaggio è inquadrato dal bacino alla testa.

Piano americano: l'inquadratura arriva fino alle ginocchia.

Figura intera: la figura umana occupa tutta l'inquadratura.

B) Campi

Campo lunghissimo: Le figure umane, quando ci sono, appaiono lontanissimo, quasi all'orizzonte.

Campo lungo: Le figure sono più vicine rispetto al campo lunghissimo ma predomina comunque l'ambiente circostante.

Campo medio: è un'inquadratura che riprende la figura umana da vicino senza però isolarla dall'ambiente.

Campo totale: definisce non tanto una distanza del soggetto dall'obbiettivo come nei casi precedenti, ma una scena inquadrata nella sua totalità.

Sequenze tratte da:

L'uomo delle stelle

Making off Shining

Shining

Making off Shining

Shining

American Beauty

Billy Elliot

Il favoloso mondo di Amélie

Barry Lindon

Alien (2 sequenze)

Il favoloso mondo di Amélie

2001 odissea nello spazio (2 sequenze)

Il favoloso mondo di Amélie

Il sesto senso

Il favoloso mondo di Amélie (2 sequenze)

Romeo & Giulietta

Il Gigante di ferro

Il sesto senso

La comunidad

Mariti e mogli

Barry Lindon

2001 Odissea nello spazio

Barry Lindon

Toy Story 2

Barry Lindon

La finestra sul cortile

Jurassic Park 3

Barry Lindon

Il favoloso mondo di Amélie

La leggenda del pianista sull'oceano

Eyes Wide Shut

2001 odissea nello spazio

Notting Hill

Il favoloso mondo di Amélie

I movimenti della macchina da presa

Tanti sono i movimenti della macchina da presa.

Panoramica: quando la macchina ruota intorno al proprio asse, questo movimento viene chiamato panoramica. Un altro tipo di panoramica è quella a schiaffo, in questo caso la macchina da presa passa velocemente da un personaggio all'altro.

Carrello: la macchina da presa è sistemata su un supporto mobile che scivola su dei binari. Il carrello può precedere un personaggio altre volte lo può seguire. In altre situazioni può accompagnare lateralmente uno o più personaggi.

Camera-Car: la macchina da presa è posizionata su un'automobile e riprende un'altra vettura in movimento; per altre esigenze di racconto dal camera car, si possono riprendere paesaggi, abitazioni o personaggi.

Zoom: si parla di carrellata ottica, comunemente chiamata zoom, quando cambiando focale è possibile allontanarsi o avvicinarsi a un soggetto, senza muovere la macchina da presa.

Steady-Cam: è una macchina da presa dotata di ammortizzatori e sistemata sul corpo dell'operatore, che permette di effettuare riprese complesse e fluide.

Macchina a mano: la macchina da presa è tenuta in mano dall'operatore e gli spettatori avvertono tutte le oscillazioni che essa compie.
Ci sono alcuni movimenti di macchina che si sviluppano in altezza.

Gru: la macchina da presa è attaccata ad un braccio mobile che la solleva fino a dieci metri da terra.

Dolly: quando la macchina da presa si solleva "solo" per circa 4 metri da terra.

Sequenze tratte da:

C'era una volta il West

I cento passi

Le verità nascoste

Il favoloso mondo di Amélie

Mariti e mogli

Il mistero del falco

La vita è bella

Notting Hill

Il sesto senso

Making off Shining

Shining
Barry Lindon
The Blair Witch Project
Roma
C'era una volta il West
Quei bravi ragazzi
C'era una volta il West
Roma
Roma
Edward mani di forbice

Le posizioni della macchina da presa

Nella lettura dell'inquadratura un altro elemento importante da prendere in considerazione è l'angolazione dell'immagine.

Con l'Angolazione Orizzontale la macchina da presa è parallela al soggetto o alla situazione da inquadrare. In questo modo si esprime una condizione di normalità.

Nell'Angolazione dall'Alto il punto di vista è collocato al di sopra di quello che viene ripreso. Questo può essere il modo ideale per raccontare l'umiliazione, la minaccia, per cui i personaggi inquadrati appaiono indifesi, insicuri o dominati da qualcosa o da qualcuno.

Se la macchina da presa è posta sotto l'asse frontale di ripresa, si parla allora di Angolazione dal Basso. In questo caso i soggetti inquadrati appaiono come ingigantiti e enfatizzati.

Talvolta l'unione delle angolazioni dall'alto e dal basso, e viceversa, danno effetti drammaturgici di grande efficacia.

Con il Plongé la macchina da presa è collocata in alto ed è perpendicolare sopra la scena. E' questo un punto di vista molto particolare, che permette agli spettatori di vedere la situazione inquadrata in totale, mentre i personaggi appaiono come schiacciati visivamente dalla prospettiva della macchina da presa.

Quest'ultima può essere collocata anche molto vicino al suolo e creare caratterizzazioni visive molto espressive.

Altre volte è inclinata in modo da essere sbilanciata a destra o sinistra. In questo modo si distorce la realtà da inquadrare, rendendola anomala o inquietante.

Sequenze tratte da:

L'uomo delle stelle

Ed Tv

American Beauty

Il favoloso mondo di Amélie

Full Metal Jacket

Romeo&Giulietta

Shining

2001 odissea nello spazio
Il sesto senso
Il gigante di ferro
Léon
Il favoloso mondo di Amélie (2 sequenze)
Léon
Il favoloso mondo di Amélie (2 sequenze)
Paura e delirio a Las Vegas

Ascoltare un film

Da quella faticosa proiezione del 6 ottobre 1927, quando il popolare showman Al Jolson apparve sullo schermo ne **Il cantante di Jazz** per cantare *My Mammy* e *Blue Skies*, l'audio è così diventato per l'immagine quello che l'ombra è per i corpi: un qualcosa che sembra marginale e inconsistente, ma senza il quale l'immagine audiovisiva è condannata a rimanere un fantasma, perdendo buona parte della sua impressione di corporeità e di verosimiglianza.

*Diego Cassani, "Manuale del montaggio",
2000, pag. 182*

I suoni e la musica nel film sottolineano l'atmosfera delle immagini; essi possono essere in simbiosi o in contrasto rispetto alle scene del racconto. Insieme agli effetti sonori vengono usati anche i rumori per arricchire di particolari significati gli effetti del quadro. I rumori possono essere prodotti da elementi naturali quali il vento, le gocce di pioggia, il rumore dell'acqua nel torrente ecc. o da elementi artificiali, essi servono per creare sensazioni, emozioni, paure. Il rumore ha un impatto comunicativo diverso a seconda della distanza, dell'angolazione della fonte sonora. In genere i rumori imitativi hanno una funzione soprattutto realistica in quanto accompagnano gesti, azioni, fatti con i suoni corrispondenti registrati dal vero o realizzati artificialmente in laboratorio; i rumori d'atmosfera hanno invece funzione simbolica poiché suscitano emozioni e richiamano un certo clima e determinati ambienti. Le voci, i dialoghi sono elementi fondamentali della struttura della narrazione. Essi non solo arricchiscono e completano da un punto di vista comunicativo le immagini, ma in molti casi sofferiscono alla concettualità del linguaggio visivo. In altri termini, le voci, le parole, i testi scritti, svolgono nella narrazione una funzione connettiva, servono a rendere esplicito quello che le immagini non riescono a comunicare.

*Walter Moro, "Lettura e didattica del racconto visivo",
1991, pag. 101/102*

L'avvento del sonoro comporta una vera e propria rivoluzione non solo nel linguaggio e nelle modalità espressive del film ma anche nelle tecniche produttive e negli assetti economici dell'industria cinematografica.

E' comprensibile che quei cineasti che avevano fatto dell'assenza della parola e del

suono il fondamento della loro espressione filmica, abbiano opposto resistenze a tale innovazione. Questi dubbi e resistenze sono motivati anche dalle numerose difficoltà tecniche e dai risultati tutt'altro che esaltanti dei primi film sonori.

Ma risolti i problemi tecnici, il cinema sonoro ha avuto un grandissimo successo di pubblico. Oggi la tecnica di registrazione sonora maggiormente adottata è la presa diretta che registra, nel momento stesso in cui si girano le scene, le voci degli attori con microfoni. Molto importante, specialmente in Italia, è anche il doppiaggio che consiste nel sovrapporre alla voce originale degli attori nuovi dialoghi tradotti. Talvolta un attore può doppiare se stesso se ci sono stati errori nella registrazione in presa diretta. E' nella fase di montaggio che vengono poi aggiunte le musiche e i rumori non presenti nella presa diretta.

Sequenze tratte da:

Il gigante di ferro

Un giorno di ordinaria follia

Lo squalo

Il monello

Cantando sotto la pioggia (5 sequenze)

Volere volare

Making off La comunidad

Making off Shining

Donne sull'orlo di una crisi di nervi

Principi e Principesse

Lisbon Story (2 sequenze)

Per saperne di più

I significati da attribuire ai piani e ai campi

Nel racconto visivo la scelta delle inquadrature e il dosaggio tra i campi e i piani concorrono a determinare il significato del messaggio.

Il campo lunghissimo e lungo viene usato per mettere in risalto gli elementi rilevanti della scena, ha quindi un elevato potenziale informativo. Descrive bene il dove (il luogo) e il come si svolge un'azione. Il campo lunghissimo spesso è usato come scena di apertura (e di chiusura), permette di introdurre lo spettatore nell'ambiente in cui si svilupperà il racconto filmico.

Il campo medio è un'inquadratura sulle persone e contemporaneamente sull'ambiente. Svolge nel racconto soprattutto una funzione descrittiva dell'azione dinamica di un personaggio. Lo scopo è quello di coinvolgere lo spettatore e renderlo partecipe di quanto il personaggio dice e pensa senza per questo concentrare unicamente su di esso tutta l'attenzione del pubblico. In questo tipo di inquadratura la lettura si concentra oltre che sulla persona anche sugli elementi dell'ambiente.

Il primo piano serve per attirare l'attenzione dello spettatore sul volto della persona. Esso serve a mettere in evidenza gli aspetti psicologici, i sentimenti più intimi del soggetto.

La ripresa riguarda tutta la plasticità del volto.

Il primissimo piano non solo mette in evidenza particolari fisionomie del volto, ma svela soprattutto gli stati d'animo, le emozioni del personaggio. Il primissimo piano occupa tutta l'area del fotogramma e scava sulle reazioni mimiche (...) oppure serve a rivelare le intenzioni nascoste del personaggio. Usando in rapida successione il primo piano e il primissimo piano si vuole stabilire un forte impatto comunicativo con lo spettatore basato sulle emozioni e sul pathos.

Il dettaglio viene usato per mettere in evidenza particolari significativi ed è prevalentemente usato sugli oggetti. Esso porta lo spettatore a concentrare l'attenzione su un elemento che diventa importante nella scena, come l'inquadratura della mano che estrae la pistola dalla fondina in un duello western.

Il piano americano riprende la persona dal ginocchio in su. In questa inquadratura si dà importanza al corpo e il volto non è più la parte dominante. Nel racconto svolge soprattutto una funzione narrativa in quanto rappresenta bene l'azione del personaggio e le sue espressioni.

*Op. Cit, Moro,
pag. 65*

Sequenze tratte da:

The Truman Show

Titanic

Mary Poppins

Biancaneve

Arancia meccanica

The Blair Witch Project

Omicidio a luci rosse

La vita è bella

Il mistero del falco

Per saperne di più

La prospettiva il quadro la cornice

Nella cornice (dello schermo) un fascio di luce proietta un'altra cornice (l'inquadratura) ed è da questa materia impalpabile che prende forma la narrazione cinematografica.

Significativa in tal senso è la scena proposta, e tratta da **Marnie** di Alfred Hitchcock, dove l'organizzazione dello spazio all'interno dell'inquadratura serve al regista per costruire il racconto in favore della suspense.

La cleptomane **Marnie** sta per compiere un furto di denaro nell'ufficio in cui lavora, nell'orario di chiusura, così da poter agire indisturbata. In realtà nella stanza vicina, collegata da un tramezzo a quella in cui agisce **Marnie**, la donna delle pulizie sta lavorando.

Hitchcock organizza lo spazio in modo tale che lo spettatore veda contemporaneamente le due donne, infatti l'immagine è divisa in due zone, corrispondenti alle due stanze,

come fossero due quadri all'interno dell'inquadratura. In questo modo la simultaneità visiva accresce anche la suspense: ce la farà **Marnie** a compiere il furto senza essere scoperta? Si chiedono gli spettatori.

Un grande autore come Hitchcock ha sovente utilizzato la rappresentazione all'interno del quadro e ha concretizzato visivamente questa riflessione in uno dei suoi film più belli: **La finestra sul cortile**. Dopo un grave incidente un reporter è costretto all'immobilità e non ha altro da fare che "spiare" i vicini dalla finestra di casa. Dalle finestre del palazzo che circonda il cortile, viste a loro volta come fossero una serie di quadri, prendono vita una serie di storie, che culmineranno con la scoperta di un omicidio. La ballerina che aspetta il grande amore, cuore solitario, i due coniugi al quale viene ucciso il cane, i due giovani sposi, fino al rappresentante che uccide la moglie sono tutte storie incorniciate e osservate, appunto dalla finestra. Per cui da un quadro ad un altro quadro, in una dialettica tra campo e fuori campo, Hitchcock organizza una narrazione che diventa un'acuta riflessione sulle potenzialità espressive del cinema.

In tanti altri film la cornice individua spazi all'interno dell'inquadratura per isolare i personaggi o per mettere in relazione situazioni e ambienti diversi tra loro.

Sequenze tratte da:

Nuovo cinema paradiso

Marnie

Santa Maradona

Edward mani di forbice

Mars Attacks!

Per saperne di più

I punti di vista

Quando la macchina da presa si indentifica con il punto di vista di un personaggio, l'inquadratura si definisce Soggettiva. E' un po' come se gli spettatori guardassero la scena attraverso gli occhi di un personaggio.

Nel linguaggio cinematografico moderno qualsiasi punto di vista è libero di essere sia soggettivo sia oggettivo. Si può dire (e non sempre peraltro) quale di queste due possibilità venga concretizzata in una determinata inquadratura soltanto partendo dall'impianto complessivo del film. Tuttavia nel linguaggio del cinema, benché non ci siano regole rigide, esistono determinate tendenze. Una di queste tendenze ci spinge a leggere alcune combinazioni di punti di vista come passaggio da una visione oggettiva a una soggettiva (e viceversa).

Per esempio, (...) una strada che scorre verso il bordo inferiore dell'inquadratura ci fa supporre che nell'inquadratura successiva assisteremo al passaggio da una visione soggettiva a una oggettiva: l'immagine di un'automobile in corsa.

*Jurij Lotman, Yuri Tsivian, "Dialogo con lo schermo",
2001, pag. 92/93*

Quando la rappresentazione valica i limiti della cornice, allora il Fuori Campo, banalmente quello che non vediamo, diventa anch'esso elemento del racconto.

Sequenze tratte da:

Il Gattopardo

Jackie Brown

Arancia meccanica

Le verità nascoste

La vita è bella

Per saperne di più

Gli obiettivi

“Metta, metta Tonino, il cinquanta, non abbia paura che la luce sfondi – facciamo questo carrello contro natura!”

Pier Paolo Pasolini, (Regista)

La macchina da presa è un apparecchio ottico-meccanico che analizza i movimenti di un soggetto fissandoli su una serie ordinata di fotogrammi istantanei a brevissimi intervalli di tempo. Questo apparecchio si compone di una camera oscura, di un meccanismo di trasporto e di guida della pellicola, e di un sistema ottico composto da vari obiettivi.

Come l'occhio umano anche l'obiettivo “mette a fuoco” l'immagine che deve riprendere, e la distanza fra l'obiettivo e il piano su cui si forma l'immagine rappresenta, appunto, la distanza focale. In relazione alla loro lunghezza focale gli obiettivi si suddividono in grandangolari, normali, teleobiettivi.

L'Obiettivo Normale, il nome stesso sta a indicarlo, consente di effettuare riprese che corrispondono a un'angolazione visiva simile a quella dell'occhio umano. Diversi sono invece i risultati ottenuti con il Grandangolo e il Teleobiettivo. Con il primo si ottiene un angolo visuale molto più ampio di quello dell'occhio, mentre con il secondo l'angolo visuale si restringe rispetto a quello dell'occhio.

Sequenze tratte da:

La finestra sul cortile

2001 Odissea nello spazio

Léon

Radiofreccia

2001 Odissea nello spazio

Omicidio a luci rosse

Santa Maradona

Per saperne di più

La luce

Nel cinema la luce è ideologia, sentimento, colore, tono, profondità, atmosfera, racconto. La luce fa miracoli, aggiunge, cancella, riduce, arricchisce, sfuma, sottolinea, allude, fa diventare credibile e accettabile il fantastico, il sogno e, al contrario, può suggerire trasparenze, vibrazioni, dà miraggio alla realtà più grigia, quotidiana. Il film si scrive con la luce, lo stile si esprime con la luce.

Federico Fellini (Regista)

Fotografare significa impressionare con la luce una sostanza sensibile all'energia luminosa. L'arte di riprodurre per mezzo della luce un'immagine su appositi materiali chimicamente preparati è dunque la fotografia, termine che deriva dal greco e che vuol dire appunto scrivere con la luce. La luce utilizzata per le riprese cinematografiche si distingue in Naturale e Artificiale. La luce Naturale è ovviamente quella del sole, che non sempre basta per le riprese, quando essa è insufficiente si utilizza quella Artificiale.

Si possono stabilire e distinguere i seguenti tipi di illuminazione:

Luce di taglio: arriva da destra o da sinistra e colpisce trasversalmente il soggetto. L'effetto è quello di mettere fortemente in risalto la parte illuminata e in ombra quella non illuminata.

Controluce: la luce è posta in senso contrario alla ripresa, cioè dietro l'oggetto o la persona che si riprende, e serve ad allontanare e a staccare dallo sfondo gli elementi che si rappresentano poi sullo schermo.

Luce diffusa: questo tipo di illuminazione è usata quando non sono richiesti particolari effetti di contrasto. Il risultato sarà quello di una luce che illumina uniformemente la scena.

Sequenze tratte da:

2001 Odissea nello spazio (3 sequenze)

Il sesto senso

I vestiti nuovi dell'Imperatore

2001 Odissea nello spazio

La sottile linea rossa (2 sequenze)

Balla coi lupi

Will Hunting Genio Ribelle

L'uomo delle stelle

Billy Elliot

Apollo 13

Per saperne di più
Ascoltare un film: le voci

In un film, oltre ai dialoghi, è molto importante la voce fuori campo. Questo tipo di voce si distingue in Voce Over e Voce Off.

La Voce Off è quella di un narratore esterno al racconto che non vedremo mai sullo schermo.

La Voce Over è quella di un personaggio che poi vedremo agire all'interno della vicenda narrata.

Sequenze tratte da:

Radiofreccia

Il mistero del falco

Barry Lindon

La sottile linea rossa

Per saperne di più
Ascoltare un film: la musica

“E’ la musica che ci porta dove vuole ...”

Robbie Robertson, L'ultimo valzer di Martin Scorsese, 1978

La musica è così importante che può anch'essa diventare un elemento fondamentale della narrazione cinematografica.

(...) Così abbiamo un percorso che segue lo sviluppo del cinema come spettacolo, in cui la musica si afferma via via come elemento sempre più importante addirittura indispensabile, sino a costituire con l'immagine un tutto inscindibile; e un altro percorso che invece segue le varie tappe dell'affermazione del cinema come linguaggio autonomo, dando e ricevendo dalle ricerche estetiche ed artistiche condotte nell'ambito della visualità, dei ritmi visivi, dell'articolazione linguistica della dinamica dell'immagine, una serie di indicazioni, proposte, soluzioni, risultati. Un percorso, quest'ultimo che ovviamente si intreccia col primo, sino a costituire un'unica grande strada, in cui cinema e musica, ma più in generale suono e immagine, giungono a una totale integrazione di elementi, tanto da non riuscire più a distinguerli nella loro autonoma essenza. Il fatto è che, soprattutto a partire dalla sonorizzazione meccanica dell'immagine semovente, da quando cioè l'uso della colonna sonora ha sostanzialmente modificato alcuni caratteri fondamentali del cinema come spettacolo ed anche alcuni elementi costitutivi del suo linguaggio espressivo, diventa difficile, se non addirittura impossibile, fare un discorso sulla musica per film indipendentemente da tutti gli altri aspetti del film stesso, come opera artistica compiuta e fatto estetico autonomo.

*Gianni Rondolino,
“Cinema e Musica”, 1991, pag. 9/10*

Sequenze tratte da:

8 1/2

Le verità nascoste

Per qualche dollaro in più

Moulin Rouge

Titanic

Billy Elliot

Cantando sotto la pioggia

Almost Famous

I cento passi

Santa Maradona

Per saperne di più

Il precinema

Il cinema nasce ufficialmente il 28 dicembre 1895, per opera di Auguste e Louis Lumière. Va ricordato però che da molti anni scienziati e inventori cercano il modo di proiettare immagini in movimento.

Molti secoli avanti Cristo nascono a Giava le ombre cinesi. Dal lontano oriente arrivano ben presto in Europa e riscuotono un grande successo in Francia e in Germania. Il funzionamento è molto semplice: basta avere a disposizione una fonte luminosa e una parete. La luce illumina una persona o un oggetto e poi proietta la sua ombra su un muro; se la persona e l'oggetto si muovono, chi guarda vede questo movimento. Passano molti anni e nel 1600 viene inventata la lanterna magica. In una piccola scatola di ottone, si mette una candela, si fa un buco, si inseriscono delle lenti disegnate e poi queste vengono proiettate. Muovendole si hanno immagini in movimento. La lanterna magica fa sognare i ragazzi e gli adulti di tutto il mondo.

E' comunque nell'Ottocento che si arriva alla scoperta del cinema, ma ancora una volta dobbiamo sottolineare come il percorso non sia stato semplice.

Dapprima vengono inventati tanti giochi ottici, uno di questi è il Taumatropio, costruito nel 1825 da J. A. Paris. Il funzionamento è semplice: basta disegnare su due dischi di cartone due differenti immagini. Poi si uniscono questi dischi con un bastoncino o con degli elastici e si fanno ruotare. Durante il movimento, il nostro occhio non vede due immagini, ma una sola e il gioco è fatto.

Un altro gioco, un po' più elaborato è quello messo a punto dal matematico inglese Georg Horner e chiamato Zootropio. Lo Zootropio è un cilindro cavo, aperto nella parte superiore e provvisto di una serie di fessure verticali che ruotano intorno al suo asse. Al suo interno vengono poste delle strisce disegnate. Basta far ruotare il cilindro e dalle fessure si vedono le immagini in movimento.

Nell'Ottocento viene inventata anche la macchina fotografica. A questo punto la scoperta del cinema sembra proprio vicina: basta far muovere queste fotografie e il gioco è fatto. In realtà il cammino non è così semplice. Da parecchi secoli si sapeva che il nostro occhio aveva il potere di trattenere per qualche frazione di secondo un'immagine in realtà già scomparsa: è l'effetto di persistenza. Il principio su cui si fonda lo spettacolo cinematografico è fondamentalmente

qui, bisognava solo trovare una macchina che proiettasse con la giusta velocità (24 fotogrammi al secondo) le singole immagini e naturalmente un'altra macchina che riprendesse con la giusta velocità il movimento.

AAVV, "Prima dei Lumière",
Comune di Forlì, senza data

Finalmente nasce il cinema. Queste prime immagini destano curiosità e nello stesso tempo spaventano. Ma perché succede questo? Le immagini proiettate sullo schermo vengono percepite come fossero vere. Questa illusione di realtà rappresenta qualcosa di nuovo. E' nata, così, una formidabile macchina capace di trasmettere emozioni, di farci divertire, di farci sognare e di farci piangere. Nei primi anni nessuno ci crede, gli stessi Lumière considerano il cinematografo, come viene chiamato allora il cinema, un'invenzione senza futuro, per altri è un divertimento da esporre nei baracconi delle fiere. Dovranno passare ancora degli anni perché il cinema diventi qualcosa di più importante.

Sequenze tratte da:

I fratelli Skladanowski

Principi e Principesse

I vestiti nuovi dell'imperatore

I fratelli Skladanowski

Dust

I fratelli Skladanowski

Dust

Dracula

Cantando sotto la pioggia

Trame film

**2001 Odissea nello spazio di Stanley Kubrick
con Keir Dullea, William Sylvester, Gary Lockwood,
G. B., 1968, 141'.**

Prologo: dopo aver "scoperto" un misterioso monolite un gruppo di scimmie dimostra di possedere la scintilla dell'intelligenza. I primati la applicano subito usando un osso come strumento per cacciare, ma anche come arma per uccidere altri loro simili. Anno 2001: sulla Luna viene scoperto un misterioso monolite, identico a quello preistorico, che riceve impulsi da Giove. Qualche tempo dopo, diretto verso il pianeta maggiore del nostro sistema solare, l'astronauta Bowman è costretto a "uccidere" il computer Hal 9000, colpevole della morte dell'equipaggio. Anche per lui però non c'è ritorno.

"Film visionario, "filosofico", ai limiti della comprensibilità razionale: assolutamente affascinante. Uno dei classici del cinema e fondatore della moderna fantascienza cinematografica, ma anche una abissale meditazione sulla (e oltre la) storia dell'uomo".

"Film.tv.it"

8 1/2 di Federico Fellini

**con Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo,
Italia, 1963, 140'.**

Un regista di circa quarant'anni trascorre un periodo di riposo in una cittadina termale. Questa breve pausa, nella sua caotica esistenza, si risolve in una specie di bilancio della sua vita. Un bilancio in cui si intrecciano ricordi, paure, ansie e sogni; un caleidoscopio di sensazioni che lo rendono consapevole di quello smarrimento covato per anni e tenuto lontano dalle mille incombenze della vita quotidiana.

“E' il film di un film (il sogno di un sogno?), la storia di un regista che non riesce a fare un film. Il suo vero contenuto è la fitta trama dei rapporti e dei legami del protagonista: con la moglie, l'amante, l'ambiente di lavoro, gli estranei. Dopo aver raccontato lo smarrimento del suo personaggio, la nausea, la pena, l'angoscia con cui sente quei rapporti, lo sforzo per mettervi ordine e scoprirvi un senso, dove lo fa approdare? "L'enfer c'est les autres", dice Sartre. Fellini ribalta l'affermazione: la vita sono gli altri, i vivi e i morti, gli esseri reali e le creature della fantasia; bisogna accettarli tutti, con amore, gratitudine e solidarietà. La sua è la conclusione di un artista, di uno show-man che s'è costantemente difeso dall'intellettualismo con la natura sanguigna del suo istinto spettacolare, ma pure con una profonda partecipazione all'umanità dei suoi personaggi, anche dei più abietti, testimone e complice”.

*Morando Morandini,
in "Storia del cinema", 1978.*

Alien di Ridley Scott

**con Sigourney Weaver, Tom Skerritt, Harry Dean Stanton,
USA, 1979, 115'.**

Al ritorno da una missione interplanetaria, un equipaggio di astronauti capta un S.O.S da un pianeta. Scesi sul suolo sconosciuto, gli astronauti devono vedersela con una creatura mostruosa.

“S'è detto che **Alien** mescola fantascienza e orrore. Non è esatto. **Alien** è un film di spavento ambientato nello spazio con componenti di 'horror' e 'suspense'. La sua vicenda potrebbe svolgersi su un'isola o su una nave, in un qualsiasi piccolo gruppo di persone bloccate in uno spazio chiuso. Diremo che allora è un film di terrore fantascientifico? La sua chiave è la paura dell'ignoto, quella paura primordiale che devono aver provato i primi antropoidi quando uscivano dalle caverne per avventurarsi in un terreno misterioso, brulicante di pericoli sconosciuti”.

*Morando Morandini,
“Il Giorno”, 26/10/1979*

Almost Famous - Quasi Famosi di Cameron Crowe

**con Billy Crudup, Kate Hudson, Frances McDormand,
USA, 2000, 122'.**

William è un adolescente con la passione per la musica e per il giornalismo. Un giorno “Rolling Stone”, una delle riviste musicali più importanti degli anni Settanta, gli com-

missione un'intervista con il gruppo musicale degli Stillwater. Questo è solo l'inizio. Nonostante le asfissianti attenzioni della madre, piuttosto apprensiva, il ragazzo ottiene il permesso per seguire il gruppo nel tour americano. Tra avventure, litigi, amori e delusioni, William vive una grande esperienza che lo aiuta a crescere. La storia è quella realmente accaduta al regista Russel Crowe.

“**Almost Famous** è un film attualissimo sulle difficoltà di crescere e sul perverso, misterioso rapporto con la divinità del successo. La nostalgia emerge a volte in una canzone di Simon & Garfunkel o di Cat Stevens. Non è solo il rimpianto della giovinezza di William, tanto simile a quella di tanti quarantenni di oggi, americani o europei. Piuttosto la nostalgia per la giovinezza di una società dove diventare adulti non significava, ancora, come oggi, mettere da parte ogni speranza di cambiare il mondo. E forse per questo diventare adulti era molto più attraente”.

*Curzio Maltese,
“D”, 15/05/2001*

***American Beauty di Sam Mendes
con Kevin Spacey, Mena Suvari, Annette Bening,
USA, 1999, 122’.***

Lester Burnham ha passato il traguardo dei quarant'anni e per lui cominciano i guai: stenta a capire la figlia adolescente, il matrimonio con la moglie entra in crisi e lo licenziano dal lavoro. Un giorno Lester conosce Angela, amica della figlia, e subito se ne invaghisce. Il continuo pensiero della ragazza gli fa intravedere un modo nuovo di guardare alla vita. Comincia a fare ginnastica e stringe amicizia con il giovane figlio dei vicini, Ricky, un ragazzo videomaker e spacciatore di droga. Angela si atteggiava a ragazzina disinibita e non perde occasione per dare a Lester cenni di incoraggiamento. Ma la tragedia è in agguato. Una sera il padre di Ricky punta una pistola alla tempia di Lester e lo uccide: si è fatto l'idea che tra lui e il figlio ci fosse un rapporto omosessuale.

“**American Beauty** (...), diretto dal regista teatrale debuttante nel cinema Sam Mendes, è un buon film molto ben recitato, una di quelle storie d'infelicità borghese negli Stati Uniti predilette dagli europei, una tragedia americana esemplare e schematica alla maniera di Arthur Miller. (...) Ordinatamente ogni personaggio simboleggia un'ossessione americana: lo spreco della vita senza gioia e la seconda opportunità offerta a tutti, l'incapacità di autodeterminazione, il senso di inadeguatezza e il disamore di sé, il bisogno di essere popolare, la confusione tra realtà e rappresentazione, l'omofobia intollerante e violenta”.

*Lietta Tornabuoni,
“La Stampa”, 22/01/2000*

***Apollo 13 di Ron Howard
con Tom Hanks, Gary Sinise, Ed Harris,
USA, 1995, 140’.***

L'11 aprile 1970, il gigantesco razzo vettore Saturno V viene lanciato da Cape Kennedy

e mette in orbita terrestre tre astronauti. Quando gli astronauti si apprestano a discendere sulla Luna una forte esplosione, compromette la spedizione. La missione viene in breve tempo trasformata in un rischioso recupero, con il "Lem" divenuto una sorta di scialuppa di salvataggio cosmica. Le televisioni, disinteressate al momento del lancio, trasmettono moltissimi servizi sul pericoloso recupero. Alla fine i tre astronauti riescono a tornare sani e salvi sulla terra.

“Forse più istituzionale che ispirato, tanto che si direbbe sponsorizzato dalla Nasa, il film è comunque un prodotto di bella tenuta che coinvolge lo spettatore facendolo aderire agli eventi. Anche il rapporto del protagonista con la moglie viene trattato con lodevole sobrietà; ed emergono a contrasto il crescente disinteresse del pubblico americano per la conquista dello spazio (le anziane signorine di una casa di riposo protestano perché alla tv non fanno vedere il film annunciato) e il sereno ottimismo della vecchia madre un po' svanita di Lovell che coincide con l'ottimismo rampante del supercontrollore di volo, ben deciso a far finire bene tutta la faccenda”.

*Alessandra Levantesi,
“La Stampa”, 14/10/95*

***Arancia meccanica di Stanley Kubrick
con Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates,
G.B., 1971, 137'.***

Alex è il capo di un quartetto di giovani teppisti, che trascorrono le loro giornate tra efferate violenze, stupri, e abuso di sostanze stupefacenti. A fare le spese delle loro scorribande sono un mendicante selvaggiamente picchiato, una banda rivale fatta a pezzi, una ragazza violentata e infine uno scrittore e la moglie massacrati di botte. Alex, inoltre, ha una grande passione per la musica di Beethoven, di cui si serve per immergersi in sogni innaturali. Scontenti per il suo dispotismo, i compagni, alla prima occasione, lo colpiscono e lo lasciano nelle mani della polizia. Condannato e incarcerato, il giovane si finge mite e ottiene, dopo un periodo di detenzione, di venire sottoposto ad una specie di lavaggio del cervello. Rimesso in libertà, dopo essere diventato remissivo e pacifico, sono gli altri ora ad essere violenti con lui: la famiglia lo respinge, due suoi amici - divenuti poliziotti - lo seviziano, lo scrittore sua vittima cerca di farlo impazzire. Dopo un tentativo di suicidio, viene ricoverato a spese dello Stato in una clinica, dove gli verrà restituita la sua primitiva fisionomia.

“1971: il cinema va sotto shock. Esce infatti uno dei film più provocatori, geniali e anticipatori degli ultimi decenni, impastato di crudeltà e derisione, di violenza generalizzata, di bastonate, stupri, sberleffi, boccacce, musica, di rimedi che sono peggiori e più cinici dei malanni che vogliono curare. Partendo dal romanzo di Anthony Burgess, Stanley Kubrick traccia un affresco senza redenzione di una società immediatamente futura, anticipando il movimento punk, la blank generation, la fine di qualsiasi utopia. Lo scandalo esplose: il film fu bandito dal paese di produzione (l'Inghilterra) e dalle televisioni di tutto il mondo. Ma **Arancia meccanica** resta un momento chiave del-

l'immaginario moderno, per le eredità immediatamente visive che ha seminato e per la sua terribile previsione di un mondo senza speranza, dove persino il Sublime artistico può ribaltarsi in orrore (la cura cui viene sottoposto Alex consiste nel costringerlo a guardare violenze e orrori dei campi di sterminio con il sottofondo della musica dell'amato Beethoven). E al Sublime **Arancia meccanica** arriva davvero, almeno nella prima ora, costruita come un balletto astratto, dove la musica fa un tutt'uno con le gesta della banda, tra un grandangolo che deforma i "mostri" borghesi e il leggendario ralenti durante il quale, sul tempo della "Gazza ladra", Alex riafferma il suo ruolo di capobanda".

*Emanuela Martini,
"Film TV" 10/6/1998*

***Autumn in New York di Joan Chen
con Richard Gere, Winona Ryder, Anthony La Paglia,
USA, 2000, 106'.***

Lui è un playboy cinquantenne che per la prima volta si innamora sul serio. Lei, Charlotte, è una ventiduenne appassionata di poesia antica che, però, è malata in fase terminale. L'autunno nel Central Park di New York è struggente come tutta la vicenda, che riecheggia Love story. Nonostante le avversità, i due riusciranno a capire il significato dell'amore.

“Combinando due fiabe classiche, **Sabrina e Love Story**, questa è la storia di un playboy impenitente di mezza età (Richard Gere argentato più che dotato) e di una principessina bianca e pura (Winona Ryder col sex appeal di una faina) che lo redime a costo della vita. Sì, lei è malata terminale! Parlando di New York al cinema, per fare un complimento al direttore della fotografia si dice che è un personaggio tra gli altri. Be', qui è l'unico personaggio. Esordio alla regia di Joan Chen, star di Hong Kong che conosce la malinconica voluttà di New York. Come dice un giudizio di “Ciak”: lacrimogeno”.

*Silvio Danese,
"Il Giorno", 23/12/2000*

***Balla coi lupi di Kevin Costner
con Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene,
USA, 1990, 180'.***

Nel 1863, durante la guerra di Secessione, un tenente della cavalleria nordista, dopo aver compiuto un'azione eroica, riceve in premio il cavallo Sisko e l'autorizzazione ad andare a Fort Sedgewick, ultimo avamposto sulla frontiera indiana. Solo e a contatto con una natura incontaminata, il tenente diventa amico di alcuni indiani Sioux e si innamora di una donna bianca allevata da quest'ultimi. Ben presto il tenente si rende conto che, prima i soldati e poi i coloni, invaderanno presto il territorio dei Sioux, perciò consiglia loro di spostare l'accampamento nell'interno. Purtroppo l'uomo viene catturato da alcuni militari, che lo considerano un traditore e viene portato sotto scorta

al forte vicino, per essere processato e poi impiccato. Ma i Sioux lo liberano, uccidendo i soldati, e lo riportano al villaggio, da dove insieme alla donna amata parte tristemente, per non attirare l'odio dei bianchi sugli amici pellerossa.

“Rieccoli, i vecchi amici Sioux che hanno galoppato nelle praterie della nostra infanzia e sono ancora una ferita aperta nella coscienza dell’America democratica. Rieccolo il western che il cinema ha accantonato come un genere da soffitta e ora torna a farci fantasticare mentre il popolo yankee vince il rimorso col grande spettacolo. Ed ecco anche il bell’esordio nella regia d’un attore Kevin Costner, al quale è già stata affibbiata l’etichetta “avventuriero romantico”, l’eroe della nuova frontiera che si è fatto indiano per redimere il proprio paese”.

*Giovanni Grazzini,
“Cinema ’91”, 1992*

***Barry Lindon di Stanley Kubrick
con Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee,
G.B., 1975, 184’.***

Redmond Barry, un giovane irlandese di modeste condizioni, sfida a duello, per amore di sua cugina Nora, un capitano inglese che l'ha chiesta in moglie. Convinto d'aver ucciso il rivale, parte per Dublino, ma lungo la strada viene derubato, per cui è costretto ad arruolarsi nell'esercito inglese, in lotta contro i francesi. La morte di un capitano suo amico, e le atrocità della guerra, lo inducono a disertare, ma è scoperto e per cavarsela non gli resta che militare con i prussiani, alleati degli inglesi. Essendosi fatto onore sul campo di battaglia, si vede affidare, dal ministro della polizia prussiana, l'incarico di sorvegliare uno straniero, giocatore professionista, che si suppone sia una spia. Diventato suo amico, invece, Barry lascia la Prussia per seguirlo nei suoi pellegrinaggi fra la buona società di mezza Europa. Gli capita, così, d'incontrare la bella Lady Lyndon, moglie di un uomo anziano e malandato; alla morte del nobile, Barry sposa la donna. Dovrebbe, questo matrimonio, essere il culmine della sua fortuna: lo condurrà, invece, alla rovina.

“Dal ‘700 deriva la fonte primaria: la letteratura. Qui, l’operazione di Kubrick diventa labirintica: il film si ispira a un romanzo ottocentesco, scritto da quel William Makepeace Thackeray più famoso per “La fiera della vanità”. Ma in “Le memorie di Barry Lindon” Thackeray si era divertito a rifare, in modo fortemente satirico, i romanzi picareschi del ‘700. Sceneggiandolo, Kubrick ha tolto quasi tutti i passaggi comici del romanzo, ma ne ha mantenuto questa distanza: il ‘700 visto con gli occhi dell’800, in una sorta di canocchiale rovesciato. E indirettamente, il film gronda di citazioni da Fielding, da Defoe, da Smollet, da tutti i romanzieri che hanno fatto la grandezza della letteratura inglese settecentesca. Da loro, soprattutto, Kubrick ha mutuato la struttura narrativa: dopo un film come **Arancia meccanica** che era costruito come una fiaba, in cui tutte le funzioni della prima ritornavano, cambiate di segno, nella seconda (una perfetta struttura circolare che ritornerà in **Shining**), **Barry Lyndon** è un film lineare,

senza flashback, senza immagini deformate, senza effetti speciali, senza nessuno di quei “trucchi” dei quali Arancia meccanica era una sorta di catalogo. Il film perfetto, nella sua linearità: un ritorno alla forma primaria del racconto”.

*Alberto Crespi,
“Barry Lyndon”, 1999*

***Biancaneve e i sette nani di David Hand
USA, 1937, 83’.***

La storia è quella celeberrima dei fratelli Grimm ... con la terribile matrigna, la fuga nel bosco, i sette nani, la mela avvelenata e il principe azzurro.

“E’ il primo lungometraggio di Disney, al culmine del suo talento, salutato dalla critica come un capolavoro. Le sequenze che portarono al colossale successo internazionale questo film furono quelle della foresta, con gli animali e i sette nani, figure indovinate e simpatiche”.

*Georges Sadoul,
“Dizionario del film”, 1990*

***Billy Elliot di Stephen Daldry
con Jamie Bell, Gary Lewis, Julie Walters,
G.B., 2000, 110’.***

1984 Inghilterra del Nord. Billy segue con scarso interesse gli allenamenti di boxe, quando per caso assiste ad una lezione di ballo. Suo padre e suo fratello scioperano insieme agli altri minatori e quando si accorgono che Billy ha sostituito la boxe con la danza classica, considerata poco maschile, lo confinano in casa a badare all'anziana nonna. Ma la passione di Billy è incontenibile e alla fine riuscirà ad entrare nella prestigiosa scuola del Royal Ballet di Londra.

“**Billy Elliot** è un melodramma in piena regola, del tipo che vuole (e ci riesce) farti tirare fuori il fazzoletto. (...) **Billy Elliot** alterna commozione e humour, è scritto bene, politicamente supercorretto, accattivante: anche se lascia trapelare una dose di furbizia e, in filigrana, fa intravedere un programma mirante a suscitare emozioni garantite. Se la storia di Billy sfonda un po’ di porte aperte, tuttavia, lo fa con misura e tenerezza: vedi l’ingenua confessione d’amore del piccolo amico o il modo in cui la regia riesce a evitare il ridicolo su Billy, vestito da ballerina. Una buona dose del successo ecumenico del film va sicuramente attribuita al giovanissimo protagonista Jamie Bell: diretto, determinato, a volte egoista; mai, neppure per un momento, lezioso o disposto ad autocompatirsi”.

*Roberto Nepoti,
“La Repubblica”, 24/2/2001*

Blade Runner di Ridley Scott
con Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young,
USA, 1982, 124'.

Rick Deckard vive in una megalopoli ed è un "Blade Runner", un identificatore e sterminatore di replicanti, esseri umani clonati per essere utilizzati nelle colonie spaziali. La polizia cerca Deckard, ormai stanco di uccidere e lo trova: è l'unico "Blade Runner" capace di "ritirare dalla circolazione" i quattro replicanti tipo Nexus 6 tornati clandestinamente sulla terra a chiedere conto al loro "creatore" di una vita limitata: quattro anni. Il capitano Bryant minaccia di eliminarlo se non accetta l'incarico. Per Deckard comincia allora una lunga caccia ...

“Per eccellenza film d’avventura, **Blade Runner** è tuttavia uno spettacolo coi fiocchi, nel quale gli effetti speciali di Douglas Trumbull, la musica di Vangelis, l’inventiva scenografica di Lawrence Paull, la fotografia di Jordan Cronenweth esaltano fino al delirio la drammaticità di eventi rappresentati da Ridley Scott con uno stile visionario in cui le memorie del cinema degli anni Quaranta si accoppiano ad angosciose premonizioni sul destino che il consumismo prepara all’umanità. La speranza che in un futuro terribile resti spazio alla vita dei sentimenti è uno scotto pagato dal film alla retorica. Conta molto di più l’immagine sordida di questa società degradata, restituita da Scott, nel tragico e nel magico, con una ricerca formale (cui non sono estranei echi del fumettista Moebius) di grande efficacia emotiva”.

Giovanni Grazzini,
“Il Corriere della Sera”, 15/10/1982

C’era una volta il West di Sergio Leone
con Henry Fonda, Charles Bronson, Claudia Cardinale,
Italia, 1969, 178'.

Jill, una ragazza dal passato burrascoso, giunta a Red Land, trova il marito, l'irlandese Bret McBain, assassinato dal bandito Frank, il quale ha agito su mandato di Morton, un individuo che, nonostante una grave infermità, continua a perseguire il suo scopo di costruire una ferrovia dall'Atlantico al Pacifico. A proteggere Jill interviene un misterioso meticcio, "Armonica", il quale, deciso a vendicare l'uccisione di suo fratello compiuta da Frank, aiuterà la donna. Dopo alleanze, omicidi e sparatorie Jill andrà a vivere nella sua fattoria.

“La ritualità di Leone, il dilungarsi estremistico sulle fasi preparatorie dei duelli, sugli sguardi, sugli oggetti, sugli appostamenti non è il vezzo formalistico ed estetizzante di un regista che non sa come riempire gli spazi morti bensì la scelta di campo precisa, tendenziosa e innovativa, di un narratore che porta i tempi morti al centro del racconto, spostando quasi bressonianamente il baricentro dell’azione all’attesa dell’azione. Decisivi, in tal senso, gli atteggiamenti pigri, lenti, quasi assonnati di Clint Eastwood (..) e la memorabile apertura di C’era una volta il west, dove la concezione leoniana del volto come paesaggio trova un’intensità paragonabile solo a certe opere di Ingmar Bergman”.

Roberto Pugliese,
“Sergio Leone”, 1989

***Cantando sotto la pioggia di Stanley Donen e Gene Kelly
con Gene Kelly, Debbie Reynolds, Cyd Charisse,
USA, 1952, 102'.***

Un film muto in corso di lavorazione viene modificato con l'inserimento di numeri musicali. La diva che lo interpreta è dotata di una voce sgradevole e viene doppiata da un'attrice sconosciuta, ma bravissima..

“Nato per riciclare vecchie canzoni di proprietà della MGM, Cantando sotto la pioggia, raro esempio di musical non derivato da un successo di Broadway, è un piccolo miracolo di apparente spontaneità ed entusiasmo. Se, come diceva Howard Hawks, “per fare un grande film bastano tre grandi scene”, qui siamo sulla soglia del capolavoro. Dallo sbalorditivo “Make 'em Laugh” dove Donald O'Connor sfida i limiti umani come un cartoon, all'immagine indelebile di un uomo innamorato che balla sotto la pioggia, alla prima apparizione delle lunghe gambe di Cyd Charisse, l'elegante gioco di scatole cinesi del cinema nel cinema ci lascia addosso una struggente nostalgia”.

“Tiscali.it”

***I cento passi di Marco Tullio Giordana
con Luigi Lo Cascio, Ninni Bruschetta, Tony Sperandeo,
Italia, 2000, 114'.***

Ambientato a Cinisi negli anni '60, racconta la vera storia della crescita emotiva e politica di Peppino Impastato, un giovane che si ribella alle regole dell'omertà mafiosa. Dopo varie esperienze Peppino fonda "Radio Aut" che infrange il tabù dell'omertà e con l'arma dell'ironia ridicolizza la figura del potente boss locale, Tano Badalamenti. Il clima per Impastato si fa pesante: il padre cerca di farlo tacere, madre e fratello sono solidali con lui. Quando arriva il Settantasette, mentre c'è chi si rifugia nel privato, lui si presenta alle elezioni comunali. Due giorni prima del voto lo fanno saltare in aria sui binari della ferrovia con sei chili di tritolo. Solo vent'anni dopo la Procura di Palermo rinverrà a giudizio Tano Badalamenti come mandante dell'assassinio.

“Questo non è un film sulla mafia, non appartiene al genere. E' piuttosto un film sull'energia, sulla voglia di costruire, sull'immaginazione e la felicità di un gruppo di ragazzi che hanno osato guardare il cielo e sfidare il mondo nell'illusione di cambiarlo. E' un film sul conflitto familiare, sull'amore e la disillusione, sulla vergogna di appartenere a uno stesso sangue. E' un film su ciò che di buono i ragazzi del '68 sono riusciti a fare, sulle loro utopie, sul loro coraggio. Se oggi la Sicilia è cambiata e nessuno può fingere che la mafia non esista (ma questo non riguarda solo i siciliani) molto si deve all'esempio di persone come Peppino, alla loro fantasia, al loro dolore, alla loro allegra disobbedienza”.

*Marco Tullio Giordana,
“Note di regia”, 2000*

La comunidad di Alex de la Iglesia
con Carmen Maura, Eduardo Antuña, Jesús Bonilla,
Spagna, 2000, 105'.

Julia vive con un disoccupato e lavora per un'agenzia immobiliare. Mentre cerca di vendere un appartamento, trova per caso sei miliardi in banconote nascosti nella casa di un morto: ci vede l'occasione per emanciparsi dalla sua mediocre esistenza e decide di tenerseli. Non sa che gli inquilini hanno ordito una congiura per mettere le grinfie sulla montagna di pesetas. Ora l'ostacolo da eliminare è lei.

“La filosofia di base, tanto cinica quanto realistica, è che è il denaro a muovere il mondo: la differenza fra Julia e gli altri è che lei non si ammantava di falsi moralismi e va dritta allo scopo. Il condominio come metafora di un gruppo umano che si finge solidale e invece è in perpetua guerra e pronto a qualsiasi bassezza non è nuova, ma funziona sempre (chiunque abbia partecipato a una riunione condominiale non mancherà di immedesimarsi). E de la Iglesia è bravo a inserire da una parte la marcia della pochade e dall'altra a tirare i fili della suspense ispirandosi (come tutti) al maestro Hitchcock quando si tratta di sospendere personaggi nel vuoto”.

Alessandra Levantesi,
“La Stampa”, 8/4/2001

Crimini e misfatti di Woody Allen
con Mia Farrow, W. Allen, Martin Landau,
USA, 1989, 106'.

Un affermato oculista ha un'amante ossessiva. Poiché suo fratello ha conoscenze nel mondo criminale, lo spinge a eliminare la donna, dopo di che si mostra a piangere calde lacrime di coccodrillo. Intanto un regista idealista assiste al trionfo di un personaggio televisivo vacuo e senza morale che, per di più, gli porta via la donna.

“Woody Allen non rinuncia alle sue battute fulminanti, ma si fa amaro: il suo film è un attacco alla debolezza delle coscienze (si commettono azionacce, ma si continua a vivere tranquillamente) e all'inconsistenza di un mondo che premia i palloni gonfiati e umilia gli onesti. Il tutto con un tono accorato ma leggero”.

“Film.tv.it”

Donne sull'orlo di una crisi di nervi di Pedro Almodóvar
con Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano,
Spagna, 1988, 90'.

Pepa viene lasciata dal suo fidanzato Ivan con un messaggio nella segreteria telefonica. La donna disperata fa di tutto per rintracciarlo. Nel frattempo a casa sua arrivano il figlio di Ivan e la fidanzata, poi l'ex moglie e due poliziotti ... e siamo solo a metà film.

“Gli splendidi titoli di testa del film, ispirati alla grafica dei rotocalchi femminili e alla

cartellonistica anni '60, tra un modello di Balenciaga e un'acconciatura laccata, un reggiseno turgido e un rossetto troppo carino, prefigurano, col ricorso a un'immagine banale e modaiola, molto "maschile", della donna (la donna da copertina), quello che è il senso di tutto ciò che vedremo in seguito: un gioco ironico e provocatorio sulle peripezie di una donna abbandonata, presa tra la nostalgia di una condizione di dipendenza e la scoperta di una faticosa autonomia".

Alberto Morsiani,
"Segnocinema" 36/1989

***Dracula di Bram Stoker di Francis Ford Coppola
con Gary Oldman, Winona Ryder, Keanu Reeves,
USA, 1992, 130'.***

1462. Quando si diffonde la falsa notizia che Vlad III è morto in battaglia, la moglie Elisabetta si suicida lanciandosi dall'alto di una roccia. Il condottiero, folle d'ira e di dolore, giura vendetta contro l'Onnipotente, resta "non morto per sempre", ambizioso di potere, assetato del sangue di cui si nutre, lussurioso e ancora vivo, nella secolare leggenda di Dracula. Nella Londra vittoriana si sposta in caccia della donna eletta, per azzannarla al collo, travolgerla in un turbine di sangue e di eros, farle assaporare il gusto del potere e trasmetterle la vita eterna sulla terra. Dapprima seduce Lucy poi Mina, che a detta di lui, assomiglia prodigiosamente alla defunta Elisabetta. Lucy è presto perduta.

"Su una sceneggiatura di James Hart, Coppola ha dato una struttura epica, romantica e luciferina al personaggio, approfittando dell'occasione per continuare il suo lavoro di sperimentazione stilistica con una serie di invenzioni narrative, tecniche, cromatiche e figurative. Incorpora nel film la dimensione diaristica del libro. Fa subire a Gary Oldman numerose metamorfosi zoologiche o diaboliche. Ricorre soltanto a effetti speciali di carattere fotografico (e non computerizzato). Fa una puntigliosa ricostruzione della Londra vittoriana del 1897 con qualche civetteria e almeno un anacronismo storico (la sequenza del cinematografo). Riempie il film di rimandi al romanticismo e al simbolismo pittorico dell'Ottocento con curiose escursioni orientaleggianti (i costumi sono della giapponese Eiko Ishiota), ma anche di espliciti agganci alla più raffinata grafica del fumetto, oscillando dal poetico al ridicolo involontario, dal gratuito al grossolano".

"Kwcinema"

***Dust di Milcho Manchevski
con Joseph Fiennes, Adrian Lester, David Wenham,
G.B., 2001, 127'.***

Due storie: in Macedonia e a New York, agli inizi del Novecento e al principio del Duemila. La storia epica di due fratelli cowboy innamorati della stessa donna che si odiano, e dell'odio collettivo che si moltiplica un secolo fa come adesso nella Macedonia allora dominata dall'oppressione turca e da bande armate, viene raccontata oggi a New York da una vecchiaia con la pistola al giovane ladro nero che tiene sotto tiro dopo averlo sorpreso a rubare in casa.

"L'ispirazione è arrivata quando mi sono accorto che l'iconografia della rivoluzione macedone

dell'inizio del secolo è visivamente molto simile a ciò che è il Selvaggio West o ancor di più alla Rivoluzione Messicana; uomini con barbe lunghe e bandoliere su cavalli bianchi, uomini con ideali e fucili. Pancho Villa, per esempio, assomigliava molto ai rivoluzionari macedoni più o meno dello stesso periodo. Come se tutti loro comprassero nella stessa boutique. (...) Io sono cresciuto con gli "spaghetti western" e questo, probabilmente, si riflette nel film anche se non ne avevo l'intenzione. Ma questo film è un omaggio a un sacco di cose. E' un omaggio a Milos Forman, a Martin Scorsese o a Mad Max più che a John Wayne o a Clint Eastwood.

*Milcho Manchevski,
"Note di regia", 2002*

ED TV di Ron Howard

***con Matthew Mc Conaughey, Woody Harrelson, Martin Landau,
USA, 1999, 122'.***

Il canale via cavo "True TV" è in grave crisi negli indici d'ascolto. Nel disperato tentativo di riprendere quota e di salvare la propria carriera, la direttrice ha un'idea del tutto rivoluzionaria: trasmettere la vita di una persona qualsiasi in diretta per 24 ore al giorno. L'idea viene approvata. Un giorno nel bar di Los Angeles dove i responsabili stanno facendo dei provini ai clienti, si trova anche Ed, 30 anni, impiegato in un negozio di videocassette. Spinto dal fratello Ray, Ed si fa avanti, si presenta, parla, dialoga con l'obiettivo e, alla fine, viene scelto. Da quel momento due telecamere lo seguono in ogni attimo della giornata. La cosa sembra all'inizio divertente, ma poi la situazione si complica.

"ED TV è un film sulla televisione. Sul potere delle immagini televisive e sul modo di sfuggire alla loro tirannia. Un tempo erano gli uomini speciali a diventare famosi. Nell'epoca della televisione sono gli uomini famosi a diventare speciali. Una differenza da non sottovalutare, un pericoloso processo di standardizzazione ed appiattimento della società. Una evoluzione televisiva ancor più pericolosa di quella raccontata in **The Truman Show**. Appositamente creato per essere speciale Truman Burbank è inevitabilmente destinato a diventare famoso. La fama per Ed è un fatto strano, un incidente di percorso".

*Fabrizio Pirovano,
"Il Cinematografo", 1999*

Edward mani di forbice di Tim Burton

***con Johnny Depp, Winona Ryder, Vincent Price,
USA, 1990, 103'.***

Una rappresentante di cosmetici, in cerca di clienti, si reca nel sinistro castello in stile gotico situato ai margini del centro residenziale in cui vive; qui trova uno strano giovane, pallido e spaurito, che al posto delle mani ha numerose cesoie. Adottato dalla donna, Edward è apprezzato da tutti per la sua esotica diversità e per quello che è capace di fare con le sue forbici: tagliare gli alberi e i cespugli in originali forme di creature umane o di animali, tosare i cani e realizzare per le signore eleganti pettinature. Ma sarà

proprio questa sua diversità a causargli molti guai: accusato ingiustamente di un furto e abbandonato da tutti, sarà costretto a fuggire.

“Parabola squisitamente autobiografica - l'artista come diverso che riesce a comunicare con gli altri solo attraverso le proprie creazioni - il film di Burton è pervaso da uno straordinario afflato poetico e fiabesco, e conquista lo spettatore per la struggente malia che lo pervade: ultimo film del grande Vincent Price (icona del regista, che gli dedicò il suo primo film, appunto Vincent), regala scelte spiazzanti (il mondo "vero" che sembra uscito da **Pleasantville** e quello fantastico del castello convivono in un microcosmo senza orizzonti), sequenze di irresistibile comicità (con il bravo Depp che il più delle volte si rifà a lunari silenzi da cinema muto) e sprazzi di tragica intensità ("Stringimi" gli sussurra Kim. "Non posso" risponde affranto Edward). A torto ritenuto da alcuni soltanto una piccola fiaba, il film di Burton è invece l'apoteosi contemporanea di quel "cinema di mostri" del passato la cui più intima essenza è la poesia della sofferenza”.

“*Tiscali.it*”

***Eyes Wide Shut di Stanley Kubrick
con Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack,
USA/G.B., 1999, 159’.***

William Hartford, medico di successo, e sua moglie Alice formano una coppia all'apparenza soddisfatta e senza problemi. Una sera vanno ad una festa a casa di amici, e qui Alice viene corteggiata con insistenza da un ungherese dai modi eleganti e suadenti, che cerca di sedurla, nonostante lei proclami il suo essere moglie e madre felice. Tornati a casa, William e Alice cominciano a parlare dell'accaduto: iniziano così una serie di confessioni sulla loro vita sessuale ...

“Per la sua grande qualità e forza, il tredicesimo e ultimo stupendo film diretto da Stanley Kubrick prima della morte (...) ha un titolo, **Eyes Wide Shut** non tradotto in alcun paese del mondo, è un gioco di parole che può significare occhi totalmente serrati (il sogno) o anche occhi del tutto spalancati (la realtà). Trasferendo a New York e alla fine del Novecento il breve romanzo viennese di Arthur Schnitzler, “Doppio sogno”, il film racconta attraverso una coppia coniugale giovane, bella, ricca, elegante, innamorata l’eterno contrasto fra sogno e realtà, fra promiscuità naturale e monogamia socialmente coatta, fra desiderio e prassi. L’immaginazione sessuale è al potere: lui vive un sogno sessuale continuamente interrotto (come in un incubo, o in una farsa), lei sogna una vita sessuale con altri uomini. Le loro voglie, gelosie, fantasie sessuali sono la materia del film”.

Lietta Tornabuoni,
“*La Stampa*”, 1/10/1999

***Il favoloso mondo d'Amélie di Jean-Pierre Jeunet
con Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus,
Francia, 2000, 122’.***

La ventiduenne Amélie, cameriera a Montmartre, è una ragazza ingenua e innocente che

vive una vita solitaria. Sua madre, infatti, è morta davanti a Notre-Dame mentre suo padre, colpito dallo choc, dedica tutte le sue attenzioni ad un nano da giardino. Con un innato senso della giustizia dentro, la giovane decide che è venuto il momento di fare qualcosa per gli altri. Per questo, sceglie di aiutare tutte le persone che incontra sulla sua strada. Un giorno, però, incontra Nino, impiegato in un sexy-shop ...

“La vera protagonista del film resta Parigi, città-mondo, ricettacolo di prodigi, secondo una tradizione cine-letteraria che va da Breton a Queneau o a Perec, da Fantomas a Belfagor, da Rivette a Carax. Solo che oggi Jeunet questa Parigi la riprende dal vero, come ai tempi della Nouvelle Vague, ma poi corregge tutto al computer, ripulendo i muri dai graffiti e le strade dalle auto in divieto di sosta. Qualcuno lo troverà sacrilego. Ma è il soggetto stesso di Amélie. L'amore ai tempi del computer. L'amore che non si trova ma si inventa, si assembla, si costruisce. In fondo, basta solo un po' di taglia e incolla”.

*Fabio Ferzetti,
“Il Messaggero”, 25/02/2002*

***La finestra sul cortile di Alfred Hitchcock
con James Stewart, Grace Kelly, Raymond Burr,
USA, 1954, 112’.***

Inchiodato alla sua poltrona per la frattura ad una gamba, il fotoreporter Jeffrie osserva dalla finestra il comportamento dei suoi vicini. Un bel giorno, matura la convinzione che uno di loro ha ucciso la moglie, una donna odiosa, irascibile e malata. L'inchiesta che conduce, nonostante sia costretto all'immobilità, costituisce il soggetto del film.

“(…) La sfida era di girare un film attenendosi all'unità di luogo e a un unico punto di vista, quello di James Stewart. Non vediamo che quello che vede lui, nello stesso momento in cui lo vede. Ciò che potrebbe essere una scommessa austera e teorica, un esercizio di freddo virtuosismo, diventa in realtà uno spettacolo affascinante grazie all'invenzione continua che ci inchioda alla nostra poltrona esattamente come James Stewart è bloccato alla sua gamba ingessata. (...) Per fare un po' di luce su **Rear Window** propongo questa lettura: il cortile è il mondo, il fotoreporter è il cineasta, il binocolo rappresenta la cinepresa con i suoi obiettivi. E Hitchcock in tutto questo? E' l'uomo da cui ci piace saperci odiati”.

*François Truffaut,
“Cahiers du cinema”, 1954*

***Forrest Gump di Robert Zemeckis
con Tom Hanks, Robin Wright, Gary Sinise,
USA, 1994, 140’.***

Seduto sulla panchina ad un bus-stop di Savannah, Forrest Gump ricorda la sua infanzia di bimbo con problemi mentali e fisici. Solo la mamma lo accetta e solo la piccola Jenny lo fa sedere accanto a sé sull'autobus della scuola. Inizia così un lungo racconto attraverso trent'anni di storia americana, vista con gli occhi della semplicità e dell'innocenza di Forrest.

“Capita raramente di vedere un film in cui la storia di una nazione (o parte di essa) si identifica perfettamente con quella del protagonista, di ammirare la capacità di ridurre lo spirito di un’epoca a qualcuno che ha nome e cognome. (...) Forrest impone all’America l’ingrato compito di guardarsi in faccia: evidenzia il ridicolo di Johnson e Nixon, segue a menadito ogni dettato civico-morale che gli indica la sua nazione rispondendo esemplarmente ad ogni richiesta. (...) Attraverso arditi e splendidi tours de force tecnici, lo vediamo con almeno tre presidenti e addirittura all’entrata della scuola dove in Alabama per la prima volta la Guardia Nazionale impose l’integrazione razziale. Forrest è l’America, è la sua parte migliore, ma non, secondo l’usuale oleografia, in quanto giovane, sano, bello emblematico del mondo nuovo che l’America si è sempre vantata di essere; bensì proprio perché malato, idiota, irriducibile sprovveduto che però agisce in base ad un principio (“è stupido solo chi si comporta da stupido”).

*Franco La Polla,
“Cineforum”, 337/1994*

***I fratelli Skladanowsky di Wim Wenders
con Nadine Buettner, Otto Kuhnle, Udo Kier,
Germania, 1996, 79’.***

Il film racconta vita e opere dei fratelli Skladanowsky che negli anni del cosiddetto precinema, nel 1892, avevano prodotto delle “fotografie viventi” e avevano costruito un proiettore, il Bioskop, con cui sei settimane prima dei fratelli Lumière avevano tenuto a Berlino degli spettacoli.

“Il film, dedicato a tutti i pionieri del cinema, è composto da due zone: in una, vengono ricostruiti, in bianco e nero e con toni da vecchio cinema muto, i tentativi dei fratelli, le loro vittorie e la sconfitta finale (il Cinématographe dei Lumière funzionava meglio); nell’altra, si intervista l’anziana e vivacissima figlia di Max Skladanowsky che tira fuori ricordi e cimeli, vetri di lanterne magiche e pellicole, ritagli di giornali e fotografie”.

*Bruno Fornara,
“Cineforum”, 357/1996*

***Full Metal Jacket di Stanley Kubrick
con Matthew Modine, Vincent D’Onofrio, Adam Baldwin,
G.B./USA, 1987, 116’.***

Un gruppo di marines americani, reclute normali presto trasformate in macchine per uccidere dall’intenso e implacabile addestramento del feroce sergente Hartman, parte per il Vietnam e sperimenta nella cruda offensiva del Tet, che ha per teatro la città vietnamita di Hue, gli orrori di una guerra micidiale per entrambi gli schieramenti, da cui i superstiti non usciranno vincitori, né vinti, ma disumani e cinici professionisti di morte.

“**Full Metal Jacket** è un armonioso collage di due film così nettamente diversi l’uno dall’altro da poter essere considerati l’uno l’ideale seguito dell’altro. E questa vicenda

che vede finalmente Kubrick scontrarsi con l'incubo americano più recente, il Vietnam, prende le mosse da una fantomatica Parris Island, campo di addestramento reclute che risplende di un'immagine di isola-carcere-manicomio. Il secondo film nel film è una presa diretta della guerra in senso stretto: Joker è giornalista e quello che vede (quello che vediamo tutti) è quello che hanno visto coloro che hanno combattuto; ci sono tutte le sfaccettature: incompetenza degli ufficiali, rapporti tra bianchi e neri, sesso, droga, rock; questa è la grande intuizione (ma per Kubrick così radicata che è una sicurezza già da tempo) che differenzia **Full Metal Jacket** da tutti gli altri film sul Vietnam; Kubrick qui non combatte: si limita a mostrare”.

“Tiscalinet.it”

***Il Gattopardo di Luchino Visconti
con Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon,
Italia, 1962, 206’.***

1860: Garibaldi arriva in Sicilia con le sue Camicie Rosse. Il principe di Salina apprende da padre Pirrone che Concetta, sua figlia, è innamorata di Tancredi, suo nipote prediletto. Le speranze di Concetta svaniscono rapidamente quando entra in scena Angelica Sedara. Il principe si rende conto che questo connubio, tra la nuova borghesia e la declinante aristocrazia, è un mutamento che deve essere accettato. Quest’intesa verrà sancita simbolicamente durante un grandioso ballo, al termine del quale il principe si allontana meditando sul significato dei nuovi eventi che lo richiamano ad un sofferto ma lucido bilancio della propria vita.

“Pochi registi riescono, come più volte è accaduto a Visconti, a restare, nella traduzione cinematografica di un’opera letteraria, sul livello del testo d’origine, o magari anche superarlo. Il suo Gattopardo, al confronto, in nulla la cede al testo originale; resta sempre sullo stesso piano di dignità artistica; ma a momenti ne è dilatazione sontuosa, come il ballo che prende ventotto pagine nel libro e che nel film dura quaranta minuti; talché anche una sola frase, e persino una sola indicazione del romanzo (“il salone rococo”, “le scimmiette sui poufs”) diventano nel film spinta per una perfetta composizione e una perfetta immagine”.

*Mario Verdone,
“Bianco e Nero”, 5/1963*

***Il gigante di ferro di Brad Bird
Usa, 1999, 86’.***

Nell'ottobre del 1957, in una piccola cittadina del Maine, Hogarth, un bambino di nove anni testardo e fantasioso, trova un robot di 18 metri con un appetito insaziabile per il metallo. In città le paure verso lo strano gigante aumentano ogni giorno di più ...

“Il film è tratto da "The Iron Man" del poeta inglese Ted Hughes scritto nel 1968 e da cui Pete Townshend trasse la sua opera rock omonima, che nel 1993 fu rappresentata all'Old Vic di Londra. Dal racconto di Hughes, il regista Brad Bird ha realizzato un film delizioso e commovente, dal disegno accattivante con sfondi realistici, che sfruttano

la potenza dell'animazione in computer grafica CGI, e lancia agli spettatori un forte e sentito invito alla tolleranza”.

*Fabrizio Liberti,
"Film TV", 30/12/1999*

***Un giorno di ordinaria follia di Joel Schumacher
con Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey,
USA, 1993, 113'.***

Los Angeles, estate 1992, caldo torrido. Bill rimane bloccato con l'auto in un ingorgo, scende, a chiude e "va a casa" con una passeggiata di quaranta chilometri che si trasforma in un'odissea violenta. A quella di Bill fa da riscontro la vicenda parallela di un poliziotto al suo ultimo giorno di servizio. E' lui che intuisce l'itinerario di sangue e violenza che Bill traccia attraverso la città. Sarà lui a fermarlo.

“Tirato come un cavo ad alta tensione, attraversato da lampi di umorismo sull'assurdità della vita metropolitana, sapientemente giocato sui binari delle due azioni parallele, il film ha una prima parte quasi perfetta e un finale rassicurante con qualche caduta nella parte centrale”.

"Kwcinema"

***Jackie Brown di Quentin Tarantino
con Pam Grier, Robert De Niro, Samuel L. Jackson,
USA, 1997, 155'.***

Jackie Brown, una donna di colore quarantaquattrenne, con un passato non privo di piccoli guai con la giustizia, arrotonda il suo esiguo stipendio di hostess contrabbandando denaro, fino al giorno in cui l'agente speciale Nicolette ed un poliziotto di Los Angeles l'arrestano all'aeroporto. Con l'aiuto di un disponibile bailbondsman (una sorta di garante per le cauzioni), Jackie architetta un rischioso piano per prendersi gioco di sbirri e criminali, mettendo gli uni contro gli altri...

“Non vi diremo come va a finire, ma chiunque abbia dimestichezza con i lavori di Elmore Leonard - dal cui romanzo "Rum punch" la vicenda è ispirata - non avrà difficoltà ad immaginarlo: nel disastroso universo di personaggi criminaloidi simpatici & antipatici prediletto dallo scrittore di "Get shorty", quasi sempre ai primi viene lasciata una chance per riscattare esistenze non meritevoli d'un destino totalmente ingrato, di un finale di partita all'insegna della sconfitta. Pregio indubbio di Tarantino è di aver dato vita, in questo suo terzo ed attesissimo lungometraggio, ad una trasposizione cinematografica assai fedele allo spirito della pagina scritta ed al "metodo" leonardiano: dialoghi lunghi e minuziosi, estrema attenzione alla psicologia dei personaggi, meticoloso studio dei caratteri uniti all'accuratezza della "mise en scene" e della direzione attoriale”.

"Tempimoderni.com"

Jurassic Park III di Joe Johnston
con Sam Neill, Tea Leoni, William H. Macy,
USA, 2001, 101'.

Un padre e una madre ingaggiano uno scienziato per sorvolare l'isola dei dinosauri. Hanno promesso un sacco di soldi, in realtà stanno solo cercando il figlio disperso.

“**Jurassic Park III** è una bella pellicola d'avventura, incalzante, anche se talvolta ripetitiva. La tecnica digitale, che nidifica in ogni pellicola presente e futura, è ormai in grado di ottenere risultati sbalorditivi, qui nella rappresentazione dei dinosauri & company, ma non ha il sopravvento sul resto del racconto, breve, secco, incisivo. Una bella avventura all'aperto, priva di quei toni scuri, da film horror, - presente nelle prime due puntate”.

Adriano De Carlo,
“Il Giornale Nuovo”, 31/8/2001

La leggenda del pianista sull'oceano di Giuseppe Tornatore
con Tim Roth, Pruitt Taylor Vince, Bill Nunn,
Italia, 1998, 165'.

Tratto da un romanzo di Baricco, “Novecento”, il film racconta la storia di un uomo nato su una nave dalla quale non vuole scendere e che possiede la straordinaria capacità di toccare il cuore della gente attraverso la sua musica.

“Mai l'arte americana del cinema aveva sintetizzato la grande illusione europea del Nuovo Mondo con altrettanta plasticità. Immaginate un Titanic senza naufragio e con un sottofondo di pianoforte che ci insegue senza posa, a volte integrato nel jazz band e a volte no, per raccontare attraverso l'ammaliante partitura di Ennio Morricone la solitudine, la poesia e la diversità di un artista. Max, la tromba del complesso, narra la leggenda del pianista Novecento, un trovatello misteriosamente apparso a bordo e divenuto nel tempo un virtuoso che sembra suonare con quattro mani, un tipo singolare che per oltre quarant'anni rifiuta di scendere sulla "nave troppo grande" della terraferma”.

Tullio Kezich,
“Il Corriere della Sera”, 28/10/1998

Léon di Luc Besson
con Jean Reno, Garry Oldman, Natalie Portman,
Francia, 1995, 110'.

Léon è un killer spietato ed efficientissimo usato dalla mafia italiana: analfabeta, beve solo latte e vive come una talpa con la sua pianta e la sua solitudine. Ma un giorno si imbatte in Matilde, una ragazzina dodicenne, figlia di un coinquilino, rimasta sola, dopo che la sua famiglia è stata sterminata. La ragazzina andrà a vivere con Léon: gli esiti della convivenza saranno imprevedibili.

“Con la sua degradazione sanguinaria e i suoi rimpianti esistenziali, **Léon** pecca ora di

grevità granguignolesche, ora di ingenuità romantica, ma la sua contraddizione è testimone del tempo. Segno di un cinema (europeo) che emulando il professionismo USA corre sul filo del rasoio di un'identità sempre più ambigua; raffigurazione post-moderna di una società sovraccitata, afona di sentimenti e vaccinata alla violenza: con i suoi tutori dell'ordine "dopati", i suoi adulti insicuri e misogini ed i suoi adolescenti "mutanti", tra urgenze d'affetto e rancori vendicativi, tra turbe da vagabondaggio e bisogno di radici sicure".

"Movieconnection.it"

***Lisbon Story di Wim Wenders
con Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, I Madredeus,
Germania/Portogallo, 1995, 105'.***

Phillip, un tecnico del suono, su invito di un amico regista si reca a Lisbona per lavoro. Arrivato in Portogallo cerca il cineasta, ma nella sua casa trova un gruppo musicale che sta provando uno spettacolo. Non avendo altro da fare, comincia a registrare per le vie della città i suoni per i film dell'amico, in attesa del suo rientro. Dopo alcune settimane riesce a trovare il regista, che appare perduto in un nichilismo cinematografico senza vie d'uscita. Phillip gli farà ritrovare la voglia e il piacere di costruire, insieme, delle immagini in movimento.

"Io ascolto senza guardare e così vedo". Questo inno al valore dell'udito è di Pessoa, uno dei numi tutelari del film di Wenders, che tanta importanza dà alla colonna sonora. Non per niente il protagonista è un tecnico del suono, e in buona parte del film lo vediamo vagabondare per Lisbona con le sue attrezzature per registrare suoni e rumori".

*Ermanno Comuzio,
"Cineforum", 342/1995*

***Mariti e mogli di Woody Allen
con W. Allen, Mia Farrow, Judy Davis,
Usa, 1992, 107'.***

Gabe Roth, professore di letteratura, e sua moglie Judy, che lavora in una rivista d'arte, sono sposati da 10 anni, e apparentemente sono felici. Il matrimonio della coppia entra in crisi la sera in cui i loro migliori amici, Jack e Sally, annunciano con disinvoltura di aver deciso di separarsi.

"Questo amaro film di Woody Allen presenta temi già da lui più volte trattati: i problemi e le crisi di coppia; l'amore, il sesso, gli scambi di partner, la atmosfera aberrante delle grandi città moderne; la mancanza assoluta di veri sentimenti fra i personaggi".

*Lietta Tornabuoni,
"La Stampa", 27/10/1992*

***Marnie di Alfred Hitchcock
con Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker,
USA, 1964, 120'.***

L'industriale Mark Rutland ha sposato una ragazza affetta da cleptomania, **Marnie**. La ragazza non riesce a ricambiare le effusioni del marito e tutti i tentativi di questi per sciogliere la barriera di freddezza della giovane si infrangono miseramente. Mark comprende che **Marnie** deve le sue debolezze psichiche ad una drammatica esperienza che ha turbato la sua infanzia. Decide così di portare **Marnie** a casa della madre, per trovare la spiegazione allo strano comportamento della moglie.

“**Marnie** è la storia di un rifiuto – della madre nei confronti di **Marnie**, di quest’ultima nei confronti di Mark – e di un avvicinamento: quello di Mark, incuriosito e poi innamorato della strana, misteriosa ladra; ma anche quello di **Marnie** che, per la prima volta nella sua vita, deve ammettere che ha provato attrazione per un uomo, che i suoi primi baci non l’hanno disgustata. Desideri diversi, adulti e infantili, maschili e femminili, si fondono e si sovrappongono, seguendo i percorsi intricati, mai lineari, dei sentimenti e delle passioni umane: essere amati e amare, possedere e dare, essere aiutati e prendere cura, essere autosufficienti e costruire rapporti, distruggere e riparare, uccidere e morire”.

AAVV,
“*Marnie*”, 1994

***Mars Attacks!* di Tim Burton
con Jack Nicholson, Glenn Close, Pierce Brosnan,
USA, 1996, 103’.**

Un'orda di piccoli uomini verdi provenienti dallo spazio arriva all'improvviso sulla Terra. Intorno al luogo scelto per l'atterraggio, si muovono personaggi che vivono in maniera diversa l'avvenimento, chi con indifferenza, chi con partecipazione filosofica, chi, invece, si organizza in proprio per respingere l'invasione. Dopo i primi momenti, l'illusione di una visita di cortesia svanisce, i marziani sparano e distruggono uomini e cose. A niente sembrano servire i rimedi proposti dai consiglieri del presidente degli Stati Uniti, che viene personalmente preso di mira insieme alla moglie e alla figlioletta. Quando tutto sembra perduto, l'intervento del piccolo Richie Norris nel deserto intorno a Las Vegas, insieme all'anziana nonna, risolve la situazione.

“Beffardo antidoto a ogni illusione di superiorità umana, il film di Tim Burton si fa apprezzare per le qualità che, in altri film, potrebbero rivelarsi difetti. E cioè la ricchezza di invenzioni e di personaggi senza tanti legami gli uni con gli altri, piccoli ma efficaci campionari di una stupidità che sembra giustificare l'aggressività marziana. In fondo, all'origine del film c'è una serie di figurine anni Cinquanta, che tanto avevano colpito la fantasia infantile di Tim Burton. E allora è giusto che anche il film proceda "per figurine", attraverso i suoi colorati personaggi, ognuno irriverente alla sua parte: a cominciare dal più tronfio e inefficace presidente degli Stati Uniti mai visto sullo schermo, per continuare con vacue star televisive e ancor più vacui scienziati "pacifisti", generali stupidi quanto i loro patriottici soldati o uomini d'affari incapaci di capire quello che succede. Appassionato di fantascienza, Tim Burton ci regala citazioni cinefi-

le quasi a ogni inquadratura, a cominciare dagli strepitosi titoli di testa, ma con il tocco felice e spensierato di chi non si prende mai troppo sul serio, quasi volesse ricordarci che si tratta solo di un gioco”.

*Paolo Mereghetti,
“Sette”, 5/11/1996*

***Mary Poppins di Robert Stevenson
con Julie Andrews, Dick Van Dyke, David Tomlinson,
USA, 1964, 138’.***

La governante dei due fratellini Banks si è licenziata e in casa regna sovrana la confusione. Il padre ha scarsa fiducia nelle capacità della sua giovane e ingenua consorte, una suffragetta che ha in testa solo le rivendicazioni femminili. Invocata dai due bambini scende dal cielo Mary Poppins una stramba signora con cappellino e ombrello che ne combina di tutti i colori. Magicamente....

“Uno dei massimi successi della Disney, un film che il tempo non sembra aver logorato. Personaggi dal vivo, disegni animati, canzoni e musiche formano un "mix" eccellente, tenuto in perfetto equilibrio dal regista. Scintillante Julie Andrews, al suo esordio, premiata con l'Oscar”.

“Film.tv.it”

***Il mestiere delle armi di Ermanno Olmi
con Hristo Jivkov, Sergio Grammatico, Sandra Ceccarelli,
Italia, 2001, 105’.***

1526. I lanzichenecchi di Carlo V, imperatore degli Alemanni, marciano verso Roma. Giovanni de' Medici, capitano di un'armata pontificia, ritarda l'avanzata e si oppone al nemico con i suoi uomini dalle armature brunito - dalle bande nere - per colpire meglio nel buio, all'improvviso, con audacia e intuito tattico. Ma un piccolo cannone, ceduto da Alfonso d'Este ai nemici di Giovanni, segnerà la fine del capitano.

“Dietro l'apparente lentezza, il racconto scorre aspro e nervoso, non senza immagini bellissime (la gelida campagna lombarda, gli inseguimenti e le battaglie), ruotando su un ardito montaggio parallelo: mentre Giovanni guida i soldati contro i lanzichenecchi in marcia su Roma, il piccolo cannone che lo abatterà è già forgiato. La sorte era segnata sin dall'inizio. Nessuno è padrone del suo destino, ma ogni uomo è responsabile delle sue azioni; della sua anima, forse”.

*Claudio Carabba,
“Sette”, 24/5/2001*

***Il mistero del falco di John Huston
con Peter Lorre, Mary Astor, Humphrey Bogart,
USA, 1941, 90’.***

Tratto dal libro di Dashiell Hammett, il film racconta la storia di un detective privato,

che cerca gli assassini del suo socio. L'uomo rimane implicato nella misteriosa scomparsa di una preziosa statuetta raffigurante un falco.

“(…) Quel che fa di **Il mistero del falco** un archetipo del film ‘nero’ – e, grazie a Bogart, un oggetto di culto per i cinéphiles – non sono l’azione fisica, l’ambientazione, le scene spettacolari, bensì i personaggi, e soprattutto Sam Spade con la sua mistura di cinismo e romanticismo, di tristezza ed etica professionale, di grinta e di umorismo sardonico. Nel romanzo poliziesco tradizionale il detective non è un vero personaggio; (...) con lo Spade di Bogart il “private eye” diventa un vero personaggio da romanzo senza aggettivi, cioè un punto di vista sul mondo”.

*Morando Morandini,
“Huston”, 1980*

Il monello di Charles Chaplin
*con C. Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan,
USA, 1921, 83’.*

Una giovane ragazza madre abbandona il figlioletto. Lo raccoglie Charlot, il vagabondo dal gran cuore che, fra mille sacrifici e astuzie, riesce ad allevare il bambino sottraendolo all'orfanotrofio. Intanto la madre del piccolo, che ha fatto carriera nel mondo dello spettacolo, è alla ricerca del figlio e promette un grosso premio a chi glielo riporterà. Il padrone dell'ospizio sottrae il bimbo a Charlot e va a riscuotere la ricompensa lasciando affranto l'omino con i baffi. Ma il buon vagabondo riuscirà alla fine a ricongiungersi al piccolo e alla madre, che lo hanno fatto ricercare.

“Ne **Il monello** Chaplin costruisce un film che è un coacervo di luoghi comuni del feuilleton, solo che paradossalmente il protagonista è Charlot. E' il primo tentativo dichiarato di una fusione non marginale tra comico e melodramma, le cui avvisaglie preliminari si possono trovare in **The vagabond**. Ne **Il monello** Chaplin non si limita a inserire, come in passato, gag più o meno articolati entro una tessitura drammatica, né, al contrario, a inserire i risvolti patetici nella struttura del film comico: la parte drammatica del film rimane vissuta secondo gli schemi tradizionali del melodramma”.

*Giorgio Cremonini,
“Chaplin”, 1978*

Moulin Rouge di Baz Luhrmann
*con Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo,
Australia, 2001, 130’.*

Nella Parigi del 1900 sboccia l'amore tra la star del Moulin Rouge, Satine, e il poeta Christian, ma ad osteggiarlo c'è il ricco e gelosissimo duca di Worcester.

“Rivisitato da Baz Luhrmann il genere, antico e glorioso, del musical diventa un tripudio di effetti speciali vecchissimi e nuovissimi, che sposano le ultime tecnologie digitali col "ciclorama" della preistoria cinematografica. Interamente ricostruita in

studio, Parigi sembra presa a prestito un po' dal pioniere Georges Méliès, un po' dagli **Aristogatti** di Walt Disney: abbaini, romantico degrado, paccottiglia, cineserie kitsch e costumi rutilanti. Il repertorio musicale cui il film attinge senza risparmio è a dir poco eclettico, dalla Bohème e la Traviata alle canzoni di Madonna, Marilyn Monroe e David Bowie”.

*Roberto Nepoti,
“La Repubblica”, 30/9/2001*

***Notting Hill di Richard Curtis
con Hugh Grant, Julia Roberts, Emma Chambers,
USA, 1999, 110’.***

William è proprietario, nel famoso quartiere di Notting Hill, di una libreria specializzata in libri di viaggio, dove un giorno capita Anna Scott, diva del cinema americano, a Londra per promuovere il suo ultimo film. Tra i due nasce un amore a prima vista, complicato però dal ‘successo’ della donna.

“E' pura commedia sentimentale il film in cui lui e lei escono nella notte londinese di primo autunno, dopo una cenetta a casa di amici a base di gag, svagatezze e qualche momento pensoso, e passando davanti ad un parco decidono di scavalcarne le inferriate per il solo gusto di baciarsi (lei più intraprendente di lui) sul prato verde e tra gli alberi; però è una commedia che deve arrampicarsi sugli specchi (o appunto, sui cancelli) per trovare quella pulsazione naturale che dovrebbe appartenere per diritto di genere”.

*Paola Cristalli,
“Il Resto del Carlino”, 24/10/1999*

***Nuovo Cinema Paradiso di Giuseppe Tornatore
con Philippe Noiret, Salvatore Cascio, Jacques Perrin,
Italia, 1988, 123’.***

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, in un paese siciliano, il cinema è l'unico divertimento. Salvatore, l'anziano proiezionista, inizia ai misteri della macchina da proiezione Totò, un ragazzino di dieci anni. Dopo trent'anni, il ragazzino è diventato un affermato regista e ricorda, con nostalgia e tenerezza, quel periodo.

“Tenero inchino al Carro dei Sogni (il cinema, lo ricordate?), lacrima grigia sugli amori recisi, e breve compendio di storia italiana dal dopoguerra a oggi. (...) Tornatore si conferma un bravo assimilatore – i suoi modelli sono qui **Amarcord** di Fellini e il melò più patetico – che oggi rimpasta con sue personali invenzioni la leggenda del cinema, ne celebra la mitologia con un'accurata ricostruzione dei rituali, e sa raccontare il ritratto di quell'amicizia tra Alfredo e Totò sullo sfondo di una malinconia, ironica e affettuosa, molto pungente”.

*Giovanni Grazzini,
“Cinema '88”, 1989*

Omicidio a luci rosse di Brian De Palma
con Graig Wasson, Deborah Sheldon, Melanie Griffith,
USA, 1985, 115'.

Un attore disoccupato è ospite nella casa di un collega. Una notte assiste dalla finestra all'omicidio di una donna e con l'aiuto di una pornostar cerca di risolvere il caso.

“Assai ben ambientato nel mondo californiano della pornografia, è un thriller pieno di suspense basato sugli ingredienti più tipici del bravo De Palma: claustrofobia, perversioni, terrore, deviazioni di personalità”.

Laura, Luisa e Morando Morandini,
“Il Morandini”, 2001

Paura e delirio a Las Vegas di Terry Gilliam
con Johnny Depp, Benicio Del Toro, Tobey Maguire,
USA, 1998, 118'.

Per seguire una corsa di moto nel deserto, il giornalista calvo Johnny Depp e l'avvocato obeso Benicio Del Toro detto dottor Gonzo partono su una fiammeggiante auto rossa alla ricerca del Sogno Americano nell'ultimo posto dove sia possibile trovarlo, Las Vegas. I due hanno nel portabagagli mescalina, Lsd, erba, etere, cocaina e sono perennemente superdrogati. Nel viaggio li accompagnano quindi allucinazioni (pipistrelli, scarafaggi, dinosauri, mostri umani), devastazioni di stanze d'albergo, la dolce voce di Sinatra e gli show di Debbie Reynolds, conti spropositati e mai pagati, decadenza e luridume, insensatezza ed esagerazione.

“Un viaggio allucinato, divertente, visionario e nauseabondo illustra in **Paura e delirio a Las Vegas** (ma il titolo originale dice **Paura e disgusto**) l'idea che comportarsi da animali libera dal dolore di essere uomini, che la follia è la sola difesa contro un mondo demente. E' il 1971. I militari americani sono ancora nel Vietnam. Il cinismo sostituisce l'idealismo, gli Anni Sessanta vengono sepolti con le loro speranze e illusioni.”

Lietta Tornabuoni,
“La Stampa”, 5/2/1999

Per qualche dollaro in più di Sergio Leone
con Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volonté,
Italia, 1965, 130'.

A caccia dell'Indio, capo di un agguerrita banda, sul quale pende la taglia di ventimila dollari, si mettono due individui intenzionati a intascare il premio: il Monco, giovane e audace pistolero, e il Colonnello, un uomo maturo che studia ed esegue le sue imprese con freddezza. Giunti entrambi a El Paso, dopo momenti di reciproca diffidenza, i due si accordano per l'impresa. Tra alterne vicende riusciranno a sterminare l'Indio e la sua banda.

“Il Monco e il colonnello Mortimer introducono un elemento interessante, anche se

Leone lo ha sviluppato solo in questo film. Tra i due esiste un conflitto generazionale che si riflette sul loro modo di agire. Il colonnello Mortimer è il “vecchio” che, dietro l'apparenza del “bounty-killer”, agisce per uno scopo di vendetta personale, quindi per un ideale. Il Monco è il “ragazzo”, la nuova generazione (l'ultima?) di pistoleri, che agisce unicamente per il guadagno che l'uccisione del fuorigesce può procurare: qualche suo gesto, come l'amicizia per il colonnello o la destituzione di uno sceriffo inetto, farebbe pensare a qualche residuo di idealismo, ma la sostanza non cambia. In un regista che continua a oscillare tra nostalgia e progresso, la preferenza va al colonnello che addirittura, dopo aver ucciso l'Indio, rinuncia alle taglie accontentandosi della vendetta”.

*Francesco Mininni,
“Sergio Leone”, 1994*

***Principi e Principesse di Michel Ocelot
Francia, 1999, 70'.***

Due ragazzini si incontrano ogni sera in un cinema abbandonato e insieme ad un anziano proiezionista, inventano meravigliose storie. Di volta in volta vivono bellissime avventure in epoche e luoghi diversi: dall'antico Egitto al Medioevo, dal Settecento incipriato e romantico al Giappone feudale.

“Ritagliati in controluce come le figurine della lanterna magica, questi eroi delicati ed eterni sono ombre di un neo-immaginario infantile, acceso dall'ormai celebre affabulatore francese Michel Ocelot (**Kirikù e la strega Karabà**) come un teatrino di silhouette d'un altro mondo (l'illuminazione è studiata per illudere che lo schermo è un proscenio). Concreto e fantastico. Caso raro di cartone animato che svela il suo meccanismo. Propedeutico alla narrativa”.

*Silvio Danese,
“Il Giorno”, 23/12/2000*

***Quei bravi ragazzi di Martin Scorsese
con Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci,
USA, 1990, 145'.***

Henry Hill racconta la sua storia di gangster da quando, ragazzetto, guardava i boss del quartiere. Incomincia così a frequentare l'ambiente dove James, Tommy e Paul lo introducono al crimine. Henry nel frattempo si è sposato con una ragazza ebrea, che ignora la sua vera professione, ma che a poco a poco verrà irretita nei traffici del marito. Caduto in disgrazia e temendo di essere eliminato, Henry decide di "cantare" con l'FBI.

“Scorsese, con questo film, riaffronta l'ambiente mafioso italo-americano già descritto in **Mean Streets**. Costruito sul tempo sincopato delle canzoni della colonna sonora che si susseguono a raffica, il film scarta, deformandoli, i luoghi comuni del genere, mescolando paranoia e violenza per restituirci un quadro, paradossalmente, più vero del reale.

Tour de force per l'occhio e la mente dello spettatore, Quei bravi ragazzi mette in scena un'abilità tecnica e un'intelligenza di regia magistrali”.

“Film.tv.it”

***Radiofreccia di Luciano Ligabue
con Stefano Accorsi, Francesco Guccini, Luciano Federico,
Italia, 1998, 112’.***

Tratto dal romanzo di Luciano Ligabue, “Fuori e dentro il borgo”, il film è diretto dallo stesso cantautore e racconta la storia di una radio libera nata nel 1975. Tra musica e voglia di evasione, il regista mette in scena la vita dei giovani di provincia.

“Finalmente uno che ce le canta (e ce le suona) giuste. Che racconta senza inceppi e voragini di sceneggiatura, che scava nella memoria collettiva con freschezza e senza cadere nella retorica, e gira con stile solido ed elegante”.

*Massimo Lusardi,
“Ciak”, 29/10/1998*

***Roma di Federico Fellini
con Peter Gonzales, Fiona Florence, Marcello Mastroianni,
Italia, 1972, 130’.***

La Roma fascista degli anni '30 e quella degli anni '70 è raccontata a blocchi di sequenze autonome in cui l'esperienza autobiografica del Moraldo-Fellini trasfigura la realtà alla sua maniera visionaria.

“(…) Il film, in definitiva, è questo, una lunga, struggente, dolorosa contemplazione della morte suggerita, ancora una volta, dagli aspetti più appariscenti, e vitali della vita. (...) Inutile insistere sulla maestria di Fellini nel dar forma a tutto questo. Sequenze come quelle dell'autostrada, delle case di tolleranza, del défilé ecclesiastico sono cinema allo stato puro, prorompente, esemplare. Quello stile che mescola la cronaca finta ai ricordi inventati tocca, in più momenti, la poesia: in altri s'impone con una furia barocca che si sposa maliziosamente, con il gusto del kitsch, del deformato, dell'orrido”.

*Gian Luigi Rondi,
“Il Tempo”, 18/03/1972*

***Romeo & Giulietta di Baz Luhrmann
con Leonardo Di Caprio, Claire Danes, John Leguizamo,
USA, 1996, 123’.***

Il film racconta l'immortale storia d'amore di “Romeo e Giulietta”.

“Il film di Baz Luhrmann è un mosaico postmoderno pieno di ammicchi e di citazioni, un videoclip, un musical, un "action movie" che racconta una guerriglia tra bande rivali, la visione fantasy di un mondo prossimo venturo non propriamente piacevole. Ma è anche **Romeo e Giulietta**, ambientato in una immaginaria ma non troppo Verona

Beach, rumoroso, eccessivo, iconoclasta: la prova che il testo del Bardo può reggere qualsiasi manomissione e continuare a funzionare”.

Irene Bignardi
“La Repubblica”, 15/02/1996

***La rosa purpurea del Cairo di Woody Allen
con Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello,
USA, 1985, 82’.***

Durante la grande depressione degli anni Trenta, Cecilia, sposata a un uomo ottuso, maschilista e prepotente, trova consolazione alla sua misera esistenza lasciandosi affascinare dai film a cui assiste. Un giorno, dallo schermo su cui si proietta **La rosa purpurea del Cairo**, il protagonista "esce" e si avvia all'esterno con Cecilia. È il caos in sala, ma è una parentesi di sogno per la giovane donna.

“Allen in uno dei suoi vertici registici: un divertito e divertente omaggio al cinema, una deliziosa delicatezza di racconto, un humour finissimo intriso di sottile malinconia. Un'opera magistrale, in cui l'omaggio al cinema del passato non è disgiunta dall'amarrezza della sconfitta di personaggi piccoli e perdenti”.

“Film.tv.it”

***Santa Maradona di Marco Ponti
con Libero De Rienzo, Stefano Accorsi, Anita Caprioli,
Italia, 2001, 96’.***

Andrea ha finito l'università e sta cercando un lavoro. Vive con Bart, uno sfaticato che copia recensioni letterarie. Passano le giornate davanti alla televisione, sparando una stupidaggine dietro l'altra. Gli eventi precipitano quando Andrea conosce Dolores e si innamora.

“L'esordiente Marco Ponti utilizza un canovaccio standard della commedia brillante ma scansa le trappole del banale lavorando bene sulla sceneggiatura. Situazioni, caratteri e soprattutto dialoghi conferiscono al film un ritmo coinvolgente, e gli attori sono simpatici. Spiace solo per l'eccessivo compiacimento delle gag: le battute sono qualche volta posticce, poco essenziali per l'economia (e la fluidità) del racconto”.

“Film.tv.it”

***Il sesto senso di Manoj Night Shyamalan
con Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette,
USA, 1999, 107’.***

Un ragazzino di 9 anni, Cole, possiede un sesto senso che gli permette di vedere i morti. Queste visioni lo terrorizzano, l'unico che riesce ad aiutarlo è il dottor Crowe, famoso psicologo infantile che deve riprendersi da un fortissimo trauma.

“**Il sesto senso** è un film insolito, a tratti intrigante, che disegna un senso di solitudine

realmente percepibile attorno alle figure dei personaggi principali: il piccolo e stranito Cole, cui Haley Joel Osment infonde l'espressione di un disagio tutto interiore, e il pacato psicanalista Malcolm Crowe, sorretto da un Bruce Willis misurato e abbastanza convincente. La regia predilige soluzioni espressive sobrie, descrive con pochi movimenti della macchina i perimetri degli ambienti: la scuola, l'abitazione, la chiesa. La casa di Cole, in particolar modo, appare come il luogo privilegiato per l'emergere delle "visioni" inquietanti: il corridoio, la stanza del bambino e quella destinata al bagno sono spazi contigui, delimitati dall'obbiettivo di Shyamalan che ne fa teatro circoscritto del terrore”.

*Roberto Lasagna,
“Duel”, 1/1/2000*

***Shining di Stanley Kubrick
con Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
USA/G.B., 1980, 119'.***

Jack Torrance, per trovare il giusto isolamento che gli permetterà di scrivere il suo romanzo, accetta l'incarico di custode invernale di un enorme albergo tra le montagne. Lo seguono la moglie e il figlioletto Danny. Quest'ultimo possiede poteri paranormali che gli permettono di vedere nel passato e nel futuro.

“Travolgente saggio di virtuosismi tecnici su un canovaccio da cinema di genere o angosciosa rappresentazione della crisi della famiglia contemporanea? Sicuramente, nel realizzare **Shining**, Kubrick è stato spinto da entrambe le motivazioni. Affascinato dai temi gotici, personalmente scettico ma anche convinto che ogni storia sull'aldilà fosse intrinsecamente positiva, il cineasta divorò decine e decine di romanzi e romanzetti, prima di imbattersi nel testo dell'allora emergente Stephen King. E così quella che in altre mani sarebbe stata una "semplice" storia horror, si trasformò in una sontuosa fantasia, felicemente in bilico sugli abissi dell'inconscio e dell'incubo”.

“Tiscali.it”

***La sottile linea rossa di Terrence Malick
con George Clooney, Nick Nolte, Sean Penn,
USA, 1998, 170'.***

Il film racconta la presa di Guadalcanal (1942) nella guerra del Pacifico: i fanti della compagnia americana Charlie sbarcano sull'isola per espellere i giapponesi.

“**La sottile linea rossa** è un film difficile, lento, lungo, che ha il coraggio dell'etica e della coerenza: e l'irrompere della guerra nel Paradiso, dopo oltre mezz'ora di film, rimarrà nella memoria. Lontani dai fronti europei, dove i paladini della libertà fanno la santa e giusta guerra contro il nazismo, distanti anni luce dallo "spielberghiano" sbarco in Normandia: qui siamo dalle parti dell'apocalisse di Coppola, in un Vietnam ante litteram (l'inferno) dove il nemico si nasconde sotto terra”.

*Marco Balbi,
“Ciak”, 1/3/1999*

***Lo squalo di Steven Spielberg
con Robert Shaw, Roy Scheider, Richard Dreyfuss,
USA, 1975, 125'.***

La cittadina di Amity, situata su un'isoletta di fronte alla costa californiana, deve al turismo la sua prosperità. Una sera, una ragazza viene dilaniata da un enorme squalo. Davanti alla denuncia del fatto, lo sceriffo Martin vorrebbe far sospendere le balneazioni, ma si trova di fronte l'opposizione del sindaco, preoccupato per gli inconvenienti economici di una tale decisione. Il mostro però colpisce ancora. Martin organizza una squadra con l'anziano pescatore Quint e con l'oceanologo Matt.

“È il film che ha trasformato un ottimo cineasta in una delle più implacabili macchine da dollari della storia del cinema. Spielberg vi coniuga l'avventura con l'horror, con i migliori effetti speciali disponibili all'epoca e inaugurando la strada lungo la quale Hollywood si sarebbe lanciata per il decennio successivo. All'origine del film c'è romanzo di Peter Benchley su cui Spielberg costruisce un meccanismo narrativo dal crescendo irresistibile”.

“Film.tv.it”

***The Blair Witch Project di Daniel Myrick, Eduardo Sanchez
con Heather Donahue, Michael Williams, Joshua Leonard,
USA, 1999, 87'.***

Nell'ottobre del 1994 tre studenti videoamatori scompaiono in un bosco nei pressi di Burkittsville, nel Maryland mentre girano un documentario sulla strega di Blair ... Un anno dopo viene ritrovato il loro filmato.

“Guardatelo per quello che è, per quello che due brillanti ragazzi al primo film sono riusciti a fare con pochi soldi e moltissime invenzioni: una scommessa intelligente, un esercizio "concettuale", un horror realistico o quanto meno probabile, paura, cinema verità e videotape. Vedrete l'effetto della paura ma non la causa”.

*Irene Bignardi,
“La Repubblica”, 17/2/2000*

***The Truman Show di Peter Weir
con Jim Carrey, Laura Linney, Ed Harris,
USA, 1998, 103'.***

Ogni secondo di ogni giorno che passa Truman è, a sua insaputa, il protagonista della Soap Opera documentaristica più lunga e seguita della televisione. Seaheaven, la cittadina dove Truman abita è in realtà un gigantesco teatro di posa dove amici e parenti sono tutti attori pagati che recitano la loro parte. Tutto va avanti fino al giorno in cui Truman comincia a sospettare qualcosa...

“**The Truman Show** è una metafora delle nostre vite prigioniere e mistificate, mutilate e ripetitive, delle nostre rivolte momentanee e velleitarie, più rispecchiate che condizionate

dalla tv; una satira della 'normalità' tanto desiderata e mai raggiunta, di rapporti umani formali e alienati, del bisogno paranoide di routine, di protezione. E' un bersaglio, naturalmente, è la tv dei 'casi umani' e delle confessioni personali che vuol imitare e riesce a svalutare la vita con la fiction del dolore e dei sentimenti "veri", "veramente accaduti", "in diretta".

*Lietta Tornabuoni,
"La Stampa", 25/9/1998*

***Titanic di James Cameron
con Leonardo Di Caprio, Kate Winslet, Billy Zane,
USA, 1997, 194'.***

Rose è una ricca borghese che viaggia nella prima classe del Titanic, Jack invece è un pittore bello e squattrinato che naviga stipato in terza classe. I due non potranno più lasciarsi e sfidano fino all'ultimo le convenzioni sociali... mentre il Titanic affonda.

“Azzurro come il rarissimo, perduto diamante che era appartenuto a Luigi XVI; come gli occhi fondi di Kate Winslet, ragazza ricca che si libera dei vincoli della sua classe; come l'oceano e il cielo che avvolgono la nave più grande del mondo. Un azzurro cupo e carnoso, alternato al rosso infuocato della sala caldaie, è il colore che segna **Titanic** di James Cameron, un film accorato e maestoso che arriva allo spirito (del tempo, delle persone, delle ambizioni) attraverso un amore sfrenato per la fisicità. La fisicità meccanica e umana della nave e dei suoi passeggeri e quella corrosa del relitto che continua ad attirare cacciatori di tesori e di fantasie, e del volto consumato e vivissimo della protagonista; la fisicità delle eliche, delle turbine, dell'iceberg che urta la fiancata, dei corpi che scivolano nel vuoto, dell'acqua che irrompe nei corridoi, dei cadaveri che galleggiano congelati”.

*Emanuela Martini,
"Film TV", 19/1/1998*

***Toy Story II di John Lasseter
Usa, 2000, 97'.***

Un iniquo commerciante di giocattoli d'epoca rapisce Woody con l'intenzione di venderlo ad un museo giapponese. E insieme a lui anche gli altri giocattoli della serie e cioè Jessie la cowgirl, Bullseye il cavallo e Stinky Pete. A salvarlo ci penserà l'amico Buzz, anche se Stinky Pete, che ci terrebbe a finire nel museo, cerca di sabotare l'operazione.

“La seconda avventura di Woody, il bambolotto di pezza western e Buzz Lightyear, l'astronauta di plastica, prosegue sul filone della prima, alternando sapientemente dinamicissime scene di fuga a momenti di dialogo che toccano perfino questioni filosofiche ed esistenzialiste”.

*Luca Raffaelli,
"La Repubblica", 3/02/2000*

***L'uomo delle stelle di Giuseppe Tornatore
con Sergio Castellitto, Tiziana Lodato, Tony Sperandeo,
Italia, 1995, 112'.***

Joe Morelli è un personaggio intraprendente, ma non molto limpido: si spaccia per scopritore di nuovi talenti per il cinema. In giro per i miseri paesini della Sicilia del dopoguerra, arringa al megafono gli abitanti promettendo una brillante carriera a Cinecittà, a quanti supereranno un accurato provino. Joe è l'uomo che può compiere il miracolo di trasformare un'esistenza povera, emarginata e miserabile in una vita ricca e ammirata. Così ci cascano tutti: ragazze acerbe, donne frustrate, pastori, carabinieri, pescatori.

“**L'uomo delle stelle** è una storia di fascinazione, di illusioni, di bugie. Una truffa di celluloido che permette, oltrepassando le sue stesse intenzioni, di far affiorare pensieri mai espressi, speranze, sensazioni sfumate e nostalgie. Più interessante e originale la prima parte, poi il melò si fa greve”.

“*Film.tv.it*”

***Le verità nascoste di Robert Zemeckis
con Harrison Ford, Michelle Pfeiffer, Miranda Otto,
USA, 2000, 130'.***

Il dottor Norman Spencer e sua moglie Claire sono una coppia apparentemente perfetta, finché nella loro casa non si insinua il fantasma di una donna che ha avuto una storia d'amore con Norman.

“Zemeckis chiama in causa direttamente Hitchcock, ma giocando fra falsi indizi e citazioni apparenti, tanto che all'inizio pare di aver già capito tutto e di trovarsi dalle parti di La finestra sul cortile, mentre invece si sta approdando in un territorio alla **Psyco**. Abile nell'utilizzo tanto di tutti gli elementi classici del gotico, che dei moderni effetti speciali, mai gratuiti, il regista ha anche il buon gusto di abbinare intrattenimento e idee. Perché i fantasmi che tormentano l'esistenza di Michelle Pfeiffer (molto brava) ed Harrison Ford sono quelli scomodi della memoria e le verità sono nascoste sul fondo mobile dell'acqua o al di là dell'ambigua superficie dello specchio”.

Stefano Lusardi,
“*Ciak*”, 1/1/2001

***I vestiti nuovi dell'imperatore di Alan Taylor
con Ian Holm, Nigel Terry, Tom Watson,
G.B., 2001, 105'.***

Il film racconta le vicende di Napoleone, dall'esilio di Sant'Elena in poi, dimenticando la storia per seguire la leggenda. Napoleone, deciso a rientrare nella sua patria e riprendersi il trono, escogita un piano per entrare a Parigi di nascosto. Il piano fallisce ed egli si trova coinvolto in molte avventure, ma soprattutto gode delle gioie del vivere quotidiano.

“Un film dalle molteplici letture: d'altronde il mondo non è forse pieno di matti che credono di essere Napoleone? Adattamento del libro di Simone Leys "La morte di Napoleone", più che un film di regia **I vestiti nuovi dell'imperatore** è un film di produttore e d'attore. Il produttore Uberto Pasolini (**The Full Monty**) si è innamorato del soggetto e ha deciso di realizzarlo a tutti i costi. Quanto all'attore, solo un interprete del calibro di Ian Holm dispone del carisma necessario per rendere molto piacevole la bizzarra storia, prestando una sola faccia a due personaggi antitetici”.

*Roberto Nepoti,
“La Repubblica”, 9/12/2001*

La vita è bella di Roberto Benigni
*con Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Giorgio Cantarini,
Italia, 1997, 131'.*

Per nascondere al figlio Giosuè gli orrori del lager, l'ebreo deportato Guido gli fa credere che si tratti di un grande gioco.

“E' un film diviso in due **La vita è bella**: al primo tempo, aereo e spiritoso, contrappuntato da "tormentoni" farseschi (il cappello rubato, la chiave dalla finestra...) e da citazioni ironiche da Schopenhauer, ne segue un secondo cupo, disturbante, eppure attraversato da un'estrema forma di vitalità. Certo, l'irrompere del treno piombato in quel campo di sterminio ‘ricostruito’ in una vecchia fonderia di Terni raggela lo spettatore, ma Benigni è bravo nel mantenere sul filo del rasoio l'atmosfera tendente al nero: sicché l'abominio dell'olocausto non arriva attraverso una serie di scene-shock (impossibile riproporre quei corpi macilenti e quelle facce smunte), bensì filtrato dalle estrose bugie del protagonista, il cui unico cruccio consiste nel preservare il figlio dall'orrore facendogli credere di partecipare a una sorta di gioco a premi”.

*Michele Anselmi,
“L'Unità”, 18/12/1997*

Volere volare di Maurizio Nichetti
*con Maurizio Nichetti, Angela Finocchiaro, Patrizio Roveri,
Italia, 1991, 95'.*

Maurizio lavora con il fratello in una ditta specializzata in cartoni animati. È timido e impacciato, e una svolta alla sua vita potrebbe darla l'incontro con Martina, un'intraprendente ragazza che si occupa solo di casi di perversione sessuale. E tra i due, infatti nasce, una relazione. Ma tutto non scorre liscio: Maurizio diviene preda di una vera e propria metamorfosi: strane allergie e strane mutazioni, fino a quando diventa a sua volta un cartone animato.

“Il film/cartoon perfetto, interpretato da attori, è quello che ricrea lo stesso gusto delle esagerazioni caricaturali e delle trasformazioni fisiche, (...) il film manifesto di questa particolare cinematografia è **Volere Volare**. In questo caso il film è molto più importante di **Chi ha incastrato Roger Rabbit**, la cui vicinanza attori-cartoon, ineccepibile dal

punto di vista tecnico, non raggiunge la geniale fusione introdotta nell'opera del regista di **Ratataplan** e di **Ladri di saponette**. Per di più la trasformazione è stata concepita da Nichetti come una metamorfosi anche di proporzioni, di sé stesso, del suo corpo”.

*Marco Martani,
“Cineforum”, 313/1992*

***Will Hunting – Genio ribelle di Gus Van Sant
con Ben Affleck, Matt Damon, Robin Williams,
USA, 1998, 100’.***

Will alterna il lavoro di inserviente alla Mit University, alle serate trascorse a bere birra con gli amici. Ma il ragazzo è un genio della matematica e, quando viene scoperto da un professore, la sua vita cambia. Il docente cerca di far studiare il ragazzaccio, portandolo via dalla strada. Ma Will recalcitra. Il professore chiede aiuto a un amico psicanalista.

“Scontato forse, ma non banale, il film mette in scena le difficoltà degli individui nel mettersi in gioco, manifestare i sentimenti e mostrarsi per quello che realmente sono. (...) Certi momenti del confronto tra l'analista e il giovane paziente toccano con sapienza le note della commozione”.

*Fabrizio Liberti,
“Film TV”, 22/3/1998*

BIBLIOGRAFIA

Didattica

- Caronia L., Gherardi V., “La pagina e lo schermo/Libri e Tv antagonisti o alleati”, La Nuova Italia, 1991.
- Dallari M., “Guardare Intorno/Un approccio alla cultura visuale e audiovisiva”, La Nuova Italia, 1990.
- Gennari M., “Lo sguardo iconico/Per educazione all’immagine”, Editrice La Scuola, 1986.
- Moro W., “Lettura e Didattica del racconto visivo”, La Nuova Italia, 1991.

Testi Generali

- A.A. V.V., “Attraverso il cinema”, a cura di Antonio Costa, Longanesi, 1978.
- A.A. V.V., “Il cinematografo invenzione del secolo”, Gallimard, 1994.
- A.A. V.V., “La materia del sogno”, a cura del Centro Mazziano di Studi e Ricerche Cierre Edizioni, 1994.
- A.A. V.V., “Prima dei Lumière”, Comune di Forlì, senza data.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., “Estetica del film”, Lindau, 1999.
- Age, “Scriviamo un film”, Pratiche Editrice, 1992.
- Allori L., “Guida al linguaggio del cinema”, Editori Riuniti, 1986.
- Barbera A., Turigliatto R., “Leggere il cinema”, Mondadori, 1978.
- Baroni L., Volpi C., “Film cinema scuola”, a cura dell’Assessorato alla cultura della Regione Piemonte, 1997.
- Bazin A., “Che cos’è il cinema”, Garzanti 1994.
- Bogdanovich P., “Il cinema secondo John Ford”, Pratiche Editrice, 1967.
- Burch N., “Prassi del cinema”, Pratiche Editrice, 1980.

- Campari R., “Il racconto del film”, Laterza, 1983.
- Carluccio G., “Lo spazio e il tempo”, Loescher, 1988.
- Cassani D., “Manuale del montaggio”, UTET, 2000.
- Casetti F., Di Chio F., “Analisi del film”, Bompiani, 1985.
- Ceserani R., De Federicis L., “Strumenti”, Loescher, 1980.
- Costa A., “Saper vedere il cinema”, Bompiani, 1989.
- Cremonini G., “L’autore, il narratore, lo spettatore”, Loescher, 1988.
- Della Fornace L., “Come si legge un film”, Bulzoni, 1981.
- Delli Colli L., “Fare Cinema”, Gremese, 1985.
- Fasan Andrea, “Il montaggio”, Comune di Venezia, 1998.
- Field S., “La sceneggiatura. I film sulla carta”, Lupetti & Co., 1991.
- Guidorizzi M., Tedeschi Turco M., “Guardare&Vedere”, Casa Editrice Mazziana, 1995.
- Joly M., “Introduzione all’analisi dell’immagine”, Lindau, 1999.
- Metz C., “Semiologia del cinema”, Garzanti, 1972.
- Metz C., “La significazione nel cinema”, Bompiani, 1975.
- Metz C., “Linguaggio e Cinema”, Bompiani, 1977.
- Lotman J., Tsivian Y., “Dialogo con lo schermo”, Moretti&Vivaldi, 2001.
- Miller G., Reisz K., “La tecnica del montaggio cinematografico”, Tasco, 1981.
- Rondolino G., “Cinema e Musica”, UTET, 1991.
- Tosi V., “Il cinema prima dei Lumière”, Eri, 1984.
- Truffaut F., “I film della mia vita”, Marsilio, 1978.
- Truffaut F., “Il cinema secondo Hitchcock”, Pratiche Editrice, 1977.

- Vanoye F., Goliot-Lété A., “Introduzione all’analisi del film”, Lindau, 1992.

Storia del Cinema e Dizionari

- Allori L., “Dizionario del cinema”, Mondadori, 1993.

- Brunetta G. P., “Storia del cinema italiano”, Editori Riuniti, 1993.

- Di Giammateo F., “Dizionario Universale del cinema”, Editori Riuniti, 1984.

- Prédal R., “Cinema cent’anni di storia”, Baldini&Castoldi, 1996.

- Sadoul G., “Manuale del cinema”, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975.

- Sadoul G., “Storia del cinema mondiale”, Feltrinelli, 1971.

INDICE

- pag. 9 Capire il film: l'immagine e il suono
- pag. 9 Come nasce un film
- pag. 17 Le inquadrature
- pag. 19 I movimenti della macchina da presa
- pag. 20 Le posizioni della macchina da presa
- pag. 21 Ascoltare un film
- pag. 22 Per saperne di più: I significati da attribuire ai piani e ai campi
- pag. 23 Per saperne di più: La prospettiva, il quadro, la cornice
- pag. 24 Per saperne di più: I punti di vista
- pag. 25 Per saperne di più: Gli obiettivi
- pag. 26 Per saperne di più: La luce
- pag. 27 Per saperne di più: Ascoltare un film/Le voci
- pag. 27 Per saperne di più: Ascoltare un film/La musica
- pag. 28 Per saperne di più: Il precinema
- pag. 29 Trame film
- pag. 62 Bibliografia

REGIONE
TOSCANA



Assessorato alla Cultura