

REGIONE  
TOSCANA



Assessorato alla Cultura

**CONOSCIAMO IL CINEMA**

Progetto Regionale: Andiamo al Cinema  
Responsabile: Lanfranco Binni

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 1'25''

### **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.*

© 2007 F.I.C.E. Federazione Italiana Cinema d'Essai (Delegazione Toscana)

*Progetto regionale*  
ANDIAMO AL CINEMA

CAPIRE IL FILM: MUSICA 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)

**I**l cinema, definito da Paolo e Vittorio Taviani in una recente intervista il “Rinascimento del XX secolo” è, come il Jazz, la più recente disciplina delle arti.

Si tratta di una forma creativa nuova, al di fuori delle categorie classiche ma forse proprio per questo maggiormente capace di fornire chiavi di lettura della società moderna, che deve essere valorizzata come una delle più significative manifestazioni artistiche e sociali e, in quanto forma riconosciuta di espressione artistica, di informazione, documentazione e creatività, tutelata e diffusa. Solo così il cinema potrà contribuire a far crescere tra tutti i cittadini il principio di libertà d’espressione, il pluralismo, la tutela degli autori e delle opere, la promozione della diversità culturale e della dignità umana. Potrà contribuire all’arricchimento e alla crescita della nostra società, che è da sempre il compito dell’arte.

Il progetto regionale “Andiamo al cinema” nasce con l’obiettivo di promuovere e diffondere tra le nuove generazioni il cinema di qualità; esso vuole essere un contributo alla valorizzazione della cultura cinematografica e audiovisiva, come alta espressione di comunicazione artistica.

Per la Regione Toscana, coerentemente con gli obiettivi definiti nel Piano regionale dello Spettacolo, la promozione e l’educazione ai linguaggi dello spettacolo rappresenta un veicolo straordinario per la crescita culturale dei giovani e del pubblico adulto, un modo per aiutare i cittadini a comprendere, e quindi a vivere compiutamente, la cultura e la società contemporanei.

Per questo nel 2003 è stata realizzata, come supporto didattico, la collana editoriale Conosciamo il cinema che, unita alle esperienze laboratoriali, è diventata uno strumento importante di aiuto sia per gli insegnanti che per gli studenti. Dopo alcuni anni di esperienza, abbiamo deciso di arricchire la collana video/libro con la pubblicazione di “Musica e suoni” e “Gli effetti speciali”, completando così il ciclo iniziato con i volumi “L’immagine e il suono” e “Il montaggio”. In questo modo, si aggiungono due nuove opere particolarmente interessanti, e fondamentali per favorire la conoscenza e l’approfondimento di tutte le componenti del processo filmico.

Mi preme ringraziare per la fattiva collaborazione l’AGIS e la Federazione Italiana Cinema d’Essai, Delegazioni Toscana, per aver consentito e favorito, grazie ad un impegno capillare sul territorio, la più ampia diffusione del progetto regionale.

Si tratta di un progetto innovativo, che contribuisce a far crescere la creatività e l’apprezzamento per la cultura e per l’arte, anche nelle forme contemporanee. Perché l’amore per le espressioni artistiche, per il fermento culturale, per la bellezza siano anche in futuro un tratto identitario per la Toscana, e in particolare per le giovani generazioni.

**Claudio Martini**

Presidente della Regione Toscana

**L**a 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

**I**l 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

**I**mmagini 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 consoni al suo livello di preparazione e al suo grado di interesse per le singole unità didattiche.

**Simonetta Della Croce, Leonardo Moggi**





## CAPIRE IL FILM: MUSICA E SUONI

Il cinema nasce fuori da ogni influenza musicale ma per la natura stessa del suo linguaggio, fondamentalmente ritmico, ha ben presto stabilito rapporti di affinità e contiguità con la musica. Il cinematografo è diventato “ufficialmente” sonoro nel 1927 e da allora la questione del rapporto tra immagini e musica ha costituito uno dei temi ricorrenti della produzione e della realizzazione dei film; senza dimenticare l’importanza che ha ricoperto a livello teorico o nella fruizione da parte degli spettatori. Per cui la musica non è un semplice elemento fra gli altri nella complessa architettura del film, ma è un elemento che permette ai registi di catturare con più facilità le emozioni e l’attenzione degli spettatori.

### Ennio Morricone: Per un pugno di note

Come nasce la musica di un 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 di montaggio e prossimo all’edizione e al doppiaggio. Nel primo caso, ovviamente, si presume che ci sia tra regista e compositore una particolare affinità: mettiamo, per esempio, che il regista si chiami Sergio Leone e il compositore Morricone... tra regista e compositore si troverebbe a poco a poco un’intesa precisa, discutendo, anche animatamente, ma con le idee assolutamente chiare di quello che sarà, alla fine, il giusto compromesso tra le esigenze dell’uno e le idee dell’altro. Tra noi è sempre andata così: fin dalla prima volta che Sergio venne a casa mia (era a proposito di **Per un pugno di dollari**, e lo accompagnava un produttore con il quale io avevo già lavorato), capii che ci si poteva intendere. Se non altro perchè, anche se lui non lo ricordava affatto, la mia memoria visiva mi riportò immediatamente indietro negli anni, ai tempi delle elementari che ci avevano visto compagni di scuola, nella stessa classe... Da allora, lentamente, ma sempre di più, abbiamo costruito un rapporto professionale intenso e sempre più proficuo. Impiegando, in qualche caso, giorni e giorni per capirci, e scontrandoci a volte anche violentemente. Ma sempre con l’obiettivo chiaro in mente che il tema giusto sarebbe nato proprio dalla discussione, dal dibattito, dal confronto. Quanto un regista può condizionare la scelta di un compositore? Ci sono i registi “colti”, quelli che sanno riconoscere un pezzo o fischiettare una sinfonia, e quelli che invece con la musica non hanno alcun rapporto. Così come ci sono registi che sanno rendere il compositore protagonista del loro film e altri che invece relegano la musica ad un ruolo secondario, assolutamente complementare. È fin troppo ovvio che quanto più il compositore sarà partecipe delle scelte e della filosofia del regista, tanto più il risultato artistico del loro rapporto sarà migliore. Nel caso, ad esempio, di Leone e mio, mi è parso di capire sin dall’inizio che Sergio avesse bisogno (anzi, una vera e propria necessità) di incontrare qualcuno che fosse in grado di tradurre musicalmente le sue idee, e che, soprattutto sentisse di partecipare con un pieno coinvolgimento ai suoi film.

## **Essere in sintonia con il regista**

Quando il regista è in sintonia con il musicista, il risultato è garantito. Ma guai se il regista è un po' dittatore, o magari non troppo amico del compositore, o un timido che, tutto sommato, preferisce tenere per sé la decisione finale, prendendosi poi l'ultima parola alla consolle del mixage, magari in assenza del musicista...

Quando invece si riesce a diventare amici, quando si entra in sintonia, le cose vanno molto diversamente: il rapporto di fiducia che si instaura tra l'autore del film e il compositore è già l'avvio della partitura. Ci sono registi per i quali la musica è solo un suono, un commento in molti momenti del film, qualcosa da tenere a freno, perchè 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 né meno come la pizza di pellicola che hanno girato. Penso a Mauro Bolognini e alla sua straordinaria capacità - una dote, a dire il vero, più unica che rara - di scomporre immagini e temi, scompaginando l'ordine della partitura e ridistribuendo i brani secondo abbinamenti assolutamente imprevedibili, eppure altrettanto funzionali. Generalmente, però, il regista tiene a dovuta distanza il compositore: credo, tutto sommato, dopo tanti anni di esperienza nel cinema, di poter tranquillamente affermare senza il rischio di essere smentito che il cinema chiede alla musica un impegno limitato. No ad un particolare impegno tecnico, insomma, perchè potrebbe creare inutili complicazioni. Sì, invece - è quello che chiede il regista - ad un uso della musica totalmente subordinato alle immagini, e quasi mai autonomo rispetto al film del quale è parte integrante. Naturalmente come tutte le regole, anche questa ha le sue eccezioni: un regista come Sergio Leone per esempio, ha dato alla musica e ai suoi autori un ruolo talmente importante che spesso la musica è servita sul set come un vero e proprio stimolo alla stessa recitazione degli attori. Sergio, insomma, ha sempre valorizzato la musica, e in particolare ha dato il ruolo giusto alle mie partiture e al mio contributo. Cosa che, non lo nascondo, mi dà in quanto autore una particolare soddisfazione...

## **Il metodo di lavoro**

Veniamo al metodo di lavoro: se i rapporti con il regista sono determinanti per stabilire il "colore" che dovrà avere l'impostazione stessa della partitura, è altrettanto vero che non tutti i musicisti cosiddetti "seri" si dedicano alle colonne sonore. Voglio dire che da sempre esistono tanti compositori "dotti" che non riescono a fare il cinema perchè il cinema, a parte i pochi nomi dei compositori di musiche da film, è di solito terra di conquista di pessimi dilettanti, che hanno poco a che fare col cinema stesso e ancora meno dimestichezza con le partiture. Un buon compositore deve innanzitutto conoscere la musica. Ma saper distinguere Bach da Beethoven non basta. La musica bisogna saperla scrivere. E bisogna saper scrivere la musica giusta per il film giusto, realizzando temi capaci di vita propria. Autonomi, insomma, pur essendo complementari all'immagine che servono.

## La musica non dipende dal film

Sono personalmente convinto che tanto più un tema può essere ascoltato autonomamente dal film, tanto più la riuscita di quel tema sarà assicurata. La musica non dev'essere completamente dipendente dall'immagine, ma dev'essere contemporaneamente un tema orecchiabile e il commento all'intero film. Com'è possibile scegliere il tema giusto, capire il tono e la giusta scansione dei tempi e dell'intervento musicale? Anche in questo senso la collaborazione del regista è determinante: credo che un buon orecchio saprà sempre cogliere la differenza tra una musica pensata insieme per lungo tempo, costruita a poco a poco nella scelta delle note e poi dell'orchestrazione e degli strumenti, e un tema gradevole, ma inventato in pochi giorni da un compositore cui è stato richiesto di prodursi con una certa fretta, pur di assicurare qua e là un intermezzo musicale alle scene di un film appena concluso. Regole fisse di composizione non ce ne sono: se posso permettermi di dare qualche suggerimento a chi desidera entrare a far parte del mondo della musica da film, posso però certamente augurarmi che sempre di più la schiera dei compositori per il cinema si apra ad autori capaci di inventare, di uscire dalla melodia "classica" della quale siamo prigionieri, per scrivere, attraverso invenzioni sempre originali, una sintassi tutta nuova e tutta personale della musica cinematografica. Trovo che la musica sinfonica abbia poco a che vedere con il cinema, e so, in questo senso, di pensarla del tutto diversamente da tanti miei illustri colleghi di Hollywood che invece hanno fatto delle grandi sinfonie la loro bandiera. La sinfonia, sullo schermo, finisce per essere pletorica, appesantire le immagini e renderle enfatiche.

## Contrasto tra musica e immagine

Bisogna invece trovare un contrasto tra musica e immagine: quanto più la scena è rapida, tanto più la musica deve sottolinearne la scansione, ma in una sequenza di esplicita violenza. Penso in questo senso all'esplosione del ponte in **Giù la testa**, che ho sottolineato con un tema dolce, che sapesse esprimere in poche note tutta la nostalgia e la solitudine di un personaggio che nel gran boato rivive i suoi lontani ricordi di ragazzo... Così come, per sottolineare un momento di musica "interna" (una musica, voglio dire, che nasce dentro la scena), mi è capitato di usare l'armonica. O il carillon, quello rubato all'orologio di Lee Van Cleef. O l'organo che entra in scena con una Fuga di Bach quando Volonté sceglie una chiesa per nascondiglio, o ancora la voce umana usata come uno strumento, e i suoi vocalizzi nel tema di **C'era una volta il West...** Con la mia musica credo di aver dimostrato che una partitura può essere orchestrata con una grandissima varietà di strumenti. E con mezzi non propriamente strumentali, come le fruste, i fischi, i rumori, i brani di musica classica o le nuove composizioni... Trattati, s'intende, con strumenti che la sala d'incisione mette ormai a disposizione con una ricchezza di mezzi straordinari. Quando per realizzare quel carillon decisi di ricorrere ad uno strumento nuovo come il sintetizzatore, applicare il computer alla musica era pura follia. Quando per Pontecorvo sposai percussioni e coro con un organo fu quasi una provocazione: ma **Queimada** aveva bisogno di voci vere, e quell'organo s'intonava perfet-

tamente ai timpani. Sarà perchè ho cominciato suonando la tromba nelle orchestre di sincronizzazione dei film, accanto a musicisti bravissimi come Rustichelli, ma il gusto dell'orchestrazione non l'ho mai perso. È anche per questo che, tranne in qualche occasione, la mia musica amo dirigerla da solo come ai tempi di **Il Federale**, che è stato il mio primo film...

### **Lasciar fare al pianoforte**

E come allora lascio che sia il pianoforte a suggerirmi, ogni volta, le prime note di un tema. Accordando ad un amico come Sergio Leone una piccola civetteria: il gusto scaramantico di scegliere tra i brani che faranno parte di una colonna sonora, qualche vecchio scarto inutilizzato... Col "Tema di Deborah", il più suggestivo, a mio avviso, tra quelli che ho composto per **C'era una volta in America**, è andata così. Quel brano lo avevo composto per un altro film. Quando per la prima volta Sergio lo ascoltò **C'era una volta in America** era ancora una splendida, irrealizzabile idea...

*Laura Delli Colli, Fare il cinema,  
1985, pag. 129/131*

Sequenze tratte da:

*La rosa purpurea del Cairo*

*Star Wars – L'attacco dei cloni*

*I quattrocento colpi*

*Nuovo cinema Paradiso*

*Taxi Driver*

*Ray*

*La foresta dei pugnali volanti*

*Underground*

*The Dreamers*

*Mulholland Drive*

## **IL CINEMA SONORO**

Dopo pochi mesi dall'invenzione del cinematografo i film sono già accompagnati dalla musica eseguita dal vivo, magari da un solo pianista. Gli storici non sanno spiegarsi perché la musica ha fatto il suo ingresso nel cinema: secondo alcuni è per coprire il rumore fastidioso del proiettore, secondo altri per divertire gli spettatori che, altrimenti, si annoiavano o si inquietavano a guardare immagini senza rumori. Sarà nel 1927 e con l'uscita de **Il cantante di jazz** che il cinema diventa sonoro.

### **Il passaggio dal muto al sonoro**

Se tutti i primi spettacoli "non commerciali" del cinematografo dei fratelli Lumière hanno luogo senza musica, le locandine e i programmi menzionano presto il pianista

che accompagnerà i tableaux che si succederanno sullo schermo. Le ragioni di questa presenza, che diventa presto un elemento dello spettacolo, sono molteplici e complementari. Coprire il rumore del proiettore, assicurare gli spettatori nel buio, creare un continuum allo scopo di unificare la successione discontinua del film, occupare l'orecchio e renderlo così meno attento alle sollecitazioni sonore della sala, altrettante ipotesi fra le quali non è necessario scegliere. Si può aggiungere a questo elenco non esaustivo il carattere fieristico del cinema dei primi tempi, carattere che rende quasi naturale l'accompagnamento musicale. Il musicista sarà quindi incaricato di occupare l'orecchio per liberare l'occhio, senza alcuna preoccupazione per il contenuto delle immagini. Suonare imperturbabilmente il proprio repertorio: ecco la sua poco gloriosa missione. Ma la musica ha anche un ruolo fondamentale nella percezione delle immagini mute: far avvertire allo spettatore una durata. L'irrealtà delle ombre che si agitano sullo schermo conferisce una dimensione molto astratta al fluire del tempo: "Al film mancava una sorta di battito che avrebbe permesso di misurare interiormente il tempo psicologico del dramma, riferendolo alla sensazione primaria del tempo reale". Questo problema del tempo, come vedremo, sarà fondamentale per capire l'impatto della musica sulla percezione dello spettatore. L'avvento dei cortometraggi burleschi sceneggiati, provoca l'apparizione occasionale di un imbonitore e di un rumorista che testimoniano un nuovo rapporto fra suoni e immagini: ormai attenti ai suoni, gli spettatori saranno anche più sensibili alla musica. I pianisti di sala, diventati "scroconci", abbandonati a se stessi, cercano bene o male di tener conto dell'"atmosfera" delle diverse sequenze, mentre negli Stati Uniti l'organo Wurlitzer, con i suoi molteplici effetti musicali, s'impone nelle sale cinematografiche. Nascono riflessi e abitudini nel corso delle proiezioni, ma la diversità dei film e il rapido successo del nuovo divertimento rendono necessarie alcune regole di comportamento.

## Repertori

I produttori di film a poco a poco prendono coscienza dell'importanza dell'accompagnamento musicale e tentano di venire in aiuto ai pianisti e organisti, ai direttori d'orchestra e ai gestori delle sale. Nel 1909 i film Edison pubblicano "Suggestion for Music", catalogo nel quale ogni azione o emozione è associata a una o più melodie tratte dal repertorio classico. La Sonata al chiaro di luna accompagnerà idealmente una notte tranquilla, l'ouverture del Guglielmo Tell è adatta al temporale e la Marcia nuziale di Mendelssohn alle nozze. Le opere si susseguono presso gli editori musicali: "Playing to Picture" di W. T. George nel 1912, "Sam Fox Moving Picture Music Volumes" di J. S. Zamacki nel 1913, la "Kinothek" di Giuseppe Becce nel 1919 (seguiranno sei volumi, fino al 1933), poi "il Motion Picture Moods for Pianists and Organists: a Rapid-Reference Collection of Selected Pieces" di Ernő Rapée nel 1924. Pezzi classici e composizioni originali sono accuratamente cronometrati ed etichettati. Henri Colpi cita i ricordi di George Van Parys: "Alcuni compositori si rispecchiano nella scrittura di musiche che, nel nostro gergo, chiamiamo incidentali. Ciascuno di questi brani si riferiva a un genere nettamente determinato. I titoli esprimevano sempre bene l'utiliz-

zo che bisognava farne: inseguimento drammatico, disperazione, amoroso cantabile, visioni d'orrore, passeggiata campestre". Con questi cataloghi di musiche incidentali nascono le prime composizioni per il cinema. Tali raccolte non sono gli unici strumenti di cui dispongono i musicisti di sala: le scatole di pellicola sono corredate d'istruzioni precise, accompagnate dalle partiture corrispondenti e da fogli con il minutaggio. La società Gaumont presenta così questi libri: "La guida musicale Gaumont è stata realizzata allo scopo di facilitare largamente il compito dei signori direttori d'orchestra che, non avendo sempre il tempo materiale di cronometrare esattamente i film, sono costretti loro malgrado a effettuare adattamenti di fortuna. Questa guida musicale, realizzata con la massima cura dal direttore d'orchestra della nostra sala di proiezione, vi sarà consegnata ogni settimana dal nostro agente regionale nello stesso momento in cui affitterete i film. Non dimenticate di richiederla e tenete conto che si applica a tutte le orchestre". Tale passaggio progressivo dall'approssimazione (la musica come semplice sottofondo) alla determinazione (le partiture associate a un film) segnala un'attenzione di sempre maggiore portata nei confronti dei rapporti tra musica e cinema. Quest'analisi non deve mascherare la diversità delle situazioni: gli esercenti delle piccole sale probabilmente non hanno molti mezzi per pagare le prove e impiegare musicisti capaci di leggere a vista le partiture. Molti pianisti fanno anche i cassieri o aprono le sale, e il dilettantismo dei primi anni è persistito senza dubbio in un buon numero di piccoli esercizi. Non è questo il caso dei luoghi prestigiosi delle grandi città, come attesta il prezioso diario di Paul Fosse, direttore musicale dell'immenso Gaumont-Palace, il "più grande cinema del mondo", inaugurato in Place Clichy nell'autunno del 1911.

## **Il diario di Paul Fosse**

Il direttore musicale ha l'incarico di comporre e di dirigere l'orchestra, poi di scegliere, dopo la visione del film, le musiche che accompagneranno le diverse sequenze. Tali musiche sono tratte dal repertorio dei cataloghi e arrangiate dallo stesso Paul Fosse. Il diario è costituito da due spessi volumi intitolati "Adaptations musicales des films du Gaumont Palace", di cui il primo comprende gli anni 1911-1919 e il secondo gli anni 1920-1928. Per diciassette anni, Paul Fosse ha annotato meticolosamente i titoli dei film e l'elenco dei brani che li accompagnano. Oltre alla diversità delle opere eseguite, questo documento permette di constatare un cambiamento progressivo nel lavoro dei direttori musicali, sempre più attenti agli eventi che si verificano sullo schermo.

Nei primi anni Fosse, dopo il titolo del film, si accontenta di elencare le proprie scelte musicali: a sinistra, il titolo dell'opera, seguito se necessario dalla parte suonata (per esempio, il numero di movimento), e poi, a destra, il nome del compositore. I riferimenti ai film sono inesistenti: in realtà si tratta di una successione di atmosfere generali riscontrate da Fosse mentre visionava le pellicole. A partire dal 1915, talvolta vengono annotate indicazioni più precise dopo il titolo dei brani: "Fino all'entrata del castello" o "Fino al ballo nel parco", indicazioni assai più presenti dopo il 1917. Nel secondo volume, l'evoluzione dell'atteggiamento di Paul Fosse è notevole: il film è suddiviso in unità sempre più piccole. L'aumento del numero di brani musicali è dovuto alla durata

dei film, ma anche a questa ricerca di corrispondenze musica-immagini. Non sono più didascalie, ma eventi molto precisi che giustificano i cambiamenti di sequenza musicale: l'uscita di un personaggio, una caduta o uno sparo. Il direttore musicale, anche se fa sempre appello a opere preesistenti, ormai si comporta come un compositore di cinema, con un'evidente volontà di servire il film inventando rapporti complementari fra la musica e le immagini. Non si tratta di occupare l'orecchio dello spettatore, ma di proporre una lettura musicale del film. Paul Fosse elabora vere sceneggiature, improbabili collage di brani che, molto prima delle audacie di Jean-Luc Godard, prendono le distanze "dall'integrità" delle opere, fossero anche dei più grandi compositori.

## Composizioni per il film

Durante i primi due decenni, i grandi nomi della composizione musicale non s'interessano molto al divertimento popolare costituito dal cinema. La composizione, nel 1908, di Camille Saint-Saëns per **L'assassinat du duc de Guise (L'assassinio del duca di Guisa)** di Charles Le Bargy e André Calmettes rappresenta un'eccezione. La Société Le Film d'Art, creata nel 1907, è all'origine di questo film la cui ambizione è di dare una legittimità artistica al cinema: Saint-Saëns ambisce qui all'élite della Comédie Française e dei grandi palcoscenici parigini. Se la decina di minuti di durata di **L'assassinat du duc de Guise** rende possibile una composizione originale, non è ancora il caso dei lungometraggi: il costo di un tale lavoro per rappresentazioni in numero esiguo, persino uniche, non incita molto i produttori a moltiplicare le creazioni.

Negli anni '20, alcune proiezioni prestigiose associano i nomi di Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud o Paul Hindemith a quelli di Abel Gance, René Clair, Marcel L'Hérier o Hans Richter. Bisogna ancora precisare che qui si tratta di adattamenti di musiche preesistenti tratte o dal repertorio del compositore stesso, o dalle opere di altri artisti, fra le quali viene a inserirsi qualche frammento di composizioni originali. Per **La rosa sulle rotaie** (1920), di Abel Gance, Honegger presenta così la sua collaborazione con Paul Fosse per le rappresentazioni del Gaumont-Palace: "Mantenendo per quanto possibile il poco conosciuto, se non l'anonimato dei brani, abbiamo attinto unicamente alle opere moderne con alta tenuta musicale (...). Ciò che abbiamo cercato è la corrispondenza assoluta fra lo spirito animatore di un frammento del film e la sua conferma ritmica musicale". Nell'evocazione del preludio, composto per introdurre **La rosa sulle rotaie**, Honegger dà prova di una bella intuizione: "Questo breve preludio intende solo presentare i personaggi e suggerire le atmosfere in cui evolveranno. Per la composizione di uno spartito totale, questi motivi sarebbero stati sviluppati sinfonicamente. Li indico, tali e quali, come degli schizzi che aiutano i personaggi alla stregua di leitmotiv". Honegger intuisce qui quello che saranno le grandi composizioni sinfoniche che accompagneranno i film parlati, specialmente a Hollywood. Se non siamo ancora arrivati a quel punto, lo stato delle ricerche sulla sincronizzazione fra le immagini e il suono annuncia l'avvento del cinema "sonoro".

*Gilles Mouëlllic, La musica al cinema,  
2005, pag. 5/12*

## La molla della sincronizzazione: La sincreesi

La sincreesi (parola che formiamo combinando “sincronismo” e “sintesi”) è la saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un fenomeno sonoro e un fenomeno visivo puntuale quando questi accadono contemporaneamente, e ciò indipendentemente da ogni logica razionale. E’ la sincreesi che permette il doppiaggio, la postsincronizzazione e la sonorizzazione, e che dà a queste operazioni un margine di scelta così ampio. Grazie a essa, per un solo corpo e un solo volto sullo schermo, vi sono decine di voci possibili o ammissibili, esattamente come, per un colpo di martello che si vede, possono funzionare centinaia di rumori differenti. Come dimostrano certi esempi di video o cinema sperimentali, la sincreesi può anche funzionare sul vuoto, vale a dire su immagini e suoni puntuali che non hanno, alla lettera, nulla a che vedere gli uni con gli altri, e che formano nella percezione degli agglomerati mostruosi, ma irresistibili e inevitabili: la sillaba “fa” e l’immagine di un cane; un colpo e l’immagine di un triangolo. La sincreesi è pavloviana. Ma essa non è del tutto automatica: essa è anche funzione del senso, e si organizza secondo leggi gestaltiche ed effetti di contesto. Se si seminano a caso fenomeni sonori e visivi puntuali e rapidi, se ne vedono certi mettersi insieme per sincreesi, e altri no. La sequenza si “fraseggia” da sola, in ragione di fenomeni di rinforzamento, di “buona forma” che non obbediscono a una semplice legge.

Talvolta questa logica è evidente: quando si tratta di un suono più potente degli altri, esso si coagula con l’immagine che gli è sincrona più degli altri che lo precedono o lo seguono. Questo può anche essere un fenomeno di senso o di ritmo. (...) E’ il “modesto” fenomeno della sincreesi – modesto perché umile e quotidiano, senza particolare rilievo – che apre le porte del cinema sonoro; è grazie a esso che possono formarsi le configurazioni audiovisive più sottili e sorprendenti. Ma oggi, quando vedere su uno schermo una figura che si sposta nello stesso momento in cui si sente un movimento è diventato banale, è difficile immaginarsi la meraviglia che potevano suscitare nel 1927, per via del loro stesso sincronismo, i primi film con suono e immagine sincroni. Che il suono e l’immagine volteggiassero come una coppia di ballerini in perfetto accordo, costituiva di per sé uno spettacolo. Testimonianza di ciò sono i testi scritti a quell’epoca a questo proposito; e anche i film che, in particolare quando erano musicali, esaltavano il sincronismo in quanto tale, mostrando violinisti o suonatori di banjo che, a ogni gesto sullo schermo, generavano una nota distinta. L’abitudine ci ha portati a considerare questo fenomeno come “naturale” e cinematograficamente privo di interesse. E invece riscopriamolo.

*Michel Chion, L’audiovisione suono e immagine nel cinema,  
2001, pag. 58/60*

Sequenze tratte da:  
***Vecchia America***  
***The Aviator***  
***Viale del tramonto***  
***Tempi moderni***



*L'uomo invisibile*  
*L'uomo che sapeva troppo*  
*Blow Out*  
*Indiana Jones e l'ultima Crociata*  
*La foresta dei pugnali volanti*  
*Toro scatenato*  
*Lisbon Story*  
*Million Dollar Baby*

## **SUONO: IN, OFF, OVER**

Il sonoro in un film narrativo è come un gioco di scatole cinesi, in cui la scatola più grande è la colonna sonora, ovvero l'insieme di tutti i suoni presenti in un film: rumori, dialoghi, musica.

### **Le scatole cinesi e il golfo mistico del cinema**

L'approccio diegetico al linguaggio audiovisivo, relativamente all'analisi di una sequenza di un film sonoro narrativo, si basa sul concetto di diégnesis, parola greca che significa "racconto". Il sonoro di un film narrativo è come un gioco di scatole cinesi, in cui la scatola più grande è la colonna sonora, concettualmente l'insieme di tutti i suoni presenti in un film (rumori, voci, dialoghi, musiche, sia all'interno che all'esterno della narrazione), tecnicamente la zona della pellicola cinematografica dove questi suoni – attraverso un procedimento foto-acustico – sono registrati. All'interno di questo contenitore omnicomprensivo troviamo un'altra scatola – la diégnesis, appunto, il mondo della finzione narrativa –, che ne contiene un'altra ancora, la più piccola, cioè quel rettangolo al tempo stesso reale (in quanto schermo fisico) e ideale (in quanto cornice narrativa), su cui, dentro una sala cinematografica, vengono proiettate le immagini, e che è opportuno definire campo. Nell'ambito di un'analisi diegetica, è necessario innanzitutto stabilire se un determinato suono sia interno o esterno alla diégnesis, successivamente se sia interno o esterno al campo. Quanto alla diégnesis, occorre dunque appurare se il suono sia diegetico o extra-diegetico. Sono diegetici tutti quei suoni che appartengono all'universo narrativo del film e che incarnano una vasta gamma di ruoli nella storia raccontata per immagini: il rumore del traffico cittadino, il fragore di un tuono, l'impatto acustico di un pugno, l'abbaiare di un cane, la voce dei personaggi, il cigolio di una porta, lo squillo di un telefono, il sonoro di un televisore acceso, la musica trasmessa per radio, riprodotta da un grammofono, eseguita in un concerto, in un ristorante, sulla strada, da uno o più strumentisti, da uno o più cantanti, da un'orchestra, ecc. Si tratta di suoni talvolta protagonisti cruciali del racconto, talaltra marginali, casuali, sovrapposti gli uni agli altri, non nettamente distinguibili, gli stessi cioè che ritroviamo nella realtà, perlopiù in un intreccio aleatorio, anarchico ... E quasi sempre il cinema narrativo, si sa, della realtà vuole tentare una riproduzione il più possibile verosimile. Per quanto paradossale possa risultare questa affermazione, i suoni diegetici sono visibili. Generalmente, una sequenza cinematografica offre al fruitore di-

verse possibilità per visualizzare questa articolata categoria di suoni. Se inquadrata dalla macchina da presa, per prima cosa, lo spettatore può scorgere la sorgente sonora: uno strumento musicale durante un'esecuzione dal vivo, il labiale dei personaggi che produce parole o canto, un telefono che squilla, una pistola da cui parte uno sparo, una radio o un televisore accesi, i movimenti di un direttore d'orchestra, l'orchestra stessa durante un concerto, il vinile che gira, il juke-box in azione, ecc. In altre parole, le immagini di tutte le cose da cui i suoni provengono. Lo spettatore, inoltre, può "vedere" il suono diegetico attraverso la reazione dei personaggi (sempre se inquadrata dalla macchina da presa).

Non è infatti solo il fruitore del film il destinatario privilegiato dei suoni diegetici: ci sono anche i personaggi ad ascoltarli e a reagire di conseguenza ad essi o agli eventi che li generano, naturalmente nell'ambito della finzione narrativa. Ed ecco possibile constatare vivamente l'appartenenza di quei suoni al racconto: nell'espressione del volto di un uomo alle parole del proprio interlocutore, in una testa che si gira in risposta ad un richiamo, in un ballo, in un personaggio che cade a terra esamina dopo uno sparo o che si tappa le orecchie a causa di un frastuono ... Ancora, la macchina da presa potrebbe inquadrare, rendendo così "visibile" un suono diegetico, il suo effetto sugli oggetti, naturalmente sempre all'interno del racconto: una superficie che vibra, un cristallo che esplode ... Quando la macchina da presa, infine, non rivela né la sorgente sonora, né la reazione dei personaggi, né l'effetto sugli oggetti, un suono diegetico potrebbe essere visualizzato dallo spettatore semplicemente attraverso il contesto ambientale in cui è inserito. E' sufficiente infatti la riproduzione filmica di un ambiente urbano a rendere in un certo senso "visibile" il rumore del traffico cittadino pur senza che ne siano inquadrati cause sonore ed effetti su persone o cose. Le stesse considerazioni sono valide, ad esempio, per un contesto naturalistico, che potrebbe visualizzare e dunque giustificare – da un punto di vista puramente ambientale – il cinguettio degli uccelli, il rumore del vento, delle foglie, di un torrente ... Quasi sempre una sequenza cinematografica offre al fruitore del film almeno una di queste quattro possibilità per visualizzare i suoni diegetici in essa contenuti. Anche nel caso permanga inizialmente una certa ambiguità sull'appartenenza o meno di un determinato suono all'universo diegetico, la macchina da presa prima o poi tende a dissipare i nostri dubbi. E quando non lo fa, è una scelta precisa e ponderata del regista, che tradisce l'intenzione di creare un'aspettativa, di costruire la suspense, di indurre lo spettatore a chiedersi "da dove viene questo suono?" oppure "perché ascoltiamo questo suono?" Fanno eccezione tutti quei suoni diegetici che, pur non visualizzati, sono fortemente identificativi di un contesto ambientale su cui la macchina da presa non si sofferma, per privilegiare altri elementi della narrazione: un brusio di sottofondo può, ad esempio, contestualizzare i primi piani di un dialogo in un luogo pubblico non esplicitato in termini visivi. In qualità di spettatori, pur non confortati dalle immagini, diamo per scontate sia l'appartenenza di questa categoria di suoni al regno del racconto, sia la loro funzione principale, quella cioè di informarci di qualcosa che non vediamo. Così come i suoni diegetici – proprio in quanto parte integrante di quella realtà che il cinema vuole riprodurre – possono essere accidentali, aleatori, caotici, indifferenti alle emozioni dei personaggi, i suoni extradiegetici – quelli al di fuori della diéghesis, del mondo narrativo –, nella loro presenza irreali e arbitraria, si flettono quasi sempre al racconto visivo, per accompagnarlo, illustrarlo, rafforzarlo, arricchirlo

di senso, sottolinearne il colore emotivo, suggerirne un'interpretazione, contraddittorio a volte.

Come i suoni diegetici sono visibili, giustificati dagli eventi narrati, gli extradiegetici sono assolutamente invisibili, privi di presupposti realistici, mimeticamente ingiustificati, pur quasi sempre seguendo passo passo le immagini sorreggendole con cura. Soprattutto, gli spettatori sono gli unici destinatari di questi suoni, che, in quanto esterni alla finzione narrativa sono preclusi ai personaggi, alle creature cioè di quella finzione. I personaggi non possono ascoltarli, gli oggetti scenici non possono subirne gli effetti, e non esiste in scena una sorgente sonora che possa giustificarne l'esistenza. Nel cinema, i suoni extradiegetici provengono da una zona oscura, ignota, invisibile e sfuggente persino all'immaginazione dello spettatore. Quella stessa zona a cui possiamo dare un volto quando assistiamo a un'opera lirica, espressione eminente dell'extradiegetico. La musica di un'opera lirica è quasi esclusivamente extradiegetica (fanno eccezione soltanto le musiche eseguite in scena da uno o più personaggi: la serenata dedicata dal protagonista alla donna amata, ad esempio). I personaggi di un'opera lirica, paradossalmente, non possono ascoltare la musica costruita su di loro. A dire il vero, non sanno nemmeno di cantare. Siamo noi, in qualità di spettatori, ad ascoltarli e vederli cantare, accompagnati da un'orchestra, guidati da un direttore. Loro invece, intrappolati in una trama narrativa, hanno coscienza soltanto di vivere. A differenza del cinema, tuttavia, nell'opera lirica possiamo vedere quel luogo singolare, paradossale, misterioso e arbitrario da cui sorge l'universo sonoro extradiegetico. E' la fossa orchestrale, chiamata golfo mistico, in cui un direttore d'orchestra e un gran numero di strumentisti si danno da fare per accompagnare, sostenere, incalzare, svolgere musicalmente gli avvenimenti che hanno luogo sul palcoscenico. Proprio in virtù di questo parallelo, nel cinema possiamo dunque definire la zona dell'extradiegetico come golfo mistico invisibile. E questa dimora imperscrutabile non ospita soltanto la musica: talvolta anche il rumore, più spesso la voce (nella maggior parte dei casi narrante, ad illustrare verbalmente momenti del racconto visivo). Ritornando al gioco delle scatole cinesi, i suoni extradiegetici, in quanto appartenenti al golfo mistico invisibile, pur rimanendo interni alla scatola più grande (la colonna sonora, che abbraccia tutti i suoni possibili in un film), sono esterni agli altri due contenitori più piccoli (diégnesis e campo): infatti non sono parte costitutiva né della finzione narrativa, né, a maggior ragione, della cornice visiva che la circonda ai nostri occhi. Forse è proprio per questo che i suoni extradiegetici sono denominati over: perché esistono "al di fuori", "oltre". Quanto al campo, invece, una volta constatata, con l'aiuto delle immagini, l'appartenenza di un determinato suono al racconto, e quindi al contenitore diégnesis, bisogna chiedersi se questo suono – diegetico, dunque – sia interno o esterno alla scatola più piccola, alla cornice dello schermo su cui viene proiettato il film. Si tratta di stabilire se la sorgente sonora di un suono diegetico sia inquadrata o meno dalla macchina da presa, cioè se questo suono sia in (in campo) oppure off (fuori campo).

*Vincenzo Ramaglia, "Il suono e l'immagine/Musica, voce, rumore e silenzio nel film", 2004, pag. 6/9*

Sequenze tratte da:

*Amarcord*

*Fratello dove sei?*

*Sweet Sixteen*

*Ray*

*Finalmente domenica*

*Il dittatore dello stato libero di Bananas*

*Chi ha incastrato Roger Rabbit?*

*School of Rock*

*Manhattan*

*Amadeus*

*I quattrocento colpi*

*Il favoloso mondo di Amélie*

*Intrigo internazionale*

*Les choristes/I ragazzi del coro*

*Il pianista*

*Mission*

*Frankenstein junior*

*Alta tensione*

*Monty Python e il Santo Graal*

*Il pianista*

## **I SUON SINCRONICI: IL PARALLELISMO**

Per approfondire la conoscenza di una sequenza cinematografica occorre valutare come il suono è associato alle immagini. Le supporta? E' in netto contrasto con loro? Le accompagna? Per rispondere a questi interrogativi occorre effettuare l'analisi sincronica di una sequenza. La maniera più semplice e più utilizzata di unire il sonoro alle immagini è il Parallelismo. Il suono si fonde con le immagini e talvolta le accompagna, oppure per altre esigenze narrative le supporta.

### **Il Parallelismo**

(...) Il Parallelismo è la più elementare soluzione combinatoria tra livello sonoro e livello visivo, in cui il primo si amalgama meticolosamente sul secondo, incarnando una funzione di accompagnamento, di supporto, a sostegno delle immagini. Non a caso la sua forma più estrema è rintracciabile nel mickymousing, in quella tecnica musicale cioè che sonorizza accuratamente – con segmenti musicali, rumori, effetti sonori – ogni elemento mimico dei personaggi e dell'azione visiva di un cartone animato.

Il Parallelismo deriva dal ruolo empatico e illustrativo che la musica ha sempre incarnato nel teatro musicale (opera, balletto, operetta, Singspiel, ecc.) e nelle composizioni "a programma". Se rappresentassimo graficamente il livello sonoro e il livello visivo come due linee, ognuna con un proprio andamento ondulatorio irregolare, sarebbe possibile visualiz-

zare il Parallelismo con due linee praticamente identiche, o perlomeno simili. E' sempre bene precisare che queste sono schematizzazioni astratte, di comodo comunque inadeguate all'ambigua complessità del linguaggio cinematografico, e che è materialmente impossibile un'aderenza assoluta tra i due livelli: quello visivo e quello sonoro sono due codici differenti, ognuno con le proprie leggi, con i propri percorsi, con una propria organizzazione formale. La stessa estetica musicale si fa spesso portavoce dell'impossibilità da parte della musica di comunicare concetti precisi e quindi dell'arbitrarietà di qualsiasi accostamento tra linguaggio musicale e linguaggio verbale e/o visivo.

“Eduard Hanslick” in “Il bello musicale” (1857), sviluppando la teoria kantiana della musica come “arte del bel giuoco di sensazioni” e contrapponendosi alle teorie romantiche che assegnano alla musica la possibilità di esprimere sentimenti, dimostra in modo efficace quanto l'arte dei suoni abbia una propria estetica autonoma, che consiste in un puro gioco di rapporti sonori, svincolato da velleità espressive almeno quanto le geometrie dell'architettura e le volute di un arabesco. Eppure persino Hanslick accorda alla musica la possibilità di “imitare” i moti dell'anima, ma per il semplice fatto di condividere con essi il crescere, il diminuire, l'accelerare, il rallentare, il forte, il piano, il presto con fuoco, il largo ... La musica, quindi, in virtù di questa affinità prettamente dinamico-ritmica con i sentimenti, può generare nell'immaginazione associativa dell'ascoltatore la loro impressione. In effetti è possibile applicare le considerazioni di Hanslick in generale al rapporto tra suono e immagine nel cinema e in particolare all'analisi sincronica.

Infatti il Parallelismo tra livello sonoro e livello visivo in una sequenza cinematografica può essere costruito attraverso una corrispondenza dinamica e ritmica tra la musica extradiegetica e gli eventi o i sentimenti raccontati per immagini, di cui essa si fa supporto prezioso.

Vincenzo Ramaglia,  
*Op. Cit., pag. 23/25*

Sequenze tratte da:

***Making off Il Signore degli Anelli – Le Due Torri***

***Lezioni di piano***

***Jules e Jim***

***L'era glaciale***

***La febbre dell'oro***

***Minority Report***

***Abbasso l'amore***

***Train de vie***

***Tanguy***

***Pleasantville***

***Il Gattopardo***

***Quattro matrimoni e un funerale***

***Good By Lenin***

***Arancia meccanica***

***Irma la dolce***

## I SUONI SINCRONICI: IL CONTRAPPUNTO

Se nel Parallelismo le immagini sono unite da un sodalizio così discreto che non prevarica mai il livello visivo del film, nel Contrappunto la musica non asseconda le immagini.

### L'asincronismo

E' di Siegfried Kracauer l'aneddoto del pianista ubriaco: "Ricordo ancora, come se fosse ieri, un vecchio cinema che frequentavo un tempo, preferendolo agli altri. (...) Il pianista in gioventù era stato un artista molto dotato con un brillante avvenire dinanzi a sé, ma poi s'era dato al bere, e tutto ciò che ricordava quegli inizi promettenti era la sua svolazzante cravatta alla lavallière, resto della sua vita da studente con i suoi sogni di gloria. Capitava piuttosto di rado che fosse veramente sobrio. E, quando suonava, era così completamente assorto in se stesso che non si degnava neanche di gettare uno sguardo allo schermo. La sua musica seguiva un corso proprio, del tutto imprevedibile. (...) Accadeva quindi non di rado che suonasse gaie musiche quando, nel film a cui stavo assistendo, il conte sdegnato cacciava di casa la moglie adultera, e che una marcia funebre accompagnasse invece alla fine la scena celestiale della riconciliazione. Questa mancanza di rapporto tra i temi musicali e l'azione che avrebbero dovuto commentare mi sembrava deliziosa, perché mi faceva vedere la storia in una luce nuova e inattesa, o, cosa più importante, m'invitava a perdermi in un paese sconosciuto e selvaggio aperto dalla suggestione delle immagini. Proprio perché trascurava le immagini sullo schermo, il vecchio pianista dava loro modo di rilevare molti segreti (...) Non ho sentito mai un accompagnamento più adatto". Quello che scopre Kracauer semplicemente ascoltando le note di un pianista ubriaco, è un universo inesauribile di possibilità espressive che la musica cinematografica conquista emancipandosi dalle immagini o contrapponendosi dialetticamente ad esse, suggerendo così un senso altro rispetto a quello contenuto nel livello visivo. La musica può fare molto di più che assecondare didascalicamente le immagini: può interpretarle, sovvertirle, rigenerarle, capovolgerne il significato. Anche soltanto "trascurando" le immagini, la musica produce un senso nuovo, alternativo. Figuriamoci contrastandole. Ma questa intuizione – in merito all'interazione tra musica e film muto – combacia paradossalmente col fulcro programmatico di un testo chiave del dibattito accesi alla nascita del cinema sonoro: Il futuro del sonoro. Dichiarazione, steso da Sergej M. Ejzenstejn nel 1928, firmato anche da Pudovkin e Aleksandrov, e conosciuto come "Manifesto dell'asincronismo". Nella nuova era del film sonoro, concetti decisivi come quello di "contrappunto", "asincronismo", "montaggio sonoro" aprono al suono un vasto spettro di potenzialità espressive, drammaturgiche, estetiche. "Soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di fonofilm debbono essere dirette verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora: questo sistema porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale (...) Di giorno in giorno i temi dei soggetti diventano sempre più complessi; e i tentativi fatti per risolverli

con mezzi unicamente figurativi o sono rimasti insoluti o hanno portato a un simbolismo troppo fantasioso. Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio indipendentemente dall'immagine visiva, introdurrà invece un mezzo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione. Per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi". Da questi brani particolarmente illuminanti del "Manifesto dell'asincronismo" è facilmente arguibile quanto l'avvento del sonoro costituisca una rivoluzione estetica, nell'ambito della quale il suono si aggiudica funzioni sempre più profonde e complesse di questa subordinata e passiva di accompagnare, sorreggere, assecondare il livello visivo. Le stesse funzioni che, inconsapevolmente, quel pianista ubriaco dimostra a Kra-cauer, strimpellando non con le immagini, ma a prescindere dalle immagini, o – ancora – contro le immagini. Il film sonoro apre dunque all'analisi sincronica un esteso campo di indagine, ricco di diverse soluzioni combinatorie tra suono e immagine, ognuna con la propria risultante estetica, col proprio significato, col proprio effetto sullo spettatore. L'aneddoto del pianista ubriaco e il "Manifesto dell'asincronismo" preannunciano le più ricercate, sofisticate, interessanti di queste soluzioni.

Vincenzo Ramaglia,  
*Op. Cit.*, pag. 21/23

Sequenze tratte da:

***Full Metal Jacket***

***Alice***

***Moulin Rouge***

***Mulholland Drive***

***Il grande freddo***

***Mission Impossible 2***

***Shrek 2***

***Lo squalo***

***Assassini nati /Natural Born Killer***

***La notte di San Lorenzo***

***Bowling a Columbine***

***Aleksandr Nevskij***

***Shining***

***Arancia meccanica***

## **L'EFFETTO EMPATICO E QUELLO ANEMPATICO**

Un altro importante elemento da valutare tanto nel Contrappunto che nel Parallelismo, è il modo in cui il suono partecipa all'emozione della scena. Avremo un suono empatico quando le voci, la musica o i rumori supportano o contrastano le immagini e sono fortemente condizionate dall'elemento visivo. Quando invece il suono non asseconda le immagini, ma scorre indisturbato avremo l'effetto anempatico. I rumori, le voci e la musica sono uniti alle immagini ma non sembrano voler generare precise combinazioni di senso.

## L'effetto empatico e quello anempatico

Vi sono due modi per la musica di creare nel cinema una specifica emozione, in rapporto con la situazione mostrata. Nel primo, la musica esprime direttamente la propria partecipazione all'emozione della scena, rivestendo il ritmo, il tono, il fraseggio adatti, il tutto evidentemente in funzione dei codici culturali della tristezza, della gioia, dell'emozione e del movimento. Possiamo allora parlare di musica empatica (dalla parola "empatia": facoltà di sentire i sentimenti degli altri). Nell'altro, essa mostra al contrario una chiara indifferenza alla situazione, dispiegandosi in maniera uguale, impavida e ineluttabile, come un testo scritto – ed è sul fondo stesso di questa "indifferenza" che si svolge la scena, il che ha per effetto non già quello di congelare l'emozione, bensì di raddoppiarla, inscrivendola su uno sfondo cosmico. A questo secondo caso, che si può chiamare anempatico (con una "a" privativa), appartengono in particolare le molte musiche per pianola meccanica, celesta, carillon e orchestra da ballo, le cui deliberate frivolezza e ingenuità rinforzano nel film l'emozione individuale dei personaggi e dello spettatore, proprio nella misura in cui fingono di ignorarli. Quest'effetto di indifferenza cosmica era senza dubbio già utilizzato qua e là nell'opera, quando l'emozione era tanto forte da gelare le reazioni dei personaggi e da provocare in loro una sorta di regressione psicotica – il famoso effetto di follia, la stupida cantilena che si ripete dondolando ecc. Ma sullo schermo, quest'effetto anempatico ha assunto un'importanza tale che si è motivati a crederlo in rapporto intimo con l'essenza del cinema: con la sua meccanica nascosta. Ogni film procede in effetti da uno svolgimento indifferente e automatico, quello della proiezione, che provoca sullo schermo e negli altoparlanti dei simulacri di movimento e di vita – e questo svolgimento deve nascondersi ed essere dimenticato. La musica anempatica non fa altro che svelarne la verità, la faccia robotica. E' essa che fa emergere la trama meccanica di quella tappezzeria emozionale e sensoriale.

Michel Chion,  
*Op. Cit., pag. 15*

Sequenze tratte da:

*The Truman Show*

*Io non ho paura*

*Bagdad Cafè*

*La finestra sul cortile*

*Solaris*

*Psycho*

*Profondo rosso*

## L'USO NARRATIVO DEL SONORO

I brani musicali che accompagnano i film possono ricoprire anche un importante ruolo narrativo. Tante sono le opere in cui il commento sonoro assume il ruolo di protagonista e diventa fondamentale per definire la psicologia di un personaggio, per dilatare il tempo narrativo o per collegare spazi diversi.



## La musica come piattaforma girevole spazio-temporale

Ogni musica presente in un film (ma più facilmente le musiche da buca) è in grado di funzionare in esso come piattaforma girevole spazio-temporale; ciò vuol dire che la posizione particolare della musica è di non essere soggetta a barriere di tempo e di spazio, contrariamente agli altri elementi visivi e sonori, che devono essere situati in rapporto alla realtà diegetica, e non a una nozione di tempo lineare e cronologica. Nello stesso tempo, la musica nel cinema è “l’attraversamuri” per eccellenza, capace di comunicare istantaneamente con gli altri elementi dell’azione concreta (per esempio, di accompagnare dall’off un personaggio che parla nell’in), e di oscillare istantaneamente dalla buca dello schermo, senza tuttavia rimettere in questione la realtà diegetica o colpirla con l’irrealtà, come farebbe una voce off che intervenisse nell’azione. Nessun altro elemento sonoro del film può disputare a essa questo privilegio. Fuori del tempo e dello spazio, la musica comunica con tutti i tempi e tutti gli spazi del film, ma lascia esistere questi ultimi separatamente e distintamente. Quando per esempio i personaggi sono in movimento, la musica può aiutarli a superare istantaneamente grandi distanze e lunghi periodi di tempo. Si tratta di una figura assai frequente, fin dai tempi di **Alleluia** di King Vidor (1930) in cui una canzone viene intonata quando i personaggi sono ancora sulla riva di un fiume; alla seconda strofa sono già sulla chiatta, e alla terza hanno raggiunto l’altra sponda. Si riconoscerà qui la formula del clip che, a beneficio di una base musicale, che regna sull’insieme – e avendo come obbligo soltanto quello di seminare qua e là dei punti di sincronizzazione miranti a sposare l’immagine e la musica in maniera morbida –, permette all’immagine di muoversi a volontà nel tempo e nello spazio. In questo caso limite non c’è più, per così dire scena audiovisiva ancorata a un tempo e uno spazio reali e coerenti. (...) In breve la musica è un ammorbidente di spazio e tempo. Nelle lunghe scene di duello dei film di Sergio Leone, in cui i personaggi non fanno altro che stare fermi come statue uno di fronte all’altro, la musica di Ennio Morricone è preziosa per rendere accettabile una simile immobilizzazione del tempo. E’ vero che Leone ha anche tentato, all’inizio di **C’era una volta il West** (1968), di creare una tale dilatazione del tempo senza usare la musica, e servendosi soltanto, sulla colonna audio, di un cigolio periodico di banderuola o di noria. Soltanto che in questo caso la situazione della sceneggiatura – una lunga attesa immobile – è stata scelta per giustificare l’immobilità dei personaggi. E’ altresì vero che questa formula il regista l’aveva inaugurata in riferimento all’opera lirica, e utilizzando scopertamente la presenza della musica.

Michel Chion,  
*Op. Cit., pag. 74*

Sequenze tratte da:

*La stanza del figlio*

*Sinfonia d’autunno*

*La voce della luna*

*C’era una volta il West*

*Rosenstrasse*

*Per un pugno di dollari*

*Ray*

## IL MUSICAL

### Il musical

Genere, insieme al western, più specificatamente proprio del cinema americano, il musical ha origine col film sonoro, dunque solo alla fine degli anni '20. E come genere di larga produzione possiamo dire che scompare alla metà circa degli anni '60, sopravvivendo soltanto in opere magari anche molto fortunate, ma sporadiche. Come in certi casi accade per altri generi, ma con minori implicazioni storico-culturali, il musical è essenzialmente evasione in un mondo colorato di sogno, di serenità e di gioia. E', in un certo senso, la più pura realizzazione della poetica "dell'entertainment" (che è poi, essenzialmente, la poetica di Hollywood). In tal senso è uno dei generi più emblematici di tutto il cinema americano.

Da un punto di vista narratologico il musical compendia il tema primario della commedia (amore conquistato) e dell'avventuroso (successo conquistato). Nel film musicale, infatti, si raccontano sempre le vicende di una o più persone che, attraverso una serie di 'prove' (i numeri musicali), arrivano alla trionfale realizzazione di se stessi sia sul piano individuale, privato, sia sul piano professionale; molto spesso nel mondo dello spettacolo, ma anche in suoi equivalenti, che possono essere ad esempio il mondo dell'arte, o quello della moda (e allora il successo si raggiunge grazie ad una mostra, o a una sfilata). Più frequentemente comunque è il caso dello spettacolo, preferibilmente musicale, che va montato e che 'deve andare in scena' al di là di ogni problema e di ogni impedimento. Il grande successo che alla fine ne consegue sarà insieme premio ai patemi della vigilia, rivelazione (o consacrazione) di qualche grande talento e sanzione ufficiale di un legame amoroso nato nelle fasi del comune lavoro. Il quale lavoro, però, almeno nel musical americano, non solo ha le caratteristiche di una vera e propria vocazione, ma sembra non costare nessun sforzo, nessun sacrificio a chi lo compie: gli impedimenti ci sono, ma sono sempre esterni, o accidentali, perché musica e danza sono, nel genere, i segni di un mondo onirico e felicemente onirico (per cui se vengono a coincidere con il lavoro, questo lavoro non potrà essere fatica, ma soltanto estasi). Ecco perché nel musical trova la sua ideale sede un autore come Vincente Minelli per il quale, come per i surrealisti, l'unica vera realtà è nell'arte, che coincide con il sogno, con il soprannaturale e con l'amore: tutto il resto è mediocrità, è non-vita.

*Fernaldo Di Giammatteo, Dizionario universale del cinema,  
1985 pag.158*

### Commedie musicali

Lontano da questa economia di mezzi troviamo ancora musica e rumori nei numeri di tap dance, veri simboli della commedia musicale americana in cui il ritmo dei piedi che battono sul pavimento trasforma il corpo in percussione, creando così il legame fra la musica da buca e la musica da schermo. Nelle commedie musicali spettacolari che diventano sin dall'inizio degli anni '30 le opulente vetrine degli studios hollywoodiani, si dimentica presto la modesta orchestra che si agita davanti al palcoscenico prima dell'apertura del sipario, così in fretta da non fare più caso alla scena stessa tanto lo spazio è decuplicato senza sosta dagli artifici

del montaggio. Ricordando i numeri musicali di Busby Berkeley, Michel Chion giustamente si meraviglia: “Che cosa porta il cinema in questo ambito, in relazione a quanto hanno realizzato prima di lui la sinfonia, il balletto o l’opera? Il poter interpretare tutta la realtà corporea, concreta, su questo ritmo fondamentale; sottomettere il mondo intero, il corpo del mondo intero, arterie e arteriole, vene e venule, a questo movimento di base. Il cinema offre, a un livello mai raggiunto, la possibilità sognata da un Wagner di poter organizzare in base a un ritmo l’insieme della realtà”. Si può non aderire pienamente a questo entusiasmo, ma i grandi momenti di **Quarantaduesima strada** (Lloyd Bacon, 1933) o della serie **Gold Diggers** in effetti suggellano un incontro straordinario fra la musica e le immagini, incontro che oltrepassa l’ambito del teatro o del balletto. I tredici minuti di “Lullaby of Broadway”, il numero finale di **Donne di lusso 1935** (Busby Berkeley, 1935), riassumono da soli questa ricchezza d’ispirazione. Il sipario si apre su una scena in cui dall’intensa oscurità emerge a poco a poco il volto di Gloria Stuart che canta “Lullaby of Broadway”. La lunga carrellata termina su un primo piano del viso e lasciamo quindi la scena per percorrere attraverso le immagini una giornata newyorchese, dal risveglio all’ora di coricarsi. Le inquadrature si succedono, le une più inventive delle altre, fino alla serata che segna l’inizio della notte di Broadway. Eccoci su un gigantesco palcoscenico, occupato da una coppia di ballerini, presto raggiunti da decine di *girls* e di *boys* per il più imponente numero di *tap dance* collettivo della storia del cinema, prima di ritrovare, sul palcoscenico del teatro, la protagonista che, sola, mette fine al numero sotto gli applausi del pubblico. Ciò che lega tutti questi corpi e tutti questi spazi è una semplice canzone di Harry Warren e Al Dubin, con un arrangiamento orchestrale in cui l’equilibrio fra gli strumenti a corda e gli ottoni varia a seconda dei momenti: gli strumenti a corda del duetto lasciano il posto agli ottoni molto percussivi che accompagnano le *tap dancers*.

La musica si fa carico dei ritmi e dei rumori del mondo in un movimento in cui si mescolano una molteplicità di figure, dal duetto alla folla, dal palcoscenico alla città, dalla notte al giorno, dal sogno di Broadway alla cupa quotidianità degli impiegati. Solo la commedia musicale degli anni ‘30 ha potuto mettere in musica il mondo con una tale libertà e una tale generosità.

*Gilles Mouëllic,  
Op. Cit., pag. 24/26*

Sequenze tratte da:

**Carioca**

**42° strada**

**Gold Diggers of 1933**

**42° strada**

**Incontriamoci a S. Louis**

**Musica per i tuoi sogni**

**Spettacolo di varietà**

**E’ nata una stella**

**All That Jazz**

**Chicago**

## IL SILENZIO

Con l'avvento del sonoro cambia tutto: il silenzio diventa scelta consapevole di un regista, dettata da precisi intenti estetici ed espressivi, non più necessità imposta da impedimenti tecnici e di cui neutralizzare con complementi musicali il turbamento prodotto sulla percezione del fruitore. Il silenzio, nel cinema sonoro, è paradossalmente più presente che nel cinema muto, si fa ascoltare, può assurgere a componente imprescindibile della costruzione audiovisiva. E' un silenzio nuovo da indagare. Quando nel golfo mistico di un teatro lirico (quello visibile, dunque) l'orchestra rimane in silenzio, abbiamo modo di ascoltare rumori e voci che popolano il palcoscenico. Nel cinema sonoro narrativo, invece, il golfo mistico invisibile può ospitare due forme di silenzio: una passiva (la semplice assenza di suoni extradiegetici che si sovrappongono all'universo sonoro della diégnesis) e una attiva (un vuoto sonoro over, che si sostituisce arbitrariamente ai suoni diegetici che, in quanto spettatori, dovremmo verosimilmente ascoltare). Il cinema dunque può offrire, a seconda delle circostanze, sia un silenzio diegetico (generato dall'assenza di dialoghi, di eventi narrativi rumorosi e di musiche diegetiche, un silenzio che possiamo percepire appieno solo quando il golfo mistico invisibile tace), sia un silenzio extradiegetico (prodotto cioè proprio dal golfo mistico invisibile, che tutt'a a un tratto ci impedisce di ascoltare gli eventi sonori della diégnesis, sostituendosi ad essi senza una giustificazione narrativa). Da una prospettiva prettamente fenomenologica, il silenzio diegetico è relativo: ascoltiamo sempre qualche seppur appena percettibile elemento di suono, fosse anche soltanto un tenue sottofondo ambientale. Il silenzio extradiegetico, invece, è assoluto: scopertamente arbitrario e dunque privo di velleità mimetiche, regala un vuoto sonoro totale alle immagini di eventi narrativi che dovrebbero realisticamente produrre rumore, voce, musica.

Vincenzo Ramaglia,  
*Op. Cit., pag. 98/99*

Sequenze tratte da:

***L'ultima follia di Mel Brooks***

***Blade Runner***

***Blow Up***

***Il pianista***

***8 1/2***

***Pickpocket***

***Mulholland Drive***

## TRAME FILM

***42° strada di Lloyd Bacon***

***con Warner Baxter, Dick Powell, Ginger Rogers,***  
***USA, 1933, 88'.***

Un impresario di Broadway sta preparando un nuovo musical, ma stenta a sopportare i

capricci della primadonna che tra l'altro è l'amante del finanziatore dello spettacolo. Poi la diva si rompe una gamba e una ragazza del coro viene chiamata a sostituirla...

“In questo film il coreografo Busby Berkeley si libera con estrema facilità delle esperienze teatrali, intuendo la funzione della camera nella ripesa dei numeri di ballo e costruendone, fotogramma dopo fotogramma, l'egemonia. La “fantasia” di Berkeley non sta tanto nel costruire elaborati movimenti coreografici o nel pretendere dai ballerini il massimo del virtuosismo, non si applica, cioè all'oggetto della visione, ma alla visione stessa. L'enormità della sua scoperta è tutta in questa contraddizione in termini, a cui nessuno prima aveva pensato o che, per lo meno, nessuno aveva realizzato in un sistema di segno così compiuto: l'attenzione del coreografo subisce una brusca virata e l'asse della danza si sposta dal corpo di chi la esegue allo strumento stesso della sua registrazione”.

Claver Salizzato,  
“Ballare il film”, 1982

**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,  
“Storia del cinema”, 1978

**Abbasso l'amore di Peyton Reed**  
**con Ewan McGregor, Renée Zellweger, Sarah Paulson,**  
**USA, 2003, 101'.**

Siamo nei primi anni '60. Catcher Block un famoso giornalista rubacuori ha l'incarico di intervistare la scrittrice Barbara Novak autrice di un libro di grande successo intitolato Abbasso l'amore. Catcher è disposto a tutto pur di farla innamorare..

“Film naif per quanto riguarda il plot, é invece sofisticatissimo sul piano della ricostruzione immaginaria. Citazioni ultraraffinate da Tashlin/Wilder/Hawks/Douglas/Walters/Donen e in generale da tutto lo smaltato impianto visivo dell’epoca; un lavoro certosino di split screen, trasparenti, costumi, scenografie, coreografie (non é un musical, ma spesso “allestisce” le scene come se lo fosse); dialoghi che riprendono la spudorata mancanza d’innocenza di un periodo in cui la liberazione sessuale era già avvenuta anche se nessuno ne parlava. Gli interpreti sono perfetti: Zellweger, sedere in fuori e occhi spalancati come Doris Day, McGregor, uno stupefacente giovane Sinatra, gli sbadati Sarah Paulson e David Hyde Pierce che si dibattono comicamente in una storia d’amore e di nervi, indispensabile accettare le regole del gioco; poi il godimento è assicurato.”

*Emanuela Martini,  
“Film TV”, 27/1/2004*

***Aleksandr Nevskij di Sergej M. Ejzenstejn  
con Nikolaj Cherkassov, Nikolaj Okhlopkov, Alexandre Abrikossov,  
Russia, 1938, 112’.***

Il principe Alexander Nevskij, nel 1242, è incaricato di contrastare l’avanzata dei cavalieri teutonici che minacciano il suolo russo.

“Caratterizzato da una splendida ricerca formale, il film traduce in immagini e icone la contrapposizione fra bene e male: da una parte i cavalieri tedeschi coi volti coperti da elmi, dall’altra i volti solari e sorridenti dei contadini russi; da una parte il bianco inquietante e uniforme delle vesti dei cavalieri, dall’altra la massa scura dei russi, non dimenticando la simbologia religiosa teutonica contrapposta al realismo della vita quotidiana russa. L’aspetto più riuscito del film, quello che ne fa un capolavoro, è la colonna sonora, composta appositamente da Sergei Prokofiev. In quest’opera la musica diventa parte integrante della ricerca espressiva e il montaggio svela una coesione interna tra ritmo delle inquadrature e battuta musicale come raramente si vedrà ancora nella storia del cinema”.

*A.A.V.V.,  
“100 capolavori”, 1986*

***Alice di Woody Allen  
con Mia Farrow, William Hurt, Joe Mantegna,  
USA, 1990, 106’.***

Alice ha due figli, un marito gentile e una bella casa ma è insoddisfatta della vita che conduce. Un medico cinese presso cui è in cura le fornisce un’erba che rende invisibili: così Alice scopre i tradimenti del marito e la falsità delle amiche.

“Il film scritto e diretto da Woody Allen senza esibirsi stavolta come attore è intelligente e spassoso, uno scherzo che punge la fauna dei quartieri alti e ironizza sui complessi nutriti dall’educazione cattolica. Alice scoppietta di trovate, in gran parte rivolte alla satira delle dame insincere con se stesse, frustrate dall’opulenza, velleitarie e ridicole, che quando si trovano strette tra un marito fedigrafo, un amante pavido, e amiche ciniche e pettegole, cercano rifugio nelle opere di bene. Memore del felliniano **Giulietta degli spiriti**, Woody Allen evita

tuttavia ogni asprezza polemica.”

Giovanni Grazzini,  
“Il Corriere della Sera”, 1/1/1991

***All That Jazz di Bob Fosse***  
**con Roy Scheider, Jessica Lange, Leland Palmer,**  
**USA, 1979, 123’.**

Joe Gideon è un coreografo di fama che sta allestendo un grosso spettacolo per Broadway. È un perfezionista e questa cosa complica il lavoro, già di per sé pesante. Gideon ha già sfiorato i termini finanziari e di tempo che i produttori avevano messo a sua disposizione. A ciò si aggiunga una vita sentimentale sregolata e l’abuso di fumo ed eccitanti. L’infarto è in agguato e immancabilmente colpisce.

“Quattro Oscar (scenografie, costumi, montaggio, musiche) e una Palma d’oro a Cannes (ex aequo con **Kagemusha**) hanno decorato a suo tempo questo musical, atipico per i toni drammatici che lo caratterizzano. Un film autobiografico e premonitore: Bob Fosse sarebbe morto a sua volta d’infarto”.

“Film.tv.it”

***Alta tensione di Mel Brooks***  
**con M. Brooks, Madeline Kahn, Harvey Korman,**  
**USA, 1977, 94’.**

L’istituto neurologico per pazienti “molto, molto nervosi” di Los Angeles ha bisogno di un nuovo direttore. Viene nominato il dottor Richard H. Thorndyke, psichiatra, già vincitore del Premio Nobel. Ben presto si accorge che il manicomio è posto sotto la ferrea tutela dell’infermiera “Fratello Diesel” e che i pazienti (tutti danarosi) vi vengono tenuti rinchiusi anche dopo essere guariti. Dopo essere riuscito lui stesso a guarire dalle sue fobie, il dottor Thorndyke riporterà l’ordine nell’istituto grazie anche alla figlia di un grosso industriale colà rinchiuso, della quale conquisterà anche la mano.

“Un film di studio sulla immagine hitchcockiana, più che una parodia-omaggio, sembra risultare **Alta tensione** nelle sue parti più riuscite. Anche per questo è giusto, allora, che il maestro non compaia, che sia citato solo nei titoli, nell’omaggio che gli rende il regista. Il suo cinema si deve riconoscere all’interno della costruzione della immagine, del dosaggio dei trucchi di Albert Whitlock e nella musica di Bernard Hermann: e questo compito Brooks lo assolve ottimamente”

Marco Giusti,  
“Mel Brooks”, 1980

***Amadeus di Milos Forman***  
**con Tom Hulce, R. Murray Abraham, Elizabeth Berridge,**  
**USA, 1984, 158’.**

Nella Vienna gaia e libertina del ‘700 il giovane Wolfgang Amadeus Mozart, sboccato,

gaudente e volgare, incanta con l'originalità e la grandezza della sua musica la corte illuminata di Giuseppe II. Antonio Salieri, il musicista di corte, disprezza Mozart pur riconoscendone il genio, lo invidia e giunge ad odiarlo, consapevole di essere destinato a rimanere un mediocre e a venire dimenticato. Mozart morirà giovane, ma diverrà immortale.

“**Amadeus** è (...) costruito su una serie di antinomie (mediocrità e genio, arte e artigianato, creatività e morale, anarchia e conformismo) che prendono corpo nei due protagonisti. Antonio Salieri si ritiene musicista per vocazione divina, si impone una ferrea autodisciplina che include la castità e la gestione con accorta diplomazia dei rapporti col potere. Wolfgang Amadeus Mozart è artista istintivo, dedito senza misura ai piaceri, irriflessivo e incauto verso la committenza. (...) Straordinaria è la sequenza della dettatura del “Confutatis” e del “Lacrimosa” del Requiem K. 626, nella quale Salieri riesce a stento a funzionare come copista, mentre Mozart, in punto di morte, lo gela con la propria offensiva consuetudine col sublime. Momento forte del film, è una costruzione complessa alla cui riuscita concorrono l'idea, molto originale, della scomposizione di una partitura nelle sue parti costitutive, per di più colte nel loro farsi, il ritmo trascinante con cui altri elementi della narrazione (la carrozza di Costanza di ritorno da Baden - Baden, il funerale) interferiscono con il «duetto», la stessa bravura dei due attori, tra i quali dev'essere stata indubbiamente ardua la scelta dei giurati dell'Academy Award”.

Paolo Vecchi,  
“Cineforum”, 244/1985

**Amarcord di Federico Fellini**  
**con Bruno Zanin, Ciccio Ingrassia, Magali Noël,**  
**Italia, 1973, 127'.**

**Amarcord** in dialetto romagnolo (il dialetto di Fellini) vuol dire “mi ricordo”, e il regista ricorda gli anni della sua infanzia, gli anni Trenta, al suo paese. Passano dunque i miti, i valori, il quotidiano di quel tempo: le parate fasciste, la scuola (con l'insegnante prosperosa che stuzzica i primi pensieri), la ragazza “che va con tutti”, la prostituta sentimentale, la visita dell'emiro dalle cento mogli, lo zio perdigiorno che si fa mantenere, la Mille Miglia, i sogni ad occhi aperti, il papà antifascista che si fa riempire d'olio di ricino, il paese intero che in mare, sotto la luna, attende il passaggio del transatlantico Rex.

“In un calcolatissimo impasto di toni gravi e lievi, con svolte improvvise nel beffardo e nel fumetto, così **Amarcord** cresce e tempera le ombre, le smargina d'ogni scoria verista, e le muove nel grembo della leggenda. Intrecciati ai timbri d'argento, alle risate a piena gola, i rintocchi della malinconia minacciano d'avere il sopravvento. La trappola della memoria è scattata ancora una volta? In realtà siamo feriti, ma salvi. Forse il Pinocchio che è in noi esce dal buio, smette i calzoncini alla zuava e brucia con i ricordi il suo mondo piccino. Tutta la sua vita, domani, sarà una lotta contro il Borgo, contro la tentazione di rifugiarsi nel tepore dei miraggi. Il cantastorie Federico Fellini ha detto con **Amarcord**, sull'Italia degli anni fascisti, forse più e meglio di tanti storici



di professione. Dobbiamo essere grati al suo talento. Dobbiamo sperare che i nostalgici, confrontandosi col passato, misurino l'abisso di puerilità, di appetiti repressi, di smanie e cafonerie in cui naufragarono, petti in fuori e pancia in dentro. E anche i giovani ne ridano, ne ridano, ne ridano, con un'unghia di pietà per i loro padri indifesi”.

Giovanni Grazzini,  
“Il Corriere della Sera”, 19/12/1973

***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 dell'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

***Assassini nati/Natural Born Killers di Oliver Stone  
con Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tommy Lee Jones,  
USA, 1994, 120'.***

Mickey e Mallory, dopo aver massacrato la famiglia di lei, iniziano un viaggio durante il quale ammazzano chiunque si pari loro davanti. Divenuti un mito, sono seguiti dalla tv e, catturati, riescono ad evadere uccidendo, - insieme ad un sacco di altra gente - anche il giornalista televisivo che li ha intervistati. Alla fine, eccoli pacifici e sereni, borghesemente attornati da un nugolo di figlioletti.

“Insieme con collaboratori ammirevoli (il direttore della fotografia Robert Richardson, i montatori Hank Crowin e Brian Berdan, lo scenografo Victor Kempster), il regista va molto oltre il soggetto scritto da Quentin Tarantino: crea un war game, uno splatter più insanguinato d’ogni macelleria dell’horror, un’overdose allucinata. Usa colore, bianco-nero, Superotto e video, a velocità diverse, spesso rallentate o accelerate; usa tremila immagini (dice), immagini in negativo o solarizzate, frammentate, immobilizzate, sovrapposte, sghembe; usa disegni animati, brani di programmi televisivi, pezzi di film, spot pubblicitari, deformazioni che per un attimo disfano le facce, aloni abbaglianti che isolano un dettaglio, luci acide o rosse o dorate, esplosioni luminose. irruzioni d’immagini vegetali o animali (lupo, serpente, scorpione, pesci).”

Alessandra Levantesi,  
“La Stampa”, 30/9/1994

***Bagdad Cafè di Percy Adlon  
con Marianne Sägebrecht, Jack Palance,  
Germania, 1987, 108'.***

Jasmin è una grassa signora tedesca che, durante un viaggio turistico negli Usa, viene abbandonata dal marito. Trova alloggio in uno sgangherato motel, chiamato Bagdad, di cui Brenda è la regina. All’inizio Jasmin prova repulsione per il luogo e per i suoi abitanti, ma poi, lentamente, entra in sintonia con loro. Scaduto il visto di permanenza, Jasmin deve tornare in Germania, ma ormai il suo cuore rimane lì, al **Bagdad Café**.

“Bizzarra commedia tedesca, chiaramente filofemminista, sospesa fra tenerezza e ironia, che ha più di un momento spassoso, qualche pausa di troppo e due protagoniste di esagerata esuberanza. Marianne Sägebrecht, valchiria di taglia forte e di limitatissima avvenenza, è una perfetta compagna da maxibirra ...”.

Massimo Bertarelli,  
“Il Giornale”, 28/10/2003

***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 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”, 15/11/1982

**Blow Out di Brian De Palma**  
con John Travolta, Nancy Allen, Dennis Franz,  
USA, 1981, 107’.

Jerry è un tecnico cinematografico del suono. Una notte salva Sally, la passeggera di un’auto caduta in un torrente, ma nulla può fare per l’autista, il governatore candidato alle presidenziali. Ascoltando i rumori dell’incidente da lui registrati, Jerry scopre che si tratta di un omicidio politico, ma la polizia non gli crede. Continua allora le indagini per proprio conto, con l’aiuto di Sally...

“Presentato fuori concorso all’ultima Mostra di Venezia, **Blow Out** ebbe accoglienze contrastanti, a molti sembrando che il suo autore Brian De Palma eccedesse negli effetti truculenti e firmasse una sceneggiatura impossibile. A noi pare, al contrario, che il film ottenga lo scopo di non lasciare alcun varco alla noia. Certo, è un arzigogolo melodrammatico, che saccheggia le cineteche, un giocattolone che ogni tanto s’inceppa. Ma proprio De Palma ci ha insegnato a non prenderlo sul serio. Regista sgobbone, sempre intento a scherzare per il nostro piacere, confeziona un film dal retrogusto ironico nel quale confluiscono i suoi temi preferiti: la satira alla società e le istituzioni americane, l’analisi del sadomasochismo, la riflessione sull’universo tecnologico che trionfa negli audiovisivi e il cinema sigilla”.

Giovanni Grazzini,  
“Il Corriere della Sera”, 15/4/1982

**Blow Up di Michelangelo Antonioni**  
con David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles,  
GB/I, 1966, 110’.

Thomas, giovane affermato fotografo, riprende in un parco le effusioni di una coppia, ma la donna vuole a ogni costo i negativi. Thomas, con un trucco, gliene consegna invece un altro e quando sviluppa le foto, ingrandimento dopo ingrandimento, intravede un cadavere. Tornato di notte nel parco, Thomas ritrova il cadavere, che però la mattina dopo è scomparso. Qual è la verità e quale l'illusione?

“In **Blow Up** Antonioni pone esplicitamente il problema del rapporto fra l'immagine e la realtà. Ha dichiarato lui stesso: “Io non so com'è la realtà ... ci sfugge, mente di continuo ... Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un'immagine ci mostra, perché immagino ciò che c'è al di là; e ciò che c'è dietro un'immagine non si sa. Il fotografo di **Blow Up** non è un filosofo, vuole vedere più da vicino. Ma gli succede che, ingrandendolo, l'oggetto stesso si scompone e sparisce. Quindi c'è un momento in cui si afferra la realtà, ma nel momento dopo sfugge”. Questo è un po' il senso di **Blow Up**”.

*Carlo Di Carlo, Lorenzo Cuccu,  
“Il cinema di Antonioni”, 2002*

***Bowling a Columbine di Michael Morre  
USA, 2002, 120'.***

Partendo dalla strage avvenuta nel liceo di Columbine, il documentario di Moore va ad indagare sulla “passione” americana per le armi.

“Il cinema di Michael Moore è un cinema che la fa pagare sempre: a chi tocca, tocca. Lo fa rompendo le scatole in modo totalizzante e scientifico, esibendo statistiche e pezzi d'appoggio, facendo parlare amici e avversari ma non facendosi alcuno scrupolo se è opportuno ascoltare i primi e sfottere i secondi. Per questo motivo è un cinema fazioso, partigiano, fragorosamente divertente e dolorosamente istruttivo. Partendo dal massacro avvenuto nella scuola di Columbine in Colorado analizza l'ossessione americana per le armi da fuoco fornendo al proprio paese un lucido, terribile (e NON deformante) specchio nel quale rimirarsi. Il montaggio del film è raffinatissimo, il ritmo è incalzante, la presenza di Moore - quando entra in scena - è paragonabile a quella di un caterpillar”.

*Alberto Crespi,  
“L'Unità”, 18/11/2002*

***Carioca di Thornton Freeland  
con Fred Astaire, Ginger Rogers, Dolores del Rio,  
USA, 1933, 80'.***

Il proprietario di un locale di Rio, per sconfiggere la concorrenza, organizza un abile spettacolo promozionale e lancia un nuovo ballo, la **Carioca**.

“Il primo musical in cui lavorano insieme Fred Astaire – allora praticamente sconosciuto – e Ginger Rogers. Il numero della **Carioca** (cantato da Etta Moren ed eseguito da Astaire e Rogers) è molto divertente, specie per le evidenti allusioni sessuali sull'intimità tra ballerini che danzano con le fronti appiccicate”.

*Il Mereghetti,  
"Dizionario dei Film", 2006*

***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 vizzo 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. Memorabile l'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*

***Chi ha incastrato Roger Rabbit di Robert Zemeckis  
con Bob Hoskins, Joanna Cassidy, Christopher Lloyd,  
USA, 1988, 103'.***

All'investigatore Eddie Valiant viene affidato il compito di sorvegliare Jessica, la procace moglie di Roger Rabbit, il quale, convinto della sua infedeltà, non riesce più a lavorare come dovrebbe. Eddie accetta a malincuore perché l'ambiente in cui si trova a dover investigare è quello di Cartoonia...

"Zemeckis e Spielberg si sono trovati certamente a loro agio ed in perfetta sintonia di fronte all'ipotesi di fondere due universi apparentemente così distanti: da un lato il cartoon, luogo di divertimento sfrenato e della trasgressione spensierata e creativa di tutti i vincoli imposti dal principio di realtà, cui sono soggetti i comuni mortali; dall'altro il noir, nei cui intrighi si coagulano e si materializzano le più cupe e ambigue pulsioni del cuore umano. (...) Il reciproco perfetto innesto dei due intrecci, che slittano l'uno dentro l'altro cancellando ogni possibile linea di confine, trova conferma nel sistema dei personaggi, tutte creature ricche di riferimenti, intrise di storia del cinema, capaci di mobilitare complessi sistemi di competenze intertestuali".

*Angelo Conforti,  
"Cineforum", 285/1988*

### ***Chicago di Bob Marshall***

***con Catherine Zeta-Jones, Renée Zellweger, Richard Gere,  
USA, 2002, 113'.***

Chicago anni '20. Due donne si ritrovano in prigione, entrambe, accusate di omicidio. La famosa e bellissima Velma Kelly e l'ingenua e "sprovvoluta" Roxie Hart. Le due si dovranno dividere il miglior avvocato difensore della città, Billy Flynn.

"Come già lo spettacolo di Bob Fosse, che lo mise in scena a Broadway, Chicago comporta una variante vistosissima rispetto ai musical della vecchia Hollywood: le parti musicali sono oniriche, cosicché i personaggi non si mettono a ballare e cantare senza soluzione di continuità con l'azione dialogata. L'idea è eccellente; nondimeno fa sì che il film (anziché rappresentare l'annunciato revival del genere) rivolti come un calzino la cifra del classico musical, che era proprio la continuità tra le scene dialogate e i vari numeri musicali di Fred Astaire, Cyd Charisse o Gene Kelly. In realtà **Chicago** è qualcosa di totalmente diverso, e lo è a partire dall'ideologia che vi presiede. Minnelli & Co. ci raccontavano che "non c'è business come lo show-business"; nel cinema rispecchiavano, idealizzandola, la vita (e i sogni) della gente. All'opposto, il film di Marshall riflette l'artificio e la simulazione: la spettacolarizzazione della realtà, insomma, di cui la falsità dello show-business è il motore immobile".

*Roberto Nepoti,  
"La Repubblica", 22/2/2003*

### ***Les choristes/I ragazzi del coro di Christophe Barratier***

***con Gérard Jugnot, Jean-Baptiste Maunier, Jacques Perrin,  
Francia, 2004, 95'.***

1949. Clément Mathieu, professore di musica disoccupato, è assunto come sorvegliante in un istituto di rieducazione minorile. In contrasto con i metodi dispotici del direttore Rachin, Mathieu si persuade di poter addolcire i caratteri degli ospiti della casa tramite la musica e fonda un coro. Facile come convertire un gruppo di mercenari armati alla cooperazione internazionale? Invece ce la fa; e non basta: tra i suoi allievi (un bel gruppo di facce "cinematografiche") scopre perfino un piccolo cantante dal viso d'angelo e dalla voce d'oro.

"L'impresa di Christophe Barratier (che ha ripreso il soggetto di un film francese del '45) era non era semplice. Una trama fin troppo lineare lasciava sospettare l'ennesimo campione di film umanista, farcito di buoni sentimenti, che ti prende in ostaggio propinandoti un'ora e mezza d'emozioni precotte. Non va affatto così. **Les choristes** è un'operina pudica, spesso divertente (e a tratti, questo sì, ingenua) che conosce molto bene la differenza tra sentimentalismo e tenerezza".

*"La Repubblica", 29/10/2004*

***Il dittatore dello stato libero di Bananas di Woody Allen  
con W. Allen, Louise Lasser, Carlos Montalban,  
USA, 1971, 81'.***

Fielding Mellish, giovane collaudatore industriale, per consolarsi di una delusione sentimentale, parte da New York per lo Stato di Bananas, una repubblicetta sudamericana afflitta da ricorrenti dittature e frequenti rivoluzioni. Il dittatore di turno, Vargas, tenta di approfittare della presenza dell'americano per ucciderlo e far ricadere la colpa sui ribelli, in modo da ottenere l'aiuto degli Stati Uniti nella sua repressione.

“Nel 1971, la produzione di Allen diverte senza risparmio. Il suo personaggio non ancora nevroticizzato, inanella suo malgrado gags classiche ed inedite, regalando al cinema alcuni fra i più bei dialoghi non-sense; fra tutti la spiegazione del perchè Lucy (una candida Louise Lasser) lo vuole lasciare. Ma è impossibile parlare di una scena senza citare le innumerevoli perle di comicità: dall'editto di Castrado al potere (“da oggi i sedicenni avranno sedici anni”, e “la lingua ufficiale sarà lo svedese”), alla seduta di analisi, passando per l'approvvigionamento delle truppe (una “colonna infame” che recapita a domicilio migliaia di sandwiches e cariole di cavolo condito) all'invito a cena “con-conto”. Quello che sembra un film di poche pretese, è invece un ottimo prodotto, originalissimo nella sceneggiatura, e raffinato nella colonna sonora, perfettamente calibrata per ogni singola scena (l'incontro amoroso con la guerrigliera, al suono della marcia trionfale, è incredibile)”.

*“Centraldocinema.it”*

***E' nata una stella di George Cukor  
con Judy Garland, James Mason, Jack Carson,  
USA, 1954, 154'.***

Un attore alcolizzato scopre una giovane cantante piena di talento e riesce a lanciarla nel mondo dello spettacolo. Ma più lei si afferma, più lui conosce una dolorosa decadenza. Finché decide di togliersi di mezzo volontariamente: una stella muore, un'altra nasce: “the show must go on”.

“Il regista George Cukor ha firmato uno dei suoi film migliori, mostrando gli aspetti meno lusinghieri di Hollywood, facendoci vedere cosa c'è dietro la facciata delle ‘prime’ e delle cerimonie, lasciandosi andare al proprio estro visionario senza strafare, utilizzando superbamente la Garland (per la prima volta in un ruolo drammatico dopo le commedie musicali). Canta anche qui, la Garland, ma con quale vigore!”.

*“Film.tv.it”*

***L'era glaciale di Chris Wedge, Carlos Saldanha  
USA, 2002, 81'.***

Un lanoso mammut, una tigre dai denti a sciabola e un bradibo formano la più strampalata squadra di salvataggio che si sia mai vista. I tre devono riportare un bambino alla sua tribù prima che il ghiaccio gli impedisca di arrivare.

“Un’inaspettata crisi, l’alleanza tra diversi, il tradimento, il ravvedimento, l’amicizia e la ricomposizione della crisi sono costanti nelle fiabe, nei miti e nei film di avventura e frontiera. Riascoltare una storia già sentita non produce sempre e solo stanchezza, soprattutto se la copia ha dei dettagli inaspettati e capaci di unire momenti di sorpresa al piacere della ripetizione. (...) Ma la vera superstar di **L’era glaciale** è uno scoiattolo zannuto ed esasperato, costantemente alla ricerca di un rifugio sicuro per nascondere un’unica, succulenta ghianda con la stessa ansia di possesso e distruzione scatenata dalla roba verghiana. Infine una menzione al doppiaggio: solo dai titoli di coda si riconoscono Gullotta e Bisio e questo è il miglior risultato a cui un attore che doppia un personaggio animato possa aspirare”.

Anna Antonini,  
“Duel”, 1/7/2002

***Il favoloso mondo di 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, si imbatte in 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 Pécourt, da Fantomas a Bel-fagor, 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”, 25/2/2002

***La febbre dell’oro di Charles Chaplin  
con C. Chaplin, Tom Murray, Georgia Hale,  
USA, 1925, 90’.***

Charlot si avventura nelle montagne nevose del Canada alla ricerca di una miniera aurifera. Sperdutosi, dopo diversi giorni di cammino, raggiunge una capanna abitata da un delinquente evaso dalla prigione. Esaurite le provviste i due sono alle prese con la fame. Frattanto sopraggiunge anche Gigione, un altro cercatore smarrito. I tre decidono che uno di loro parta alla ricerca di cibo e la sorte designa il delinquente, che non fa più ritorno. Una bufera sconvolge la capanna e i due si accingono a partire. Charlot aiuta Gigione a



ritrovare la sua miniera e poi riprende solo il suo cammino. Dopo vario tempo raggiunge il villaggio, dove rimane a custodire la casa di un ingegnere partito per le miniere. Qui si invaghisce di una ragazza che però si burla di lui. Anche Gigione, che ormai è diventato ricco, capita al villaggio e quando rivede Charlot, per riconoscenza, vuole dividere con lui le sue ricchezze.

“Peripezie tragicomiche e sentimentali dell’omino vagabondo ai tempi della corsa all’oro nel Klondyke. Uno dei più omogenei tra i film lunghi di Chaplin: il tragico s’incorpora nel comico, le scene più buffe sono anche quelle dove la drammaticità si fa più intensa, sullo sfondo di un’Alaska inventata, ma più vera del vero. E’ il solo suo film in cui la natura e il caso hanno un peso maggiore che la società e gli uomini. Sebbene il tema centrale sia la lotta per la sopravvivenza, visivamente prevale a poco a poco quello della solitudine, come rivelano le ripetute situazioni estatiche. Molte le sequenze celebri tra cui, celeberrima, la danza dei panini. La voce off nell’edizione inglese, sonorizzata nel ‘42 e abbreviata a 72 minuti, è di Chaplin. Uno dei suoi più grandi successi”.

*Il Morandini*  
“Dizionario dei film”, 2006

***Finalmente domenica di François Truffaut***  
***con Fanny Ardant, Jean Louis Trintignant, Caroline Sihol,***  
***Francia, 1983, 111’.***

Julien Vercel, agente immobiliare in una città di provincia, si trova a cacciare le anitre in palude proprio la mattina in cui il suo conoscente Claude Massoulier viene ucciso. La situazione per l’uomo si complica quando la moglie, amante di Massoulier, viene a sua volta assassinata. A lui non resta che fuggire, con la complicità della sua intraprendente segretaria Barbara, che lo nasconde nel retro dell’agenzia immobiliare e conduce personalmente le indagini per scoprire il vero responsabile dei due delitti.

“Barbara è l’eroina incontrastata del film. Ricorda ovviamente Myrna Loy della serie **Uomo ombra**, e anche un po’ il sexy consapevole di Lauren Bacall. Nel primo tempo sotto il trench bogartiano indossa l’abito di scena cinquecentesco di Le roi s’amuse e nel secondo tempo si trasforma in donna da marciapiede stile Ginette Leclerc. E’ sempre in maschera si compiace di gesti un po’ teatrali, come Trintignant, del resto: riconoscono la voce della cassiera al telefono e fanno schioccare simultaneamente le dita in segno di vittoria, si puntano addosso la pistola ma più per animare il litigio che per minacciarsi sul serio. (...) In questo ‘pastiche’ hitchcock-hawksiano, in apparenza il più anonimo fra i gialli di Truffaut, (...) il regista francese ha raggiunto l’olimpica serenità dei suoi maestri”.

*Oreste De Fornari,*  
“I film di François Truffaut”, 1986

***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 obbiettivi. E Hitchcock in tutto questo? E' l'uomo da cui ci piace saperci odiati”.

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

***La foresta dei pugnali volanti di Zhang Yimou  
con Takeshi Kaneshiro, Andy Lau, Zhang Ziyi,  
Cina, 2004, 119'.***

Cina, anno 859. Mentre la potente dinastia Tang entra in declino, un intrigo coinvolge tre persone: Mei, giovane rivoluzionaria cieca, e i due ufficiali Leo, capo della polizia, e Jin, che si spaccia per un guerriero solitario di nome Vento.

“**La foresta dei pugnali volanti** è un grande melodramma fatto di recitativi, cori e continui pezzi di bravura. Se in luoghi obbligati del genere, come l'imboscata nella foresta di bambù, le coreografie di Tony Ching Siu Tung toccano livelli mai raggiunti, perfino l'imprevisto contribuisce a rendere unica la sontuosa bellezza visiva del film: vedi il duello finale tra l'eroe e il suo rivale, per cui Zhang ha saputo sfruttare in maniera eccezionale una tempesta di neve sopravvenuta, inattesa, durante la lavorazione in Ukraina. Però il vero regalo è la prima coreografia, che si svolge nella casa delle cortigiane: una sfida rappresentata come una scena di seduzione”.

*Roberto Nepoti,  
“La Repubblica”, 21/1/2005*

***Frankenstein junior di Mel Brooks  
con Marty Feldman, Gene Wilder, Madeline Kahn,  
USA, 1974, 105'.***

Frederick Frankenstein, erede del famoso barone, è un brillante scienziato di una università americana. L'apertura del testamento del suo avo lo costringe a raggiungere frettolosamente la Transilvania. L'amore per la scienza, il caso e una qualche inclinazione genetica lo spingono ben presto a ripetere l'esperimento del barone.

Funziona tutto bene, tranne che il servo Igor, incaricato di prelevare il cervello di un genio, preleva quello di un pazzo.

“Come James Whale, anche Mel Brooks sceglie per la Creatura un attore molto alto, gli cuce i pantaloni e le maniche un po’ corte per far risaltare maggiormente la lunghezza degli arti, lo veste insomma quasi da spaventapasseri per un mostro da giornale umoristico. Cura particolarmente il suo volto. La fronte, come per Karloff, è rialzata, a dimostrare che il cervello è stato introdotto dopo aver scoperchiato la testa come una scatola. Gli occhi sono particolarmente incavati, da zombi. (...) Trasformando **Frankenstein** in un personaggio da commedia, Brooks dà alla Creatura più spazio d’azione, a differenza dei mostri ‘seri’, che dovevano cedere troppo terreno allo scienziato. Così questa creatura appare più credibile di tutte le precedenti, mai ridicola o noiosa”.

Marco Giusti,  
*Op. cit., 1980*

***Fratello dove sei? di Joel Coen  
con George Clooney, John Turturro, Tim Blake Nelson,  
USA, 2000, 102’.***

Everett Ulysses McGill è fuggito di prigione perché vorrebbe mettere le mani sul malloppo che dice di avere nascosto. Lo seguono, o meglio, sono costretti a seguirlo perché legati da un’unica catena: Pete e Delmar. L’America della Grande Depressione accompagna i tre detenuti verso un tesoro che sembra sempre più improbabile...

“Il vagabondaggio incantevole e spiritoso, molto divertente, accompagnato da musica bellissima presenta molte allusioni precise all’America contemporanea e molte trappole per lo spettatore. Per prendere in giro, gli autori, i fratelli Joel e Ethan Coen sostengono di essersi rifatti all’”Odissea”, e hanno disseminato il film di segni illusori: c’è un vecchio nero, cieco, profeta e poeta come Omero; c’è un malvagio con un occhio solo come il Ciclope; ci sono sull’acqua d’un fiume ragazze infide dal canto ammaliante come quello delle Sirene; il protagonista Clooney si chiama Ulisse e sua moglie Holly Hunter si chiama Penny, Penelope. Il titolo originale del film, **O Brother, Where Art Thou?** è un verso di Shakespeare, ma i Coen dicono di non saperlo e di averlo ricavato (come tutto) da un vecchio film. E’ vero però che il vecchio cinema non manca: con baffetti neri e brillantina, Clooney è una “simpatica canaglia” ricalcata su Clark Gable o Douglas Fairbanks jr.; il gangster megalomane rapinatore di banche evoca **Bonnie e Clyde**. Come nei film più belli, tutto rimanda a qualcosa di noto, e tutto è assolutamente originale.”

Lietta Tornabuoni,  
*“La Stampa”, 11/11/2002*

***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’.***

Nel 1860 Garibaldi sbarca in Sicilia e il principe Fabrizio Salina assiste ai cambiamenti che ne conseguono. Nonostante la minaccia della guerra, il principe e la sua famiglia si trasferiscono nella residenza di campagna, a Donnafugata, dove il nipote prediletto, Tancredi, si innamora di Angelica, la figlia del sindaco esponente della nuova borghesia. L’unione di Angelica e Tancredi, simbolo vivente del passaggio di potere tra la nobiltà latifondista e la borghesia mercantile, viene ufficializzata durante un grande ballo che si tiene in una sontuosa residenza principesca.

“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*

***Gold Diggers of 1933 di Mervyn Le Roy  
con Dick Powell, Aline Mac Mahon, Ginger Rogers,  
USA, 1933, 96’.***

L’impresario Lawrence lavora per raccogliere i capitali necessari a mettere in scena una

rivista di grandi ambizioni, **Gold Diggers**. Difficoltà di vario genere, finanziario per il boss, sentimentale per le attrici e le ballerine, complicano le prove dello spettacolo e avvelenano i rapporti tra i personaggi. Ma tutto si risolve, secondo regola, per il meglio. Lo spettacolo ottiene a Broadway un successo trionfale.

“Questo film di Mervyn Le Roy è stato definito da Sadoul “un capolavoro della commedia musicale agli inizi del sonoro”. Di fatto, qui si definiscono le strutture di base del musical degli anni '30. Non manca, nella storia, un'attenzione al clima sociale del tempo (la grande Depressione, il New Deal, la disoccupazione della classe media), ma ciò che più vale è l'intelligenza della coreografia, cui presta cure maniacali e un gusto raffinato lo specialista Busby Berkeley”.

*Fernaldo di Giammatteo,  
“Dizionario universale del cinema”, 1984*

***Good By Lenin di Wolfgang Becker  
con Daniel Brühl, Katrin Sass,  
Germania, 2002, 121'.***

Nell'autunno 1989, una donna è colpita da infarto e finisce in coma. Si sveglia qualche mese dopo il crollo del Muro: temendo una ricaduta, suo figlio Alex le nasconde gli eventi.

“Un film satirico-grottesco, ben recitato, che tocca nervi ancora scoperti della società tedesca e che se la prende con l'autoritarismo del regime comunista e con la finta allegria del capitalismo, citando Fellini (la statua di Lenin in elicottero), due volte Kubrick, il Billy Wilder di **Un, due, tre** e il sogno di **Underground**. Volendo, si può alzare il tiro: la vita è sogno?”

*Maurizio Porro,  
“Il Corriere della Sera”, 10/5/2003*

***Il grande freddo di Lawrence Kasdan  
con Glenn Close, William Hurt, Kevin Kline,  
USA, 1983, 103'.***

Per i funerali del vecchio amico Alex arrivano i compagni che insieme a lui avevano vissuto gli anni lontani ed entusiasmanti del college: anni Sessanta, fatti di scoperte esistenziali e di impegno politico. Un weekend pieno di ricordi, di ironie, di nostalgie.

“**Il grande freddo** ha il pregio di rompere il silenzio spiegandone l'origine: non c'è niente da raccontare perché è successo tutto (la morte di Alex, la fine della contestazione); c'è solo un mondo freddo, dove gli strumenti della riproduzione consentono a chiunque il massimo onanismo autobiografico, ma impediscono la narrazione. Nick, presto imitato da altri, incide semiserio pezzetti della propria storia con il videoregistratore, in una specie di teatrino da camera da comporre in rigorosa solitudine. La televisione, individuale o collettiva, domina, e omologa i vecchi film all'interno del proprio

schermo ridotto. Non è più tempo per il cinema, se non nei soprassalti squarciati che riportano un'incoscienza, emotiva adesione al passato: qualche passaggio di rugby in giardino, tra un tempo e l'altro di una vera partita trasmessa in televisione. Sono solo momenti, nei quali si può procedere per ellissi, momenti di comunicazione intensa, di improvvisazione nata sulla immediata sintonia di lunghezza d'onda, dove il registro verbale si libera della ridondanza esplicativa di marca televisiva e riesce davvero a procedere per rapide, ironiche metafore”.

*Emanuela Martini*  
“Cineforum”, 235/1984

***Incontriamoci a Saint-Louis di Vincente Minelli***  
***con Judy Garland, Margaret O'Brien, Tom Drake,***  
***USA, 1944, 113'.***

Il signor Smith annuncia alla famiglia di aver ottenuto il trasferimento da Saint Louis a New York. La notizia è accolta male da tutti, un po' perché Esther ha un fidanzato e un po' perché l'anno successivo ci sarà la grande Fiera del 1903. Il film procede raccontando come le figlie riescono a convincere che la loro personale felicità è più importante della carriera di papà, che rinuncia al trasferimento.

“Tratto da una serie di racconti di Sally Benson apparsi sul New Yorker, **Incontriamoci a Saint-Louis** si basa su una trama, che secondo lo stesso Minelli è più o meno inesistente (...) Ma il regista e la sua troupe arricchirono l'evanescente architettura del soggetto con tali e tanti gustosissimi interventi da tramutare il film in una rappresentazione calibratissima dell'America del principio del secolo, difficilmente cancellabile dalla memoria. Il film si divide in quattro sezioni, ognuna delle quali dipinge una stagione dell'anno ed è introdotta dall'immagine di una cartolina illustrata che, magicamente, diviene la scena in cui si muove l'azione. Seppur incantevoli le scene e i costumi, restano in secondo piano, offuscati da un cast di attori scatenati, su tutti Judy Garland, amabile e seducente come non mai”.

*Lee Edward Stern,*  
“Il Musical”, 1977

***Indiana Jones e l'ultima crociata di Steven Spielberg***  
***con Harrison Ford, Sean Connery, Alison Doody,***  
***USA, 1989, 127'.***

Nel 1938, Indiana Jones scopre che suo padre, Henry, anch'egli archeologo, è stato rapito perché prossimo, con i suoi studi, ad individuare il luogo dove è custodito il Santo Graal, il calice in cui, secondo la leggenda, Gesù Cristo bevve nell'Ultima Cena.

“Esemplare esempio di cinema per il cinema, senza nessun altro sottinteso al di fuori del divertimento di chi guarda. E' una girandola continua di strabilianti trovate e di avventure a rotta di collo: treni o cammelli, carri armati o motoscafi, ogni mezzo è buono per

sfuggire ai cattivi e lasciar sfogare la fantasia. Grande Spielberg, come (quasi) sempre. E quando il troppo è troppo una secchiata d'ironia rimette le cose a posto. Se Harrison Ford è bravo, il perfettamente conservato Sean Connery è un fenomeno."

Massimo Bertarelli,  
*'Il Giornale'*, 15/10/2004

***Intrigo Internazionale di Alfred Hitchcock  
con Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason,  
USA, 1959, 136'.***

Thornill, pubblicitario, viene scambiato per Kaplan, agente segreto. L'ignaro Cary Grant viene rapito e portato in una villa dove gli viene chiesto di confessare. Non essendo in grado di farlo, viene "ubriacato", messo su una Mercedes e spinto verso un precipizio. Si salva, denuncia il fatto alla polizia, ma non viene creduto. Indaga per conto suo e in una girandola di eventi incontra una bella maliarda che gli tende un tranello, partecipa a un'asta e si fa arrestare per salvarsi, diventa a sua volta agente per smascherare una spia internazionale, finge di morire e scala le facce dei presidenti scolpiti sul monte Rushmore.

"Uno dei massimi "titoli" di Hitchcock, la vicenda di un uomo normale coinvolto in cose enormi, raccontata con equilibrio esatto fra azione, dramma, grottesco, divertimento, intelligenza, tecnica e paesaggio. È un film alla Hitchcock, dove un particolare o un simbolo possono essere letti in altre chiavi. Una certa critica studiò le evoluzioni dell'aereo disinfestatore per trovarci un messaggio. Ci sono alcune delle sequenze storiche del regista, studiate nelle scuole; quella dell'uomo inseguito dall'aeroplano, e subito prima quella dell'appuntamento all'incrocio nel deserto, coi due uomini contrapposti che si studiano a lungo; e infine la fuga di Grant e Marie Saint sulle facce scoscelse dei presidenti. Altro elemento decisivo: la vedibilità, dalla quale non si può prescindere nella valutazione di un film. Così come **Notorious**, **Intrigo** risulta intatto molti anni dopo. Le concessioni alle regole di Hollywood, ancora una volta più che un limite, erano state, per il regista, uno stimolo".

*"Mymovies.it"*

***Io non ho paura di Gabriele Salvatores  
con Mattia Di Pierro, Diego Abatantuono, Dino Abbrescia,  
Italia, 2003, 104'.***

1978: Un'estate torrida, con le temperature più alte del secolo. Ad Acque Traverse, un paesino del Sud, la gente combatte il caldo rimanendo chiusa in casa. Solo un gruppo di ragazzini scorrazza per la campagna circostante. Fra loro c'è Michele, che nel corso di una scorribanda in una casa abbandonata scopre un terribile segreto: gli adulti del villaggio tengono un suo coetaneo segregato in un pozzo. Michele si intrattiene sempre più spesso con lui e gli porta del cibo finché...

“Di solito il cinema non racconta i bambini, li usa (a Hollywood diventano perfino orrende baby-star) per fare piangere o ridere. E di solito quando un regista adatta un romanzo per lo schermo rischia di tradirlo troppo, snaturandolo, o troppo poco, limitandosi a una piatta illustrazione. Invece Gabriele Salvatores è riuscito a fare un film sui bambini, con la sensibilità di un Comencini o di un Truffaut, e a tradurre in immagini il bel romanzo di Niccolò Ammaniti, senza tradirlo, ma facendolo diventare puro cinema, dinamico e profondo. **Io non ho paura** è un film che va scoperto scena per scena, visto che una delle sue anime è thriller, a metà via fra aspro verismo e certe storie d'orrore, molto terrene e senza mostri, del miglior Stephen King (**Stand by me**).”

*Stefano Lusardi,  
“Ciak”, 2/2003*

***Irma la dolce di Billy Wilder***  
***con Shirley MacLaine, Jack Lemmon, Lou Jacobi,***  
***USA, 1963, 146’.***

Nestor, ex poliziotto, s'innamora di Irma, una prostituta parigina. Per impedirle di esercitare la professione, Nestor impersona un fantomatico e generosissimo Lord X che sarà così il suo unico cliente. Poi Lord X scompare e Nestor viene accusato del suo omicidio. Ma l'amico Moustache mette le cose a posto.

“La Parigi di **Irma la dolce** è una Parigi paradossale, ricostruita in studio, più vera del vero da Alexandre Trauner. La maniacale precisione con cui lo scenografo ha ricostruito il quartiere delle Halles, raccogliendo tra l'altro una formidabile documentazione fotografica, ha finito per rimanere l'unica ‘realtà’ superstita di un quartiere poco dopo completamente demolito dall'avanzare del rinnovamento urbano di Parigi. In questa Parigi autenticamente falsa (se così può dirsi), in questa Parigi-bis paradossale, raddoppiata al di là dell'Atlantico negli studios di Los Angeles, giustamente si svolge, in forma giocosa, un dramma dello sdoppiamento della personalità: il poliziotto Nestor, innamorato di Irma, si trasforma in Lord X, distinto gentiluomo la cui impotenza stessa, rimarcata dal simbolo di castrazione dell'occhio mancante, provoca l'innamoramento di Irma, e quindi la gelosia di Nestor verso il suo doppio”.

*Alessandro Cappabianca,  
“Billy Wilder”, 1984*

***Jules e Jim di François Truffaut***  
***con Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre,***  
***Francia, 1962, 100’.***

Parigi 1912. Il tedesco Jules e il francese Jim sono legati da una profonda amicizia: si scambiano libri, discutono su tutto e corteggiano le ragazze. Il loro sodalizio viene sconvolto dal folgorante incontro con Catherine, della quale entrambi si innamorano.

“Ciò che si tratta di ‘imporre’ in maniera convincente con **Jules e Jim** è precisamente l'idea di una donna più forte degli uomini che incontra, una donna incapace di appartenere ad un uomo solo, decisa a inventare la propria esistenza istante per istante, a



dispetto delle costrizioni che la vita impone, disposta a fare ‘tabula rasa’ di tutte le leggi, incominciando da quelle naturali, per raggiungere la libertà assoluta, per reinventare l’amore. Catherine, apparizione per tutti, incarnazione dell’assoluto, forza elementare che riunisce in sé i quattro elementi – l’acqua, il fuoco, la terra e l’aria – rappresenta tutto quanto di magico e miracoloso le donne di Truffaut possiedono”.

Alberto Barbera,  
“François Truffaut”, 1979

***Lezioni di piano di Jane Campion***  
***con Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill,***  
***Francia/Australia, 1993, 120’.***

Ada, muta dall’età di nove anni, giunge in Nuova Zelanda, sposata per procura con Stewart, un piccolo possidente. Con lei ci sono la figlioletta Flora, i bauli, un pianoforte. Stewart fa abbandonare il pianoforte sulla spiaggia perché difficile da trasportare lungo gli impervi sentieri dell’isola. Baines, un bianco che si è avvicinato ai costumi dei Maori, aiuta Ada a riaverlo. Ottenuto da Stewart il piano, chiede a Ada di dargli lezioni, che prevedano una disponibilità “controllata” della donna al gioco erotico. Per continuare a suonare, lei accetta. Baines le restituisce il pianoforte; tra i due si stabilisce una relazione che Flora osteggia. La relazione sembrerà sfociare verso la tragedia.

“Opera terza di Jane Campion, sospesa con invidiabile padronanza tra il ritmo disteso e maestoso di **Un angelo alla mia tavola** e quello spezzato e crudele di **Sweetie**, contemporaneamente un momento di fusione e un punto d’arrivo nell’opera della regista neozelandese. Infatti **Lezioni di piano**, se da un lato chiarisce il passaggio dal taglio innovativo, quasi “sperimentale” del primo film a quello all’apparenza più tradizionale del secondo, dall’altro arriva a una costruzione cinematografica che è insieme classica e originale, affabulante e inconsueta. In pratica, **Lezioni di piano** è forse il film che aspettavamo da un decennio, quello capace di coniugare il grande spettacolo con l’asprezza linguistica, di ridare vigore a una concezione romantica del cinema attraverso una serie di invenzioni formali che mettono all’improvviso sotto una luce radicalmente nuova il suo contenuto di passione, sensualità, rigenerazione amorosa”.

Emanuela Martini,  
“Cineforum”, 325/1993

***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*

***Manhattan di Woody Allen  
con W. Allen, Diane Keaton, Mariel Hemingway,  
USA, 1979, 96’.***

Isaac Davis ha smesso di scrivere per la tv e progetta un libro dal titolo *La sionista castrante*; ha alle spalle due matrimoni falliti, vive con la diciassettenne Tracy ma ha paura del ridicolo per questa sua relazione. Teme anche che la sua seconda moglie abbia messo in piazza i suoi difetti in un libro che sta per uscire. Isaac cerca di allontanare da sé la sua devotissima amante, ha una breve storia con quella di un suo amico, ma poi tenta di recuperare a sé Tracy, che nel frattempo ha deciso di partire per l’Europa.

“Più della storia quello che veramente conquista sono la linearità e la classicità del film, le cui finalità e stile sono esplicitate fin dalla prima inquadratura. Pur non rinunciando alla consueta caustica ironia e all’utilizzo di una doppia figura femminile dalla simbologia fin troppo evidente, Allen riesce a condurre il film su tre binari narrativi paralleli – filmico, letterario e musicale – trasformando New York nella vera e trionfale protagonista del film e trovando nei momenti più alti un tocco d’epico struggimento e un’armonia da inconsueta sinfonia cinematografica”.

*A.A. V.V.,  
“100 capolavori”, 1986*

***Million Dollar Baby di Clint Eastwood  
con Clint Eastwood, Hilary Swank, Morgan Freeman,  
USA, 2004, 137’.***

Frankie Dunn ha passato l’esistenza sul ring, allenando tanti pugili. Il suo unico amico è Scrap, anche lui ex pugile, con cui gestisce una palestra di boxe a Los Angeles. L’arrivo di Maggie, una ragazza determinata a combattere, cambia le abitudini e l’atteggiamento di Frankie.

“Il destino, la colpa, la violazione della volontà divina, il rimpianto sono emozioni che Eastwood, ultimo dei grandi registi classici americani, sa raccontare benissimo, con enfasi laconica e brusco sentimentalismo, con coraggio eroico: come fosse un personaggio di Hemingway, di Hammett. **Million Dollar Baby** è magnifico per la tensione dei sentimenti, per la ripresa perfetta degli incontri di boxe, per la presenza dei poveri bianchi di un’America brutta, per la contemplazione di vite senza speranza, senza futuro. Il film con tre personaggi che si muovono in tre unici luoghi (palestra, ring, ospedale) è quasi un oratorio, dove i gesti dello sport sostituiscono le parole. Non c’è un’inquadratura che non sia perfetta, non una battuta che suoni falsa: la stupenda regia di Clint Eastwood, insieme con la bravura sua e degli altri attori,

fa sembrare troppo poche anche le sette candidature all'Oscar di **Million Dollar Baby**".

Lietta Tornabuoni,  
"La Stampa", 19/2/2005

**Minority Report di Steven Spielberg**  
**con Samantha Morton, Colin Farrell, Tom Cruise,**  
**USA, 2002, 151'.**

Siamo nel 2054 e grazie alla squadra Precrimen sono cinque anni che in città non si verificano delitti. Ma che succede se Tom Cruise, l'agente più bravo, spericolato e motivato scopre di essere in procinto di ammazzare qualcuno che, per giunta, neppure conosce?

"Ispirato ad un racconto dello scrittore di culto Philip K. Dick, allarmata metafora delle pulsioni totalitarie insite in ogni organismo sociale, passato presente e futuro, **Minority Report** pone un interrogativo attualissimo (su che basi e fino a che punto è lecito prevenire?) che all'inizio sembra voler approfondire, pur imboccando subito una strada diversa dall'originale. Infatti bisogna vedere con quale vertiginosa abilità Steven Spielberg impone sulla laconica pagina la sua straordinaria concezione visiva. Sullo sfondo di un'America del domani di ammaliante suggestione, il cineasta orchestra storia e personaggi facendo vibrare tutte le corde della sua poetica: dall'aspetto dell'avventura frenetica e spettacolare alla ferita aperta del lutto non elaborato".

Alessandra Levantesi  
"La Stampa", 26/9/2002

**Mission di Roland Joffé**  
**con Robert De Niro, Jeremy Irons, Aidan Quinn,**  
**G.B., 1986, 125'.**

Nel 1767, nella regione sudamericana del Paraná governata da spagnoli e portoghesi, padre Gabriel, un missionario gesuita, decide di risalire le cascate del fiume Iguazu per prendere contatto con una tribù di indios che vive nella foresta. Si unisce a lui Mendoza, un cacciatore di schiavi che ha ucciso per gelosia il proprio fratello e ora è in cerca di riscatto. Il loro obiettivo, condiviso dai superiori, è quello di tentare di creare un sistema comunitario dove per gli indigeni sia possibile vivere senza essere sfruttati.

"**Mission** è un viaggio geografico, storico e spirituale, un'avventura emozionale e una riflessione sul passato che tocca la vita di oggi. La sceneggiatura di Bolt accumula i materiali più disparati: la giungla impenetrabile, i buoni selvaggi, i colonizzatori cattivi, i preti magnanimi, i delitti del potere, i martiri degli innocenti, suggerendo anche che la lotta ingaggiata nella giungla del Paraguay è solo un pallido riflesso di quella aperta nelle giungle delle corti europee. Il film parla anche al presente attraverso il simbolismo e la carica spirituale. Ci sono allusioni alla Chiesa dei poveri e alla teologia della liberazione. Si ritrovano, nei gesuiti protagonisti, Gabriel e Mendoza, le due scelte evangeliche in terra di missione, e in Altamirano i compromessi del potere ecclesiastico".

Giorgio Rinaldi,  
"Cineforum", 259/1986

***Mission: Impossible 2 di John Woo  
con Tom Cruise, Anthony Hopkins, Thandie Newton,  
USA, 2000, 123'.***

L'agente Ethan Hunt è pronto a scendere in campo una seconda volta. Con al fianco il genio dell'informatica Luther Stickell e un'affascinante ladra nel cuore. La sua missione è quella di fermare il diffondersi di un micidiale virus che minaccia di mettere in ginocchio il mondo.

“A cosa pensano gli eroi quando pendono nel vuoto o volano in moto inseguiti da una nube di fuoco? Forse solo a portare a casa la pelle, forse anche a vincere la partita: tanto, lo sanno bene, toccherà a loro battere il calcio di rigore decisivo. Arriva sugli schermi **Mission: Impossible 2** costruito sul corpo da acrobata di Tom Cruise, tornato nei panni di Ethan Hunt, un agente che sembra cinico e duro (per lavoro spinge l'amata nelle braccia di un altro, come faceva in **Notorius** Cary Grant) ma non ha esitazioni se deve salvare il mondo. Ma attenti: **Mission: Impossible 2** non è un seguito, ma una magistrale variazione d'orchestra. Non per niente è cambiato il direttore: via De Palma ecco John Woo, maestro in salti mortali. E non è peccato se nel suo cinema il fine supremo è la meraviglia”.

Claudio Carabba,  
“Sette”, 6/7/2000

***Monty Python e il Santo Graal di Terry Jones, Terry Gilliam  
Michael Palin, T. Jones, Eric Idle, John Cleese, Graham Chapman,  
G.B., 1974, 90'.***

Parodia surreale delle imprese di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda che alla fine del 1100 se ne andavano per il mondo alla ricerca del Santo Graal, la coppa in cui Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue di Cristo.

“Una parodia delle imprese di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, alle prese con troupe televisive, poliziotti londinesi e fanciulle assatanate. I disegni animati di Gilliam collegano una serie di sketch di vario livello: c'è il gusto del nonsense e della provocazione che ci si aspetta dal sestetto britannico. Questo è il loro primo film ad essere distribuito in Italia: discutibile il doppiaggio che ricorre a parlate dialettali”.

Il Mereghetti,  
“Dizionario dei Film”, 2006

***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*

**Mulholland Drive di David Lynch**  
*con Laura Elena Harring, Ann Miller, Naomi Watts,*  
**USA, 2001, 146’.**

Una ragazza sequestrata da due gangster rischia la vita ma un provvidenziale incidente d’auto la salva dai bruti. Ferita, si allontana a piedi e giunge a Beverly Hills, dove si nasconde in un appartamento vuoto. In quella casa si stabilisce il mattino dopo Betty, nipote della proprietaria, arrivata fresca dal Canada con il sogno di sfondare nel cinema. Betty trova l’intrusa, crede sia una collega della zia ma ben presto capisce che c’è sotto qualcosa: la ragazza ha perso la memoria e sostiene di chiamarsi Rita solo perché ha visto un poster della Hayworth. Betty vuole aiutarla. Ma anche lei ha i suoi problemi.

“L’unico modo di spiegare **Mulholland Drive** è ricorrere a Pasolini e alla famosa battuta del **Fiore delle Mille e una notte**: “la verità non è in un sogno, ma in molti sogni”, e forse **Mulholland Drive** è un universo in cui qualcuno sogna l’incubo A all’interno del quale qualcun altro sogna l’incubo B che rinvia all’incubo C dentro il quale c’è il tizio (o i tizi: attenzione alla scena iniziale nel fast-food, con quei due uomini che non rivedremo più) che ha sognato l’incubo di partenza. Un labirinto, inestricabile ma incredibilmente affascinante. Perché sul piano visivo Lynch è al suo meglio e tiene alta la tensione anche senza spiegare nulla, spingendo le due magnifiche attrici (la bionda Naomi Watts e la bruna Laura Harring) a una prova maiuscola. **Mulholland Drive** è come un quadro astratto: vietato chiedere cosa significhino un Mondrian, un Pollock, un Picasso”.

*Alberto Crespi,  
“L’Unità”, 15/2/2002*

**Musica per i tuoi sogni di Micahel Curtiz**  
*con Doris Day, Jack Carson, Adolphe Menjou,*  
**USA, 1948, 99’.**

Un’impiegata dalla bella voce è scoperta da un talent scout di Hollywood: nonostante le difficoltà iniziali riesce ad avere successo e a sposare l’uomo a cui deve la sua fortuna.

“Remake di **L’universo innamorato** (1934) di Ray Enright, è una tipica commedia con D. Day: gradevole, leggera, frizzante come una gazzosa. Il momento migliore è un sogno in cui la bionda fidanzatina d’America ha come partner Bugs Bunny.”

*“Kataweb.it”*

***La notte di San Lorenzo di Paolo e Vittorio Taviani  
con Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli,  
Italia, 1982, 106'.***

**La notte di San Lorenzo** è quella del 10 agosto, quando le stelle cadono e si esprimono i desideri. La vicenda si snoda attorno a questo giorno e i fatti narrati sono realmente accaduti: gli stessi autori ne sono stati protagonisti durante l'infanzia. Siamo nel 1944, e una cittadina toscana è occupata dai tedeschi in vena di rappresaglie; un gruppo di persone si mette in marcia per sfuggire all'accerchiamento.

“L'opera ha un filo ideologico che la lega alle altre dei Taviani – l'elogio di chi affronta con coraggio l'ignoto, fidando in se stesso anziché nella protezione dei potenti – ma esso corre nel sotterraneo di una splendida fabbrica di luoghi e di figure vibranti di affetti. Fascisti, tedeschi, preti e partigiani, e il loro correre e sparpagliarsi, e il loro piangere e uccidersi, sono forme di un universo perenne che si realizza nelle emozioni dell'uomo molto al di là della lotta sociale e delle ragioni storiche. Il tutto detto col massimo di semplicità, punteggiato di filastrocche infantili, e un'asciuttezza di stile che è forse il segno grande di una nuova pietas”.

Giovanni Grazzini,  
“*Il Corriere della Sera*”, 19/5/1982

***Nuovo Cinema Paradiso di Giuseppe Tornatore  
con Philippe Noiret, Marco Leonardi, Agnese Nano,  
Italia, 1988, 123'.***

Siamo nell'immediato dopoguerra a Giancaldo, un paese della Sicilia. Il piccolo Salvatore è introdotto ai misteri del cinema dal proiezionista Alfredo. A questa passione si aggiunge l'amore contrastato per Elena. Dopo il servizio militare Salvatore si ferma a Roma, dove riesce a entrare nel mondo dello spettacolo. Tornerà al paese per i funerali di Alfredo; troverà tutto diverso e un dono del suo vecchio amico.

“Giuseppe Tornatore è riuscito in un'impresa improba: raccontare una parte della storia del cinema attraverso le vicende (la microstoria) di una sala cinematografica. (...) Un cinema vive quando si spegne: il raggio bianco esce dalla cabina e lo schermo si anima grazie ai fantasmi di cui si popola. Una sala è piena di desiderio, un desiderio che non si può toccare: la sala è palpitante quando ci sono gli spettatori e si incrociano gli sguardi. Tornatore è riuscito a popolarla con quei personaggi che più l'hanno vissuta. Attraverso lo sguardo di Salvatore si ritorna agli anni Cinquanta, momento magico del cinema: anche un 'parrocchiale' come quello di Giancaldo era sempre pieno d'una folla che sognava una vita che gli era negata tutti i giorni. Anche quando il sogno era fatto dalle dure immagini del neorealismo: dure ma calde di solidarietà umana”.

Carlo Scarrone,  
“*Segnocinema*”, 36/1989

***Per un pugno di dollari di Sergio Leone  
con Clint Eastwood, Gian Maria Volonté, Marianne Koch,  
Italia, 1964, 100'.***

Un pistolero solitario arriva a San Miguel, sul confine con il Messico. Qui le famiglie dei Rojo e dei Morales si fanno la guerra da anni per il controllo del contrabbando. Il nostro eroe fa il doppio gioco, cercando di aizzarle allo scontro finale. Scoperto e torturato, torna per consumare una tremenda vendetta, dopo che i suoi torturatori sono riusciti nel frattempo a eliminare tutti i loro avversari.

“Il Giappone dei Samurai, la Grecia classica, la commedia dell’arte, Shakespeare e, finalmente, un po’ di western: ecco le fonti della sceneggiatura. E’ evidente come, fin dalla scelta del materiale, l’intento sia innovativo nei confronti di un genere quasi imbalsamato nella convenzione. Si tratta di un western realistico, colto e soprattutto antitradizionale nella caratterizzazione dei personaggi. La grande novità di **Per un pugno di dollari**, quella che influirà maggiormente sul cinema successivo (non solo nazionale), consiste nell’eleggere a protagonisti personaggi che nel western americano rivestivano il ruolo di caratteristi. Questo perché secondo Leone, l’oleografia immutabile degli ‘eroi’ non suscitava più l’interesse degli sceneggiatori e li induceva ad occuparsi delle cosiddette figure di contorno, che poi sono quelle che rimangono più impresse nella memoria. Si elimina la figura dell’eroe e si crea un universo popolato unicamente da ‘personaggi di contorno’, proiettati improvvisamente al centro dell’azione. Mancando l’eroe, vengono ad essere meno definiti i confini tra Bene e Male: ecco la seconda novità del film”.

*Francesco Mininni,  
“Sergio Leone”, 1994*

### ***Il Pianista di Roman Polanski***

***con Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Jessica Kate Meyer,  
F/G.B., 2002, 148’.***

Nel corso della Seconda guerra mondiale, Wladyslaw Szpilman - celebre pianista ebreo polacco - riesce a sfuggire alla deportazione. Si ritrova così nel ghetto di Varsavia, all’interno del quale condivide le sofferenze e le eroiche lotte degli abitanti. Un ufficiale nazista amante della sua musica decide di aiutarlo e gli permette di continuare a vivere...

“Ne **Il Pianista** tutta la scansione narrativa conduce in una direzione precisa: si va dalla Storia all’incubo. La Storia esibisce il suo volto peggiore nella prima parte, e Polanski ne riprende il crescendo di incredulità, incertezza, collaborazionismo, disperazione; il suo occhio coglie, spesso a distanza, attimi di orrore (solo a uno si avvicina davvero: il bambino infilato nel buco del muro che separa il ghetto dalla città) e figurine surreali di un’umanità che nonostante tutto vuole sopravvivere. Solo raramente parte un movimento di macchina di ampio respiro, a restituirci la dimensione, tremenda, dell’evento (il ponte sopra la strada che attraversa il ghetto, le valige degli ebrei abbandonate nella strada, il dolly che accompagna Wladyslaw oltre il muro e ci mostra Varsavia distrutta). L’incubo, sempre più solitario e orrifico, comincia nel momento in cui il protagonista chiude dietro di sé la botola della pedana del caffè. Là, comincia il viaggio di un nuovo “inquilino del terzo piano”, braccato, spiato, tradito, in un inferno personale, dove nep-

pure lo scorrere del tempo conta più. La seconda parte del film è bellissima e sconvolgente; ma la prima serve a farci arrivare sin là con la consapevolezza che tutto questo è accaduto davvero”.

*Emanuela Martini,  
“Film TV”, 29/10/2002*

***Pickpocket di Robert Bresson  
con Martin Lassalle, Marika Green, Pierre Leymarie,  
Francia, 1959, 75’.***

Sorpreso in un tentativo di scippo, dopo una lunga “carriera” di furtarelli vissuti come trasgressione, Michel finisce in carcere. Quando esce diventa ladro professionista. Un nuovo arresto e la relazione con una ragazza-madre saranno veicolo di una ritrovata pace con se stesso.

“Al centro della parabola dostoevskiana, asciutta e anti-narrativa, un personaggio intrappolato tra gli opposti automatismi dell’integrazione sociale e della rivolta. Bresson dirige un “romanzo breve” senza musica, giocando sui dettagli delle mani e su piani americani di non-attori, costruendo un realismo dell’anima, assolutamente terreno, che mostra l’invisibile nel visibile”.

*“Film.tv.it”*

***Pleasantville di Gary Ross  
con Joan Allen, Jeff Daniels, Tobey Maguire,  
USA, 1998, 124’.***

A due adolescenti, fratello e sorella, di una tipica famiglia degli anni Novanta si rompe il televisore e sono quindi costretti a chiamare un tecnico. Ma il tecnico ha dei poteri magici e i due ragazzi finiscono all’interno della loro soap opera preferita **Pleasantville**.

“**Pleasantville** è un Eden senza colori dove non succede mai nulla di brutto e dove tutto ciò che accade (come nella cittadina artificiale di **The Truman Show**) è carino, gradevole, calmo: non piove mai, le gare non hanno vincitori nè sconfitti, le strade vanno avanti senza arrivare da nessuna parte, i libri sono composti di pagine bianche e l’arte non esiste per non turbare nessuno, i mariti rientrano alla sera avvisando ‘tesoro, sono a casa’ e trovano pronta la cena, ci sono adolescenti ma il sesso non c’è. L’arrivo dei due ragazzi Anni Novanta porta il vento del cambiamento: arte e eros mutano **Pleasantville** a cominciare da tocchi di colore (un’auto verde, una ciliegia o una rosa rossa, occhi castani, labbra rosa). Nascono conflitti e anche violenza ma la forza della vita rende umano e autentico il ‘paese dei balocchi’: e quando i protagonisti tornano nel loro tempo hanno imparato quanto il conformismo sia letale, quanto la nostalgia sia suicida”.

*Lietta Tornabuoni,  
“La Stampa”, 18/4/1999*



***Profondo rosso di Dario Argento***  
***con David Hemmings, Daria Nicolodi, Gabriele Lavia,***  
***Italia, 1975, 123'.***

Un giovane pianista è testimone dell'omicidio di una parapsicologa ma non sa individuare l'assassino. Si mette a indagare per conto proprio, aiutato da un'amica, ma ben presto la situazione si fa intricatissima. Tutte le persone che potrebbero aiutarlo nella soluzione del mistero rimangono vittime dell'efferato killer.

“In **Profondo rosso** la curiosità ed il mistero sono stimolati fin dall'inizio, quando i titoli di testa si interrompono per fare posto ad una breve sequenza, la cui atmosfera natalizia si tinge di rosso e di orrore; si compie il delitto che sarà il punto focale dell'intera vicenda. (...) Il regista gioca le carte del dubbio su ogni personaggio della vicenda che viene presentato. Anche una bambina può contribuire a disorientare quando il suo maggiore divertimento è quello di torturare gli animali. Le scene di quiete finiscono sempre col presentare un nuovo elemento a carico di un personaggio o di una situazione, cosicché su tutti si tesse una trama di piccoli particolari che li rende dei potenziali colpevoli”.

Luigi Cozzi,  
“Dario Argento”, 1991

***Psycho di Alfred Hitchcock***  
***con Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles,***  
***USA, 1960, 109'.***

Marion Crane insoddisfatta impiegata di Phoenix taglia i ponti con il suo passato: ruba quarantamila dollari dal suo ufficio e fugge in auto. Si ferma al motel gestito da Norman Bates, un giovane timido e impacciato che vive con la madre in una sinistra casa accanto al motel e che ha una collezione di animali da lui stesso impagliati. Mentre Marion fa la doccia qualcuno la uccide. Il giorno dopo il fidanzato e la sorella si mettono alla sua ricerca, affiancati, a un certo punto, dal detective Arbogast.

“**Psycho** è il ‘limite’ della finzione secondo Alfred Hitchcock: la sublimazione irripetibile dell'horror nella ‘purezza’ del pensiero visivo. Film della umbratibilità e della ‘notte dello spirito’, **Psycho** forma un triangolo di ossessioni, Marion-Norman-la Madre, dove l'ambiguità del doppio sentimento esistenziale (innocenza e colpevolezza) provoca lo spaventoso allestimento della tragedia dell'identità ovvero il trionfo della morte. Il teschio che, in sovraimpressione, appare sul volto sorridente di Norman, nel penultimo fotogramma, è la tremenda mediazione del transfert mamma-figlio, è la spietata iconografia del ‘nulla’. L'immagine dello scheletro si dissolve su quella emergente della macchina ‘rubata’ al lugubre cimitero dello stagno: ancora un simbolo macabro (una prova che ‘tutto’ non è stato solamente un incubo da emicrania) per chiudere il tutto nella melma di una realtà alienata e assassina”.

Natalino Bruzzone, Valerio Caprara,  
“I film di Alfred Hitchcock”, 1982

***Quattro matrimoni e un funerale di Mike Newell***  
***con Hugh Grant, Andie MacDowell, Kristin Scott Thomas,***  
***G.B., 1994, 105'.***

Il trentaduenne Charles, inglese al cento per cento, è convinto che sposarsi non faccia per lui e, ogni volta che assiste al matrimonio di qualche amico, questa convinzione si fa ancora più solida. Quando, però, incontra l'americana Carrie, che lo colpisce nel profondo, Charles sarebbe quasi pronto a capitolare. C'è, tuttavia, un considerevole ostacolo ai suoi propositi: Carrie è superfidanzata...

“Il regista Mike Newell (**Ballando con uno sconosciuto, Un incantevole aprile**) unisce la sua predilezione per la descrizione minuta, talvolta feroce, di alcuni ambienti sociali e di alcune psicologie con la lezione insuperabile di **Un matrimonio** di Altman. Il caos fertile e sarcastico, tipico dello stile altmaniano, ha un'influenza diretta sul balletto brillante, con gag, trovate e alcuni dialoghi pregevoli, del film che rimane, però, nell'ambito rassicurante della commedia britannica. Cattiverie a fior di labbra”.

*“Film.tv.it”*

***I quattrocento colpi di François Truffaut***  
***con Jean-Pierre L  aud, Claire Maurier, Albert Remy,***  
***Francia, 1959, 93'.***

Antoine    un ragazzo difficile: marina la scuola, rubacchia, d   filo da torcere ai genitori e agli psicologi che lo seguono. Viene internato in un centro d'osservazione per minori travati da cui fugge per raggiungere il mare.

“Inutile voler discernere quanto, **I quattrocento colpi** discenda direttamente dall'esperienza di Truffaut e quanto sia invece il risultato di una trasposizione di fatti di cronaca venuti a conoscenza dell'autore e dello sceneggiatore Marcel Moussy. Ci   che conta    l'impressione di sincerit   e di autenticit   che la biografia immaginaria di Antoine suscita, essendo questo il risultato di un metodo di lavoro che combina l'improvvisazione pi   totale e la costruzione pi   rigorosa, l'aderenza realistica e la capacit   di astrazione. A voler definire in poche parole di che si tratta, si potrebbe dire che **I quattrocento colpi**    un poema sulla solitudine di un ragazzo che sconta nell'angoscia l'indifferenza e l'ingiustizia di un mondo di adulti, incapaci di comprenderlo e aiutarlo”.

*Alberto Barbera,*  
*Op. cit., 1979*

***Ray di Taylor Hackford***  
***con Jamie Foxx, Jane Powell, Regina King, Kerry Washington,***  
***USA, 2004, 152'.***

La vita di Ray Charles dagli esordi alla acclamazione a star, dalla lotta contro il razzismo nel Sud degli Stati Uniti alla guerra contro la cecit  .

“Sullo schermo, in una sarabanda piacevole e travolgente, scorrono parecchi aneddoti del musicista di Albany, in Georgia, la sua regione, dove Ray Charles si rifiut   di suona-

re in club segregazionisti ottenendo prima l'ostracismo e un bando vita natural durante e poi una dichiarazione di scuse culminata nell'adozione di "Georgia on my mind" come inno ufficiale dello stato. E poi la sua proverbiale avvedutezza di uomo d'affari, la sua inclinazione per la seduzione e le compagnie femminili, il suo ventennale rapporto con la droga, cominciato nella solitudine dei tour per gli States e interrotto poi con una disintossicazione in clinica. Ci ha messo quindici anni Hackford a trovare i finanziamenti e un pomeriggio a convincere il perfezionista e intelligente Ray Charles a lasciargli fare un film sulla sua vita. Decisiva la scelta di Jamie Foxx come protagonista, anche lui ha imparato a suonare il piano da bambino, ha cantato in chiesa e soprattutto ha passato un esame difficile, provando un pezzo di Thelonius Monk a quattro mani col genio del soul".

*Flaviano De Luca,  
"Il Manifesto", 21/1/2005*

***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, uno 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"*

***Rosenstrasse di Margarethe von Trotta  
con Katja Riemann, Maria Schrader, Jürgen Vogel,  
Germania, 2003, 136'.***

Ruth è un'ebrea di New York. Alla morte del marito reagisce con durezza, sfogando il suo dolore nell'ortodossia ebraica. Cerca anche di impedire il matrimonio della figlia Hannah, la quale decide di andare a Berlino per cercare le ragioni del comportamento della madre. Qui, la giovane incontra Lena che le racconta l'episodio che nel 1943 la vide coinvolta insieme con Ruth: centinaia di donne ebree protestarono a Rosenstrasse contro la deportazione dei loro mariti.

"Fra passato e presente (la chiamano memoria) riaffiora un episodio dimenticato dei giorni dello Shoah: la fiera lotta di un gruppo di donne ariane che cercarono di salvare dai lager i loro mariti ebrei. Dopo un lungo periodo di pessimo cinema, banale o retorico, Margarethe von Trotta ritrova con **Rosenstrasse** il vigore degli "anni di piombo" e si tuffa

con passione nella storia della Germania, patria crudele. Lo stile resta un po' enfatico (o di maniera nei flash sull'America di oggi): ma il meccanismo della ricerca della verità perduta funziona e la rivendicazione del coraggio femminile non pare, quasi mai, retorica".

*Claudio Carabba,  
"Sette", 5/2/2004*

***School of Rock di Richard Linklater  
con Joan Cusack, Jack Black, Sarah Silverman,  
USA, 2003, 110'.***

Tempi duri per Dewey Finn, chitarrista che vive letteralmente per il rock: i suoi amici lo hanno appena cacciato dalla band, non possiede un dollaro e rischia di perdere anche l'alloggio. Il destino gli offre una possibilità tramite un equivoco: scambiato per insegnante, ottiene un posto di supplente in una scuola privata retta da una direttrice dal pugno di ferro. Ma che cosa potrà insegnare ai ragazzini, se non l'unica cosa che conosce al mondo, ossia il rock?

"L'idea è migliore di quanto possa sembrare alla prima occhiata. All'interno delle convenzioni appartenenti al repertorio 'commedia degli equivoci', unito per l'occasione con quelle della 'success story' (intossicata, perlopiù, di buoni sentimenti), **School of Rock** insinua alcune novità inattese, che ne innalzano il livello diverse spanne più su delle commedie del genere. In prima battuta, il film sottolinea la contraddizione tra la disciplina severa della scuola e i tratti caratterizzanti dell'universo rock: ribellismo, creatività, gusto dell'anarchia. La storia prende, via via, l'aspetto di un'iniziazione alla conoscenza e alla passione di un gruppo di giovanissimi, contagiati da un'energia che Jack Black emana anche dallo schermo alla platea. Sottilmente, però, Linklater ci fa capire che il rock non è solo spontaneismo; che anch'esso risponde a specifici codici (musicali ma anche di repertorio, di abbigliamento, di ruoli, di comportamento) e che può benissimo essere insegnato come qualsiasi altra - importante - forma culturale".

*Roberto Nepoti,  
"La Repubblica", 2/4/2004*

***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"*

***Shrek 2 di Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon  
USA, 2004, 92'.***

Fiona, sposa dell'orco verde, puzzolente e maleducato, diventata sua simile, deve presentare Shrek ai suoi: indovina chi viene a cena? Un finimondo: genitori reali affranti, palestrati principi azzurri in crisi, la fata buona che invece è perfida, trama e canta nei night. Metamorfosi a raffica per la festona finale dell'happy end al ritmo della 'Vida Loca': anche gli orchi a volte vivono felici e contenti.

"Il film vince soprattutto per l'ironia con cui rilegge non solo le fiabe celebri - fanno parte del cast un adorabile, ispanico ed ipocrita Gatto con gli stivali, Pinocchio, i porcellini, l'omino di marzapane - ma anche lo stile soap, un certo cinema sofisticato dei padri della sposa e l'ottimismo alla Frank Capra. Perché **Shrek 2** si svolge in un paese lontano lontano che sembra proprio Hollywood (la Paramount per essere precisi) e ogni riferimento non è mai casuale. Un'esplosione di furberia, di tecnica e di pazienza (una settimana per girare dai 3 ai 5 secondi di film) in cui l'uso della computer graphic permette miracoli incredibili (i peli del gatto, i 218 muscoli del viso dell'orco e altre meraviglie), aiuta la psicologia e dà vita a uno stile che non diventa ibrido né macabro".

*Maurizio Porro,  
"Il Corriere della Sera", 18/12/2004*

***Il Signore degli Anelli - Le Due Torri di Peter Jackson  
con Elijah Wood, Viggo Mortensen, Sean Astin,  
USA, 2002, 120'.***

Dopo la morte di Boromir e la scomparsa di Gandalf, la Comunità si è scissa in tre. Frodo e Sam, persi nelle colline di Emyrn Muil, scoprono di essere inseguiti da Gollum, una creatura corrotta dall'Anello. Costui promette agli Hobbit di condurli fino alla Porta Nera di Mordor; attraverso la Terra di Mezzo, Aragorn, Legolas e Gimli fanno rotta verso Rohan, il regno assediato da Theoden. Questo grande regnante, manipolato dalla spia di Saruman, il sinistro Lingua di Serpente, è ormai caduto sotto l'influenza del malvagio Mago. Nel frattempo, gli Hobbit Merry e Pippin, prigionieri degli Uruk-hai, sono fuggiti e hanno scoperto nella Foresta di Fangorn un inatteso alleato, il guardiano degli alberi e membro di un antico popolo vegetale. Frodo e Sam, per assaltare la torre di Orthanc e sfuggire all'assalto dei Cavalieri Neri, chiederanno loro aiuto...

"Pochissimo tempo per l'amore, poco per le chiacchiere, molto per la guerra, che occupa interamente la seconda parte: dove umani ed elfi, asserragliati in una fortezza, si battono contro un'orda di diecimila Uruk-hai. Qualcuno, al cinema, ama le battaglie, altri no; ma

quella delle Due torri è puro piacere per gli occhi. Ci sono dentro citazioni del repertorio colto: Paolo Uccello e Ejzenstejn (le quadrate legioni di Saruman, esercito della dittatura), l'immane Kurosawa, una spruzzata della celebre tragedia scozzese di Shakespeare. Ma soprattutto c'è il cinema-cinema, quello che ti rapisce dalla poltrona e, via via, t'immerge sempre più a fondo nel combattimento grazie alla magia della macchina da presa, alle sue evoluzioni, al suo potere occulto di farti identificare con ciò che stai vedendo. Magia bianca, buona medicina, di cui Jackson ci fa dono senza avarizia".

Roberto Nepoti,  
"La Repubblica", 18/1/2003

***Sinfonia d'autunno di Ingmar Bergman  
con Ingrid Bergman, Liv Ullmann, Lena Nyman,  
Francia/Germania, 1978, 90'.***

Eva, moglie di un pastore protestante, invita per un soggiorno in casa sua, dove è ospitata anche la sorella Helena immobilizzata da una grave infermità, la madre, affermata pianista. Bastano poche ore perchè la situazione si carichi di pesanti frizioni, alimentate da reciproche accuse. Soprattutto Eva è molto dura con la madre, e questa riparte. La figlia spedisce poi una lettera in cui offre pace.

"Più ottimista del solito, Bergman affida a questo film il compito di mettere in guardia lo spettatore contro ogni forma di egoismo, a cominciare da quella impietosa e sottile, che non risparmia neanche i rapporti familiari e gli affetti più immediati come quello tra genitori e figli. Lo fa con un'opera semplice, rarefatta, solenne. Il titolo originale in cui non si parla di una sinfonia, ma di una sonata (**Sonata d'autunno**) aiuta a capire il taglio dell'opera. Una sinfonia infatti è una composizione per orchestra, mentre una sonata è un brano per strumenti. I personaggi, gli interpreti sono docili strumenti: eseguono degli 'a solo', si confrontano, si sovrappongono. (...) La macchina da presa è quasi sempre immobile. Ascoltiamo parole, vediamo volti. Si è parlato di teatralità. Meglio sarebbe parlare del massimo grado di concentrazione ottenuto da Bergman nell'uso dei diversi strumenti di comunicazione sociale: teatro, cinema, televisione. Ma non escluderei un cenno alla letteratura: Bergman in fin dei conti è un grande scrittore".

Sergio Trasatti,  
"Ingmar Bergman", 1991

***Solaris di Andrej Tarkovskij  
con Natalia Bondarciuk, Donatas Banionis, Juri Jarvet,  
Russia, 1971, 170'.***

Nella stazione spaziale in orbita intorno a **Solaris**, pianeta misterioso, accadono strani incidenti. Un celebre psicologo giunto in perlustrazione scopre che **Solaris** materializza tutte le immagini sepolte nella memoria degli astronauti. Individuato il "male", lo psicologo si trova a sua volta invischiato dall'entità aliena tanto da ritrovarsi (nella fantasia o nella realtà?) accanto alla moglie morta da anni, nella loro verdissima isba immersa nella campagna russa.

“Fin dalla sua prima folgorante apparizione (Premio speciale della Giuria a Cannes) il film ha meritato letture e analisi le più approfondite e affascinanti nel rigore della prassi esegetica e nella diversità delle tesi e delle conclusioni. Se “Cinema Nuovo” vi riconobbe una ‘trama da futurismo decadente’, la pellicola è stata via via definita – solo per fare qualche esempio – un’avventura della coscienza più che della conoscenza (Morandini), un’opera di fantascienza (Cosulich), un’opera di fantascienza filosofica (Marineo) o ancora di ‘fantascienza maggiorenne’, secondo la felice sintesi di Ermanno Comuzio”.

Marco Dell’Oro,  
“Andrej Tarkovskij”, 1984

***Spettacolo di varietà di Vincente Minnelli***  
***con Fred Astaire, Cyd Charisse, Jack Buchanan,***  
***USA, 1953, 112’.***

Tony Hunter, un tempo ballerino di successo e ora dimenticato, ottiene un ruolo in una commedia musicale. Cerca di dare i suoi consigli, ma nessuno lo sta a sentire. Il pubblico però fischia proprio le parti che Tony aveva contestato sicché gli viene affidata la regia dello spettacolo.

“Uno dei vertici del musical americano; una geniale summa teorica scritta da Betty Comden e Adolph Green, che si prende beffe degli intellettualismi e propone una forma raffinata e cosciente di spettacolo popolare. L’accoppiata Astaire/Charisse è un concentrato di levità incorporea e colorata sensualità: indimenticabile il lungo numero ‘Girl Hunt’, parodia del noir alla Spillane con la Charisse fasciata di rosso”.

“Film.tv.it”

***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 il romanzo di Peter Benchley su cui Spielberg costruisce un meccanismo narrativo dal crescendo irresistibile”.

“Film.tv.it”

***La stanza del figlio di Nanni Moretti***  
***con Laura Morante, N. Moretti, Jasmine Trinca,***  
***Italia, 2001, 99'.***

Il film racconta l'irrompere del dolore in una famiglia (padre psicoanalista, madre che lavora nei libri, un figlio e una figlia studenti adolescenti) che vive serena in una piccola città. La morte del figlio in un incidente, la sofferenza che accompagna quella scomparsa e l'assenza, non unisce i famigliari ma li separa nella solitudine.

“Una morte e tutto s'incrina, sprofonda, e tutto quello che c'era prima, gli stessi luoghi, gli stessi gesti, continua a esistere solo all'insegna del dolore. Assoluto, assordante, come quel rumore che chiunque abbia sentito una volta nella vita non dimenticherà mai più: le viti saldate ai coperchi delle bare. **La stanza del figlio** è fatto di dolore, vissuto un minuto dietro l'altro, mentre la vita di tutti i giorni finge di andare avanti, e invece si è fermata là, poche ore prima di quella morte, quella domenica, quando tutto poteva cambiare. E la macchina da presa si attacca ai personaggi, perso ognuno nella sua maniera tremenda di vivere la sofferenza: le lacrime trattenute di una ragazzina, l'urlo infinito della Morante sul letto, il rimbombo di un luna park notturno e la faccia sbarrata del padre che cerca invano di scaricarsi nella violenza delle 'gabbie'. Non c'è scampo: senza rinunciare a se stesso, Nanni Moretti ci trascina in un abisso di disperazione impotente, nella sensazione fisica della perdita, nel consumarsi di giorni e momenti senza risposta. Attaccato alla realtà come forse non è mai stato, non più generazionale, parla la lingua di tutti. Corde toccate in **Caro diario** e **La messa è finita**, che qui risuonano della forma perfetta della semplicità. La semplicità con cui un giorno arriva la giovane Arianna con delle foto di Andrea e, forse, un nuovo fidanzato, e con cui, sulla voce di Brian Eno che canta 'By the River', si può immaginare di ricominciare a vivere. Un cantante straniero per uno che ha sempre voluto ascoltare solo musica italiana: per restare vicini ai figli perduti e sconosciuti, per 'imparare ad aspettare, imparare a ozare', imparare a 'farsi vivere' dalla vita”.

*Emanuela Martini,*  
*“Film TV”, 13/3/2001*

***Star Wars – Episodio 2 – L'attacco dei cloni di George Lucas***  
***con Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen,***  
***USA, 2000, 135'.***

La Repubblica governata dal cancelliere Palpatine è entrata in crisi e alcuni membri del Senato chiedono che venga dotata di un esercito in grado di fronteggiare la situazione. Nel frattempo Amidala - diventata Senatrice e minacciata dai separatisti - è sfuggita a un attentato: la sua protezione viene affidata a Anakin Skywalker. Nel tentativo di scoprire gli ideatori del complotto, Obi-Wan Kenobi viene a conoscenza dell'esistenza di un misterioso esercito di cloni...

“Il fascino del film sta nelle straordinarie scene di massa; nelle vaste scenografie di cieli, grattacieli e alte montagne, di fabbriche e rocce; nella coreografia della massima battaglia finale; nella ideazione appunto dei cloni, esercito meccanico di prestatori d'opera o di schiavi simili ai lavoratori di **Metropolis** o ai battaglioni dell'esercito nazista. Tramonti



sanguigni, orizzonti rosati, luci e prati nitidi, ambienti dorati. Oltre gli effetti speciali, la lavorazione in digitale riporta il cinema vicino alla pittura, meno lontano dal sogno; e la proiezione in digitale presume di essere un requiem per i film proiettati su pellicola”.

*Lietta Tornabuoni,  
“La Stampa”, 17/5/2002*

***Sweet Sixteen di Ken Loach***

***con Martin Compston, Michelle Coulter, Annmarie Fulton,  
G.B., 2002, 106’.***

Liam vorrebbe poter festeggiare bene il suo sedicesimo compleanno. Sua madre, in prigione per droga, dovrebbe uscire giusto in tempo. Ma la ricerca di un futuro migliore porta il ragazzo sempre più giù, nelle paludi della malavita e della perdita della realtà.

“Loach non rinuncia all’inflessibile sguardo politico di sempre; né fa mistero del fatto che gli spacciatori, nella ricerca del massimo profitto, obbediscano alle stesse leggi su cui si regge l’ordine (il disordine) sociale. Ancora una volta, però, il suo talento lo preserva sia dal determinismo meccanico, sia dalla tentazione d’impartire una lezione sui disastri che la società provoca nelle vite degli umiliati e offesi. **Sweet Sixteen** non è né un film sugli adolescenti scozzesi emarginati, né tantomeno un film sulla droga o sulle carceri femminili. A ben guardare, anzi, la storia del piccolo delinquente per amore, è raccontata secondo il tracciato ascesa-e-caduta che caratterizzava il classico gangster movie. Focalizzando la vicenda su Liam e il suo piccolo mondo senza pietà, il regista evita agilmente le trappole del cinema a tesi e dedica agli sfortunati personaggi tutta la simpatia umana di cui è capace; ne fa creature di carne e di sangue, per le quali è istintivo provare solidarietà”.

*Roberto Nepoti,  
“La Repubblica”, 22/2/2003*

***Tanguy di Etienne Chatiliez***

***con Sabine Azéma, Eric Berger, André Dussolier,  
Francia, 2001, 110’.***

Tanguy ha ventotto anni è brillante, educato, studioso di lingue orientali, ma non ha alcuna intenzione di lasciare la casa dei genitori. Nonostante i numerosi tentativi di mamma e papà di ‘sbarazzarsi’ di lui, l’irrimovibilità di Tanguy è assoluta, tanto da citare in giudizio i genitori che si vedono costretti a riprenderlo in casa.

“Campione di incassi in Francia, già prenotato per il remake americano, arriva **Tanguy**, il vero anti Amélie, divertente, allarmante apologo anti Edipo, maxishow di odio e amore casalingo con un simpatico mammone. Il regista Etienne Chatiliez, che ama le storie di famiglie complicate, si è ispirato alla lettura di un fatto di cronaca sur les italiens, quei ragazzoni che, come diceva una serie tv, non se ne vogliono andare. Se lo spunto ha radice sociologica (la famiglia protegge, ma il ragazzone è troppo ingenuo), lo svolgimento è da commedia nera e furba, dove tutti un po’ si riconoscono, soprattutto le madre-mogli. Non si tratta di un trattato contro la famiglia alla Cooper (il regista tiene per i genitori),

ma di una spiritosa, originale e un po' prolungata stravaganza sugli eccessi dei sentimenti europei: Variety dice che gli americani l'avrebbero cacciato di casa, cambiato la serratura e amen".

Maurizio Porro,  
"Il Corriere della Sera", 16/3/2002

***Taxi Driver di Martin Scorsese  
con Robert De Niro, Harvey Keitel, Jodie Foster,  
USA, 1975, 110'.***

Travis è un reduce del Vietnam segnato dall'esperienza bellica. Soffre d'insonnia e perciò si fa assumere come taxista per i turni di notte. A contatto quotidiano con il peggio di New York la sua situazione peggiora. Respinto da una ragazza perbene che ha tentato di corteggiare, Travis ripiega sulla violenza: armato fino ai denti organizza una spedizione punitiva in un sordido bordello, dopodiché ritorna a coltivare la sua solitudine.

"Scritto da Paul Schrader guardando alla sua esperienza personale di uomo alla deriva (un matrimonio fallito, l'alcolismo, l'insonnia notturna), ma anche prendendo spunto dalla letteratura ("Lo straniero" di Camus, "La nausea" di Sartre, fra gli altri). L'eroe di Schrader e Scorsese è un uomo solo e disturbato, ancor più solo se si pensa al suo lavoro di tassista, che lo porta a essere isolato in mezzo alla folla, circoscritto allo stretto abitacolo della sua vettura. Il mondo lo sfiora con la sua carica di sporcizia e meschinità e lui reagisce in un'esplosione di violenza, rivolta in fondo contro se stesso (nel finale Travis porta simbolicamente alla tempia le dita della mano facendo il gesto di spararsi). **Taxi Driver** rappresenta un punto centrale nella cinematografia americana degli anni '70".

A.A. V.V.,  
"100 capolavori", 1986

***Tempi Moderni di Charles Chaplin  
con C. Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman,  
USA, 1936, 83'.***

Una mandria di buoi va al macello, una folla di operai va in fabbrica. Charlot si ritrova per caso alla testa di una manifestazione operaia, trova lavoro in una fabbrica superautomatizzata e viene messo alla catena di montaggio; in fabbrica il padrone lo segue ovunque su un grande schermo; gli ingranaggi di una gigantesca macchina lo catturano. Viene poi alle prese con la macchina che nutre gli operai automaticamente.

"A sette anni dall'introduzione del sonoro Chaplin gira un film muto, ma non sbaglia. Le sue gag al vetriolo irridono all'American way of life e all'ottimismo del New Deal come meglio non avrebbe potuto alcun discorso. La satira dell'uomo che diventa un oggetto per la società dei consumi, ha l'allegra disinvoltura dell'anarchia".

Giorgio Cremonini,  
"Cineforum", 346/1995

***The Aviator di Martin Scorsese***  
***con Leonardo DiCaprio, Kate Benckinsale, Cate Blanchett,***  
***USA, 2004, 170'.***

La storia di Howard Hughes, giovane erede della compagnia petrolifera, “Hughes Tool Co”, produttore cinematografico, regista, aviatore ... una vita che sembra fortunata ma ben presto paure e fobie prendono il sopravvento sul giovane miliardario.

“Sorpresa: **The Aviator** di Martin Scorsese, grandioso e intimo, discontinuo e bellissimo, davvero parla di un aviatore e di aviazione, costruzione sperimentale di velivoli, voli di prova, terribili incidenti aerei, ebbrezza di volare, rivalità tra linee aeree e politici corrotti per sostenere la PANAM a danno della TWA, alti ufficiali dell’aeronautica militare corrotti per favorire le scelte, piste di lancio, motori speciali, utopie tra le nuvole, delusioni, trionfi. Una classica epopea industriale americana, ma con un padrone competente e appassionato, un capitalista coraggioso capace di pensare in grande e di rischiare molto: una figura che contraddice i tanti luoghi comuni e la leggenda di Hughes playboy ricco e matto”.

*Lietta Tornabuoni*  
*“La Stampa”, 28/2/2005*

***The Dreamers/I sognatori di Bernardo Bertolucci***  
***con Louis Garrel, Eva Green, Michael Pitt,***  
***Italia, 2003, 120'.***

Un ragazzo americano a Parigi conosce alla Cinémathèque due francesi: sorella e fratello gemelli, che lo ospitano in casa durante un’assenza dei genitori. Tutti e tre cinefili appassionati, fanno giochi di cinema e di eros, si amano esultano e soffrono, invadono l’appartamento borghese con i loro corpi belli, giovani e nudi, sono gelosi, si conoscono psicologicamente e carnalmente, crescono, diventano adulti o quasi.

“Una storia di formazione impeccabilmente raccontata. Una bella sequenza finale di scontri tra manifestanti e polizia (chi si aspettava di meno, dal regista di **Novecento**?). Quando i titoli di coda cominciano a scorrere sulle note della celebre canzone di Edith Piaf (‘non, rien de rien...’), però, ti viene da chiederti: che cosa non rimpiange, Bernardo Bertolucci, di quel che ci ha appena fatto vedere? In realtà, **The Dreamers** è precisamente il tipo di film che gronda rimpianti; ma pieno di disincanto quanto povero di utopia, quasi un ‘gruppo di famiglia in un interno’ quale avrebbe potuto realizzare, un tempo, Luchino Visconti. Al primo posto c’è la nostalgia della giovinezza, incarnata in quei corpi (improbabilmente) perfetti che la cinepresa accarezza dalla prima inquadratura all’ultima. Non è certo il rimpianto della generazione senza padri predicata dall’ideologia di allora; al padre anzi (un poeta, come Attilio Bertolucci) il film rimprovera di non assumere l’autorità del proprio ruolo, abbandonando i figli in balia di se stessi (la vera figura paterna, a conti fatti, è il giovane americano); ed esprime, in ciò, la nostalgia di una mancanza. Ancor più evidente, infine, c’è la nostalgia del cinema com’era, dei vecchi tempi della Cinémathèque Langlois, di tanti titoli gloriosi, da **Venere bionda**

alla **Regina Cristina**, da **Fino all'ultimo respiro** a **Mouchette**.

*Roberto Nepoti,  
"La Repubblica", 2/9/2003*

***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. 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*

***Toro scatenato* di Martin Scorsese  
con Robert De Niro, Joe Pesci, Cathy Moriarty,  
USA, 1980, 128'.**

Jake La Motta è cresciuto nell'ambiente degli italoamericani del Bronx ed è sempre stato orgoglioso della sua forza. È quasi normale per lui dedicarsi alla boxe, aiutato dal fratello Joey nelle vesti di allenatore e manager. Anche lui, però, per conquistare il titolo mondiale, deve sottostare alle leggi delle organizzazioni mafiose che ne controllano il sottobosco.

"Tratto dall'omonima autobiografia di Jake La Motta, che fu uno dei pugili più duri e meno benvenuti a cavallo degli anni '40-'50, è un altro capitolo dell'America amara di Little Italy già più volte investigata da Martin Scorsese. (...) Nella storica personificazione di De Niro, capace di trasformarsi da coriaceo gladiatore del ring a rudere di un quintale e passa con una dedizione naturalistica da far impallidire, il Toro del Bronx è una tragica marionetta di cui tirano i fili i padrini dall'aria rispettabile. (..) Il racconto è in bianco e nero (tranne che per le citazioni dei filmetti colorati fatti in famiglia), forse per legarsi meglio a una tradizione iconografica in gran parte paratelevisiva, e mescola gangsterismo e religione, cazzotti e musica, Mascagni, trionfi e galera. E' lodevole la sobrietà di Scorsese, che perfino nelle situazioni più nevrotiche e arroventate sembra lasciare il giudizio allo spettatore e non nega certo al suo colosso d'argilla una luce di cristiana pietà".

Tullio Kezich,  
"Il nuovissimo millefilm", 1983

***Train de vie di Radu Mihaileanu  
con Rufus, Lionel Abelanski,  
Francia, 1998, 101'.***

Per sottrarsi allo sterminio nazista, nell'estate del 1941 un intero villaggio ebraico dell'Europa centrale si mimetizza in un convoglio ferroviario di deportati, affollato di vittime possibili e di finti carnefici tedeschi.

"Il secondo film diretto e scritto dal quarantenne Radu Mihaileanu, ebreo franco-rumeno figlio d'un deportato, è divertente: una farsa con autoironia su vizi e virtù ebraici, musica, canti, danze, donne nude, sketches comici, irriverenze. Nell'avventura rischiosa, il momento di maggiore tensione si rivela allegro: i nazisti che vogliono bloccare il treno sono in realtà zingari che hanno avuto pure loro l'idea di travestirsi, e tutto si conclude con una gran festa. Il treno passa il confine con l'Unione Sovietica, i passeggeri si disperdono verso destini differenti .... I dialoghi italiani sono di Moni Ovadia, parte della fotografia è di Arvanitis, gli interpreti (macchiette comprese) sono bravi".

Lietta Tornabuoni,  
"La Stampa", 29/1/1999

***L'ultima follia di Mel Brooks di Mel Brooks  
con M. Brooks, Madeleine Kahn, Cloris Leachman,  
USA, 1977, 94'.***

Un regista alcolizzato, insieme ai suoi due bizzarri assistenti, tenta di salvare una casa di produzione indipendente realizzando un film muto e puntando sulla partecipazione di grandi nomi del cinema: Paul Newman, Liza Minnelli, James Caan, Anne Bancroft e il mimo francese Marcel Marceau che pronuncia l'unica parola del film.

"Probabilmente **L'ultima follia** è il miglior film di Mel Brooks, il più divertente (...), è un film muto sui modelli della commedia classica del passato, ma non solamente quella muta; è un 'pasticcio' di film e generi. (...) Quello che è strano è che per il suo esordio da protagonista Brooks abbia scelto un film muto, lui che era diventato celebre per la voce e con le battute scritte per altri. Forse, è un tentativo di provare qualcosa, a se stesso e al proprio pubblico, di non temere la terribile prova della comicità solo visiva come attore e regista. O è un ennesimo mascheramento da clown, con il suo dybbuk nascosto dietro il viso di pietra, dopo esserlo stato dietro le false piste delle parole, dei film sui film e del cinema a contenuto morale".

Marco Giusti,  
Op. cit., 1980

***Underground di Emir Kusturica  
con Miki Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic,  
Francia, 1995, 167'.***

Durante la seconda guerra mondiale, nel 1941, due truffatori Marko e Blacky, che sono anche resistenti all'occupazione nazista, si nascondono nei sotterranei di Belgrado con alcuni amici e Natalja, un'attrice amata da entrambi. Convinti da Marko che la guerra non è finita, resteranno nascosti per decenni ...

“Se tutta l'allegoria si sviluppa intorno a una donna (Natalja) e ai suoi due amanti (Marko e Blacky) è perché Kusturica ci tiene a basare il suo racconto sul sentimento, addirittura sulla passione, che è al centro della tragedia jugoslava. La grande forza del film sta anche nella sua crudeltà. I truffatori devono veramente mettere in scena la realtà con le armi del cinema. Dunque **Underground** è un film che contiene molti altri film e non si accontenta di evocare la propaganda dei paesi dell'Est; l'allegoria, lo avrete capito, è la stessa della caverna di Platone, dove gli schiavi vedono solo le ombre deformate della verità (...) Cinquanta anni di storia jugoslava sono riassunti così in un mènage à trois, ai rapporti tra un salotto e una cantina in una melodia tzigana ricorrente”.

Serge Grunberg,  
“Cahiers du cinema”, 492/1995

***L'uomo che sapeva troppo di Alfred Hitchcock  
con James Stewart, Doris Day, Bernard Miles,  
USA, 1956, 120'.***

Ben McKenna, medico americano in vacanza a Marrakesh con la famiglia, raccoglie casualmente da una spia in punto di morte informazioni sull'attentato che verrà compiuto a Londra, ai danni di un uomo politico straniero. Gli attentatori lo obbligano al silenzio sottraendogli il figlioletto. Stretto tra la terribile minaccia e il suo senso del dovere, McKenna deve risolvere da solo la situazione.

“Nel 1954 Alfred Hitchcock decide di realizzare il rifacimento di un suo film in bianco e nero del 1934 risalente al periodo inglese. La nuova versione de **L'uomo che sapeva troppo**, in Vistavision a colori, presenta la coppia James Stewart e Doris Day coinvolta in un “intrigo internazionale” dove sono presenti molti temi cari al maestro inglese: il complotto, il mac guffin (pretesto narrativo per inchiodare lo spettatore alla poltrona), la suspense, che trova il suo acme nel tentativo di omicidio di un capo di stato straniero durante il celeberrimo concerto al Royal Albert Hall di Londra, eseguito da Bernard Herrman, autore delle musiche del film.

“Tempimoderni.com”

***L'uomo invisibile di James Whale  
con Claude Rains, Gloria Stuart, Henry Travers,  
USA, 1933, 71'.***

Uno scienziato scopre il segreto dell'invisibilità. La pozione che si è iniettato (e che non ha antidoti) lo trasforma anche in una specie di mister Hyde deciso a sfidare il mondo. Smascherato dalle impronte che lascia sulla neve sarà ucciso dalla polizia.

“Whale, reduce dal successo di **Frankenstein**, aveva pensato di far interpretare anche questo horror a Boris Karloff, ma l'attore inglese, saputo che sarebbe apparso col suo volto solo per pochi minuti, rinunciò. La parte fu così affidata all'esordiente Claude Rains, che iniziò una lunga carriera cinematografica con un film di cui era solo nominalmente protagonista. I trucchi, realizzati da John P. Fulton, furono ottenuti con una serie di sovrainpressioni su fondo nero e apparvero allora di una verità impressionante: erano, di fatto, gli autentici protagonisti. Abbastanza fedele allo spirito del romanzo wellesiano, **L'uomo invisibile** offriva un pregevole quadro della vita della provincia inglese e colpiva per la sensibilità con cui era disegnata la psicologia dello scienziato pazzo. Più che un film dell'orrore era un melodramma venato qua e là di ironia”.

*Fernaldo di Giammatteo,  
“Dizionario universale del cinema”, 1984*

**Vecchia America di Peter Bogdanovich**  
**con Ryan O'Neal, Burt Reynolds, Tatum O'Neal,**  
**USA, 1977, 128'.**

Hollywood anni '10. Leo Halligan, giovane avvocato che difende gli interessi di Mr. Cobb, un produttore cinematografico indipendente alle prese con lo strapotere della Patents Company, diventa regista.

“Ispirandosi ai ricordi di registi come Raoul Walsh, John Ford e Allan Dwan, Bogdanovich rende omaggio ai pionieri della decima arte con nostalgia, affetto e umorismo. Gag e citazioni del muto (O'Neal spesso rifà Harold Lloyd) ma, per fortuna, nessuna pedanteria o seriosità intellettuale”.

*Il Mereghetti,  
“Dizionario dei Film”, 2006*

**Viale del tramonto di Billy Wilder**  
**con Gloria Swanson, William Holden, Erich Von Stroheim,**  
**USA, 1950, 100'.**

Un'anziana star del muto, Norma Desmond si nutre di gloriosi ricordi e vive isolata nella sua villa. Un giovane sceneggiatore al verde la conosce per caso, accetta di scrivere il copione che dovrebbe segnarne il trionfale ritorno alle scene e ne diviene l'amante.

“Billy Wilder scelse per interpretare i ruoli principali un'autentica diva al tramonto (Gloria Swanson), un vero arrampicatore del cinema di quegli anni (William Holden), un ex regista (Erich Von Stroheim) che aveva realmente diretto il **Queen Kelly** (interpretato da Gloria Swanson) fatto proiettare da Norma nella villa. Credibile fino alla crudeltà, il dramma è ambientato nella mecca del cinema (gli studi Paramount), include la presenza del regista De Mille (nel ruolo di se stesso), di attori dimenticati (quali Buster Keaton), di personaggi dell'ambiente (come la giornalista scandalistica Hedda Hopper). Ma evoca anche un'atmosfera inquietante da horror film, con una struttura che organizza in flash-

back la storia raccontata da un cadavere. Prosegue all'insegna della necrofilia: dai film sepolti nella memoria alla scimmia morta che fa incontrare Norma e lo sceneggiatore, alle riunioni di 'spettri' in casa dell'attrice.

*Fernaldo di Giammatteo,  
"Dizionario universale del cinema", 1984*

***La voce della luna di Federico Fellini  
con Paolo Villaggio, Roberto Benigni, Nadia Ottaviani,  
Italia, 1989, 118'.***

Bassa Padana: il sognatore Ivo Salvini, sente le voci dai pozzi illuminati dalla luna e cerca la donna ideale. Ha piccole avventure con personaggi un po' folli, finché incontra l'ex prefetto Gonella, che dappertutto vede congiure. Insieme irrompono in una discoteca, assistono alla "cattura" della luna in diretta Tv. Solo loro due, per amore o per angoscia, sanno "ascoltare" il silenzio della notte.

"Alle soglie della terza età Fellini è tornato sull'antica strada di Gelsomina, ma è noto che la provincia dell'emisfero consumista è oggi un gran carnevale di sovrastrutture rutilanti: la dolce vita si è trasferita in periferia evidenziando la volgarità delle gnoccate, dei concorsi di bellezza, delle sponsorizzazioni politico-religiose. Ovunque si grida, si suona, si starnazza e talvolta si spara; e in tanto fragore rischia di perdersi per sempre quella 'voce della luna', che è un bisbiglio magari immaginario, smozzicato, intelligibile solo per matti e iniziati. E la morale che si trae dalla contemplazione del disordine è perfino troppo semplice: 'Se tutti facessimo un po' di silenzio, forse qualcosa potremmo capire'. Quando il pirotecnico Benigni suggella il film con questa frase siamo tutti amaramente consapevoli che il mondo del silenzio, della poesia e dell'estasi ci sta ormai alle spalle; e che il nostro destino, già scritto, sarà di imboccare il pertugio per l'aldilà in mezzo a un chiasso indiolato. **La voce della luna** è la fantasticheria di un filosofo scontento che ha fatto un sogno dopo aver letto il romanzo "Il poema dei lunatici" di Ermanno Cavazzoni".

*Tullio Kezich,  
"Panorama", 1990*



## GLOSSARIO

### **Assorbimento acustico**

La proprietà di alcuni materiali di assorbire il suono invece di rinviarlo generando l'effetto eco. È molto importante calcolare il valore dell'assorbimento acustico dei vari materiali, sia per evitare effetti di eco che per evitare che l'attore, muovendosi, passi da una zona riflettente ad una zona smorzante.

### **Colonna guida**

La colonna sonora registrata in presa diretta durante le riprese del film. Quando è di qualità non buona – rumori esterni, cattivo bilanciamento, ecc. - serve in doppiaggio agli attori solo per ritrovare attacchi ed intonazioni originali.

### **Colonna sonora**

Il sonoro di un film completo di musica, effetti, dialoghi. Può essere ottica (vedi "Densità variabile") o su piste magnetiche stese su pellicola. Vedi anche "Riversamento".

### **Densità variabile**

È la colonna sonora ottica nella quale la modulazione è ottenuta per variazione di trasparenza. Ha larghezza costante.

### **Didascalia**

Breve testo scritto che spiega l'azione del film, inserito tra le diverse inquadrature nel cinema muto.

### **Direttore di doppiaggio**

Colui che cura la recitazione dei doppiatori durante l'edizione di un film.

### **Doppiaggio**

È la fase dell'edizione del film durante la quale viene realizzata la colonna dialoghi.

### **Doppiatore**

L'attore che sostituisce la propria voce a quella dell'attore che ha recitato nel film.

### **Giraffa**

L'asta che sostiene il microfono fuori campo durante le riprese.

### **Missaggio**

La fase finale della sonorizzazione di un film, in cui i livelli di tutte le colonne musica, effetti e dialoghi vengono mescolati e bilanciati in una colonna sonora finale.

### **Mixer**

Apparecchiatura che permette il missaggio di più colonne sonore (sino a 24 diverse sorgenti con i modelli più sofisticati).

**Oversound**

Voce di commento sovrainpressa sul sonoro originale che rimane udibile in secondo piano.

**Playback**

Procedimento nel quale si preregistra il sonoro che poi viene irradiato in fase di ripresa. Tale tecnica serve per riprese musicali e per cartoni animati. L'attore, l'esecutore, il ballerino o il disegnatore, adeguandosi perfettamente alla colonna riprodotta potranno ripetere fino ad ottenere la perfezione artistica necessaria.

**Recorder**

Registratore utilizzato per l'incisione e il rivestimento delle colonne. È azionato da un tecnico chiamato recordista.

**Riversamento**

Trasferimento di segnali sonori (musica, dialoghi, effetti) da nastro magnetico ad altro nastro (ricordare ad esempio che durante le riprese si adopera nastrino da 1/4 di pollice e durante l'edizione si adopera magnetico con perforazione 35 mm), o da magnetico ad ottico come nel caso della colonna sonora finale di un film (il negativo ottico risultante dovrà poi essere sviluppato presso il laboratorio). Comunemente chiamata anche trascrizione si effettua su apparecchiature chiamate recorder.

**Sincronizzatore o banco di sincronizzazione**

Apparecchio che permette di controllare l'esatta sincronizzazione di spazi scena/colonna o di verificare l'esatta lunghezza di spezzoni di film.

**Sincronizzazione**

Fase dell'edizione durante la quale vengono messe in relazione in moviola le colonne (musica, effetti e dialoghi) ed il visivo (la scena) del film al fine di far combaciare i suoni con le rispettive immagini e situazioni.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi Generali

- A.A. V.V, “La musica nel film”, Bianco e Nero Editore, 1950.
- A.A. V.V, “La musica nel film”, a cura di S.G. Biamonte, Edizioni dell’Ateneo, 1959.
- A.A. V.V, “La musica del cinema” a cura di Enzo Kermol e Mariselda Tessarolo, Bulzoni, 1996.
- Adorno T. W., Eislerfci H., “La musica per film”, Newton Compton Editori, 1969.
- Ambrosini M., Cardone L., Cuccu L., “Introduzione al linguaggio del film”, Carocci, 2003.
- Bandirali L., Mario Nascimbene. Compositore per il cinema, Argo, 2005.
- Cano C., Cremonini G., “Cinema e musica”, Vallecchi, 1990.
- Cano C., “La musica nel cinema”, Gremese, 2002.
- Chion M., “La voce nel cinema”, Pratiche Editrice, 1991.
- Chion M., “L’audiovisione suono e immagine nel cinema”, Lindau, 2001.
- Comuzio E., “Colonna sonora”, Ente dello Spettacolo, 1992.
- Delli Colli L., “Fare il cinema”, Gremese, 1985.
- Fazzini P., Visioni Sonore. Viaggio tra i compositori italiani per il cinema, Un Mondo a Parte, 2006.
- Mannino F., “Ricordi ed esperienze”, Marsilio, 2002.
- Mattucchina G., “I primi cento anni della colonna sonora”, Campotto Editore, 2001.
- Miceli S., “La musica nel film/Arte e artigianato”, Discanto Edizioni, 1982.
- Miceli S., “Musica e cinema nella cultura del Novecento”, Sansoni, 2000.
- Morricone E., Miceli S., “Comporre per il cinema/Teoria e prassi della musica nel film”, Biblioteca di Bianco e Nero, 2001.

- Mouëllic G., “La musica al cinema”, Lindau, 2005.
- Pagan A., Cecchinato M., “Cinema e forme sonore”, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2000.
- Ramaglia V., “Il suono e l’immagine/Musica, voce, rumore e silenzio nel film”, Dino Audino Editore, 2004.
- Rondolino G., “Cinema e musica”, UTET, 1991.
- Salizzato C., “Ballare il film”, Savelli Editore, 1982.
- Valentini Paola, Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche, Marsilio, 2006.

### **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.
- Il Mereghetti, “Dizionario dei Film 2006”, Baldini Castoldi Dalai, 2006.
- Il Morandini, “Dizionario del film”, Zanichelli Editore, 2006.
- 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: Musica e suoni
pag. 12	Il cinema sonoro
pag. 17	Suono: In, Off, Over
pag. 20	I suoni sincronici: il Parallelismo
pag. 22	I suoni sincronici: Il Contrappunto
pag. 23	L'effetto Empatico e quello Anempatico
pag. 24	L'uso narrativo del sonoro
pag. 26	Il Musical
pag. 28	Il silenzio
pag. 28	Trame film
pag. 73	Glossario
pag. 75	Bibliografia



**Regione Toscana**

**Giunta Regionale**

**Direzione Generale politiche formative e beni culturali**

Via L.C. Farini, 8 - 50121 Firenze

Via G. Modena, 13 - 50121 Firenze

***Presidente della Regione Toscana***

Claudio Martini

***Direttore generale***

Ugo Caffaz

***Responsabile Area di Coordinamento***

Gian Bruno Ravenni

***Settore Spettacolo e Progetti Speciali per la Cultura***

Lanfranco Binni (responsabile)

Rosetta Bentivoglio, Maria Ludovica Callai, Massimo Cervelli, Pasqualina Condemi, Lisa Covelli, Laura Della Rosa, Alberto Doni, Luciana Franceschi, Elviro Lombardi, Elisa Mazzini, Cecilia Morandi, Angela Moschini, Gabriella Nencioni, Patrizia Turini, Mariangela Zucconi.



