

L'ATLANTE DELLE EMOZIONI

Modi di produzione, modi di rappresentazione del territorio

Atlas of Emotions è il titolo di un saggio che mixa cinema e geografia, cartografia e fotografia. È la guida ideale per osservare molti film italiani recenti, sempre più legati a un territorio e a un paesaggio che sono insieme topografici ed emozionali. Dalla Torino di Ferrario alla Puglia di Winspeare, per non parlare della Roma mostrata da Sorrentino in *La grande bellezza*...

Vito Zagarrío

Le grandi bellezze italiane

Due film usciti contemporaneamente nel marzo del 2014 impongono una riflessione sul rapporto tra una (possibile) nuova estetica del cinema italiano e le modalità produttive che vi sono sottese. Sono film che presentano curiosi parallelismi, e hanno degli echi interni che cercherò di mettere in gioco.

Uno è *La luna sopra Torino* di Davide Ferrario, l'altro è *In grazia di Dio* di Edoardo Winspeare. Due film a basso costo, con attori poco noti o addirittura non professionisti, produzioni indipendenti; il primo è un inno alle geografie urbane di Torino, il secondo un atto d'amore verso i paesaggi del Salento. Ma soprattutto si tratta di due film resi possibili solo grazie all'appoggio delle Film Commission: rispettivamente la Torino-Piemonte e la Apulia, due istituzioni locali "storiche", tra le maggiori protagoniste di un nuovo "modo di produzione" del "nuovissimo" cinema italiano.

Entrambi i registi, d'altronde, hanno coerentemente fondato la loro filmografia su questa (auto) riflessione su modelli produttivi e territorio: Ferrario con *Dopo mezzanotte*, ideato e girato tutto dentro la Mole Antonelliana, simbolo di Torino ma anche, metonimicamente, del cinema; Winspeare con *Pizzicata* e *Sangue vivo*, che mostrano simbolicamente il vincolo dell'autore con il suo territorio ideale, il Salento.

Quello di Ferrario è un gesto d'amore verso una Torino europea e postmoderna, che emerge con forza dalle sequenze iniziali, in cui eleganti movimenti di macchina accarezzano la nuova città, e nei titoli di coda, dove è posto in modo evidente il marchio della Film Commission Torino-Piemonte e dove le location del film sono dichiarate e catalogate. In mezzo, c'è un progetto apparentemente naïf eppure complesso, in cui il regista (in questo caso anche sceneggiatore e produttore) mescola documentario, commedia generazionale e un certo impianto filosofico-letterario, che cita Leopardi e fa emergere uno spleen metropolitano. Ferrario affida questo interessante impianto a un plot esile. Tre "storie semplici", tre «piccoli destini incrociati»¹: quelli di Ugo, ultraquarantenne che vive al di sopra delle proprie possibilità in una casa sulle colline torinesi ereditata dai genitori, Dario, bel ragazzo fortunato con le donne, e Maria, che lavora in un'agenzia di viaggi e sogna il grande amore. I tre personaggi, superato presto lo schema della commedia generazionale, diventano un pretesto per viaggiare attraverso le mappe di una città immaginaria e immaginata, in cui l'autore costruisce una "geografia emozionale". Vengono in mente due noti testi di Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map* e *Atlas of Emotions*², in cui la studiosa italiana docente a Harvard mixa in una geografia di emozioni, ap-



Filetto di Camarda (L'Aquila) in *Quel giorno Dio non c'era* - Il caso Defregger (Osvaldo Civirani, 1970) - foto di Osvaldo Civirani

punto, architettura e cinema, cartografia e fotografia. Si leggano i capitoli finali *My "Voyage to Italy"* e *Views from Home*, in cui la Bruno mette in gioco anche la propria storia personale; i paragrafi dedicati ai «city walks» (p. 30), agli «urban diaries» (p. 35), alle «geografie delle sale cinematografiche» (p. 50) e alle «geografie delle immagini in movimento» (p. 55), in cui il libro invita a un affascinante viaggio metafilmico.

Qualcosa di simile fa Ferrario con la sua Torino, elaborando immagini raffinate («la grande bellezza di Torino», ha proposto Massimo Gramellini intervistando Ferrario su «La Stampa Tv»³), inquadrando i protagonisti con un formalismo che ricorda un po' quello di Sorrentino verso la Roma barocca in *La grande bellezza*, ma che usa gli stilemi della postmodernità. In maniera postmoderna, le eleganti architetture della città nuovissima si sposano con le antiche tradizioni della città «popolare»: la casa del popolo, il coro delle vecchie mondine che ogni tanto surrealmente appare, la falce e il martello che Ugo brandisce a un tratto contro l'avvocato che sta pignorando la sua casa (e su cui Ferrario insiste in maniera autoironica), vestigia di una vetero-sinistra che ancora fa capolino con un pizzico di nostalgia. Nostalgia anche del cinema, che come in *Dopo mezzanotte* appare in citazioni cinefile di film del muto.

Un film «lunare», dunque, come il titolo dichiara. La «terra vista dalla luna», direbbe Pasolini. È uno sguardo ironico sulla città e sulla Storia, dichiarato dalla bella sequenza in cui Ugo guarda Torino dall'alto di una mongolfiera, o da quella in cui lo stesso protagonista, finalmente felice, guarda lo skyline delle colline dall'alto di un edificio postmoderno che è finalmente riuscito a scalare. Uno sguardo dall'alto, dunque, che però non è snob, ma semmai ironico alla maniera ariostesca, con quello spleen che nella sceneggiatura viene affidato alle citazioni leopardiane. Uno sguardo, comunque, che si accoppia a quello della città, che a sua volta «guarda» e diventa la vera protagonista del film, come se la «committenza» prevalesse sulla trama. *Touring the Cine City*, come suona un altro paragrafo della Bruno (p. 56). Sulla scorta di questo titolo della Bruno, insisto ancora sui titoli di coda del film in cui i luoghi ripresi sono ri-mostrati e catalogati in modo didascalico, come fosse necessario per enfatizzare la committenza e in vista di una sorta di «cineturismo» parafilmico. Una negoziazione con il proprio modo di produzione che Ferrario ha dichiarato in una serie di interviste, in occasione della presentazione del film al Festival di Roma e dell'uscita del film⁴.

Il film di Winspeare è più carnale, più viscerale. La sua terra, il Salento, continua ad essere protagonista della sua carriera registica. Ed emerge il ruolo della Apulia Film Commission, tra i motori produttivi del progetto⁵, interamente girato nel Salento nei luoghi cari al regista – Lecce, Giuliano di Lecce, Casarano, Maglie, Tricase e Corsano – e interpretato da attori non professionisti: una delle donne protagoniste – il personaggio più forte – è Celeste Casciaro, moglie di Winspeare, ed emerge dunque, come nel film di Ferrario, un modo di produzione indipendente, autonomo e addirittura, in questo caso, familiare.

Il pretesto narrativo è la storia di quattro donne di una stessa famiglia in un piccolo paese del basso Salento ai tempi della crisi. Come nel film di Ferrario, c'è la minaccia di un pignoramento (forse non casuale simbolo della crisi economica occidentale e italiana): qui fallisce la piccola azienda familiare che produce tessuti fatti a mano, e questa disfatta, accompagnata dalla svendita della casa paterna, faticosamente costruita con i soldi dell'emigrazione in Svizzera, comincia a distruggere tutto, anche i legami di affetto. Affetto che c'è e lega tutti, ma viene minato dalle tensioni interne al gruppo: attorno al personaggio intenso di una donna inacidita dalle durezza della vita, troviamo sua figlia, disinteressata alla vita e allo studio, che fa sesso con leggerezza e resta incinta senza sapere chi è il padre; suo fratello, che cade nella trappola della povertà incombente e finisce in prigione; il suo ex marito, che maledice e non stima, ed è il responsabile di una avventura finita male che porta lui e il cognato in galera; sua sorella, che sogna di fare l'attrice nonostante le forme non belle; sua madre, che nonostante il ruolo di nonna è capace di innamorarsi, inizialmente scandalizzando tutti; un suo ex compagno di scuola, da sempre innamorato di lei e ancora in paziente attesa. Winspeare dipinge così un coro tutto al femminile (i maschi sono deboli, violenti o timidi), capace di durezza e di tenerezze, abile nell'insulto ma anche in gesti di amore insoliti, anche nel cinema italiano. Piuttosto inedita, ad esempio, l'atipica storia d'amore tra i due vecchi, segno però di un trend che ha recen-

temente preso piede (penso al cortometraggio di Piero Messina *La seconda legge di Newton*, che indaga con delicatezza sulla sessualità di due anziani).

La svolta del plot impone qualche riflessione di tipo ideologico. Nell'apice del dramma finanziario, infatti, le donne decidono di tornare all'antico: l'unico modo per uscire dalla crisi aziendale è trasferirsi in campagna, lavorare la terra e vivere con il "baratto" dei prodotti della terra. Non più il "modo di produzione capitalistico" basato sul feticismo delle merci, non il valore di scambio – sembra dire Winspeare in questo film solo apparentemente naïf –, ma il valore d'uso, lo scambio delle merci come si usava in modi di produzione più antichi. È proprio questa scelta obbligata l'inizio di una trasformazione che porta le protagoniste a rifondare la propria vita e i propri amori: la nonna decide di sposarsi, la sorella rinuncia ai propri sogni di gloria, la nipote incinta viene alla fine accettata e amata, la donna acida si ammorbida e riesce a esprimere il proprio affetto. Il tutto in un casolare di campagna, dove la luce elettrica è fornita da un piccolo generatore se non finisce la benzina. Sembra uno statement di Winspeare contro la civiltà contemporanea: *wilderness versus civilization*. L'unica soluzione, per dirla con una canzone di Celentano (che a volte intuisce genialmente i processi sociali), è la «decrescita».

Un tale progetto estetico e ideologico non sarebbe possibile senza il contesto politico-culturale in cui Winspeare è cresciuto e su cui ha costruito la propria fortuna di cineasta: il Salento, con tutto l'indotto produttivo che questa localizzazione porta. Antonella Gaeta, storica animatrice della Apulia Film Commission, sottolinea l'"appartenenza di Winspeare" al "suo" territorio nel momento in cui il film viene scelto a rappresentare l'Italia alla LXIV edizione del Festival Internazionale di Berlino, in selezione ufficiale nella sezione Panorama⁶.

La luna sopra Torino e *In grazia di Dio*, dunque, sembrano insistere sulla costruzione di una "identità" italiana negli anni 2000, (ri)fondata proprio su un accoppiamento di archetipi e di elementi di (post)modernità: la Torino operaia e quella futuribile, il ritorno alle radici della campagna salentina e le drammatiche *issues* della società nel nuovo millennio. Nei due film si sentono degli echi comuni: in entrambi c'è una donna che sogna di fare l'attrice, un'ipoteca e la minaccia di un pignoramento, l'idea di una Crisi pubblica e privata, declinata con leggerezza in un caso e con toni più melodrammatici – ma non senza ironia – nell'altro. Ma soprattutto in entrambi i film c'è un progetto estetico che sottende un progetto produttivo e "politico", ovvero la valorizzazione di un Paesaggio che a sua volta influenza e valorizza l'ideazione e l'ispirazione.

Paesaggio urbano e paesaggio rurale emergono insieme a proporre una nuova geografia emozionale italiana. Quella nuova "identità" dell'ex Bel Paese costruita da *La grande bellezza* di Sorrentino, legittimato/a dall'Oscar. Un film da cui non si può prescindere in una riflessione sui rapporti tra modo di produzione e modi della rappresentazione nel "New-New Italian Film". Presentato in concorso a Cannes 2013, con grandi attese per l'industria italiana, il film è poi approdato a un preannunciato Academy Award 2014 come miglior film straniero. Secondo una parte della critica proprio perché gioca su alcuni stereotipi della Bella Italia che piacciono al pubblico straniero: quello che apprezza i bozzetti siciliani di *Nuovo Cinema Paradiso*, la provincia toscana di *La vita è bella*, il paesaggio meridiano di *Mediterraneo* e di *Il postino*. Ma il film di Sorrentino è volutamente una riflessione sulla Forma, che ambisce ad essere anche "politico" nella sua rappresentazione di uno spaccato dell'Italia da Basso Impero.

Si tratta certamente di un film di grande spessore, che conferma l'autorialità del regista napoletano, un film ambizioso girato con maestria: a partire dalla sequenza iniziale, in cui un turista giapponese muore d'infarto guardando il panorama di Roma, metaforicamente folgorato dalla sua "grande bellezza", a sua volta simbolicamente mediata dalla macchina fotografica, il "mezzo" (impossibile?) di riproduzione tecnica di quella bellezza.

Sorrentino racconta la bellezza con i modi della bellezza della grammatica filmica. Fa sfoggio di movimenti di macchina mozzafiato, stupisce lo spettatore con le acrobazie della macchina da presa. Ma per le stesse ragioni che lo fanno ammirare, *La grande bellezza* può apparire anche compiaciuto, narciso, autoreferenziale. Come è compiaciuto e narciso il protagonista, Jep Gambardella, un personaggio verso cui non si ha "empatia" e che pure intriga. Jep si è dedicato alla mondanità, ma ha anche un suo spleen che gli permette di osservare la "grande bellezza" nascosta nelle pieghe di

Roma, indagata con curiosità dal regista e dal suo alter ego. Da qui l'ovvio riferimento al Fellini di *La dolce vita* e di *Roma*, in cui si raccontavano la simbolica caduta di un "impero occidentale", la corruzione, il degrado e la morte di una intera nazione e di una intera civiltà.

Che piaccia o non piaccia, il comunque splendido "esercizio di stile" di Sorrentino è un ottimo esempio di come il cinema italiano contemporaneo rinegozi un rapporto con il proprio territorio, come traccia di una Identità, di una Cultura e di una Storia. Non è un caso che, grazie al successo di *La grande bellezza*, la Città ri-valorizzi la propria bellezza e lo stesso Paese ritrovi la propria autostima. Molti sono i siti che rivisitano le location del film⁷, Sorrentino ha ottenuto la cittadinanza onoraria romana, e lo stesso Comune di Roma sta lavorando a un database dei luoghi dell'affresco sorrentiniano, sia a fini turistici, sia in vista di future location. Un lascito e un ritorno di qualità, un esempio di cineturismo di alto bordo, derivato da un progetto ben più ambizioso di riflessione sulla stessa nozione di Estetica.

Ma come si può tentare un'analisi delle relazioni tra una – possibile – nuova estetica del cinema italiano e i modelli produttivi che vi sono a monte?

Modi di produzione e modi di rappresentazione

Un recente libro, curato da un gruppo dell'Università Roma Tre⁸, cerca di fare il punto del macrofenomeno dei nuovi modi di produzione del cinema italiano contemporaneo: le Film Commission soprattutto, figlie del d.lgs. n. 112 del 31 marzo 1998 che ha conferito alle Regioni e agli enti locali compiti e funzioni dello Stato in campo amministrativo, ma anche fenomeni legati al territorio e strettamente intrecciati a una più complessiva formazione di una nuova cultura dell'immagine, come la *film literacy* (battaglia ancora non vinta, che un antesignano combattente come Lino Micciché ha portato avanti tutta la vita) o le strategie di una nuova rilocalizzazione e veicolazione dell'immagine in movimento. Processi inevitabilmente legati, perché una nuova coscienza del territorio attraverso l'audiovisivo non può non legarsi a una nuova educazione all'immagine e a una profonda riflessione sulla percezione e sulla fruizione di quella immagine. Voglio ricordare alcuni saggi molto utili al nostro discorso: quello di Maria Faccio sulle Film Commission e sul loro ruolo, quello di Andrea Piqué sul *location placement*, quello di Roberto Provenzano sul cineturismo, quello sul rapporto tra questo cineturismo e il territorio locale di Cristina Cristofoli (autrice di una tesi di dottorato su cui tornerò). E poi interventi su specifici esempi laboratoriali, come quelli delle singole Film Commission (Torino-Piemonte: Steve Della Casa; Apulia: Antonella Gaeta; Toscana: Stefania Ippoliti; Campania: Valerio Caprara; Roma-Lazio: Cristina Priarone; Friuli-Venezia Giulia: Paolo Vidali)⁹. Il volume sintetizza una serie di analisi che derivano a loro volta da un lungo lavoro di ricerca e di riflessione fatto nel corso di un cosiddetto Prin (cioè un Progetto di ricerca di interesse nazionale) sulla «formazione dei quadri» nel cinema italiano¹⁰. Formazione e produzione si intrecciano nel rapporto con il territorio, ma i territori cui allude il sopracitato volume alludono anche a territori dell'Immaginario, oltre che ad aree geografiche: i modelli produttivi si intrecciano con i modelli espressivi, i contesti economici e politici si riflettono sulle forme e sui linguaggi¹¹.

Ovvio, qui, il rimando teorico alla nozione di «mode of production», per il quale un modello classico di riferimento è il lavoro fatto da David Bordwell insieme a Kristin Thompson e a Janet Staiger sul *case study* del cinema hollywoodiano classico¹². Ma «modo di produzione» è per me una nozione ancora più complessa, che può significare il modello di una intera società in una fase storica (il concetto marxiano di «modo di produzione», occidentale o asiatico); le modalità di funzionamento di un'industria – anche qui in una certa fase della sua storia – come lo *studio system* hollywoodiano o la non-industria italiana degli anni '90-2000; ma anche il modello produttivo di un singolo film, condizionato fortemente dalle scelte produttive che vi sono a monte, e persino dalle scelte del suo cast e dei collaboratori artistici. Il "testo" filmico riflette le sue dinamiche produttive, e anche i ruoli e gli apporti dei componenti della troupe, capace di condizionarne i risultati estetici. Gli apporti creativi del produttore, dello sceneggiatore, del direttore della fotografia e di ogni componente del team, sino all'ultimo macchinista, possono riflettersi positivamente sul risultato finale; e viceversa un errore nel casting, un'am-



Le periferie romane, antiche e moderne, sono state esplorate sia dal cinema d'autore sia dai film di genere. A sinistra vediamo Totò in due contesti di urbanizzazione selvaggia del dopoguerra, in *Arrangiatevi!* (Mauro Bolognini, 1959), foto di Pierluigi, e qui accanto in *Le motorizzate* (Marino Girolami, 1963), foto di Vittorio Mazza. La prima – la famosa scena del tiro alla fune – è in via Flavio Stilicone, zona Tuscolano; la seconda è in viale Val Padana. A destra, un interno-esterno del quartiere Don Bosco in *Audace colpo dei soliti ignoti* (Nanni Loy, 1960), foto di Leo Massa. Sotto a sinistra, lo stesso quartiere documentato nei giorni della sua costruzione in *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959), foto di Pierluigi. A destra, il parco degli acquedotti fa da sfondo ad Anna Magnani in *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), foto di Divo Cavicchioli



biguità nell'organizzazione del lavoro o un cattivo clima del set possono condizionare negativamente il prodotto finale.

Dunque il modello produttivo è strettamente legato alla produzione di un Immaginario: è questa la tesi di un'altra sezione del citato volume romano, un gruppo di saggi legati all'"immaginario meridiano" (De Gaetano, Roberti, Ugenti), ma anche all'immaginario del Nord (Zagarrio, Romano) che sottolineano l'interrelazione tra nuovi modi di produzione del territorio (Film Commission in primis) e produzione di un immaginario collettivo, costruzione di una nuova estetica¹³.

In questo rapporto di reciproca negoziazione, grande rilievo finisce con l'avere il paesaggio. Un paesaggio (sia nella sua dimensione urbana sia in quella rurale) riemerso con forza nel cinema italiano contemporaneo¹⁴. Per una doppia ragione: quella produttiva della "spinta" delle Film Commission, che invitano e impongono al film una dichiarata visibilità dei luoghi coinvolti; e quella etica-estetica, che ha portato il nuovissimo cinema italiano a uscire da certa "claustrofobia" tipica degli anni '90 per riversarsi all'esterno: gli esterni delle città fotografati a volte con insistito formalismo, il paesaggio periferico percorso spesso in camera car o osservato da un elicottero. Si tratta di una voglia anche generazionale di andare oltre certi schemi produttivi degli "ottanta metri quadri". E anche un desiderio, soprattutto da parte delle più giovani leve di cineasti, di riappropriarsi delle proprie origini, della propria identità e della propria storia.

Penso a film della nuovissima generazione, quelli più invisibili, che aspirano a elaborare un linguaggio diverso: *Sette opere di misericordia* dei gemelli Gianluca e Massimiliano De Serio, *Il vento fa il suo giro* di Giorgio Diritti, *Il dono* di Michelangelo Frammartino (e anche il successivo *Le quattro volte*). Film che ibridano spesso documentario e film "narrativo", o confinano con la sperimentazione pura e la video arte, come nel caso di *Terramatta* di Costanza Quatriglio. Un "documentario" sui generis, questo, su cui vale la pena soffermarsi. Tratto dal romanzo-diario di Vincenzo Rabito, è un film che dimostra quanto siano labili ormai i confini tra quelli che una volta si chiamavano "cinema narrativo" e "documentario". Quatriglio ricostruisce la storia di Rabito giocando da un lato su una voce over affabulante, dall'altro sui materiali di repertorio del Luce che accompagnano la riflessione naïve di Rabito sulla Storia nazionale. Macrostoria e Microstoria si intrecciano, in un romanzo visivo di grande fascino, che ricorda a volte certe opere di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. La telecamera della Quatriglio, usando obiettivi macro particolari, "entra" nelle pagine stesse del diario di Rabito: pagine dattiloscritte piene di cancellature, inventate da un semi-analfabeta, con la punteggiatura dopo ogni parola, quella sorta di papiri o di iscrizioni preistoriche che diventano a volte partiture musicali, e che nelle mani della regista assumono ritmo e velocità, sino a diventare strade in cammino, binari addirittura (bella la sequenza girata con un carrello veloce sulle pagine originali del diario, in cui le carte diventano i binari del treno) di un immaginario viaggio nel tempo. Il film slitta spesso nella video arte, nell'arte elettronica pura, aiutato dalle tecniche del digitale che ne fanno un'opera sperimentale là dove avrebbe potuto essere un prodotto "provinciale". E per dimostra-

Roma, il Grand Tour anche in 500

Sì, è vero: molti non romani si stupiranno, e molti romani magari lo ignorano, ma la primavera 2014 è la stagione dei tour guidati ispirati al film di Paolo Sorrentino *La grande bellezza*. Il sito internet della Best Western, una delle principali catene alberghiere del mondo, offre ad esempio un tour notturno nei luoghi del film, con cicerone disponibile in cinque lingue, a chiunque prenoti una camera di categoria Superior per almeno due notti. Il Comune di Roma, che il 14 marzo ha conferito a Sorrentino la cittadinanza onoraria, permette di confezionarsi dei tour "fai da te" attraverso un percorso online che comprende trentuno schede su altrettante location del film. Il sito www.rome500exp.com propone invece un tour vintage a bordo di una 500 vecchio modello (con o senza autista) che in qualche modo lega *La grande bellezza* al ricordo di *Vacanze romane*, il film di William Wyler che per primo rese Roma

re in maniera totale un'adesione al territorio, la regista proietta le parole stesse del diario, quel siciliano affabulante nella sua antigrammatica, sugli edifici di Chiaramonte, la città di Rabito, al centro dei Monti Iblei. È quindi un film «fuori norma», per usare un'espressione felice di Adriano Aprà¹⁵. Fuori formato, fuori dalle regole e dalle convenzioni dell'immagine in movimento italiana (non uso volutamente la parola *film*, che ancora rimanda a una vecchia striscia di celluloidi). Ebbene, fortemente responsabile di questo progetto estetico è la sua formula produttiva: la testarda volontà di un produttore-creativo, Chiara Ottaviano, studiosa di storia operante a Torino (sua la Cliomedia Officina che ha lavorato spesso sul terreno dell'immagine¹⁶) ma legata alla sua terra d'origine, il territorio ragusano, proprio quella «terra matta» cui si riferisce Rabito nel suo bizzarro romanzo-diario; la Regione Sicilia, responsabile (in bene) di un bando da cui sono derivati alcuni prodotti interessanti (oltre al documentario della Quatrighio, i film di Calogero e di Segatori); e infine l'Istituto Luce, senza il cui apporto non avrebbe potuto esistere un film tutto basato sui materiali di repertorio tratti dai suoi archivi. Ma naturalmente il modo di produzione, pur necessario, non basta: esiste poi la voglia della produttrice di fare i conti con le proprie origini (attraverso il caso letterario del libro Einaudi di cui ha acquistato i diritti in tempi non sospetti, con un forte «rischio» produttivo), e determinante è poi l'incontro con una cineasta siciliana anch'ella intenzionata a continuare un proprio percorso di riconoscimento di un'identità (i suoi documentari e anche il suo film di finzione, *L'isola*). Un caso «virtuoso», dunque, di sinergia tra modello produttivo e testo filmico, seppur nelle sue ibridazioni. Se le ibridazioni riguardano anche le contaminazioni tra cinema e televisione, bisogna dedicare un breve spazio anche a un caso che riguarda da vicino lo stesso territorio di *Terramatta*: è la nota serie televisiva *Il commissario Montalbano*, uno dei capisaldi della cosiddetta «fiction» italiana. Quella migliore, quella più vicina al cinema, quella scritta meglio (tra gli sceneggiatori c'è Francesco Bruni, da non molto passato anche alla regia). Il paesaggio ibleo che emerge dalle belle inquadrature di Costanza Quatrighio per lo spettatore medio è in realtà identificato con quello dei luoghi del commissario tratto dai best seller di Camilleri, luoghi diventati di culto e di turismo di massa: dalla casa sul mare a Punta Secca alla fornace bruciata di Sampieri (peraltro già icona di Piero Guccione e della cosiddetta «Scuola di Scicli»), dalla scalinata prospiciente Ragusa Ibla sino alle tante masserie iblee. Il paesaggio è quello descritto da Gesualdo Bufalino nei suoi romanzi e teorizzato nella sua formula di «Sicilia cinematografica naturalmente»¹⁷; è l'ampio territorio della Val di Noto indagata da Antonioni (*L'avventura*), Zampa (*Anni difficili* e *Gente di rispetto*), Germi (*Divorzio all'italiana*), Amelio (*Porte aperte* e *I ragazzi di via Panisperna*), Tornatore (*L'uomo delle stelle*). Su questi film a Ragusa Ibla, perla iblea, patrimonio dell'umanità per l'Unesco, si è sviluppato un certo cineturismo che permette di ripercorrere alcuni angoli di set e scorci riconoscibili nei film. Ma il vero oggetto di culto è proprio Montalbano alias Zingaretti, la cui «casa» (sul mare di Punta Secca) è meta di pellegrinaggi vagamente voyeuristi. E i Comuni locali si contendono la «proprietà» della location del commissariato (ricostruire l'ufficio a Scicli o a Ragusa?), proprio perché conoscono bene l'importanza del-

«telegenica» nel 1953. Il film ha avuto una grande fortuna, perché la coincidenza tra la vittoria dell'Oscar e una primavera che ha visto la doppia santificazione di Giovanni XXIII e di Giovanni Paolo II ha creato un corto circuito turistico raramente ripetibile: chi non ci vive può non saperlo, ma da aprile 2014 in poi Roma è stata letteralmente «murata» di visitatori. Il traffico è impazzito più del solito, ma i residenti ci sono – ahiloro – abituati.

Contemporaneamente il fenomeno è arrivato in libreria. Due sono i libri ufficiali legati al film: *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino e Umberto Contarello, editore Skira, che contiene la sceneggiatura; e *La grande bellezza. Diario del film* firmato dal solo regista, edito da Feltrinelli, che in realtà non è affatto ciò che il titolo promette, ma un semplice volume illustrato con le fotografie di scena di Gianni Fiorito. Newton Compton, la casa editrice che da sempre pubblica le guide di Roma scritte da Claudio Rendina, ha cavalcato il trend (Nanni Moretti ci perdoni): ha tempestivamente intitolato *La grande bellezza di Roma attraverso i suoi*

l'indotto che le riprese della fiction portano nelle casse cittadine. Aggiungo l'apporto – ma qui si aprirebbe un discorso che non ho lo spazio per affrontare – dei festival cinematografici locali (ad esempio il Costaiblea Film Festival, il Videolab e il contiguo Festival del Cinema di Frontiera di Marzamemi), che interagiscono con una rilocalizzazione della fruizione filmica, e contemporaneamente con una formazione dei quadri e del pubblico nel/del territorio.

Molti altri, comunque, sono i casi recenti in cui l'interrelazione tra film e luoghi sintomatici, il "circolo virtuoso" cinema-territorio-turismo è evidente: la già citata Cristina Cristofoli (suo è il titolo appena evocato), ad esempio, analizza in una sua tesi di dottorato¹⁸ il case study di *Zoran, il mio nipote scemo* di Matteo Oleotto, un ex allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia alla sua opera prima che "chiude" il film con una coproduzione italo-slovena e l'essenziale apporto della Film Commission del Friuli. Storia di Paolo, un ubriacone corpulento che vive in un paesino in provincia di Gorizia, la cui vita viene sconvolta dall'arrivo di Zoran, un nipote che gli viene affidato qualche giorno dopo la morte della zia con cui stava in Slovenia; un adolescente introverso ma geniale che fa le sue esperienze di formazione e mette di fronte alle sue scelte di vita il protagonista. La Cristofoli analizza questa "commedia di frontiera" nel contesto del Friuli-Venezia Giulia, «Regione innovativa nel finanziamento all'audiovisivo» e nel contesto isontino («cinema tra arte e sviluppo economico a Gorizia»), e ne indaga lo sviluppo del progetto, la produzione e la struttura finanziaria¹⁹.

È un tipo di tesi che può essere presa a modello di un lavoro da serializzare, in modo da raccogliere informazioni e dati più precisi su un fenomeno che sta mutando il modo di produzione, e di conseguenza il modo di rappresentazione e di espressione italiani²⁰. È da cogliere la novità di questa tendenza a un cinema "di frontiera", liminale come il suo modo di produzione: le frontiere della Slovenia come le Dolomiti descritte da Andrea Segre. Il suo ultimo film *La prima neve*, presentato alla Mostra di Venezia 2013, conferma quanto siano importanti per il cinema italiano del nuovo secolo da un lato l'irruzione di un forte Paesaggio, dall'altro l'idea strategica di un modo di produzione (inteso come ho cercato di spiegare prima) che si sta affermando come tipico di una fase storica. Segre, stimato documentarista passato al lungometraggio di finzione (ma vedremo come queste definizioni vengano ormai a cadere) con *Io sono Li*, si cimenta di nuovo con una storia che impone il confronto con l'Altro. Se nell'opera prima la protagonista era una ragazza cinese e il paesaggio era quello lagunare di Chioggia, qui il protagonista è un uomo africano e il paesaggio è quello della montagna del Trentino. Nella Val dei Mocheni si sviluppano una trama all'insegna dell'immigrazione come spesso nel cinema di Segre, ma anche dinamiche familiari al confine con il melodramma, storie di solitudini che si intrecciano sullo sfondo di un importante paesaggio, valorizzato da inquadrature da documentario "puro". Il paesaggio scandisce il film come uno spartito musicale, ne costituisce la punteggiatura. Segre inquadra spesso panorami privi di vita umana, bellissimi skyline naturali che non diventano mai "cartoline" ma piuttosto "vedute", come ai tempi del precinema. Nell'esile plot il protagonista africano, il ragazzo-padre con figlia piccola che non riesce ad amare, si confronta con la famiglia di montanari per cui lavora e stabi-

monumenti una guida-monstre di ottocento pagine. La cosa curiosa è che tutti questi libri hanno fatto tornare di moda il rosso pompeiano, uno dei due colori della città (l'altro, come i tifosi romanisti ben sanno, è il giallo oro tendente all'ocra), che fa da sfondo anche ai manifesti del film. Vi si adegua anche Costantino D'Orazio, critico d'arte che pubblica a tambur battente *La Roma segreta del film La grande bellezza* (Sperling & Kupfer). D'Orazio era già autore di *Le chiavi per aprire 99 luoghi segreti di Roma* (Palombi Editori), e nell'introduzione al nuovo volume ha buon gioco nel sostenere che il titolo del suo lavoro avrebbe ispirato il personaggio di Stefano, interpretato da Giorgio Pasotti: quello che, appunto, gira con una valigetta contenente le chiavi dei palazzi più belli e segreti della città. Chissà se è vero: certo l'idea è quella, e il libro di D'Orazio contiene se non altro i numeri telefonici e gli indirizzi online per visitare i set più belli del film. Indica anche la casa di Jep Gambardella, che è davanti al Colosseo, e la terrazza della megafesta iniziale, a due passi dall'Ambasciata

lisce un'amicizia con il bambino, che a sua volta ha subito il lutto della morte del padre. Le due solitudini, dunque, si sovrappongono, a volte amplificate, a volte anestetizzate da un paesaggio che sempre più diventa "personaggio" come ai tempi del neorealismo.

Un paesaggio inquadrato in modo "formalista" da Luca Bigazzi, cui si deve molto del modo in cui è stato interpretato il paesaggio italiano (sia quello rurale sia quello urbano) degli anni '90 e 2000. La filmografia di questo direttore della fotografia permette infatti di analizzare alcuni autori e film fondamentali al nostro discorso: collaboratore artistico di Silvio Soldini nella sua costruzione di una nuova geografia urbana, direttore della fotografia di Amelio, di Ciprì e Maresco, di Mario Martone, naturalmente del succitato Paolo Sorrentino; e anche del compianto Carlo Mazzacurati: nell'intenso *La giusta distanza*, ad esempio, la dichiarazione d'intenti del regista e del suo direttore della fotografia stanno già nella sequenza dei titoli di testa, dove la macchina da presa segue dall'alto di un elicottero lo snodarsi del Po, così caro all'autore sin dal suo esordio.

I direttori della fotografia (torno al discorso sul «mode of production») consegnano alla storia del nuovo millennio uno sguardo nuovo sul Paese. Un altro nome da fare, oltre a Bigazzi, è quello di Daniele Ciprì, coprotagonista dell'intenso occhio sulla realtà di Roberta Torre (*Angela*) e di Claudio Giovannesi (*Alì ha gli occhi azzurri*). E quando si cimenta come regista esordiente in solitaria (una volta affrancatosi da Franco Maresco) sperimenta un universo ricco di contaminazioni, di ibridazioni ironiche e iperrealiste come *È stato il figlio*. Un film, questo, che deve molto del suo fascino alla location; ma paradossalmente la Sicilia tanto cara a Ciprì viene "ricostruita" in Puglia. Ed è ancora la Apulia Film Commission a influenzare l'estetica del film, è il modo di produzione a condizionarne il "look".

Si registra dunque un nuovo sguardo che sta soprattutto nel cinema "fuori norma" appunto, in un cinema *borderline*, sperimentale e quasi sempre invisibile: si prenda il paesaggio sardo, fotografato in bianco e nero, guardato con un'ottica surreale, antinaturalistica e postatomica da Davide Manuli nel suo *Beket*. In un deserto senza colore, dal bianco e nero fortemente contrastato tra Wenders e Ciprì e Maresco, si muovono i protagonisti (Fabrizio Gifuni, Paolo Rossi, Roberto Freak Antoni e Luciano Curreli), mentre volano i treni e si attende un postmoderno Godot. Schema produttivo ed estetico che ritorna anche nel successivo *La leggenda di Kaspar Hauser*, altro progetto visionario sostenuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dalla Regione Autonoma della Sardegna e dalla Regione Lazio (per il resto si tratta di una coproduzione di Bruno Tribboli, Alessandro Bonifazi della Blue Film e della Shooting Hope Production dello stesso Davide Manuli, con in più la collaborazione di Furlab) ²¹.

Come sottolinea Roberto De Gaetano nel saggio sopracitato, il rapporto con il territorio, con la scelta del luogo e con l'organizzazione dello spazio è un elemento non secondario nella creazione dell'immaginario di un film ed è un elemento che già agisce, suggerendo e modificando, durante il processo di scrittura, attraverso il suo duplice carattere di luogo già presente e spazio che deve essere inquadrato. Ebbene, il cinema di Manuli è un esempio interessante di un possibile rapporto virtuoso con il paesaggio regionale, sia sul piano istituzionale, sia su quello artistico. In

degli Stati Uniti in via Veneto. Sarebbe interessante avere a disposizione i dati dei partecipanti ai tour e delle copie vendute dai libri citati. Come sottolinea Andrea Rocco nel saggio introduttivo di questo numero, il fenomeno del cineturismo in Italia è stato largamente sopravvalutato negli anni, e continua ad essere minoritario. Del resto, è legittimo chiedersi quanti turisti si rechino alla Fontana di Trevi spinti dal ricordo di *La dolce vita* di Fellini. Gli unici due fenomeni di cineturismo acclarati in Italia, negli ultimi vent'anni, sono legati a *Il postino* con Massimo Troisi e alla casa di Salina dove il film fu girato (i cui proprietari, per altro, sono piuttosto scorbatici e non apprezzano affatto le visite) e alla serie tv sul commissario Montalbano. Roma, Firenze e Venezia non hanno bisogno di film per attirare turisti. Se *La grande bellezza* farà segnare un'inversione di tendenza, è legittimo pronosticare che tale inversione resterà isolata. Un film non fa sistema, non dà continuità. I nativi americani della riserva Navajo, in Arizona, campano da anni sulle strutture turistiche della Monument Valley:

*Beket*²² e in *La leggenda di Kaspar Hauser*²³ emergono infatti in modo estremamente intrecciato questi due aspetti che abbiamo posto in evidenza: da un lato l'interferenza tra la scrittura del film e il luogo attraverso cui esso prende vita, dall'altro la trasformazione del rapporto tra le esigenze artistico-produttive e quelle finanziarie che inizia a superare le prime forme meramente funzionali di *location placement*. Già *Beket*, vincitore del Premio della Critica Indipendente a Locarno e Siena, del *Cuttin' the Edge Award* al Miami Film Festival e del Premio Speciale della Giuria a Sulmona, aveva calpestato il territorio sardo della provincia di Oristano beneficiando del finanziamento diretto della Regione Autonoma che mancava ancora di una Film Commission, istituita poi nel 2011. I luoghi del film, a bassissimo budget e realizzato in soli tredici giorni, ritornano con prepotenza nell'ultimo lungometraggio del regista, con il loro carico di paesaggio precipitato a livello di immaginario cinematografico italiano. Se *La leggenda di Kaspar Hauser* è infatti stato definito dai più un «western surreale di fantascienza»²⁴, ciò si deve probabilmente alla presenza di un ambiente che non opera da semplice «sfondo», ma che tanto partecipa alla diegesi quanto manifesta una propria consistenza. La virtuosa cooperazione tra luogo, scrittura e creazione di immaginario si incarna qui in un paesaggio saturo di attraversamenti precedenti. Basti pensare alla baia di S'Archittu, sponda su cui approda il corpo alieno e inanimato di Kaspar Hauser, già base della navicella spaziale di *2+5 missione idra*, film fantascientifico del 1966 di Pietro Francisci, o alla località di Su Pallosu, teatro di western all'italiana come *Giarrettiera colt* del 1968, diretto da Gian Rocco, o infine al paese di San Salvatore, leggendaria meta hippy degli anni '70, la cui piazza diventa nel film di Manuli arena del duello tra Pusher e Sheriff.

Eppure la riscoperta dei luoghi di *Beket* e dunque della proprietà visionaria di questa porzione di Sardegna è il destino dell'ultimo minuto: il film, infatti, era stato pensato nell'isola dell'Asinara, sulla quale poi fu impossibile effettuare le riprese per motivi organizzativi e logistici, viste le grandi difficoltà nel raggiungere l'ex isola carceraria, ora diventato Parco Nazionale. Se dunque la prigione del «fanciullino d'Europa» diventa la struttura in prossimità del Faro di Capo Mannu nella provincia di Oristano, ciò determina anche la modifica del titolo stesso del film che da *Kaspar Hauser re dell'Asinara* si trasforma in quello definitivo. La qualità del paesaggio, nel dittico di Manuli, è in grado di sopperire alle scarse condizioni economiche che accompagnano le riprese. I finanziamenti regionali rendono disponibile uno scenario che attraverso il film diventa architettura e produce significato. Uno scambio che può essere virtuoso oltre le esigenze pratiche delle singole produzioni. Le proprietà naturali del paesaggio sardo, infatti, si combinano con una cifra stilistica che da esse prende le mosse. Gli orizzonti desertici e le superfici lunari assecondano una permanenza della macchina da presa sul paesaggio ben oltre la sua necessità descrittiva. I grandangoli, la profondità di campo e la fotografia in bianco e nero di Tarek Ben Abdallah mettono bene a fuoco uno spazio eccessivo ed esoterico. «Ne può così derivare, come in questo caso, un'esperienza filmica che oltrepassa l'identità regionale e che è in grado di raccontare la qualità di un soggetto nuovo e molteplice»²⁵.

ma ci sono voluti tutti i capolavori di John Ford e un intero Immaginario legato al western, nonché ritorni di fiamma come *Forrest Gump*, *Ritorno al futuro III*, *Mission: Impossible 2* e gli spot della Marlboro Country. Hollywood Boulevard e il Chinese Theatre, poi, non fanno testo. Roma dovrebbe avere da decenni dei tour «cinefili», capaci di passare da via Montecuccoli al Pigneto (la morte della Magnani in *Roma città aperta*) a via del Gran Paradiso a Val Melaina (il palazzo di *Ladri di biciclette*) per arrivare ai paesaggi urbani della commedia all'italiana, di Nanni Moretti, di Carlo Verdone, del Monnezza e di *Romanzo criminale*. Ci voleva il film di Sorrentino per avere qualcosa di simile, ma sarà interessante verificarne la durata. Il sospetto è che, passato l'Oscar, a richiamare i turisti torneranno ad essere soltanto i Papi: che, quelli sì, non passano mai di moda.

Alberto Crespi

Mappe e confini

Per concludere, lo sviluppo delle Film Commission, considerato giustamente in tempi non sospetti da Gian Piero Brunetta uno dei punti positivi e uno dei momenti di svolta dei modelli produttivi e quindi dell'Immaginario anni 2000²⁶, ha contribuito a generare una nuova leva di filmmaker e una nuova onda di tematiche narrative. Ma è in generale l'incancrenirsi della crisi che ha costretto il comparto audiovisivo (non voglio parlare di una "industria" italiana) a inventarsi nuove modalità realizzative. Si vedano gli esempi recenti di un cinema "medio" (quanto a modello produttivo) ma "di qualità" (quanto a modelli espressivi), tutti all'insegna di un paesaggio diventato sempre più personaggio, e anche elemento cruciale per la "chiusura" del progetto: *La nostra vita* di Daniele Luchetti, che vive sull'inquietante skyline della periferia romana, "ai margini della metropoli"; *Mine vaganti* di Ferzan Özpetek, che basa molto del suo fascino sul paesaggio urbano e rurale di Lecce e della Puglia; *Matrimoni e altri disastri* di Angelica Di Majo, che propone in modo non stereotipo una Firenze altoborghese, sicuramente supportato dalla Film Commission toscana; e persino *La bella società* di Gian Paolo Cugno, dove un cast prestigioso si muove sullo sfondo di un bellissimo – seppur un po' patinato – paesaggio siciliano.

Anche nel cinema *mainstream*, del resto, proprio grazie alle location, si possono registrare situazioni al limite della surrealtà come nei casi da poco citati di un cinema più "di nicchia". Si veda un film del mercato, seppur atipico nel panorama della commedia italiana, dove Paesaggio e Immaginario si sposano con dei modelli, e anche con dei nuovi stereotipi produttivi: *Una piccola impresa meridionale* di Rocco Papaleo, che già aveva firmato un film importante per quanto riguarda la rilettura del paesaggio italiano, *Basilicata Coast to Coast*, fortemente radicato nel territorio, con i suoi modi produttivi. In quell'opera di esordio come regista, l'attore lucano metteva al centro di uno stravagante road movie il paesaggio della sua regione, con una riflessione ironica non priva, però, di sottotesti teorici. Se là erano le campagne e le colline le protagoniste di un viaggio all'americana (ma fatto con un cavallo), qui, invece, emerge un mare bellissimo, in una location metafisica e senza identità (dovrebbe essere nel Sud della penisola ma è girato invece in Sardegna), che fa da sfondo e orizzonte alla storia di una famiglia bizzarra, implode di fronte alle rivoluzioni del gender: il protagonista è un prete appena spretato, la madre è angosciata per questo abbandono della tonaca ma anche perché l'altra figlia ha lasciato il marito per un misterioso amante (che si scopre poi essere una donna); la figlia lesbica sta con una colf dell'Est che ha una sorella prostituta, di cui è invaghito il marito cornuto; nel gruppo irrompe poi una scombiccherata ditta familiare di imprese edili, che interagisce con l'altra "famiglia". Il tutto nella location postindustriale di un faro sul mare, intorno al quale si svolge una sorta di surreale musical. Anche questo è un film ai confini, dunque, come è sulle linee di confine, sulla "soglia", la sua location. E non è forse un caso che anche nel film di Papaleo, come in quello di Winspeare citato sopra, si ipotizzi un nuovo modello produttivo anti o postcapitalistico: se lì era il ritorno alla piccola azienda agricola, qui è la scelta della «piccola impresa meridionale», appunto; entrambe gestite da famiglie allargate segno dei nostri tempi.

I nuovi sistemi produttivi legati al territorio (Film Commission ma non solo) hanno favorito insomma la definizione di nuove "mappe" italiane. E hanno finito con l'influire sulla stesura delle sceneggiature, persino sull'ideazione delle storie. Un esempio: *Mio fratello è figlio unico* di Luchetti è ispirato al romanzo di Pennacchi *Il fasciocomunista*. Nel romanzo le dinamiche triangolari tra Accio, Manrico e la protagonista femminile avvengono a Milano, dove alla fine Manrico viene ucciso. Nel film, la vicenda si sposta a Torino: la scelta ha in qualche modo a che fare con la possibilità di ottenere finanziamenti o facilitazioni dalla Torino-Piemonte Film Commission (nel cui formidabile listino il film, infatti, appare)? Quanto il modo di produzione condiziona non solo l'immagine del film, ma anche la sua scrittura? Quanto spesso la scelta della location viene affidata alla disponibilità di una Film Commission piuttosto che un'altra? Vorrei evitare che la tesi del mio saggio fosse letta in maniera schematica: sarebbe troppo azzardato dire che le Film Commission siano vere e proprie "committenti" dell'attuale cinema italiano e che esse condizionino in modo diretto la produzione sia del cinema "medio" sia di quello "di nicchia". È ovvio che queste relativamente nuove istituzioni contano su un persona-

le molto ridotto, erogano contributi esigui, spesso non hanno un proprio *film fund*, e non hanno in assoluto il potere di influenzare la produzione cinematografica. È ovvio anche che questi enti non sono omogenei: ci sono esempi virtuosi e altri meno, esistono strutture efficienti e altre assenti. Ma certamente le Film Commission finiscono per orientare un Immaginario collettivo, spingono sceneggiatori, registi e produttori verso un paesaggio o verso un altro, verso un'area geografica piuttosto che verso un'altra, a seconda del finanziamento trovato o solo auspicato. L'aiuto è molto spesso indiretto e non porta nella maggior parte dei casi un finanziamento in denaro: ma sta in facilitazioni, che vanno dall'ospitalità ai permessi delle riprese, spesso fondamentali per la realizzazione del film. E d'altra parte, come ho brevemente detto nel caso di *Il commissario Montalbano*, la stessa realizzazione del film porta un indotto nel territorio, che va dall'impiego di maestranze locali (e quindi creazione di lavoro) alla produzione di ricchezza (le troupe consumano nel territorio durante i mesi di lavorazione in loco). Ma questi argomenti non si risolvono nella misura e nello spazio di un saggio: occorrono gruppi di lavoro specifici, vanno incrementate le tesi di dottorato e indirizzati gli interessi dei giovani ricercatori (come in parte alcune tesi qui citate dimostrano). Per capire in che misura davvero i film sono stati sostenuti economicamente, in che misura una Film Commission locale possa imporre paesaggi, scene, modalità di presentazione del territorio, per capire che iter abbiano vissuto i singoli per poter accedere ai fondi va fatto un lavoro sistematico che a volte si scontra con l'assenza delle fonti d'archivio o con la riservatezza dei dati produttivi.

Sono domande aperte, comunque, che impongono un ampio studio dei "modi di produzione" italiani, e un più attento compito interpretativo del New-New Italian Cinema, delle sue Storie, dei suoi Discorsi, e delle sue Mappe immaginarie.

1. Di «piccoli destini incrociati» parla infatti Paolo D'Agostini nella sua recensione al film. Cfr. Paolo D'Agostini, *Piccoli destini incrociati sullo sfondo della Mole Antonelliana*, «La Repubblica», 27 marzo 2014. D'Agostini parla di «un autore che costantemente mette alla prova la propria ispirazione e la propria visione (spesso amorevolmente applicata alla sua città di adozione, Torino) con gli oneri, la consapevolezza e la responsabilità della gestione produttiva del proprio operato». Si veda anche Emiliano Morreale, *Bel Salento senza esibizioni*, «Il Sole 24 Ore», 30 marzo 2014.

2. Cfr. Giuliana Bruno, *Rovine con vista: alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995; *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

3. Cfr. Gramellini-Ferrario: ecco la «Grande Bellezza» di Torino, <http://www.lastampa.it/2014/03/24/multimedia/spettacoli/ferrario-e-la-grande-bellezza-di-torino-y1OxOUTYwqf9QUSBPZSOM/pagina.html>.

4. «La Rossofuoco – dichiara il regista in un'intervista relativa al modello produttivo del film –, creata dieci anni fa per realizzare *Dopo mezzanotte*, ha avuto una vita tutto sommato fortunata e che non avrei pensato così lunga. Questo è il terzo film di finzione che produciamo e abbiamo fatto anche diversi lungometraggi documentari, come *La strada di Levi* e *Piazza Garibaldi*, e alcune altre opere. Per *La luna su Torino* abbiamo messo insieme una combinazione di finanziamenti, quasi esclusivamente privati, con la Fargo Film, una società di produzione esecutiva che di solito fa service, il contributo della Banca Sella e una partecipazione del pubblico non come sovvenzione ma tramite il fondo d'investimento Fip (Film Investment Piemonte). Tutte queste realtà si sono giovate del tax credit, hanno cioè investito dei soldi nel film sapendo che li avrebbero potuti recuperare con uno sgravio d'imposta. Si tratta insomma di una produzione a costo zero dal punto di vista dell'investimento pubblico e che si presenta autonomamente sul mercato». Cfr. Claudio Panella, *La luna su Torino. Incontro con il regista Davide Ferrario*, <http://www.puntodisvista.net/2014/03/la-luna-su-torino-incontro-regista-davide-ferrario>. Ferrario insiste sul ruolo della Film Commission nella produzione del suo film, e offre altre informazioni sul suo modello produttivo: «Il film ha poi avuto il sostegno della Film Commission Torino-Piemonte e si avvale del forte apporto del Bioparco Zoom di Cumiana, che è entrato nel progetto con una forma di *product placement*. Il tipo di relazione che abbiamo instaurato con Zoom è ascrivibile a una lunga storia di rapporti tra i miei film e alcuni luoghi determinati, per esempio la Mole Antonelliana in *Dopo mezzanotte*, che non era un film finanziato dal Museo del Cinema o dalla Film Commission di Torino come molti allora credevano. Il film è realizzato in digitale, come avevamo fatto in modo pionieristico già con *Dopo mezzanotte*. In questo caso ab-

biamo usato una Canon 300D. Le riprese sono durate solo quattro settimane più qualche altra uscita per riprendere la città di notte e per tutta la lavorazione sono serviti meno di 3kw di corrente elettrica, anche perché abbiamo usato quasi esclusivamente tecnologia wi-fi, o, per esempio, dei droni per le riprese aeree invece di elicotteri costosi e inquinanti».

5. Prodotto da Edoardo Winspeare, Gustavo Caputo, Alessandro Contessa per Saietta Film con Rai Cinema, il film è sostenuto da Apulia Film Commission con un finanziamento totale di 101.216 euro (National Film Fund e Hospitality Film Fund), per un impatto sul territorio pari a 451.228 euro. Il film, inoltre, ha ottenuto il contributo dell'Assessorato alle Politiche Agricole della Regione Puglia, di Luigi De Vecchi, nonché di alcuni sponsor privati: Banca Popolare Pugliese e Pasta Granoro. Cfr. <http://www.apuliafilmcommission.it/news/incontro-con-edoardo-winspeare-2>.

6. «Winspeare – commenta la presidente di Apulia Film Commission, Antonella Gaeta – è un autore speciale, che conferma la sua grande capacità di linguaggio, temi e sentimenti universali raccontando la sua terra. È accaduto sin dal principio, con Pizzicata, e questo risultato non fa che perfezionare un percorso, anche produttivamente creativo, che rende noi tutti orgogliosi di essergli stati al fianco». Cfr. <http://www.apuliafilmcommission.it/news/in-grazia-di-dio-di-edoardo-winspeare-vola-a-berlino>.

7. Cfr. *La Grande Bellezza: il tour delle location a Roma. Ecco il tour completo dei luoghi di Roma in cui sono state girate le scene de "La Grande Bellezza"*. È un vero percorso per camminatori professionisti, considerando le distanze e i colli romani, <http://www.travelblog.it/post/123879/la-grande-bellezza-il-tour-delle-location-a-roma>; *La Grande Bellezza, ecco i luoghi di Roma nel film di Paolo Sorrentino*, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/03/05/la-grande-bellezza-ecco-i-luoghi-di-roma-nel-film-di-paolo-sorrentino/902340>; *10 luoghi de La grande bellezza*, <http://www.zingarate.com/foto/roma/10-luoghi-della-roma-di-la-grande-bellezza>.

8. Cfr. Marco Maria Gazzano, Stefania Parigi, Vito Zagarrìo (a cura di), *Territori del cinema italiano. Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Forum, Udine 2013.

9. Cfr. M. Faccio, *Il territorio, le Film commission e il cinema d'oggi*; A. Piqué, *Location placement: spot pubblicitario o ambientazione filmica?*; C. Cristofoli, *Il circolo virtuoso cinema-territorio-turismo*; A. Olivucci, *Una lupa distratta e venti gemelli affamati. Tra Stato centrale e politiche regionali del settore*; R. Provenzano, *Lost on location. Cineturisti, cine-escursionisti e "ignoranze cognitive"*; F. Gisotti, *Cineturismo: un itinerario fra spazio reale e immaginario*; I. Plaia, *Il caso Sicilia*; S. Della Casa, *Torino e il cinema*; A. Gaeta, *Numeri e immaginario. La Apulia Film Commission*; V. Caprara, *Un'affinità partenopea. La Film commission*; C. Piarone, *Interagire con tutta la filiera. La Film Commission*; P. Vidali, *Cinéma d'abord. Il Fondo per l'Audiovisivo*; S. Ippoliti, *Screening in Florence. La Toscana Film Commission*.

10. Cfr. Prin 2008-2012, *La formazione dei quadri nel cinema italiano*, che ha coinvolto le università di Udine, Milano Iulm, Università della Calabria, Cagliari e Università Roma Tre, e che ha prodotto vari libri e documentari.

11. Mi sia permesso di rimandare alla mia introduzione al volume: cfr. Vito Zagarrìo, *Le molte "mappe" del film*, in M.M. Gazzano, S. Parigi, V. Zagarrìo (a cura di), *Territori del cinema italiano*, cit.

12. Cfr. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

13. Roberto De Gaetano, *Nota sull'immaginario meridiano*; Bruno Roberti, *Mappe dell'emozione. Una geografia filmica a Sud*; Elio Ugenti, *Edoardo Winspeare: storia, identità e tradizione nella terra del rimorso*; Vito Zagarrìo, *Benvenuti al Nord. L'immaginario delle Film commission del Settentrione*; Erica Romano, *L'anonimato paesaggistico tra riflessione estetica e contesto produttivo: il caso Sette opere di misericordia*.

14. Mi sia concesso di rimandare ancora a un mio saggio, in corso di pubblicazione: Vito Zagarrìo, *Paesaggi italiani, «Imago»*, a cura di Stefania Parigi.

15. Cfr. Adriano Aprà, *Fuori norma*, Marsilio, Venezia 2013; pubblicato in occasione del XXVII Evento speciale, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Pesaro, 23-29 giugno 2013.

16. Vedi il documentario prodotto da Chiara Ottaviano *La "stirpe italica". Vita quotidiana durante il fascismo. Giovani arditi e mamme prolifiche*, I Dvd di «Focus Storia», numero speciale estate 2005, a cura di Chiara Ottaviano, realizzazione Cliomedia Officina Torino, prodotto da Gruner Jahr/Mondadori e Istituto Luce. Il numero di «Focus» in questione è un interessante viaggio fotografico e iconografico all'interno della società e dell'immaginario fascista. Se ne veda anche la prosecuzione, sempre per «Focus Storia»: 2. *Nei campi e nelle officine. Instancabili contadini e indefessi operai*; 3. *Un posto al sole. Combattenti e coloni in Africa orientale*.

17. Cfr. Sebastiano Gesù (a cura di), *La Sicilia e il cinema*, Prefazione di Gesualdo Bufalino, Maimone, Catania 1993.

18. Cfr. Cristina Cristofoli, tesi di dottorato di ricerca *Non solo arte: il cinema come strumento di crescita economica per imprese e territori*, Corso di dottorato di ricerca internazionale in Studi audiovisivi, cinema musica e comunicazione, relatore prof. Francesco Pitassio, in corso di discussione.
19. «*Zoran, il mio nipote scemo*, film d'esordio del regista goriziano Matteo Oleotto, rappresenta un *case study* interessante poiché ha saputo ottimizzare le diverse fonti di finanziamento (europee, nazionali, regionali, tax credit, finanziamenti privati, *crowdfunding*) e creare una forte sinergia con il territorio (la zona di confine tra la provincia di Gorizia e la Slovenia). È un film "molto locale", la cui storia è ambientata tra osterie friulane e slovene. Alla LXX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, è stato presentato dalla Presidente della Regione Friuli-Venezia Giulia, Debora Serracchiani, come il "primo vero caso di produzione cinematografica made in Friuli-Venezia Giulia". La pellicola, che era l'unico film italiano in concorso alla ventottesima Settimana Internazionale della Critica (con altri 7 titoli selezionati fra circa 400 esordi provenienti da tutto il mondo) rappresenta di fatto la prima coproduzione "organica" tra Italia e Slovenia: non solo nel finanziamento e nella location, ma anche nel cast artistico e tecnico», C. Cristofoli, *Non solo arte: il cinema come strumento di crescita economica per imprese e territori*, cit.
20. Cristofoli sottolinea il carattere pionieristico della strategia adottata dal Friuli-Venezia Giulia a favore della produzione audiovisiva; cfr. il capitolo 4.3: *Il contesto del Friuli-Venezia Giulia: una regione innovativa nel finanziamento all'audiovisivo*, ivi: «Il Friuli-Venezia Giulia è stata la prima Regione italiana nel 2003 a istituire un fondo per il cinema e l'audiovisivo (rimasto unico nel suo genere nel panorama nazionale per circa 3 anni). Successivamente, con la legge regionale 21 del 2006, nell'ambito delle proprie funzioni di promozione e organizzazione delle attività culturali e di valorizzazione e conservazione dei beni culturali, il Friuli ha voluto definire la sua politica in materia di cinema e attività di produzione audiovisiva. In linea con gli orientamenti nazionali (e comunitari), il Friuli considera la produzione cinematografica una forma di espressione artistica e culturale che rappresenta un importante strumento di comunicazione sociale e di crescita civile, nonché un elemento importante nello sviluppo delle relazioni culturali con i paesi vicini».
21. Cfr. la tesi di laurea magistrale, in corso di elaborazione, svolta da Malvina Giordana sul cinema di Davide Manuli, Dams Università Roma Tre, anno accademico 2013-2014, relatore Vito Zagarrìo.
22. *Beket*, 2008, coprodotto da Bruno Tribbioli, Alessandro Bonifazi, Davide Manuli, con il contributo di Provincia Medio Campidano, Unione dei Comuni "Alta Gallura", Delphina Hotels & Resorts, Cocoon Art, Gianluca Vassallo.
23. *La leggenda di Kaspar Hauser*, 2012, coprodotto da Bruno Tribbioli, Alessandro Bonifazi, dalla Blue Film e dalla Shooting Hope Production, con la collaborazione di Fourlab, il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, della Regione Autonoma della Sardegna e della Regione Lazio.
24. Cfr. Roberto Silvestri, *Il Kaspar Hauser di Manuli*, «Il Ciotta Silvestri» on line (13 giugno 2013).
25. Cfr. M. Giordana, cit. (nota 21), che ringrazio per il lavoro di ricerca e le informazioni fornitemi.
26. Cfr. *Italian Cinema Symposium*, Bloomington, Indiana, 7-11 aprile 2010. Si veda, nella stessa occasione, la conferenza di Emiliano Morreale dedicata al paesaggio nel cinema italiano contemporaneo.

Vito Zagarrìo è professore ordinario del Settore scientifico disciplinare L-ART/06 presso il Dipartimento di Comunicazione e spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi Roma Tre. Regista e storico del cinema ha curato diversi volumi sul cinema italiano e americano. Ha conseguito un PhD in Cinema Studies presso la New York University, il Master of Arts in Cinema Studies presso la New York University e il Diploma di Regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.