

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