

zcare, criticare e discutere gli autori esordienti del cinema italiano
ultimi cinque anni non significa solo portare all'attenzione generale
grande quantità di film e di registi altrimenti a rischio di oblio – in parte
a di un sistema distributivo che non li sa valorizzare –, ma anche aprire
nestra sulle visioni, le intenzioni, i contesti, i problemi, le difficoltà,
ma il presente e il futuro dell'intero cinema del nostro paese.
me costruisce infatti un percorso particolarmente articolato
profondito sul fare cinema oggi in Italia, iniziando con uno sguardo
esordi dei vari rinnovamenti generazionali dal Neorealismo ad oggi,
e sul magma delle opere prime odierne, costituito soprattutto
"tarchici, strabici e visionari", provano a confrontarsi tre diversi sguardi
ici cinematografici. Ma è poi l'analisi minuziosa del contesto
matografico, culturale, economico-sociale) a offrire interessanti spunti
tura sui tanti film prodotti e mai distribuiti, sui temi che raccontano,
utilizzo ormai consolidato del digitale, per passare poi al racconto
neri dentro cui gli esordienti si muovono (dalla commedia all'horror)
vari formati utilizzati (dal cortometraggio alle webserie), fino a esaminare
do del documentario, la cui conoscenza è fondamentale proprio perché
esordienti hanno già realizzato la loro opera prima passando
sperienza del cosiddetto "cinema per il reale".
te conclusiva del volume raccoglie materiali critico-informativi
prende, tra l'altro, una trentina di interviste a registi esordienti negli
Dieci. Nelle loro risposte ci sono il presente e il prossimo futuro
tema italiano.

contributi di: Pedro Armocida, Nicole Bianchi, Laura Buffoni, Gianni Canova,
Chessa, Daniele Dottorini, Michela Greco, Raffaele Meale, Andrea Minuz,
Montini, Giona A. Nazzaro, Gabriele Niola, Catherine O'Rawe, Arianna Pagliara,
na Paternò, Ivelise Perniola, Francesca Polici, Federico Pontiggia, Boris Sollazzo,
o Valerio Spera, Bruno Torri, Gianmarco Torri.

rtina: *Corpo celeste* (Alice Rohrwacher, 2011); distribuzione Luce Cinecittà.

Esordi italiani

Gli anni Dieci al cinema (2010-2015)

a cura di Pedro Armocida

MC

saggi Marsilio





NUOVOCINEMA/PESARO N. 77
Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
Collana fondata da Lino Micciché

Esordi italiani

Gli anni Dieci al cinema (2010-2015)

a cura di Pedro Armocida

Marsilio

Il presente volume viene pubblicato in occasione della 50+1 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro 20 - 27 giugno 2015, www.pesarofilmfest.it), festival realizzato con il contributo di

Regione Marche
Provincia di Pesaro e Urbino
Comune di Pesaro
Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo
Direzione Generale per il Cinema



DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA

© 2015 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia (per il volume nel suo complesso)
© 2015 by Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus (per i singoli saggi)

Prima edizione: giugno 2015

www.marsilioeditori.it

INDICE

INTRODUZIONE

- 11 Esordi questi sconosciuti
di Pedro Armocida
- 19 Ricambi generazionali (1943-2009)
di Bruno Torri

SGUARDI CRITICI

- 43 Autarchici, strabici e visionari: gli strani esordienti del cinema italiano degli anni Dieci
di Gianni Canova
- 52 Per un cinema al presente indicativo
di Giona A. Nazzaro
- 67 Opere, incidentalmente, prime
di Federico Pontiggia

TESTI E CONTESTI

- 81 Prodotti e non distribuiti
di Franco Montini
- 89 Per un'indagine tematica degli esordi nel cinema di finzione
di Arianna Pagliara
- 101 Il salto digitale
di Michela Greco
- 111 La solitudine delle opere prime. Considerazioni sulla visibilità e invisibilità degli esordi degli anni Dieci
di Andrea Minuz

- 127 Fuga di cervelli. Esordi all'estero
di Laura Buffoni
- 137 La commedia della crisi. La crisi della commedia
di Boris Sollazzo
- 155 Esordi popolari. Italiani medi e prossimità di satira
di Catherine O'Rawe
- 166 Tentativi (de)generi. Esordi di cinema popolare nell'Italia degli anni
Dieci
di Raffaele Meale
- 177 Gli attori non sono bestiame
di Nicole Bianchi e Cristiana Paternò
- 199 La passione del reale. Sul documentario italiano contemporaneo
di Daniele Dottorini
- 212 L'intervallo. Sugli esordi di alcuni documentaristi nel cinema a soggetto
di Ivelise Perriola
- 226 Non ancora. Per sempre
di Gianmarco Torri
- 242 Corto, terra d'esordio
di Jacopo Chessa
- 254 Un'altra categoria umana: gli esordienti nelle webserie
di Gabriele Niola

APPENDICI

- 269 Interviste agli autori
di Francesca Polici e Antonio Valerio Spera
- 339 Elenco film (esordi 2010-2015)

INTRODUZIONE

ESORDI QUESTI SCONOSCIUTI

La verità è che, alla fine, nemmeno li conosciamo. Provate a scorrere l'elenco dei film a pagina 339 del presente volume. Sono più di 250 titoli. La maggior parte dei quali, qualsiasi critico e studioso di cinema, sarà costretto ad ammettere di non aver mai visto. Non è di per sé un bene, non è un male. È così. È una constatazione. Ma, allo stesso tempo, come si può analizzare un fenomeno cinematografico circoscritto alle opere prime se non se ne conosce il contenuto? Siamo di fronte a un magma di esordi che «non hanno alcunché da spartire l'uno con l'altro» (Federico Pontiggia) e che sono costituiti solo da «autarchici, strabici e visionari» (Gianni Canova)? È in atto un «cinecidio» (Giona Nazzaro che cita Lino Micciché)? Non resta quindi che adeguarsi alle logiche della distribuzione e considerare solo i film usciti nelle sale o passati ai festival e quindi gli unici minimamente conoscibili?

Il tentativo di questo volume è proprio quello di soffermare l'attenzione e di studiare e conoscere, per quanto possibile, anche il contesto, quello cinematografico in primo luogo ma anche quello culturale e economico-sociale, in cui questi esordienti si sono mossi. Perché il campo, in realtà, sarebbe ancora più vasto di quello appena enunciato. Dal momento che sono

molteplici i “generi” che vengono esclusi, per ovvi motivi di catalogazione, addirittura nel nostro stesso elenco dei film pubblicato in appendice a questo volume. Dove anche solo pronunciare la parola “documentario” aprirebbe disquisizioni infinite sul suo senso e sulla sua appropriatezza (Daniele Dottorini nel suo saggio cerca di arginare i problemi teorici adottando l'espressione più aggiornata “cinema *per* il reale”) figuriamoci nell'applicarlo al discorso pragmatico degli esordi. Ma, su questa falsariga, abbiamo comunque tentato di costruire una serie di discorsi che tenessero conto dei confini oramai molto ampi dell'audiovisivo senza dunque tralasciare nemmeno il discorso su Internet e sulla nuova palestra delle webserie, che Gabriele Niola con efficacia racconta, così come quello sul formato corto descritto da Jacopo Chessa.

Il lato positivo di analizzare, criticare e discutere gli autori esordienti del cinema italiano degli ultimi cinque anni, oltre a quello di portare all'attenzione generale una grande quantità di film e di registi altrimenti a rischio di oblio – in parte a causa di un sistema distributivo che non li sa valorizzare come sottolinea nel suo contributo Franco Montini –, è anche quello di aprire una finestra sulle visioni, le intenzioni, i contesti, i problemi, le difficoltà. Insomma il presente e il futuro dell'intero cinema del nostro paese. Perché alla fine è assai simile l'orizzonte degli eventi in cui si muovono esordienti e cineasti già affermati. Li accomuna l'impianto produttivo, se si vuole trovare uno spazio all'interno dell'industria cinematografica. Uniti, per esempio, nel cercare una sponda economica presso il Ministero per i beni e le attività culturali e del turismo e in particolare presso la Direzione generale per il cinema. Lì busano alla porta centinaia di progetti nella speranza di essere finanziati. Vale la pena ricordare che da un punto di vista politico, gli anni che prendiamo in considerazione, vedono al principio il governo più longevo della storia repubblicana, il Berlusconi IV durato fino a quasi tutto il 2011. Poi c'è stato il governo Monti, quello di Letta e ora Renzi. Avvicendamenti che non hanno apportato modifiche sostanziali nel campo cinematografico pubblico che ha visto solo una sempre più

accentuata diminuzione dei finanziamenti diretti a favore dell'aumento esponenziale dei benefici fiscali del tax credit e del tax shelter, peraltro poi rivelatisi utili soprattutto per il cinema più commerciale.

Qualche cifra. Nel 2010 su 143 opere prime e seconde presentate ne sono state finanziate 34 per 10,5 milioni di euro. Nel 2011 su 145 istanze ne sono passate 40 per 7,5 milioni di euro. Nel 2012, 143 istanze, 51 film per 9 milioni. Nel 2013, 157 istanze, 44 film per 6,9 milioni. Nel 2014 i dati disponibili parlano di contributi per 6,75 milioni di euro ma non è chiaro per quanti film né tantomeno per quante istanze. Anche se il dato storico si attesta su circa 140 istanze l'anno di esordienti e di registi all'opera seconda. All'interno dei film finanziati è utile ricordare come la maggioranza di essi sia sempre legata al genere della commedia (nel 2010 su 34 opere prime e seconde 23 risultavano commedie e solo 4 opere drammatiche). Genere fondante del nostro cinema, la commedia trova spazio in più saggi di questo volume, a partire da quello monografico di Boris Sollazzo, fino allo sguardo straniero e scevro da pregiudizi della britannica Catherine O'Rawe che analizza, con competenza e manifesta passione, il cinema più popolare che in questi ultimi cinque anni ha visto l'esordio di protagonisti importanti della comicità, come Checco Zalone ma anche Maccio Capatonda e “i soliti idioti” Biggio e Mandelli. Con riferimenti precisi alla crisi del cinepanettone che Catherine O'Rawe ha studiato insieme al collega Alan O'Leary.

Ma, pur mantenendo una certa predilezione per la commedia, molto accentuata nel 2010 rispetto agli anni precedenti, i progetti degli esordienti mostrano maggiore varietà rispetto ai film di interesse culturale nazionale di registi già affermati e osano anche generi meno “canonici”, ovvero non solo la commedia, il drammatico ma anche il western, il noir, il thriller. Ma poi in questo discorso ogni anno sembra fare testo a sé, visto che nel 2011 si abbandona un po' la commedia ma anche i generi “minori” e nel 2012 si passa a 21 opere prime e seconde drammatiche e “solo” 15 commedie.

Comunque per consentire di fare un paragone storico sull'entità e il valore dell'apporto statale agli esordienti basta ricordare che qualche anno prima, nel 2005, a fronte di 157 istanze ne vennero finanziate 26 con 18 milioni di euro. È facile, anche per chi non è bravo in matematica, intuire che se le opere prime finanziate oggi sono il doppio con la metà dei soldi il risultato è stato quello di produrre più film ma deboli in partenza e che difficilmente potranno reggersi sulle proprie gambe.

Naturalmente il discorso dei finanziamenti statali è centrale perché consente di "montare", come si dice in gergo, produzioni di una certa consistenza e solidità economica che dovrebbero assicurare anche una futura distribuzione che è il punto nodale e più difficoltoso, soprattutto per le opere prime. Purtroppo qui ci sono le dolenti note dei dati che, quando disponibili, rivelano tutta la precarietà della nostra filiera cinematografica. Con una progressione negativa sconcertante: nel 2010 su 27 opere prime e seconde finanziate ne sono uscite in sala 20, nel 2011 su 38 in sala erano 6, nel 2012 su 51 erano 3.

E torniamo così al tema dell'invisibilità del nostro cinema che nessuna iniziativa, anche meritoria, di diffusione in rete o in altri canali riesce a scongiurare. È curioso poi che in questo discorso di strozzatura del mercato, che più d'un osservatore identifica come una sorta di censura, coincida poi quello vero e proprio della censura tradizionale o, meglio, della revisione cinematografica sempre del Mibact che nel 2012 ha negato il nulla osta per la proiezione in pubblico del film horror *Morituris* di Raffaele Picchio (come ricorda Raffaele Meale nel suo saggio sui generi cinematografici). La cosa suscita incredulità perché credevamo di non dover assistere più a una vicenda simile dopo quella famosa di *Totò che visse due volte* sottoposto a un trattamento simile e poi vietato "solo" ai minori di 18 anni. Veltroni all'epoca, e siamo nel 1998, tentò di far approvare un disegno di legge che togliesse l'assurda facoltà di non rilasciare il nulla osta ministeriale a favore di un massimo della pena "ai 18 anni". Il Parlamento non approvò la legge. Siamo nel 2015 e nulla è cambiato.

Sono quindi molteplici le difficoltà contro cui si devono scontrare i registi che decidono di passare dietro la macchina da presa tanto che alcuni decidono di prendere armi e bagagli e trasferirsi all'estero per studiare e, soprattutto, fare cinema. Laura Buffoni nel suo saggio ne disegna le traiettorie con i "cervelli in fuga" più vistosi di Roberto Minervini e Andrea Pallaoro o quelli che poi rientrano come Alessandro Comodin o Jonas Carpignano i quali, rispettivamente ma anche eterogeneamente, in "L'estate di Giacomo" e "Mediterranea" realizzano due racconti molto profondi sul nostro paese.

Le difficoltà produttive modificano, nel bene e nel male, da sempre il modo di raccontare dei registi soprattutto esordienti, inevitabilmente attenti a una miriade di variabili non sempre controllabili. A partire da quella più importante: la possibilità di essere visti da un pubblico. Su questo aspetto si concentra il saggio di Andrea Minuz che affronta il problema della distribuzione dei film italiani da un'ottica di cui in genere poco si parla, quella della capacità di promuovere un film. Insomma di saperlo vendere. Perché tutti i titoli che troverete in ordine sparso nei contributi di questo volume hanno potenzialità di veicolazione inespresse se non abortite. Lungi da noi addossare responsabilità specifiche, poiché il quadro è complesso, ma è evidente che alla trasformazione repentina e radicale degli ultimi anni, anche attraverso i social media, non è conseguita la stessa rivoluzione nel modo di comunicare i film al pubblico. Che sostanzialmente è rimasto lo stesso di 20 o 30 anni fa.

Ma il passato che ritorna nel presente del nostro cinema è una costante che lambisce più ambiti. Gli anni Dieci si dimostrano dunque un concentrato formidabile di tendenze e stili, sempre presenti nel cinema italiano, a partire da quello peculiare del debutto dietro la macchina da presa di attori già molto famosi (basti pensare nel passato ai nomi di Benigni, Troisi, Verdone). Che qui vengono passati in rassegna da Nicole Bianchi e Cristiana Paternò attente ad analizzare film per film questi debutti "d'attore", da quello di Luigi Lo Cascio a quelli di Alessandro Gassman, Laura Morante, Valeria Golino, Rocco Papa-

leo, Rolando Ravello, Alessandro Siani, Claudio Amendola, Edoardo Leo, fino ai teatranti Emma Dante, Eleonora Danco e Ascanio Celestini. Un fermento autoriale che ha attraversato anche campi diversi delle varie arti come il debutto di Gipi che porta il mondo del fumetto, in maniera del tutto originale, sul grande schermo con *L'ultimo terrestre*.

Questo tipo di esordi, all'interno dei quali è interessante notare le differenze tra gli attori che si sono messi solo dietro la macchina da presa e quelli – quasi tutti – che si sono anche diretti, è uno degli aspetti più interessanti del quinquennio, forse perché rende possibile un discorso riconoscibile su una parte di film immaginando di trovare dei punti in comune. Poi però, alla fine, questi esordi mostrano più che altro la volontà di raccontare alcune storie che stavano molto a cuore a questi attori/autori. Tanto che non siamo poi così certi che alcuni di loro si cimenteranno con l'opera seconda, anche al netto del discorso del riscontro economico dei loro film.

Una prerogativa invece dei debutti del quinquennio preso in esame è sicuramente quella dei registi di documentari che mettono molto della loro passione per il cinema *per il reale* all'interno degli esordi nel lungometraggio di finzione. E qui la questione teorica si fa molto più complessa ma anche più affascinante. Perché l'ibridazione documentaria produce opere notevoli i cui confini linguistici non possono essere certo delimitati se non annacquati da parole come "reale" o "finzione". Anzi, un autore come Alessandro Comodin in *L'estate di Giacomo*, usa questi concetti come una clava per scombinare le carte di qualsiasi catalogazione. Finendo con il ribaltare i significati di realtà e finzione che non sono più nel film ma negli occhi di chi guarda. Perché, come afferma in sua citazione riportata nel saggio di Daniele Dottorini, «quando vedi un film dove si agita qualcosa di reale, allora succede qualcosa che per me è fondamentale. Cioè che tu "credi" a quelle immagini. Credere a quelle immagini, ai sentimenti che ti suscitano, questa è la realtà». Lo stesso discorso vale per tutti gli altri esordi "documentaristici" che Ivelise Perniola analizza nel suo saggio in cui ha apposto

come esergo una citazione di Christian Metz particolarmente illuminante: «Ogni film è un film di finzione». Opere che, come quella di Alina Marazzi, *Tutto parla di te*, e Leonardo Di Costanzo, *L'intervallo*, raccontano tutto sul lavoro dei loro autori. Film in cui puoi leggere il loro cinema precedente e tutta la lunghissima preparazione, che è paradossalmente tipica dei documentaristi, ad esempio con gli attori. In questo senso *L'intervallo* si presenta come un caso paradigmatico con il frutto tangibile dei laboratori di Leonardo Di Costanzo sul territorio, mesi e mesi di preparazione prima con gli sceneggiatori Maurizio Braucci e Mariangela Barbanente andando nei luoghi di ritrovo degli adolescenti, parlando con loro ma soprattutto ascoltandoli. E poi vivendo con i due giovani interpreti scelti, con l'aiuto di Antonio Calone ed Alessandra Cutolo tra scuole e associazioni di educatori, tra circa 200 adolescenti di quartieri popolari napoletani. Il risultato, mai scontato, è che i due ragazzi ci appaiono più reali del reale all'interno però di una indubbia cornice di finzione. Proprio come accade in altri due film sorprendenti per il legame profondo e metabolizzato ma sempre originale con il territorio che raccontano: *Io sono Li* di Andrea Segre e *Piccola Patria* di Alessandro Rossetto.

La bellezza di tutti questi esordi è di spargliare le carte addirittura nel loro apparire così familiari rispetto al cinema precedente e conosciuto dei loro autori. Così certe sensibilità tornano alla luce anche quando devi dirigere due attori di peso come Donatella Finocchiaro e Giulio Brogi. Come fa Fabiana Sargentini in *Non lo so ancora*. Padri e figli che non si conoscono e si sfiorano e si amano per il tempo di un'alba e di un tramonto. Esordi liberi anche da un punto di vista linguistico con interessanti contaminazioni come quelle dei dipinti di Luca Padroni nell'opera di Fabiana Sargentini oppure con l'inserito straniante delle animazioni di Beatrice Pucci in *Tutto parla di te* di Alina Marazzi.

Con una conoscenza molto approfondita della tecnica cinematografica dimostrata, tornando a un discorso più ampio, da molti registi come ha modo di ricordare Michela Greco che nel

suo saggio racconta il salto digitale con un'attenzione particolare ai tipi diversi di macchine da presa scelte dai registi. Ancora oggi è difficile avere un dato ufficiale visto che, fino allo scorso aprile, non era infatti possibile etichettare diversamente da "35mm" le opere sottoposte alla commissione ministeriale di revisione cinematografica. Solo in questi mesi l'Anica sta iniziando a catalogare i film specificando il formato di ripresa.

Sfuggono a qualsiasi classificazione gli esordi che Gianmarco Torri ripercorre nel suo saggio legato alla definizione di "fuori norma" data da Adriano Aprà, nel suo volume omonimo di due anni fa in questa stessa collana, a un certo tipo di cinema che in estrema e non corretta sintesi – ma che rende l'idea – può essere definito "di ricerca e di sperimentazione". Con autori che la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema ha molto frequentato come Cosimo Terlizzi, Carlo Michele Schirinzi e Luca Ferri. Purtroppo il solco di incomunicabilità tra questo tipo di produzione e quella dell'"industria" cinematografica nazionale si allarga sempre più confinando i "fuori norma" «in un ghetto da cui non si può più uscire». Rimane quindi di fondamentale importanza tenere alta l'attenzione anche su questi esordi spesso più vivaci e originali di quelli "tradizionali".

Il volume si chiude con un ampio materiale di documentazione critico-informativo, curato da Francesca Polici e Antonio Valerio Spera, con le interviste a una trentina di autori esordienti negli anni Dieci. Nelle loro risposte, cariche, nonostante tutto, di una forte vitalità, ci sembra di leggere il presente e il prossimo futuro del cinema italiano.

RICAMBI GENERAZIONALI (1943-2009)

Uno dei principali fattori che attestano la vitalità di una cinematografia consiste nella sua capacità di rinnovarsi continuamente, dunque anche nella sua attitudine a favorire il ricambio generazionale dei suoi registi. Nel cinema italiano, questo è riscontrabile, a ritmi abbastanza frequenti, nel corso della sua storia, a partire, per non andare troppo lontano, dal secondo dopoguerra, durante l'affermazione del Neorealismo. È vero che due dei maggiori autori neorealisti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, avevano esordito da tempo con esiti solo in parte convincenti, che comunque non lasciavano intravedere i grandi film che avrebbero realizzato nel dopoguerra, facendo appunto grande il Neorealismo e, insieme, il cinema italiano. E questo perché potevano finalmente disporre, nonostante le molte difficoltà materiali, della piena libertà creativa: quasi a dimostrazione che nel cinema – la più sociale delle arti – i testi sono sempre condizionati, in maniera diretta o indiretta, dai contesti, da quello culturale a quello storico, da quello politico a quello economico. Ma è altrettanto vero che Luchino Visconti, il quale con Rossellini e Visconti formerà, per riconoscimento unanime, la "triade" dei maestri del Neorealismo, realizza con la sua opera d'esordio, *Ossessione*, un capolavoro che, per la materia trattata e, ancor più, per i modi della trattazione, prefì-