

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
CINETECA NAZIONALE
PRESENTA

XX SECOLO

L'INVENZIONE PIÙ BELLA

IL GRANDE CINEMA SUL GRANDE SCHERMO



DAL 24 OTTOBRE 2022 AL 4 GIUGNO 2023
200 CAPOLAVORI #soloalcinema



CINEMA QUATTRO FONTANE, ROMA | FONDAZIONECSO.IT

**CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
CINETECA NAZIONALE
PRESENTA**

XX SECOLO
L'INVENZIONE PIÙ BELLA

a cura di CESARE PETRILLO

**coordinamento organizzativo per la
Cineteca Nazionale di Annamaria Licciardello**

programma

**DAL 24 OTTOBRE
ALL'11 DICEMBRE 2022**

Lo scorso anno abbiamo scommesso sull'idea che viaggiare nella storia del cinema, consentendo al pubblico di scoprire o riscoprire dei grandissimi film sul grande schermo, fosse il modo migliore di riavvicinare gli spettatori alle sale cinematografiche, ritrovando un piacere che per troppo tempo ci era stato sottratto. Giorno dopo giorno l'appuntamento con i film di *XX Secolo* è diventata una abitudine per molti spettatori di ogni età che hanno riempito con regolarità la sala del Quattro Fontane a Roma e poi quella del Cinema Compagnia a Firenze, con numeri che hanno superato ogni più rosea aspettativa. Non potevamo quindi che chiedere al nostro curatore Cesare Petrillo di continuare e rilanciare con una seconda edizione ricca tanti nuovi titoli, questa volta oltre duecento, in un percorso ancora più ampio che prevede di settimana in settimana una doppia rassegna per esplorare mondi sempre nuovi e generi diversi. Le regole del gioco però sono sempre le stesse: scegliere solo film che, almeno a noi, sembra impossibile non amare. Film che avremo voglia di rivedere, film che non potremo fare a meno di consigliare.

Recentemente il Centro Sperimentale di Cinematografia ha acquistato il cinema Fiamma a Roma, stiamo lavorando intensamente con l'obiettivo di inaugurarlo nell'autunno del 2023. Si tratta di un passaggio fondamentale che consentirà finalmente a una delle istituzioni cinematografiche più antiche del mondo di avere un proprio spazio di programmazione, come accade in tutte le principali capitali. Immaginiamo il nuovo Fiamma CSC come luogo da vivere e da condividere. Avere una nostra sala ci consentirà di assolvere al meglio alla nostra missione istituzionale di valorizzazione e diffusione della cultura cinematografica, nonché di formazione. *XX Secolo* si muove pienamente nel solco di questi obiettivi. Ci aspettano quindi molte nuove sfide. Ci auguriamo che la comunità di spettatori che ha iniziato a seguire questa e le tante altre iniziative che stiamo mettendo in campo, cresca sempre di più; e ci piace pensare che il nuovo Fiamma CSC possa contribuire in prospettiva a formare e nutrire tanti nuovi spettatori per i cinema delle nostre città.

Marta Donzelli

Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Il XX secolo non è mai finito. Il grande cinema del '900 è un serbatoio inesauribile di generi e di autori, che fornirà nuovo carburante alla seconda corsa di questa nostra impresa.

La differenza più grossa rispetto alla scorsa edizione è l'allargamento degli orizzonti; alla predominanza di cinema americano si sostituisce uno sguardo il più possibile globale, che va dalla Francia di Jean Renoir al Giappone di Ozu Yasujirō, continuando a tenere ben saldo l'occhio sulla lezione americana (sua maestà John Ford, con un pugno di classici tra cui l'archetipo *Ombre rosse*) e in particolar modo sulle specialissime pietanze cucinate da autori di origine europea consacrati oltreoceano: Frank Borzage, Billy Wilder, Josef von Sternberg, ancora Ernst Lubitsch.

In questa prima parte, da fine ottobre a metà dicembre, i numi tutelari saranno comunque due europei diversissimi: Stanley Kubrick (americano di nascita ma naturalizzato britannico) e il nostro Marco Ferreri, portatori di due qualità antitetiche ma necessarie, l'eleganza e la rabbia. Fra i tableaux vivants di *Barry Lindon* e gli eccessi della *Grande abbuffata*, fra le geometrie di *2001: Odissea nello spazio* e gli oltraggi dell'*Ape Regina* c'è tutta la maestosità e la scorrettezza di cui avrebbero bisogno questi anni inquieti e fintamente anticonformisti.

Alberto Anile

Conservatore della Cineteca Nazionale

Iniziare la seconda stagione di *XX secolo* con l'omonimo film di Howard Hawks non è una scelta arbitraria. È il primo film che mi viene in mente per ricordare Vieri Razzini, morto lo scorso sette luglio.

Vieri non aveva un film preferito, così come non aveva un libro o un disco preferito. Detestava le classifiche, i voti, le stellette. Non gli piaceva affatto la semplificazione. Amava il cinema nella sua complessità e nelle sue ramificazioni. E non faceva mai la separazione tra il cinema alto (Bergman? Buñuel? Rossellini?) e quello d'evasione (il musical o il western, per esempio). Nella sua visione una commedia come *Ventesimo secolo* era un capolavoro quanto *Fanny e Alexander* o *Il fascino discreto della borghesia*.

Quando avevo poco più di venti anni (tra il 1986 e il 1989) ero un consumatore onnivoro di commedia americana e tutte le grandi scoperte le feci grazie a Vieri che aveva riportato in vita *L'orribile verità*, *Nulla sul serio*, *L'impareggiabile Godfrey*, *La signora di mezzanotte*, *Libeled Lady*, *Bombshell*, *Easy Living*, *Scandalo a Filadelfia*. Fu con lui che imparai a riconoscere quello spirito anarchico che animava la screwball comedy, quel tipo di commedia che divampò in America nel 1934 e finì intorno al 1942 (con l'entrata in guerra degli Stati Uniti tutto il cinema di Hollywood sarebbe cambiato). Uno spirito anarchico e leggero si insinuava in un sistema produttivo rigido e già fin troppo codificato. Una vera esplosione di gioia all'insegna della gratuità totale. Con uno stile e eleganza formale ancora ineguagliati. Mancava all'appello delle grandi scoperte *Ventesimo secolo* (e *I milioni della manicure*, un'altra commedia "fondamentale" con Carole Lombard). Così gli scrissi, mi rispose, ci conoscemmo e, ancora una volta grazie a Vieri, vidi *Ventesimo secolo* – e *I milioni della manicure*. Iniziammo una relazione privata e professionale che sarebbe durata tutta la vita.

Quando nel 2021 Marta Donzelli e Guendalina Ponti mi proposero la programmazione della Cineteca Nazionale, accettai grato questo compito esaltante. Sapendo che avevo al mio fianco l'ispiratore di tutte le mie scelte. Vieri era la forza non tanto nascosta che mi spingeva a mettere in cartellone i film di Carole Lombard o Mitchell Leisen senza dovermi preoccupare che non fossero abbastanza accademici.

Vieri era dietro e dentro tutti i film visti nella prima edizione della rassegna. Esultava quando la sala era piena (con Lubitsch, Bergman, Lombard, i noir), gli veniva il furore se il pubblico snobbava i film con Errol Flynn o di Don Siegel. E malgrado gli effetti della radio e della chemioterapia è venuto al Quattro Fontane a rivedere quanti più capolavori possibile. Ricordo con struggimento la gioia e la commozione dopo l'ennesima visione di *I milioni della manicure*. Disse «Cesare, hai ragione, è una meraviglia».

Di *Ventesimo secolo* (film) amava ogni fotogramma: la precisione della messa in scena di Hawks a partire dalla scelta delle inquadrature, e poi il ritmo e il dinamismo, la scrittura tagliente, colta e comica dei dialoghi di Ben Hecht, la misura millimetrica con cui gli interpreti danno vita a due teatranti smisurati, il coro di caratteristi, la totale mancanza di sentimentalismo. Amava la cifra del regista: l'etica della commedia è nella risata, non c'è bisogno di accompagnare il film con un messaggio che rimetta in pace con la coscienza per aver riso e goduto novanta minuti consecutivi.

Ecco. Il modo più giusto per ricordare Vieri Razzini pubblicamente è ridere con *Ventesimo secolo*.

Cesare Petrillo

Curatore del programma

**Serata di pre-apertura in omaggio a Vieri Razzini
martedì 4 ottobre ore 20.30**

Ventesimo secolo (Twentieth Century)

Regia: Howard Hawks; sceneggiatura: Ben Hecht,
Charles MacArthur

Con John Barrymore, Carole Lombard, Walter
Connolly, Roscoe Karns

USA 1934, 91'(v.o. con sottotitoli in italiano)

A bordo del treno Twentieth Century, un impresario e regista di Broadway, in declino per i suoi eccessi e stravaganze, prova tutti gli stratagemmi possibili per mettere sotto contratto la sua ex allieva e amante, una diva di gran temperamento che nel frattempo ha avuto successo a Hollywood. Segue una battaglia di ego che non ha uguali nella storia del cinema.

Stanley KUBRICK



Stanley Kubrick è forse il più famoso tra i registi del passato. Con Marilyn Monroe, i Beatles e alcune stelle dello sport fa parte della cultura popolare che valica ogni forma di settarismo e si trasmette attraverso le generazioni. Anche chi non ha mai visto segnare un gol di Pelé sa bene che è stato un calciatore brasiliano. Molti giovanissimi non hanno la malattia del cinema ma conoscono e amano *Odissea nello spazio*. La grande popolarità è uno dei misteri del mondo contemporaneo e forse Kubrick ne era consapevole quando negli anni '80 e '90 non concedeva interviste e non appariva mai in pubblico. La ritrosia – non per calcolo pubblicitario – potrebbe avere accresciuto il suo culto. Centinaia di saggi e biografie sono stati scritti, ma di lui parlano soprattutto i suoi tredici film, straordinariamente pochi se si considera che furono girati tra il 1952 e il 1999, anno della sua morte.



Tredici film così apparentemente diversi l'uno dall'altro e spesso indecifrabili: *Orizzonti di gloria* e *Odissea nello spazio*, *Spartacus* e *Stranamore*, *Rapina a mano armata* e *Arancia meccanica* sembrano molto lontani tra loro. Pare che Kubrick sostenesse che è meglio girare un film da un buon libro pre-esistente che da una sceneggiatura originale a rischio di mediocrità, meglio ancora se il testo scelto non è un capolavoro ma qualcosa di perfettabile – salvo poi scegliere libri come *Lolita* o *Barry Lyndon* che non hanno nessun bisogno di essere migliorati. L'ecclettismo ha le sue origini negli anni formativi del regista: era uno studente mediocre e svogliato che però amava leggere. Inoltre amava giocare a scacchi (pratica che gli instillò pazienza e autodisciplina) e fare fotografie. Fu grazie a queste due ultime passioni che si guadagnò presto da vivere. Giocando a scacchi arrotondava i guadagni che le fotografie

vendute al quindicinale «Look magazine» gli procuravano. I soggetti dei suoi scatti erano persone prese per strada, momenti di vita reale. Le persone sorprese nell'atto di vivere sono fondamentalmente i personaggi dei film di Kubrick: il regista ci mette di fronte a degli individui che agiscono, non parlano, non spiegano: la discesa nella follia dello scrittore Jack Torrance in *Shining* è scandita dal tempo che passa, dagli agenti atmosferici, dal paesaggio immobile. Non sappiamo mai cosa scatta nella psiche dello scrittore, né quando tutto ha inizio e nemmeno se le sue allucinazioni hanno un aggancio nella realtà. Le cose succedono. In un'intervista rilasciata nel 1975 al settimanale «Time», Kubrick disse: «L'essenza della forma drammatica è lasciare che un'idea si formi nelle persone senza doverla spiegare. Le cose dette in modo diretto non hanno la stessa efficacia delle cose che lo spettatore scopre da solo». Una prospettiva che permette al regista di avere una posizione altamente morale senza che egli esprima mai un giudizio sui suoi personaggi. I rapinatori di *Rapina a mano armata*, tutti complici nel furto del ricco incasso di una giornata affollata in un ippodromo, sono “fotografati” da diverse prospettive (e diversi piani temporali) nello svolgimento della loro missione. Che questa missione sia un crimine, che il male si compia, è nelle cose: il regista si limita a raccontarli senza sottolineature. E lo spettatore osserva e difficilmente esprime un giudizio negativo sui criminali.

Il vero trait d'union nei tredici lungometraggi di Kubrick sta nella perfezione della messa in scena. I critici e lo spettatore possono trovarsi disorientati di fronte al cambio repentino di soggetto e tono tra *Shining*, *Full Metal Jacket* e *Eyes Wide Shut* (benché di repentino ci sia poco, passano rispettivamente sette e dodici anni tra un film e l'altro): queste differenze provocano un apprezzamento maggiore o minore dei singoli film. Non tutte le opere di Kubrick hanno goduto della stessa fortuna critica, ma non è mai venuto meno il riconoscimento della sua genia-

lità di metteur en scene. È nota la maniacalità, il senso di controllo che Kubrick aveva su tutte le fasi della lavorazione, dalla scrittura della sceneggiatura al controllo delle singole copie da proiettare in sala. Poteva fare cinquanta riprese della stessa scena per ottenere un certo effetto nella recitazione di un attore – capitò persino con il più grande di tutti, Jack Nicholson. Poteva chiudere una collaborazione proficua come quella con Kirk Douglas, l'attore-produttore che lo aveva portato in serie A con *Orizzonti di gloria* e *Spartacus*. Ma sul set di *Spartacus* Kubrick da contratto non aveva il controllo totale e benché il risultato fu un trionfo, il regista ottenne da Douglas di essere liberato dai successivi vincoli contrattuali. Poteva decidere, come nel caso di *Shining*, che il film uscisse in una versione più lunga negli Stati Uniti e in una più breve in Europa (regola che tuttora vale, è difficile vedere la copia lunga in Italia, almeno in maniera ufficiale). La follia maniacale gli fece ottenere per *Barry Lyndon* che la Zeiss, industria tedesca produttrice di lenti, gli mettesse a disposizione un obiettivo progettato per il programma Apollo della Nasa. Questo obiettivo, il più grande per apertura nella storia della fotografia, permise a Kubrick di riprendere la celebre sequenza girata a lume di candela, senza l'ausilio di illuminazione "esterna". Già nel 1957 con *Orizzonti di gloria*, il regista aveva già scosso il mondo del cinema mettendo la macchina da presa su un carrello all'indietro per riprendere in piano sequenza il generale George MacReady che avanza nella trincea tra i soldati senza ricorrere a stacchi di montaggio. Avrebbe perfezionato questo tipo di ripresa introducendo in *Shining* l'uso perfetto della Steadicam – non fu l'inventore della macchina, ma fu lui a chiedere che fosse montata bassa, qualche centimetro sopra il pavimento. Il cinema contemporaneo non ha mai finito di ringraziare Kubrick per aver rivoluzionato l'industria degli effetti speciali con *Odissea nello spazio*, ma, la parola definitiva su questo genio va lasciata alla visione dei suoi film.

IL BACIO DELL'ASSASSINO (KILLER'S KISS)

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick
Con Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane
USA 1955, 67' (v.o. con sottotitoli in italiano)



L'incontro tra un peso medio della boxe a fine carriera e una ballerina di night club. Produzione indipendente a basso budget, il secondo film di Kubrick fu girato "clandestinamente" a New York: per ragioni economiche non c'erano i permessi necessari per le riprese in esterni. Inoltre il regista non poté avvalersi di una troupe di professionisti: quando scoprì che il posizionamento dei microfoni danneggiava la composizione dell'immagine, decise di girare il film muto e doppiarlo in post-produzione. Riuscì poi a vendere il film alla United Artists e a far recuperare i soldi alla produzione. «Credo che prima di allora nessuno avesse mai fatto un film in circostanze così dilettantesche e a avere poi una distribuzione mondiale» (S.K.).

ORIZZONTI DI GLORIA (PATHS OF GLORY)

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick,
Calder Willingham, Jim Thompson
Con Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou,
George MacReady
USA 1957, 86' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Durante la prima guerra mondiale, il colonnello Dax dell'esercito francese difende tre soldati accusati di



vigliaccheria durante un'azione militare scellerata. Il film precedente di Kubrick, *Rapina a mano armata* fu un enorme successo critico ma un fiasco commerciale. Tra gli estimatori del film, Kirk Douglas, allora tra i potenti di Hollywood, che scriverà il regista attraverso la sua compagnia di produzione e convinse la United Artists a finanziare il film. Da molti considerato il capolavoro del regista, il film non ebbe distribuzione in Francia fino al 1975 per il suo contenuto critico nei confronti dell'esercito francese.

LOLITA

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Vladimir Nabokov
Con James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Peter Sellers

USA 1962, 152' (v.o. con sottotitoli in italiano)



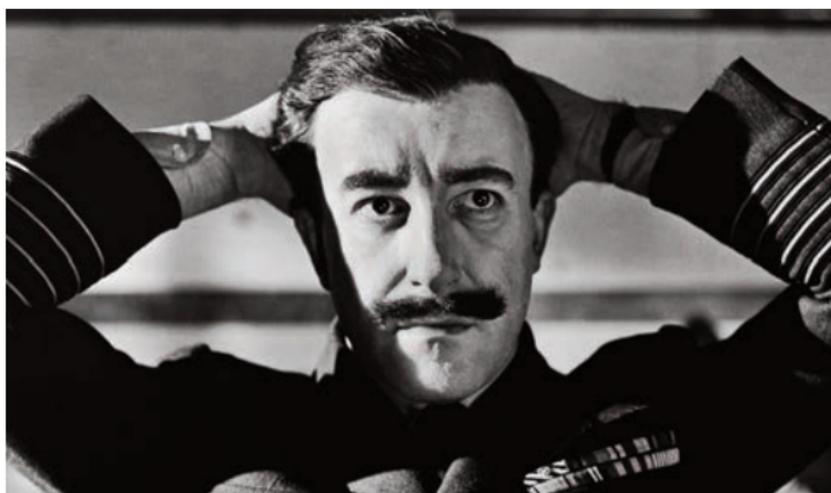
Un professore quarantenne prende una stanza in affitto in casa di una vedova nel New Hampshire. Si invaghisce immediatamente di Dolores, detta Lolita, la figlia dodicenne della donna. Tratto dal capolavoro di Vladimir Nabokov che scrisse anche la riduzione per lo schermo. Fu l'unico caso nella carriera di Kubrick in cui il regista non scrisse la sceneggiatura e si affidò all'autore. Il problema nasceva dalla natura scottante del romanzo, l'ossessione amorosa di un uomo maturo per una bambina e le difficoltà che Kubrick avrebbe incontrato con la censura. Tra i compromessi del film, l'attenuazione del rapporto carnale tra i due. Oggi, sessanta anni più tardi, film e libro avrebbero una vita decisamente più difficile.

IL DOTTOR STRANAMORE (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB)

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick, Peter George, Terry Southern

Con Peter Sellers, Sterling Hayden, George C. Scott, Keenan Wynn

USA 1964, 93' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un generale dell'esercito degli Stati Uniti decide di sferrare un attacco all'Unione Sovietica sganciando il primo missile nucleare sul territorio nemico. La guerra, uno dei temi più ricorrenti nell'opera di Kubrick (*Orizzonti di gloria*, *Spartacus*, *Barry Lyndon*, *Full Metal Jacket*) è qui trattata in forma di farsa. Fe-

roce, raggelato, unico nel suo genere, Stranamore è la sola commedia nella carriera di Kubrick. Per finanziare il film la Columbia pretese e ottenne che Peter Sellers interpretasse tre dei ruoli principali.

2001: ODISSEA NELLO SPAZIO (2001: A SPACE ODYSSEY)

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick, Arthur C. Clarke

Con Keir Dullea, Gary Lockwood

USA 1968, 139' (v.o. con sottotitoli in italiano)



L'avventura spaziale che ha cambiato il cinema di fantascienza. A partire dall'arco temporale: il film ha inizio nella preistoria e in scena ci sono solo delle tribù di scimmie in guerra. L'azione si sposta nel XXI secolo, quando una navicella spaziale viene mandata in missione su Giove. A bordo, due astronauti, tre colleghi ibernati e un computer, Hal 9000, di intelligenza umana. Il viaggio dello spettatore attraverso il film è simile a quello dei protagonisti: un'esperienza unica, di immagini, suoni e musica e la quasi assenza di dialogo. Per scrivere il film, Kubrick reclutò un grande esperto di fantascienza, Arthur Clarke. Il film, oggi considerato un capolavoro senza tempo, non ebbe un'accoglienza facile quando uscì nel 1968. I critici lo derisero e il pubblico della prima newyorkese abbandonò la sala a metà film.

ARANCIA MECCANICA (A CLOCKWORK ORANGE)

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick
Con Malcolm McDowell, Patrick Magee
USA 1971, 136' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Alex è il giovane leader di una banda di violenti. Insieme praticano furti, stupri e omicidi. Finché Alex non viene arrestato e sottoposto a un programma di rieducazione altrettanto violento. Ancora capolavoro per Kubrick, tratto dall'omonimo e controverso romanzo di Anthony Burgess – scritto dopo un episodio di violenza subita dalla moglie dell'autore: la donna, incinta, perse il bambino e tentò il suicidio. «Benché ci sia molta ipocrisia sull'argomento, siamo tutti affascinati dalla violenza. Dopo tutto l'uomo è la creatura più priva di rimorsi che abbia dilagato sulla terra» (S. K.).

BARRY LYNDON

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick
Con Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee
USA 1975, 183' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Le avventure e l'ascesa sociale di un aristocratico irlandese di dubbia reputazione nella seconda metà del diciottesimo secolo. Tratto dal celebre romanzo di William Thackeray (autore dell'altrettanto acclamato *La fiera delle vanità*). Nel libro, relativamente



breve e dal tono ribaldo e ironico, il personaggio centrale è un bugiardo inveterato che narra in prima persona le sue peripezie, e fa intendere al lettore che sarebbe bene non credere a una parola di quanto scrive. Nelle mani di Kubrick Barry Lyndon diventa un personaggio complesso, un uomo intrappolato nelle regole rigide della società del '700, avvolto da un'atmosfera raggelata. Il risultato è di una magnificenza visiva senza pari.

FULL METAL JACKET

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford

Con Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio
USA 1987, 116' (v.o. con sottotitoli in italiano)



L'orrore della guerra in due momenti diversi: l'addestramento del corpo dei Marines in un campo militare nella Carolina del Sud e poi la battaglia in Vietnam. Lo spettatore assiste impietrito alla tortura sottoposta alle reclute per poi sentirsi arrivare granate e pallottole ovunque nel buio della sala: il nemico è invisibile ma sono ben presenti terrore e morte. *Full Metal Jacket* è forse il film più bello mai realizzato sul conflitto in Vietnam.

EYES WIDE SHUT

Regia: Stanley Kubrick; *sceneggiatura:* Kubrick, Frederic Raphael

Con Tom Cruise, Nicole Kidman, Sidney Pollack, Marie Richardson

USA 1999, 159' (v.o. con sottotitoli in italiano)



La crisi coniugale di una coppia dell'alta borghesia newyorkese. Tratto dal romanzo breve *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler e interamente girato in Inghilterra, è questo l'unico film di Kubrick ambientato nella New York contemporanea dopo *Il bacio dell'assassino*. L'idea di filmare questa storia, sulla fantasia e l'ambiguità sessuale, fu lungamente accarezzata dal regista già dai primi anni '70. Ci riuscì più di venti anni dopo. La lavorazione iniziò nel 1996 e durò oltre quindici mesi. Kubrick morì solo qualche settimana dopo la fine del montaggio.

Testo e note di Cesare Petrillo



OZU Yasujirō



Ozu Yasujirō (1903-1963) visse tutta la vita con la madre senza mai sposarsi; amava bere con gli amici e raccontare barzellette spinte; diresse un film memorabile dopo l'altro fin dalla giovinezza; rappresenta uno dei vertici assoluti del cinema mondiale, ma amava paragonarsi a un semplice venditore di tofu. È stato definito "il più giapponese dei registi giapponesi", ma adorava il cinema americano. Pessimista studente (gli interessavano solo i film), non poteva che approdare al mondo del cinema. Dal 1927, realizzò commedie (ora farsesche, ora alla Lubitsch), drammi gangsteristici, film sulla gente comune (*shomingeki*). Via via si specializzò in storie di vita familiare, e la famiglia resterà al centro del suo cinema: le varie sfaccettature del matrimonio; lo spirito di sacrificio dei genitori, ma anche (in Ozu non c'è mai niente di definito e valido per sempre) il declino dell'autorità paterna; il conflitto fra tradizione e modernità; la questione della vecchiaia (quanti



padri/madri vedovi nei suoi film). Il concetto base è il cambiamento, il flusso della vita, che inevitabilmente dissolve le istituzioni umane, e porta via la vita stessa. Il cambiamento è la regola inappellabile delle cose. Di qui il sentimento – che è un caposaldo del pensiero giapponese – *del mono no aware*: l'accettazione velata di malinconia del carattere transeunte delle cose.

C'è certamente un elemento di tristezza in ciò (basta pensare ai finali di due capolavori come *Tarda primavera* e *Viaggio a Tokyo*) ma alla base c'è un sentimento che in occidente definiremmo stoico. Il progredire inarrestabile del tempo distrugge e inghiotte le cose, ma questa è la condizione per nuove nascite. I vecchi muoiono, i giovani nascono; quando un matrimonio dissolve una famiglia, se ne crea una nuova. Quindi, di fronte al mutare delle cose, bisogna essere capaci di comprenderne la necessità. Ozu unisce a un fondo malinconico un'in-

credibile leggerezza e un filo rosso di umorismo che attraversa sottilmente tutta la sua opera. Ora è ironico e delicato, ora (anche questo è molto giapponese) è inaspettatamente fisico (la deliziosa commedia *Buon giorno* è un saggio metalinguistico sul linguaggio fático, o di contatto – ma parla anche del valore linguistico della scoreggia).

Ci sono registi la cui opera potrebbe essere paragonata a una collana di perle: anche se il valore è accresciuto dall'insieme, ogni opera è un gioiello a sé stante. Il cinema di Ozu potrebbe esser meglio paragonato a un alveare, in cui ogni cella serve da sostegno e parete alle altre. Il suo è un cinema di parallelismi e di riferimenti, un gioco di specchi; ritornano temi e motivi, dal bere (i film di Ozu girano intorno alla triade birra-whisky-sakè) ai treni; nei personaggi, i nomi cambiano ma rimane un gioco di somiglianze, evoluzioni, differenze, tra personaggi che si richiamano, come il trio di pettegoli degli ultimi film. Non manca una coppia di fratellini terribili con lo stesso nome, Minoru e Isamu, che rimbalsano – ora più, ora meno simpatici – da film a film. Ozu del resto ama impiegare gli stessi attori, fra i quali i più famosi oggi, quelli iconici, sono Ryū Chishū e Hara Setsuko, ma bisogna ricordare almeno anche Sakamoto Takeshi, Sugimura Haruko, Tanaka Kinuyo, Saburi Shin. Sul piano stilistico, il cinema di Ozu procede verso un grado crescente di rarefazione, di cui sono esempio i film della presente rassegna. Una grande maniera compositiva, che privilegia il posizionamento in basso della macchina da presa (la famosa macchina “all'altezza del tatami”), che diviene una costante stilistica dei suoi film; l'uso di inquadrature “vuote” che costellano i film come pause musicali; la distanziamento dalle regole di montaggio occidentali e un uso tutto particolare del campo/controcampo.

L'effimero della vita e l'eterno dello stile: in Ozu lo “sguardo narrante” del cinema sembra coincidere col mondo. Il suo è un cinema quieto e intenso, sempre più ellittico – e tuttavia incredibilmente emozionante.

TARDA PRIMAVERA (BANSHUN)

Regia: Ozu Yasujiro; *sceneggiatura:* Noda Kōgo, Ozu Con Ryū Chishū, Hara Setsuko, Tsukioka Yumeji
Giappone 1949, 108' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Tarda primavera si può considerare il modello base per tutta la produzione di Ozu nel dopoguerra, il suo periodo più acclamato. Descrive con viva intensità le figure di un vecchio professore vedovo e di sua figlia: lui insiste perché lei si sposi, lei non vuole lasciare solo il padre. Splendidamente interpretato, il film è una descrizione – di grande emozione e delicatezza – dell’inevitabile mutevolezza delle cose umane: il tempo scorre e i rapporti familiari devono per forza cambiare.

VIAGGIO A TOKYO (TŌKYŌ MONOGATARI)

Regia: Ozu Yasujiro; *sceneggiatura:* Noda Kōgo, Ozu Con Ryū Chishū, Higashiyama Chieko, Hara Setsuko
Giappone 1953, 136' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Viaggio a Tokyo, il più famoso film di Ozu, è la cronaca venata di amarezza del viaggio di un’anziana coppia che per la prima volta fa visita ai figli sposati nella metropoli. Nonostante tutte le dichiarazioni d’affetto, i figli non hanno tempo né troppa voglia di



occuparsi dei due anziani; solo la nuora, moglie di un terzo figlio disperso in guerra, sarà veramente vicina a loro. Wim Wenders ha celebrato quest'opera, estremamente raffinata sul piano visuale, nel famoso *Tokyo-ga*.

FIORI DI EQUINOZIO (HIGANBANA)

Regia: Ozu Yasujiro; *sceneggiatura:* Noda Kōgo, Ozu Con Saburi Shin, Tanaka Kinuyo, Arima Ineko
Giappone 1958, 113' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Fiori di equinozio ironizza in modi pacati sulla perdita dell'autorità paterna rispetto al passato. Un padre severo si oppone al matrimonio della figlia perché la ragazza ha scelto il fidanzato senza consultarlo. Verrà battuto a più riprese dalle forze coalizzate del mondo femminile, di cui fa parte una moglie solo apparentemente sottomessa. È il primo film a colori di Ozu, che usa una tavolozza elegantemente costellata di vivaci macchie di colore rosso.

BUON GIORNO (OHAYŌ)

Regia: Ozu Yasujirō; *sceneggiatura:* Noda Kōgo, Ozu
Con Shigaraki Kōji Shimazu Masahiko Ryū Chishū
Giappone 1959, 94' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Buon giorno è una gustosa commedia, remake alla lontana di un successo di Ozu di decenni prima. Scoppia nel quartiere la mania degli elettrodomestici e due fratellini terribili vogliono che la famiglia compri un televisore. Di fronte a un rifiuto, iniziano lo sciopero del silenzio. L'umorismo ora è delicato, ora è molto fisico (il film usa come elemento comico anche i rumori corporali!). *Buon giorno* è anche una riflessione sul linguaggio: che senso hanno le formule di cortesia che usiamo ogni giorno?

TARDO AUTUNNO (AKIBIYORI)

Regia: Ozu Yasujiro; *sceneggiatura:* Noda Kōgo, Ozu
Con Hara Setsuko, Tsukasa Yōko, Saburi Shin
Giappone 1960, 129' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Tardo autunno, ironico ma impregnato di agrodolce nostalgia, mette in scena i maneggi di tre vecchi amici: in gioventù corteggiavano una bella donna, ora vedova, e adesso vorrebbero aiutarla combinando il matrimonio della figlia di lei. Siccome però la figlia non vuole lasciare sola la madre, decidono che è meglio che anche la vedova si risposi con uno di loro. Nelle loro manovre si muovono come il classico elefante nella cristalleria; sarà una giovane amica della figlia a mettere con decisione le cose a posto.

IL GUSTO DEL SAKE (SANMA NO AJI)

Regia: Ozu Yasujiro; *sceneggiatura:* Noda Kōgo, Ozu
Con Ryū Chishū, Iwashita Shima, Sata Keiji
Giappone 1962, 113' (v.o. con sottotitoli in italiano)

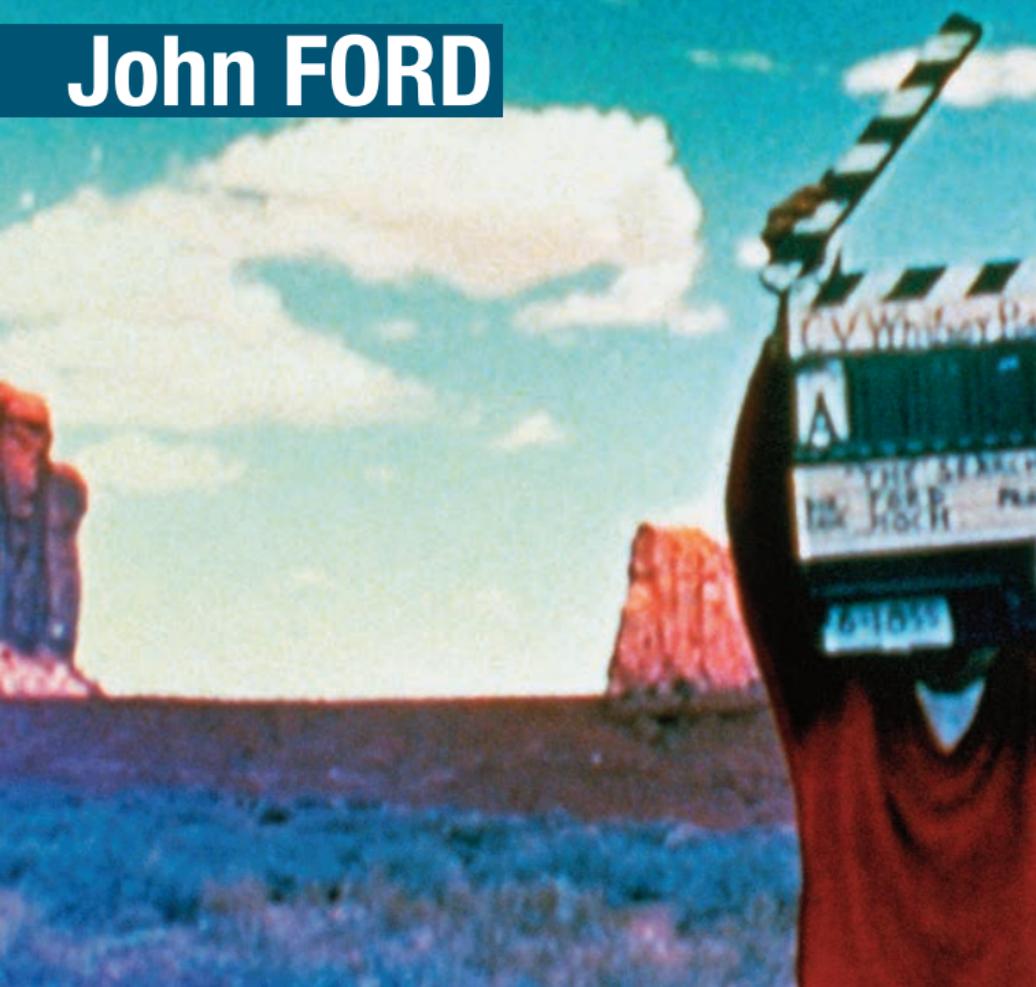
Il gusto del sake, ultimo film di Ozu, è un'elegia del tempo che scorre e affronta ancora il tema del matrimonio. Ritroviamo nel film il trio di amici di mezza età che adorano prendersi in giro in divertenti schermaglie. La figlia di uno dei tre, vedovo, non vuole



sposarsi: insiste che il padre e il fratello non saprebbero cavarsela in casa senza di lei. Una nota amara viene fornita dalla figura di un vecchio insegnante in pensione, divenuto un ubriacone, la cui figlia appunto non si è mai sposata per avere cura di lui.

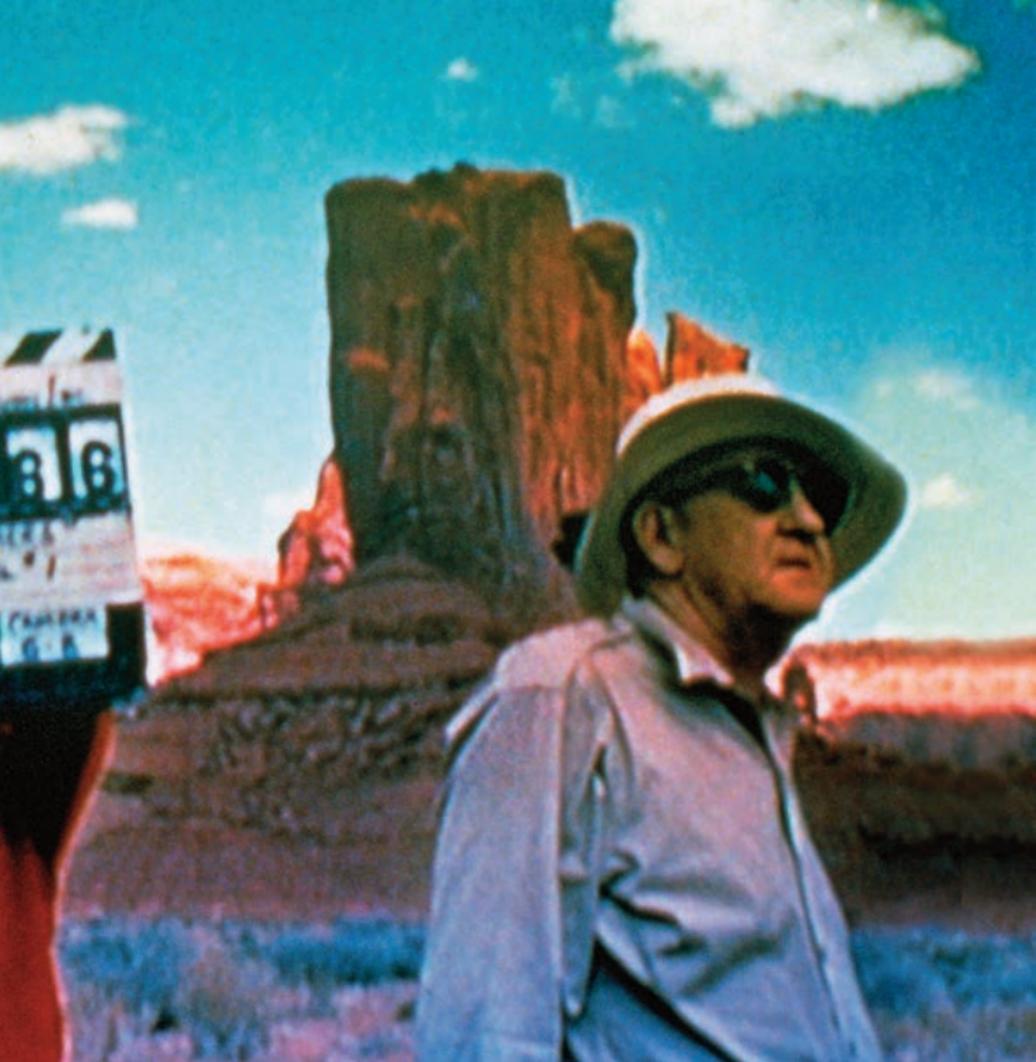
Testo e note di Giorgio Placereani

John FORD



La storia del cinema americano indica D. W. Griffith come il padre fondatore e il regista al quale fanno riferimento molti grandi di Hollywood. Senza voler togliere nulla ai meriti di Griffith, c'è un altro regista con il quale bisogna fare i conti. John Ford iniziò la sua carriera nel 1914 e attraversò mezzo secolo di cinema e tutti i relativi ostacoli – la nascita del sonoro, l'avvento del Technicolor, il dramma dell'odiato Cinemascope, oltre alla seconda guerra mondiale e la guerra in Corea – senza mai perdere la grandezza del pioniere, il genio del precursore, l'affabulazione del narratore.

Quando si parla di Ford è inevitabile pensare al West, Monument Valley, l'O.K. Corral, Wyatt Earp, Lincoln, le accademie militari, l'Irlanda, i forti e le diligenze, John Wayne e Henry Fonda, gli Apache e i Comanche, la cavalleria, le scazzottate, le sborneie, le donne più toste dei loro uomini, gli infiniti personaggi eccentrici che fanno da *comic relief* e numerosi altri sog-



getti che ricorrono da un film all'altro. È altrettanto inevitabile pensare allo stile del regista, capace di aspettare ore sul set per avere la luce giusta: un cielo abbagliante appiattisce la fotografia e allora tanto vale fermarsi per avere il giusto agglomerato di nuvole oppure la folata di vento che scuote i rami degli alberi e arruffa i capelli e le vesti di Maureen O'Hara. Non è capriccio ma un'esigenza di realismo e effetto drammatico. Così come le discussioni con i produttori sui commenti musicali – i canti dei soldati o dei minatori sono parte della narrazione, dunque meglio di qualsiasi partitura posticcia aggiunta in post produzione. E facciamo pure impazzire il direttore della fotografia per avere nella stessa inquadratura una fonte di luce esterna che illumini parte della scena altrimenti in ombra o nel buio pesto. Nemmeno questo è un capriccio ma l'esigenza di dare una rappresentazione quanto più aderente alla realtà. O come quando cavalieri e cavalli scendono giù da una col-

lina alla carica del nemico senza aver fatto uno straccio di prova. In guerra nessuno ti fa fare le prove. Tutto questo è evidente nell'immenso patrimonio che il regista ci ha lasciato, benché un terzo degli oltre 130 film da lui diretti in cinquanta anni sia andato perduto. Nel 1924 quando uscì *Il cavallo d'acciaio*, 150 minuti di epica americana sulla costruzione della ferrovia transcontinentale, Ford aveva già girato più di trentacinque film. Nel 1939 uno dei film più famosi della storia, *Ombre rosse*, che ebbe l'onore e l'onere di portare il genere western in serie A, oltre a lanciare John Wayne nell'empireo delle star divenute immortali. Tra il 1948 e il 1950 con la trilogia sulla cavalleria statunitense, *Il massacro di Fort Apache*, *I cavalieri del Nord Ovest* e *Rio Bravo*, Ford diede inizio a quel processo di revisione storica grazie al quale sarebbe cambiata la prospettiva che salutava i bianchi come eroi e riduceva gli indiani a delle figurine di selvaggi assetati di sangue. Questo discorso sarebbe diventato chiarissimo, quasi didascalico, ne *Il grande sentiero* (1964). E in mezzo ci furono il mitico *Sentieri selvaggi* (1956) dove, nel solco del western tradizionale, Ford metteva l'accento sulla "tragedia dell'uomo solitario" e *L'uomo che uccise Liberty Valance* (1962), di nuovo sulla tragedia dell'uomo solitario che compie atti eroici rimanendo nell'ombra e lasciando la gloria alle figure istituzionali. Concetto sintetizzato alla perfezione in una battuta di un giornalista nel finale del film: «Quando la leggenda diventa realtà, stampa la leggenda».

In un incontro del Directors Guild of America verso la fine del 1950, il potentissimo Cecil De Mille accusò l'allora presidente Joseph Mankiewicz di essere un simpatizzante comunista per ottenerne le dimissioni. L'arringa difensiva partì da Ford che pronunciò una frase destinata a rimanere celebre: «Mi chiamo John Ford e faccio western». Era un modo semplice, compassato, del regista di definire il suo mestiere senza darsi troppa importanza. Quella frase, spesso estrapolata e citata fuori contesto, assunse un'altra dimensione – divenne un legame indissolubile tra il regista e quel genere che lo rese immortale eppure lo faceva

soffrire. In America, forse un po' meno in Europa, il western era considerato una forma d'arte minore, genericamente ricondotta a quello schema per cui l'eroe e la sua nemesi si distinguevano per il colore della camicia (rigorosamente bianca per il primo e nera per il secondo) e nell'ultimo rullo il bene trionfava sul male. I western di Ford trascendevano la formula e da subito si distinsero come testi di storia americana raccontata attraverso le azioni degli uomini sconosciuti e senza gloria. Se da un lato c'è uno schema narrativo classico, è innegabile che quell'universo popolato di facce, umori e piccoli gesti rifletta il mondo di un grande umanista. Come scrisse Peter Bogdanovich che lo conobbe bene, una delle doti di Ford era «la capacità di comunicare l'essenza più profonda dell'uomo... Sarebbe istruttivo proiettare i suoi film sugli Stati Uniti seguendo la cronologia storica, perché F. ha raccontato la saga americana in termini umani e l'ha riportata in vita... La sua singolare visione poetica della vita dà unità all'opera. Il tema più ricorrente nei suoi film è quello della sconfitta e del fallimento».

Sembra bizzarro parlare di sconfitta e fallimento a proposito di una commedia perfetta come *Un uomo tranquillo*. Il regista ha quella capacità unica, inconfondibile, di cambio di tono che ci porta da una scena buffa e piena di humor (pensiamo soprattutto a Victor McLaglen e Barry Fitzgerald) a una situazione decisamente drammatica, per tornare di nuovo a momenti gioiosi. Per Ford la commedia non è mai pura come per il suo amico Howard Hawks, così come il dramma fordiano ha sempre degli accenti allegri o comici. Ne *L'uomo tranquillo*, il protagonista, un americano che ritorna al villaggio natio in Irlanda, ha una tragedia personale alle spalle. Da ex pugile ha ucciso un avversario sul ring e questa rivelazione è solo in parte il motivo del sottofondo malinconico, quasi struggente, che accompagna il film. Prima del riscatto finale, c'è la sconfitta dell'emigrante che ha abbandonato la sua terra, bella, verde, povera e impervia, per tentare un po' di fortuna altrove. Tema già affrontato in un altro capolavoro, *Come era verde la mia valle*, storia di un disfacimento di un villaggio di

minatori e di ricordi familiari tragici quanto liberatori e commoventi.

Perché quando la vita viene raccontata da un grande umanista, tragedia e commedia, lacrime e risate sono inscindibili.

TUTTA LA CITTÀ NE PARLA (THE WHOLE TOWN'S TALKING)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Jo Swerling, Robert Riskin

Con Edward G. Robinson, Jean Arthur, Wallace Ford
USA 1935, 95' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un impiegato timido e impacciato, segretamente innamorato di una collega, ha un grande problema: sembra il fratello gemello di un feroce gangster che terrorizza la città. L'incontro tra John Ford e gli sceneggiatori abituali di Frank Capra, Robert Riskin e Jo Swerling, nell'unica screwball comedy mai girata dal regista. Sulla carta una scommessa bizzarra. Il risultato è incantevole e i due protagonisti, Edward Robinson e Jean Arthur uno schianto.

URAGANO (THE HURRICANE)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Dudley Nichols, Oliver H. P. Garrett

Con Dorothy Lamour, John Hall, Mary Astor, Thomas Mitchell

USA 1937, 104' (v.o. con sottotitoli in italiano)



In un'isola dei mari del Sud, i nativi convivono pacificamente con i bianchi finché, in seguito a un alterco, il giovane Terangi colpisce con un pugno un bianco razzista. Comincia così una storia di violenza e persecuzione che culmina con un uragano che colpisce l'isola fino a spazzarla quasi via. Film atipico nella carriera di Ford, si possono comunque rintracciare alcuni temi cari al regista: la convivenza tra gruppi etnici diversi, il senso dell'onore e della giustizia. Il primo grande esempio di disaster movie della storia del cinema.

ALBA DI GLORIA (YOUNG MR. LINCOLN)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Lamar Trotti
Con Henry Fonda, Richard Cromwell, Alice Brady, Ward Bond

USA 1939, 100' (v.o. con sottotitoli in italiano)



La vita e i sacrifici del giovane Abraham Lincoln che nel 1837 si stabilisce a Springfield nello stato dell'Illinois e diventa un brillante avvocato difendendo due contadini innocenti. «Tutti sanno che Lincoln fu un grande uomo, ma lo scopo del film era comunicare la sensazione che, fin da giovane, erano presenti in lui gli elementi che avrebbero costituito la sua grandezza futura» (J.F.).

OMBRE ROSSE (STAGECOACH)

Regia: John Ford; sceneggiatura: Dudley Nichols
Con John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell,
John Carradine

USA 1939, 96' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Con l'avvento del sonoro e il tonfo epocale di *Il grande sentiero* di Raoul Walsh (1930) il cinema western era stato declassato a delle produzioni infime, finché nel 1939 uscirono *Avventurieri*, *Jess il bandito*, *Partita d'azzardo* e *Ombre rosse* che, a differenza degli altri, fu una produzione indipendente senza grandi star (è qui che John Wayne diventò John Wayne). Furono quattro successi che cambiarono la storia, ma solo il film di Ford oggi fa parte della mitologia del cinema. Siamo alla quintessenza del cinema americano, ma, per strano che possa sembrare, *Ombre rosse* era ispirato a *Palla di sego*, un racconto di Maupassant.

FURORE (THE GRAPES OF WRATH)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Nunnally Johnson
Con Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine
USA 1940, 129' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Dall'omonimo romanzo di Steinbeck, il racconto disperato di una famiglia di contadini dell'Oklahoma che, durante la grande depressione, perde tutto a causa della siccità e si vede costretta a migrare verso Ovest. Prodotto dall'ultra-conservatore Darryl Zanuck per la Fox è tra i grandi film "socialisti" di Ford. Fedele nella trama e nello spirito al libro, il film se ne discosta solo nel finale che non venne mai girato per ragioni censorie: la giovane protagonista dà alla luce un bambino morto e con il latte del suo seno sfama un barbone in fin di vita.

COM'ERA VERDE LA MIA VALLE (HOW GREEN WAS MY VALLEY)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Philip Dunne
Con Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Donald Crisp,
John Loder, Patric Knowles
USA 1941, 118' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un villaggio del Galles attraverso la storia della famiglia Morgan. Il padre e cinque dei sei figli maschi lavorano in miniera. L'unica figlia bada alla casa insieme alla madre. Infine il piccolo Huw, la cui vita è ancora idilliaca. I guai iniziano quando, in seguito ai tagli sulle paghe, i minatori si mettono in sciopero. Siamo di fronte a uno dei capolavori immortali del regista, il film che portò via tutti gli Oscar più significativi al *Quarto potere* di Orson Welles.

I SACRIFICATI DI BATAAN (THEY WERE EXPENDABLE)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Frank W. Wead
Con Robert Montgomery, John Wayne, Donna Reed, Ward Bond
USA 1945, 135' (v.o. con sottotitoli in italiano)



La cronaca della resistenza nella penisola di Bataan delle forze alleate americane e filippine dopo l'invasione giapponese. Dopo tre lunghissimi mesi di battaglia 75000 soldati americani e innumerevoli filippini si arresero all'invasore. «La mia intenzione era di rappresentare esattamente quello che era accaduto. Era strano fare questo film su Johnny Bulkeley – lo conoscevo così bene. Aveva ricevuto più decorazioni di chiunque altro durante la guerra. Una persona meravigliosa» (J.F.).

SFIDA INFERNALE (MY DARLING CLEMENTINE)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Samuel G. Engel, Winston Miller

Con Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature, Walter Brennan

USA 1946, 97' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Uno degli episodi più celebri nella storia del West e più raccontati nel cinema americano: la sfida all'O.K. Corral tra Wyatt Earp e Doc Holliday contro il clan di fuorilegge capeggiato da Newman Clanton. Gli storici sostengono che i fatti raccontati da Ford furono decisamente romanzati, ma il regista, che conobbe il vero Earp, diede una dimensione complessa e drammatica del suo protagonista (Henry Fonda, in stato di grazia), un uomo mite che riesce a portare la legge a Tombstone e si vede uccidere due fratelli.

IL MASSACRO DI FORT APACHE (FORT APACHE)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent

Con John Wayne, Henry Fonda, Shirley Temple, Victor McLaglen

USA 1948, 128' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Il difficile equilibrio tra l'esercito americano e la tribù degli Apache al confine tra l'Arizona e lo Utah si rompe quando a capo del forte viene mandato un nuovo comandante, il rigido e ottuso Colonnello Thursday. Liberamente ispirato alla battaglia di Little Big Horn in cui il generale Custer fu responsabile del massacro di trecento uomini del 7° cavalleggeri, è il primo capitolo della trilogia sulla cavalleria, nonché il primo western di Ford in cui si mettono in discussione i metodi e le responsabilità dell'uomo bianco nei confronti dei nativi d'America.

I CAVALIERI DEL NORD OVEST (SHE WORE A YELLOW RIBBON)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent, Laurence Stallings

Con John Wayne, Joanne Dru, Victor McLaglen, Ben Johnson

USA 1949, 104' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Dopo la sconfitta del Generale Custer a Little Big Horn e l'alleanza delle varie tribù indiane, la cavalleria americana rischia una nuova offensiva nel Nord Ovest. Il sessantenne capitano Brittles, a una settimana dal congedo per raggiunto limite di età, viene convocato per un'ultima pericolosa missione. Il secondo capitolo della trilogia sulla cavalleria è un nuovo tentativo del regista, pienamente riuscito, di usare il Technicolor in maniera più morbida e realistica. Settimo film con John Wayne protagonista, invecchiato di venti anni per la parte.

RIO BRAVO (RIO GRANDE)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* James Kevin McGuinness

Con John Wayne, Maureen O'Hara, Victor McLaglen, Ben Johnson

USA 1950, 105' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Il capitano Kirby York del 2° cavalleggeri alla frontiera tra il Texas e il Messico ha non pochi problemi a tenere la situazione con gli Apache sotto controllo. La tensione aumenta quando, tra le nuove reclute destinate al forte, arriva suo figlio ancora adolescente e, successivamente, anche la sua ex moglie che non vuole il ragazzo nell'esercito. Terzo e ultimo capitolo della trilogia sulla cavalleria, il film fu un "compromesso" tra Ford e lo studio Republic: il regista avrebbe realizzato un western su commissione (*Rio Bravo*) in cambio di un film più personale (*Un uomo tranquillo*). La Republic si trovò per la prima volta nella storia con due classici immortali.

LA CAROVANA DEI MORMONI (WAGON MASTER)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent, Patrick Ford

Con Ben Johnson, Joanne Dru, Ward Bond, Harry Carey Jr.

USA 1950, 86' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Il lungo e travagliato viaggio di un gruppo di mormoni che deve arrivare nello Utah. Fu il primo film di Ford in anni in cui il regista non si avvalese di divi famosi per realizzare un'opera corale in cui fosse protagonista il gruppo. «Scrissi io il soggetto originale. Insieme a *La croce di fuoco* e *Il sole splende alto* è il film con cui penso di essere arrivato il più vicino possibile alla realizzazione di ciò che avevo in mente» (J.F.).

UN UOMO TRANQUILLO (THE QUIET MAN)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent
Con John Wayne, Maureen O'Hara, Victor McLaglen,
Barry Fitzgerald

USA 1952, 129' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Sean Thornton, un ex pugile di Pittsburgh, torna nel suo villaggio natio in Irlanda per comprare la vecchia fattoria di famiglia. Qui si innamora di Mary Kate e

la sposa. Ma il fratello di Mary Kate rifiuta di darle la dote. Per la donna è un disonore e un'ignominia e pertanto rifiuta di "vivere da coniugata". Sean non capisce nulla delle strane usanze del villaggio. Oggi considerato un capolavoro immortale, *Un uomo tranquillo* fu il progetto più sofferto di John Ford: gli ci vollero quasi otto anni per trovare uno studio (la Republic) che finanziasse questa bizzarra storia di irlandesi eccentrici. Il film si rivelò il più grande successo economico nella storia della Republic.

IL SOLE SPLENDE ALTO (THE SUN SHINES BRIGHT)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Laurence Stallings, Irvin S. Cobb

Con Charles Winninger, Arleen Whelan, John Russell
USA 1953, 90' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Onesto e dedito al suo lavoro, Judge Priest ha ottimi rapporti con tutti gli abitanti della cittadina del Kentucky in cui vive. Le elezioni incombono e alcuni maggiorenti vorrebbero farlo fuori in favore di un pomposo giudice del Nord. Nel frattempo Priest ha un po' di grattacapi da risolvere, incluso un tentativo di linciaggio. Remake parziale di un film che lo stesso Ford aveva diretto nel 1934 (*Judge Priest*), *Il sole splende alto* è stato a lungo considerato un ti-

tolo minore del regista per la mancanza di star, il budget ridotto e la produzione di serie B (Republic). In tempi recenti è stato rivalutato come una delle opere più personali di Ford che lo aveva sempre indicato come il migliore dei suoi film.

SENTIERI SELVAGGI (THE SEARCHERS)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* Frank S. Nugent
Con John Wayne, Jeffrey Hunter, Natalie Wood, Vera Miles

USA 1956, 119' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un veterano della guerra civile inizia un viaggio che durerà anni per ritrovare la figlia di suo fratello, unica superstite di un massacro perpetrato dai Comanches. La ragazza vive da indiana in una riserva. Nessun teorico può spiegare la posizione di Ford rispetto agli indiani meglio dello stesso regista: «Gli indiani sono un popolo molto nobile, anche quando stavano per essere sconfitti. Naturalmente questa idea non è molto popolare negli Stati Uniti: al pubblico piace vedere che vengano uccisi. La gente non li considera esseri umani, in possesso di una grande cultura».

L'UOMO CHE UCCISE LIBERTY VALANCE (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE)

Regia: John Ford; *sceneggiatura:* James Warner Bellah, Willis Goldbeck

Con John Wayne, James Stewart, Lee Marvin Vera Miles

USA 1962, 123' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Il vecchio senatore Ransom Stoddard e sua moglie Hallie tornano in una piccola città di frontiera per il funerale di un amico. È la stessa città dove molti anni prima Stoddard era arrivato come giovane avvocato e, derubato di tutto dal fuorilegge Liberty Valance, era finito a fare il lavapiatti in un saloon. A poco a poco, Stoddard rivela la storia dell'uomo che uccise Liberty Valance. Per la prima volta in anni, Ford girò un western interamente in studio e in bianco e nero: la scelta più giusta, forse l'unica possibile, di raccontare un mondo, il vecchio West, ormai estinto.

Testo e note di Cesare Petrillo

Jean RENOIR



“**U**n regista fa un solo film nella vita. Poi lo scompone e lo fa daccapo» - Jean Renoir

Figlio del grande Pierre-Auguste Renoir, Jean Renoir nacque a Parigi nel 1894 e morì a Beverly Hills nel 1979 dove aveva preso la cittadinanza statunitense. In una lunga carriera che iniziò nel 1924 per concludersi nel 1970, Renoir diresse oltre quaranta film che abbracciavano i temi più vari, film la cui influenza sul cinema mondiale, e in particolare su quello francese, fu molto incisiva. Un maestro dal punto di vista tecnico, Renoir creò sequenze di cinema allo stato puro e diresse alcuni dei più grandi attori del mondo nelle loro prove migliori. E benché la sua visione delle cose fosse sempre perfettamente coerente e personale e il suo stile in anticipo sui tempi – per esempio l’uso del panfocus, le panoramiche a 360 gradi, il montaggio molto rapido – Renoir ebbe il dono di saper collaborare con gli altri.



Tra gli artisti che lavorarono o fecero apprendistato con lui, ci furono il fotografo Henri-Cartier Bresson, lo sceneggiatore e regista Jacques Prévert, suo nipote, il direttore della fotografia Claude Renoir, e tra i registi Alberto Cavalcanti, Jacques Becker, Luchino Visconti e Satyajit Ray che gli fece da assistente sul set di *Il fiume*, esperienza che portò Ray a dirigere *Pather Panchali* cinque anni più tardi. Il cinema di Renoir fu spesso oggetto di critiche forti, soprattutto *La regola del gioco* e i suoi film americani, allorché vennero distribuiti in Francia dopo la seconda guerra mondiale; ma con gli anni '60 la sua fortuna critica cambiò di nuovo e venne accolto come il padre spirituale della nouvelle vague da quei critici che a loro volta sarebbero diventati registi: l'influenza di Renoir è molto forte in alcuni dei film più importanti dell'epoca, tra cui *Jules e Jim*, *Baci rubati*, *Pierrot le fou*, e *Céline e Julie vanno in barca*. Nella Parigi degli anni '20, ispirato dal lavoro degli

avanguardisti, Renoir girò una dozzina di film, corti e lungometraggi, il più ambizioso dei quali fu *Nana* con protagonista sua moglie, Catherine Hessling. Con l'avvento del sonoro, quando molti film sembravano teatro filmato e per ovviare a questo problema i registi facevano affidamento sui tagli di montaggio e sui primi piani per ottenere un effetto drammatico, Renoir creava delle lunghe sequenze che gli permettevano di rivelare i suoi personaggi e le loro interazioni in tempo reale e in modo che fossero tutt'uno con il mondo di cui facevano parte. Gli anni '30 videro la consacrazione di Renoir regista con classici come *La cagna*, *Il delitto del signor Lange*, *Una gita in campagna*, *La grande illusione* e *La bestia umana*, ma nel 1939, dopo quasi due decenni in cui raffinò il suo stile narrativo, il regista si trovò di fronte a una battuta d'arresto senza precedenti: il capolavoro *La regola del gioco* fu fischiato e massacrato dal pubblico che leggeva nel film un sentimento anti-francese, e così venne tagliato e rimontato, ritirato dai cinema e bandito dal governo francese.

Un anno più tardi, con l'aiuto del documentarista Robert Flaherty, Renoir si imbarcò per l'America e iniziò una nuova fase della sua vita personale e professionale. Benché estimatore del cinema americano – e in particolare di John Ford – Renoir fece fatica a adeguarsi al sistema produttivo da catena di montaggio dei grandi studi. Il primo produttore con cui si scontrò fu Darryl Zanuck della Fox: il regista ottenne con grande insistenza di poter girare in Georgia, per la precisione a Okefenokee Swamp, *La palude della morte* ma, alla fine delle riprese, Zanuck non gli rinnovò il contratto. Fecero seguito quattro film, tre dei quali con produttori indipendenti grazie a cui Renoir godette di maggiore libertà. Infine il suo ultimo film americano, *La donna della spiaggia*, un progetto più ambizioso e con un cast di divi fu un'esperienza traumatica: dopo alcune anteprime disastrose, la RKO costrinse il regista a rigirare una buona parte del film che venne distribuito in una versione di soli 71 minuti. Un fiasco di critica e pubblico.

Renoir rimase in America dove visse fino alla sua morte, ma non girò più un film lì e rivolse lo sguardo

altrove per cercare nuovi progetti . Fu così che decise di filmare *Il fiume*, da un best seller dell'autore inglese Rumer Godden, di cui un altro romanzo era già diventato un film di successo, *Narciso nero*. Primo film a colori di Renoir, *Il fiume* venne girato interamente in India. La preparazione fu lunga e richiese molti viaggi e spostamenti, inoltre il regista ebbe non pochi problemi tecnici.

La storia del primo amore di una giovane di buona famiglia inglese residente in India permise a Renoir di armonizzare un racconto intimo in un contorno esotico, fatto di riti, colori e panorami, di alternare l'azione tra il giardino di casa e il fiume, di passare dal privato all'universale. Il gusto per la "spettacolarità" scoperto da Renoir in India è tra gli elementi che definiscono in vario modo i suoi tre film più famosi degli anni '50: *La carrozza d'oro*, *French Cancan* e *Eliana e gli uomini*. Tutti girati in Francia e tutti in colori sgargianti sono una grande riflessione sull'arte contrapposta alla vita, il teatro alla realtà. Le maschere che cadono tragicamente in *La regola del gioco* vengono portate con humour e stile in queste splendide commedie finali.

Passando dal realismo all'artificio, dall'umanesimo al panteismo, Renoir non giudica mai i suoi personaggi. Si è spesso detto che nel suo cinema non ci siano personaggi di cattivi e questo corrisponde quasi sempre al vero. Si può parlare di un torrente di umanità, o per citare il personaggio di Octave (lo stesso Renoir) in *La regola del gioco* "a ciascuno le sue ragioni". Sono passati quasi cento anni dal suo primo film e oltre sessanta dall'ultima scena da lui girata eppure i suoi film vibrano ancora della stessa intensità.

LA CAGNA (LA CHIENNE)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Renoir, André Girard

Con Michel Simon, Janie Marèse, Georges Flamant
Francia 1931, 95' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Legrand, un impiegato di poche pretese con un lavoro noioso e una moglie insopportabile, ha come unico hobby la pittura. Una sera, tornando a casa,



1931© Les Films du Jeudi. Tutti i diritti riservati.

si imbatte in una lite tra una giovane donna, Lulu, e il suo compagno nonché pappone, Dédé. Legrand si innamora della donna, cerca di proteggerla ed è così che inizia la sua discesa agli inferi. Primo film sonoro del regista che fa un uso brillante degli specchi e dei riflessi a sottolineare una trama di ipocrisia, inganno e ambiguità morale. Un dramma sordido con un finale “immorale” in cui i sentimenti dominanti sono la tenerezza e la pietà.

LA PALUDE DELLA MORTE (SWAMP WATER)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Dudley Nichols
Con Dana Andrews, Anne Baxter, Walter Brennan,
Walter Huston
USA 1941, 88' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Per il suo debutto a Hollywood Renoir scelse una sceneggiatura di Dudley Nichols, uno degli autori preferiti di Ford. È la storia di un uomo che vive in una cittadina molto arretrata della Georgia e del suo incontro con un fuggiasco ricercato dalla polizia e sua figlia. Affascinato dagli elementi folcloristici e dai fuorilegge, Renoir colse appieno le possibilità visive della palude, le sue acque nere e i serpenti velenosi. Un posto che diventa metafora di pericolo e rifugio.

L'ANGELO DEL MALE (LA BÊTE HUMAINE)

Regia e sceneggiatura: Jean Renoir

Con Jean Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux

Francia 1938, 100' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un macchinista di treni sospetta di omicidio il vicecapo della stazione e la sua giovane moglie. Ma affascinato dalla donna decide di non dire nulla alla polizia. Tratto dall'omonimo romanzo di Émile Zola e ambientato negli anni '30, Renoir tenne intatto il tema della passione carnale e del progresso industriale come forza che distrugge la classe operaia. Formidabile la sequenza iniziale della locomotiva che percorre a gran velocità i binari da Parigi a Le Havre.

LA CARROZZA D'ORO (LE CARROSSE D'OR)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland, Ginette Doynel
Con Anna Magnani, Odoardo Spadaro, Nada Fiorelli, Duncan Lamont
Francia 1953, 103' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Nel XVIII secolo, un gruppo di teatranti italiani arriva in Perù per mettere in scena “la commedia dell’arte”. Il viceré, infatuato di Camilla, la primadonna, le regala una favolosa carrozza d’oro, simbolo di potere. Un film “costruito” su Anna Magnani, *La carrozza d’oro* è una splendida fantasia comica in cui il teatro è l’unico grande amore di Camilla, un rifugio dal mondo reale cui è costretta a tornare ogni volta che cala il sipario.

IL FIUME (THE RIVER)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Rumer Godden, Renoir
Con Nora Swinburne, Patricia Walters, Thomas E. Breen
Coproduzione Francia, India, USA, UK 1951, 99' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Una donna adulta, Harriet ricorda la sua vita nell’India coloniale dove conobbe il Capitano John in visita ai suoi familiari quando aveva quindici anni.



Rivive quelle avventure condivise con le amiche coetanee, la bellezza della natura e la cultura misteriosa del paese, e le gioie e i dolori del primo innamoramento. Martin Scorsese considera *Il fiume* uno dei film a colori più belli mai realizzati: «un film sui cicli della vita, della morte e della rinascita e sulla bellezza transitoria del mondo. Il film è come il Gange, semplicemente scorre».

LA GRANDE ILLUSIONE (LA GRANDE ILLUSION)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Charles Spaak, Renoir

Con Jean Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim

Francia 1937, 117' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Per gentile concessione dell'Institut français, Italia



Il film che diede fama e successo internazionale a Renoir e che venne bandito in Germania e in Italia. Ambientato in una fortezza tedesca durante la prima guerra mondiale, è la storia di tre prigionieri francesi, un meccanico, un ufficiale in carriera e un banchiere ebreo. I tre si stringono in un'amicizia che va oltre le classi sociali e condividono un senso di fratellanza con gli altri prigionieri. Ma il rapporto più strabiliante è quello dell'ufficiale con un comandante tedesco: i due hanno in comune non solo delle ascendenze aristocratiche ma un sistema di valori di un'Europa che ormai non esiste più.

LA REGOLA DEL GIOCO (LA RÈGLE DU JEU)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Renoir, Carl Koch
Con Marcel Dalio, Nora Gregor, Jean Renoir, Paulette Dubost, Mila Parély
Francia 1939, 112' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Girato, ambientato e distribuito poco prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, il capolavoro di Renoir è allo stesso tempo una tagliente osservazione della borghesia francese e un'acuta commedia di costume alla maniera di Beaumarchais e Mozart. L'azione ha luogo in un castello di campagna dove un conte invita un gruppo di amici, mentre ai piani inferiori anche la servitù si abbandona ai suoi giochi. Durante un caotico party in costume, tutte le regole vengono infrante e la farsa diventa tragedia.

Lungamente considerato un film perduto, il film venne ritrovato e restaurato nel 1956 ed è a oggi considerato dalla critica mondiale uno dei capolavori del cinema.

IL DELITTO DEL SIGNOR LANGE (LE CRIME DE MONSIEUR LANGE)

Regia: Jean Renoir; *sceneggiatura:* Renoir, Jacques Prévert

Con René Lefèvre, Florelle, Jules Berry

Francia 1935, 84' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Il sig. Batala è il lascivo e corrotto proprietario di una piccola casa editrice. Inseguito dai creditori, si finge morto. I suoi collaboratori prendono in mano l'azienda che, grazie a un seriale a puntate scritto dal sig. Lange, inizia a trarre dei profitti. Ma Batala ritorna e Lange trova il coraggio di fermarlo. Il set del film, un piccolo palazzo a due piani con un cortile interno, permise a Renoir di creare delle sofisticate riprese con molteplici personaggi che interagiscono per creare un senso di comunità. Truffaut definì il film «pieno di bellezza e verità... un'opera toccata dalla grazia divina».

Testo e note di Ian Birnie

Marlene DIETRICH



“**S**otto la sofisticazione trascendentale di Marlene Dietrich c’è una sofisticazione più autentica, una semplicità di recitazione, di mezzi espressivi. Una delle attrici più grandi» - Vieri Razzini

Cosa avevano in comune Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Orson Welles, Mitchell Leisen, Raoul Walsh, Rouben Mamoulian e Josef von Sternberg, oltre a essere tra i massimi registi del cinema classico? Tutti lavorarono con Marlene Dietrich. La domanda può essere formulata in maniera diversa: quale attrice ebbe la fortuna di lavorare con quasi tutti i più grandi registi della Hollywood classica? Solo una, Marlene Dietrich.

La spiegazione è semplice: Marlene era un’attrice formidabile, un’interprete capace di interiorizzare ogni personaggio che le venisse affidato e renderlo all’esterno con uno sforzo minimo e un uso ancora minore dei trucchi del mestiere. Spesso si confon-



deva (e ancora succede) la grande recitazione con la mobilità facciale, un'alzata di sopracciglia, un tremolio del mento, uno sguardo obliquo, una lacrimuccia sospesa o la cancellazione del volto sotto un trucco pesante e delle parrucchette e protesi ridicole. Marlene apparteneva a quell'inestimabile categoria di attori (Myrna Loy, Fred Astaire, Errol Flynn, Ava Gardner tra gli altri) che giocavano di sottrazione e non venivano sufficientemente riconosciuti come dei grandi dalla critica, da chi attribuisce i premi e, in una certa misura, neanche dal pubblico che pure li amava. Inoltre Marlene pagava lo scotto di essere una creatura nata al cinema come "glamour girl" o dea dell'amore o simbolo di quell'esotismo hollywoodiano così in voga sugli schermi prima della seconda guerra mondiale. Marlene esplose letteralmente quando fu scelta da von Sternberg per la parte di Lola-Lola, la cabarettista che fa perdere la testa al professor Unrath condannan-

dolo a una fine miserabile in *L'angelo azzurro*. Era con questo film tedesco che l'allora accreditatissimo istrione (oggi inguardabile) Emil Jannings, fresco vincitore del primo Oscar della storia del cinema, debuttava nel sonoro. Quel gigione osannatissimo mai avrebbe immaginato che il film gli sarebbe stato rubato da una semi-sconosciuta. E prima ancora che *L'angelo azzurro* uscisse sugli schermi americani, la Paramount mise sotto contratto Marlene e le fece girare *Marocco* con Gary Cooper. Con due film nacque una stella. La voce, lo sguardo, la postura, la percezione che dietro quel volto all'apparenza indifferente bruciassero un milione di pensieri e passioni fecero di lei una diva istantanea, una creatura nata per amare e soffrire, un simbolo di ambiguità. Girò sette film con Sternberg, non tutti dello stesso livello: il regista, geniale nell'illuminazione, montaggio, scenografia, movimenti di macchina e in qualsiasi dettaglio visivo, non era esattamente un mago nella scelta delle sceneggiature. In quei sette film, se da un lato esaltava Marlene nel pieno fulgore degli anni, dall'altro le provocò, involontariamente, danno: il pubblico si stufo presto di quei drammi pretestuosi, ai confini della realtà e disertò i film dell'attrice. Verso la metà degli anni '30, Marlene venne dichiarata veleno al box office e poco poterono Frank Borzage e Ernst Lubitsch per restituirla al favore del pubblico con due ottime commedie mondane, *Desiderio* e *Angelo*. Tuttavia, nei sette anni passati alla Paramount come superstar, Marlene l'attrice era stata vamp, sirena, spia, regina, squaldrina, madre coraggio, contadina, signora borghese, ladra e cantante. Un bagaglio che mise a frutto quando firmò un contratto con la Universal (uno Studio minore) e si reinventò una carriera al fianco di James Stewart e John Wayne in commedie e western di minori pretese ma di grande richiamo al botteghino. In *Partita d'azzardo* prima e *La taverna dei sette peccati* poi, una "nuova" Marlene rallegrò il pubblico scendendo dal piedistallo e mostrando il suo lato terreno, il suo senso dell'umorismo (c'era sempre stato, ma in modo meno evi-

dente) e arrivando a prendere a cazzotti le rivali in amore. A completare il processo di americanizzazione, il suo servizio durante la seconda guerra mondiale: per anni Marlene intrattenne le truppe al fronte e ricevette due delle massime onorificenze di guerra, l'americana Medal of Freedom e la francese Legion d'honneur.

Dall'immediato dopoguerra al ritiro verso la fine degli anni '70, Marlene continuò a reinventarsi, talvolta protagonista di film di grande livello (*Scandalo internazionale*, *Testimone d'accusa*) talvolta in piccole parti indimenticabili (soprattutto *L'infernale Quinlan*). Molto spesso sul palcoscenico in concerti memorabili, vestita da uomo o in pizzo trasparente a dispetto dell'età avanzata – quella voce, quello sguardo, quella postura ipnotizzavano ancora il pubblico. Naturalmente l'ottimo repertorio faceva la sua parte: *You Go to My Head*, *I Can't Give You Anything But Love*, *Jonny*, *La vie en rose*, *The Laziest Gal in Town*, *Where Have All the Flowers Gone*. Era un mito e salvaguardava la sua immagine da diva, ma era un essere umano capace di grandi gesti e non aveva paura di sporcarsi le mani. La sua dualità fu la sua cifra più riconoscibile: mangiatrice di uomini e amante di donne, grandi storie d'amore e innumerevoli flirt, misteriosa e pronta a prendersi in giro, regina e soldato, ma soprattutto sempre star e sempre attrice.

MAROCCO (MOROCCO)

Regia: Josef von Sternberg; *sceneggiatura:* Jules Furthman

Con Marlene Dietrich, Gary Cooper, Adolphe Menjou
USA 1930, 92' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Una cantante di cabaret in una città del Marocco deve scegliere tra un corteggiatore ricco e un soldato arruolato nella legione straniera. Tre canzoni, uno smoking da uomo e un finale memorabile nel deserto per il debutto hollywoodiano dell'attrice. Fu anche il primo grande successo per Gary Cooper che odiò ogni minuto della lavorazione del film. L'at-



tore non capiva cosa succedesse sul set e minacciò il regista, il quale si ostinava a parlare in tedesco e a concentrare tutta l'attenzione su Marlene.

SHANGHAI EXPRESS

Regia: Josef von Sternberg; *sceneggiatura:* Jules Furthman

Con Marlene Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong
USA 1932, 82' (v.o. con sottotitoli in italiano)



A bordo di un treno mentre impazza la guerra in Cina. L'affascinante Shanghai Lily incontra il capitano Harvey, l'unico uomo del suo passato di cui sia stata realmente innamorata e che ancora ama. Tra gli altri passeggeri, una misteriosa cinese e un mercante che si rivela essere un traditore. In uno straordinario gioco di luci, ombre, fumo e toilettes sontuose, Marlene è all'apice della sua carica erotica. Molti studiosi considerano *Shanghai Express* il capolavoro della coppia Sternberg/Dietrich.

DESIDERIO (DESIRE)

Regia: Frank Borzage; *sceneggiatura:* Edwin Justus Mayer, Waldemar Young, Samuel Hoffenstein
Con Marlene Dietrich, Gary Cooper, John Halliday, William Frawley
USA 1936, 95' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Dopo un brillante furto di gioielli commesso a Parigi, una ladra di gran classe incontra un americano che, inconsapevole, la aiuta a attraversare la frontiera spagnola. L'amore è in agguato. Nel 1935 nel quadro di un riassetto produttivo, la Paramount nominò Ernst Lubitsch capo della produzione. Il regista tedesco decise per due anni quali film sarebbero stati messi in lavorazione e si prefisse di dare nuova linfa alle carriere di Carole Lombard e di Marlene, in declino dopo una serie di fiaschi. Curò personalmente la produzione di *Desiderio* al punto che il film sembra diretto da lui.

ANGELO (ANGEL)

Regia: Ernst Lubitsch; *sceneggiatura:* Samson Raphaelson

Con Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Melvyn Douglas

USA 1937, 92' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Una signora dell'alta società inglese sposata con un diplomatico si concede una breve vacanza a Parigi dove ha un'avventura sentimentale con un americano. «Tra i film di Lubitsch questo è il più impalpabile, una specie di sogno a occhi aperti e nello stesso tempo un teorema struggente sull'amore, sul desiderio, la saggezza, la rinuncia. Tutto è particolarmente sfumato, ambivalente, indiretto. Lubitsch entra nella sfera più intima delle persone in punta di piedi, con la delicatezza che è solo sua». (Vieri Razzini)

PARTITA D'AZZARDO (DESTRY RIDES AGAIN)

Regia: George Marshall; *sceneggiatura:* Felix Jackson, Gertrude Purcell, Henry Meyers

Con Marlene Dietrich, James Stewart, Brian Donlevy, Una Merkel

USA 1939, 95' (v.o. con sottotitoli in italiano)

Destry, uno sceriffo dai modi calmi e semplici, viene reclutato per stabilire ordine e legalità a Bottleneck,



una città di frontiera senza regole. Dapprima è riluttante, ma poi non riesce a tirarsi indietro quando a lanciare la sfida è Frenchy, una cantante di saloon corrotta e irresistibile. È questo il film della rinascita di Marlene, dopo essere stata etichettata veleno al botteghino. Un processo di “normalizzazione” eclatante per l’attrice, che qui lanciò una delle canzoni più celebri del suo repertorio *The Boys in the Backroom*.

SCANDALO INTERNAZIONALE (A FOREIGN AFFAIR)

Regia: Billy Wilder; *sceneggiatura:* Wilder, Charles Brackett

Con Jean Arthur, Marlene Dietrich, John Lund
USA 1948, 116' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un comitato di politici di Washington fa un sopralluogo nella Berlino dell'immediato dopoguerra. Tra questi una deputata del congresso particolarmente moralista che investiga sulla relazione tra un capitano americano e una cantante di cabaret dal passato nazista. Billy Wilder intesse un ambiguo gioco di contrapposizioni tra passato e futuro, vincitori e vinti e bene e male dove il male, impersonato da Marlene, ha la sua dose di fascino. L'attrice canta tre grandi canzoni del musicista Friedrich Hollaender, *The Ruins of Berlin*, *Black Market* e *Illusions*.

TESTIMONE D'ACCUSA (WITNESS FOR THE PROSECUTION)

Regia: Billy Wilder; sceneggiatura: Wilder, Harry Kurnitz

Con Tyrone Power, Marlene Dietrich, Charles Laughton
USA 1957, 116' (v.o. con sottotitoli in italiano)



Un bellissimo uomo è accusato dell'omicidio di una vecchia signora benestante. Riesce a ingaggiare uno dei più brillanti avvocati di Londra. La moglie dell'accusato sembra essere contro il marito. Entusiasmante adattamento di una commedia teatrale di Agatha Christie, *Testimone d'accusa* rappresenta una delle punte massime nelle carriere di Billy Wilder e dei suoi tre attori. All'epoca dell'uscita molti scommisero che finalmente Marlene avrebbe vinto un Oscar. Ancora una volta l'attrice non venne nemmeno nominata.

Testo e note di Cesare Petrillo



Marco FERRERI



Il mio primo contatto con Marco Ferreri fu telefonico. Lui aspettava l'uscita in sala del film *Non toccare la donna bianca* ed era ansioso di ottenere la segnalazione della critica cinematografica, allora (1974) molto importante per il lancio di un film. Io ero l'assistente "volontaria", neolaureata, appena arrivata a Roma dalla provincia, del capo ufficio stampa della casa di produzione del film, la P.E.A. di Alberto Grimaldi.

Fui incaricata di chiamare Ferreri a Parigi, dove abitava, e di dirgli "semplicemente" che i voti dei critici necessari per la segnalazione non erano stati raggiunti... Ero la vittima designata: dopo essermi presentata a Ferreri da remoto, sul filo del telefono, gli comunicai l'esito della votazione dei critici. Breve silenzio dall'altra parte del filo, qualche mugugno incomprensibile e poi un "vaffanculo" che ebbe su di me l'effetto di uno spintone, nel senso fisico della parola. Mi catapultai nella saletta di proiezione della



P.E.A. per vedere *Non toccare la donna bianca*, anche perché ero una grande ammiratrice del cinema di Ferreri e non potevo tollerare che il nostro incontro/scontro finisse lì perché io non avevo niente da dire...

Poi ci incontrammo tre anni dopo in una moviola a Roma e simpatizzammo, nello stesso modo della prima volta, a mugugni, parole/suoni provocatori: ma stavolta rispondevo nella stessa sua lingua e ridevamo. Tanto che qualche anno dopo (inizio anni '80) mi volle come ufficio stampa dei suoi film e finimmo per poi produrre insieme *Nitrato d'argento* (1995), il suo ultimo film.

In quel periodo, insieme a Liliana Betti, sua sceneggiatrice, aiuto regista e inseparabile amica (che gli avevo presentato io) ho raccolto e redatto una lunga esternazione di Ferreri su come considerava e trattava la sceneggiatura dei suoi film.

Eccone il testo a sua firma.

Testo di Tilde Corsi

«La sceneggiatura del film che sto girando me la porto dietro tutti i giorni. La tengo in una sportina di tela militare molto resistente, che mi accompagna ovunque, sul set, ma anche quando non giro. Ho bisogno di averlo vicino fisicamente, il copione. Chissà, forse proprio per potermene allontanare. Ma c'è una cosa che si ripete puntualmente, ed è questa: il film che giunge alla meta è sempre un film diverso dal film di partenza, quello contenuto nelle parole. Rispetto a questa metamorfosi non ho mai avuto la sensazione di commettere un tradimento o di perpetrare un'infedeltà. Per me le parole hanno soprattutto il compito di custodire il film. A volte mi capita anche di percepire una sceneggiatura come se fosse un uovo e al tempo stesso il luogo di cova di quest'uovo. A un certo punto, però, per nascere il pulcino deve rompere l'uovo. Allo stesso modo il film, per venire alla luce, deve "rompere" la sceneggiatura, lasciarsela alle spalle. Perciò, io che c'entro?

È così. Io il copione, durante le riprese, me lo porto appresso come se lo covassi. Ce l'ho sempre a portata di mano. Ci tengo le fotografie degli attori, la posta, i soldi, ci faccio le orecchie per appuntarmi i numeri di telefono, ci lascio ditate di qua e di là, perché magari non trovo un kleenex. Ci infilo calzini di lana e berretti se si fanno le notti.

Se ripenso ai copioni dei miei film mi rendo conto che le tracce, i segni, che vi ho lasciato durante la lavorazione, più che del film del momento, sono le "impronte digitali" di interi spezzoni della mia vita, delle passioni e delle insofferenze che si sono succedute negli anni, perfino delle malattie che ho avuto. Ad esempio, le prime sceneggiature erano letteralmente sfigurate quasi in ogni pagina da macchiette di grasso, zampate di unto, briciole e resti di cibo. Era l'epoca degli eccessi alimentari, perciò ogni copione diventava una specie di cestino dell'asilo di un bambino vorace e un po' "oncione", come si dice a Milano, un cestino zeppo di panini con la mortadella, di sfilatini con la frittata, di rosette ospitanti cotolette alla milanese. Adesso che ho il diabete, fra le pagine è più facile rinvenire semi di

mandarini, di uva, una foglia di ravanello, una scorza di mela.

Alla fine delle riprese, una mia sceneggiatura è talmente logora, consunta, “vissuta”, mangiata, che non esiste più fisicamente. Perduta. Posso quindi tranquillamente affermare, al contrario di ciò che mi si rimprovera, che per fare un film io mi nutro della sceneggiatura. Letteralmente».

Marco Ferreri

DILLINGER È MORTO

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Sergio Bazzini

Con Michel Piccoli, Annie Girardot, Anita Pallenberg
Italia 1969, 95'



Glauco (Michel Piccoli) è un disegnatore industriale di maschere antigas. Una sera d'estate simile a tante altre, l'uomo rientra a casa dal lavoro e trova in sala da pranzo una cena ormai fredda e poco invitante; la moglie (Anita Pallenberg) è a letto per via di un'indisposizione. Glauco si aggira per le stanze vuote della casa, senza uno scopo, proietta vecchi filmini amatoriali, si prepara una ricca cena, trova una pistola avvolta dalle pagine dei giornali (uno di questi è datato 23 luglio 1934 e reca la notizia dell'uccisione, il giorno precedente, del famoso gangster americano Dillinger) e la dipinge di rosso a pallini bianchi, fa giochi erotici con la cameriera (Annie Girardot), mima il suicidio, per poi sparare alla moglie dormiente e imbarcarsi come cuoco su

uno yacht. Sintesi perfetta del cinema di Ferreri (l'assurdo quotidiano, il sesso, il cibo, la fuga impossibile), *Dillinger è morto* oltre a mettere in movimento il design della disperazione, dove le parole lasciano il posto agli oggetti, raggiunge un equilibrio mirabile tra le atmosfere surreali bunueliane (*L'angelo sterminatore*) e l'alienazione delle opere di Antonioni (*Blow-Up*). «Dillinger non è certo un film positivo, è un film negativo, perché è un film abbastanza tragico. Ecco al massimo possiamo arrivare a fare gli sciacalli di un mondo che va distruggendosi, e basta» (Marco Ferreri).

LA GRANDE ABBUFFATA

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Rafael Azcona

Con Michel Piccoli, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Andréa Ferréol

Francia - Italia 1973, 132'

Per gentile concessione di Myra Film



Il film scandalo di Ferreri. Quattro amici si riuniscono in una villa fuori Parigi per trascorrere una notte a base di cibo e sesso. Fino alla nausea, fisica ed esistenziale. Il gusto dell'eccesso esalta i temi cari al regista: l'isolamento, la spinta all'autodistruzione, generata dal consumismo, la degradazione, la morte dell'individuo, dietro la quale si cela il declino di una società. Il tutto condito con humour nero e una vena sarcastica che mette a nudo la disperazione dell'essere umano. Un film strabordante che cancella i limiti di tutto ciò che è ragionevole.

MARCIA NUNZIALE

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Rafael Azcona, Diego Fabbri

Con Ugo Tognazzi, Gaia Germani, Alexandra Stewart, Shirley Ann Field

Italia - Francia 1966, 83'



Quattro episodi, o meglio quattro apologhi sulla degradazione di quell'istituzione chiamata matrimonio: due coppie che organizzano un "matrimonio" per i loro cani; un marito che affronta la mancanza di desiderio sessuale di sua moglie una sera a letto; una coppia in America che prende parte a una sessione di terapia di gruppo al fine di salvare la propria vita sessuale; in un futuro non tanto lontano gli esseri umani sposano bambole di plastica e hanno figli di plastica. Di rado un film italiano ha messo a nudo la vacuità del matrimonio, resa ancora più desolante con il confronto brutale della sua antitesi: il sesso. L'ultimo episodio, il più sperimentale fantascientifico, è l'iniziatore di alcuni film apocalittici e distopici di Ferreri come *Il seme dell'uomo* e *La cagna*.

LA DONNA SCIMMIA

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Rafael Azcona

Con Ugo Tognazzi, Annie Girardot, Achille Majeroni
Italia - Francia 1964, 92'



Un uomo (Tognazzi) e una donna (Girardot). Lei ha il corpo coperto di peli, lui la esibisce come freak nei baracconi e nelle piazze. Poi lei resta incinta. Parabola crudele, e a tratti perversamente tenera, sullo sfruttamento come fondamento delle relazioni umane. Il finale ebbe diverse varianti a seconda dell'edizione. Maria muore di parto poco dopo il bambino: i due cadaveri vengono imbalsamati ed esposti in un museo, ma Antonio, reclamati i corpi, decide di esporli in un baraccone da fiera: questo nell'explicit previsto (girato e montato) da Ferreri. Secondo il proposito del produttore Ponti, il film doveva invece fermarsi sulla morte (sacrificale) di madre e bambino. Un diverso epilogo conobbe la versione francese: la donna-scimmia perde i peli durante la gravidanza e dà alla luce un bambino normalmente glabro, condannando il marito a un lavoro onesto. Il restauro della Cineteca di Bologna e TF1 Studio in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (Bologna, Parigi) ha recuperato e presenta i tre diversi finali.

CHIEDO ASILO

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Gérard Brach, Roberto Benigni

Con Roberto Benigni, Carlo Monni, Chiara Moretti, Franco Trevisi

Italia - Francia 1979, 113'

Per gentile concessione di Myra Film



Difficilmente gli uomini prestano la loro opera negli asili d'infanzia essendo credenza comune che solo le donne possiedono l'attitudine di accudire i bambini. Roberto (Benigni) è uno dei pochi. Sa avvicinarsi ai piccoli e loro sono contenti di stare intorno a lui, divide con loro ogni attimo della giornata, li porta a fare "spedizioni" in città creando uno sconvolgimento "socio-politico" nel mondo dei grandi. Tuttavia Roberto fatica a scindere la vita privata dall'insegnamento e le conseguenze saranno imprevedibili. Toccante favola surreale con una straordinaria interpretazione in presa diretta di Benigni, autore anche della sceneggiatura insieme a Gérard Brach, *Chiedo asilo* ha vinto l'Orso d'argento al Festival di Berlino. Fondamentale per la riuscita del film è stata la collaborazione dei bambini della scuola Bentini di Bologna.

EL COCHECITO - LA CARROZZELLA

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Rafael Azcona

Con José Isbert, Pedro Porcel, José Luis López Vázquez

Spagna 1960, 85' (versione italiana)

Per gentile concessione di Myra Film

Invidioso dell'amico invalido, l'anziano Don Anselmo vuole a tutti i costi una carrozzella a motore, ma i suoi familiari non acconsentono a comprar-



gliela. La otterrà malgrado tutto, arrivando a fare una strage pur di conservarla... Premio Fipresci a Venezia, il terzo film di Ferreri è una denuncia radicale dell'ipocrisia borghese sotto il regime franchista, grazie a uno stile insieme corrosivo e esilarante, che fa spesso il verso al buonismo neorealista e si riallaccia idealmente al miglior Buñuel. Il film è in versione italiana con il finale non censurato rispetto a quella spagnola.

STORIA DI PIERA

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Piera Degli Esposti, Dacia Maraini

Con Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Marcello Mastroianni

Italia - Francia - Germania Ovest 1983, 107'



Nasce Piera, in una famiglia piuttosto sconquassata, almeno secondo la morale corrente: la madre è una specie di ninfomane, una candida amorale, un po' ingenua e un po' folle. Il padre è un attivista politico, disorientato dalla vita della moglie che ad ogni occasione lo tradisce, che vive sempre in bilico tra una gelosia inespresa ed una totale passività. Piera accompagna la madre nelle sue scorribande sessuali, perdendo di vista il padre. Quando, cresciuta, è ormai un'attrice famosa, dovrà fare i conti con entrambi. Ferreri mette in scena con Dacia Maraini e Piera Degli Esposti, autrici del libro omonimo in cui appunto si racconta la vicenda umana e professionale di quest'ultima, una famiglia aperta e non tradizionale dove ogni relazione è messa in discussione (la madre e la figlia che si scambiano gli amanti, Piera che intrattiene con il padre una ambigua relazione affettiva), inserendola in un contesto mitico e fuori dalla Storia, tra citazioni di De Chirico e architetture razionaliste. Intense e bravissime Isabella Huppert (doppiata da Laura Morante) e Hanna Schygulla che vinse il premio per la migliore interpretazione femminile al Festival di Cannes.

BREAK UP - L'UOMO DEI CINQUE PALLONI

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Rafael Azcona

Con Marcello Mastroianni, Catherine Spaak, Ugo Tognazzi, William Berger

Italia - Francia 1963-1967, 85'



A Milano, il proprietario di una fabbrica di caramelle (Marcello Mastroianni) viene convinto da un pubblicitario a basare una campagna promozionale su dei palloncini gonfiabili. Quando, alla vigilia di Natale, il giovane industriale torna a casa, dove l'attende la fidanzata, è ossessionato da una domanda: fino a che punto si può soffiare in un palloncino di gomma senza romperlo? In Francia il film è uscito nel 1969 e solo nel 1979 è stato distribuito in Italia in alcuni cineclub. Dopo essere stato rifiutato dal produttore Carlo Ponti che lo riteneva poco commerciale, fu ridotto a 25 minuti ed inserito come episodio nel film antologico *Oggi, domani, dopodomani*. Il recente restauro della Cineteca di Bologna e del Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Warner Bros. ci consente di rivederlo nella versione integrale e cioè quella ritoccata da Ferreri (girò ulteriori scene, una a colori) della durata di 85'. In Francia il film è stato distribuito con il titolo *Break-up*.

UNA STORIA MODERNA - L'APE REGINA

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Rafael Azcona, Diego Fabbri, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa

Con Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Walter Giller, Linda Sini

Italia – Francia 1963, 93'



Alfonso (Ugo Tognazzi) è un impiegato quarantenne che si sposa con Regina (Marina Vlady), una ragazza seria e discreta. Non sospetta che dopo le nozze questa si trasformerà in una mantide che lo consumerà, giorno dopo giorno, fino alla nascita di un figlio. Primo film italiano di Ferreri che attacca la concezione cattolica del matrimonio con umorismo nerissimo e un agghiacciante senso di morte dell'anima, del corpo e dei sensi. L'Italia di allora non glielo perdonerà e il film verrà bloccato in censura, per poi uscire con un titolo diverso (quello originale era *L'ape regina*) e alcune modifiche nei dialoghi. Racconta Ferreri: «La storia l'ho scritta con Parise, ma poi lui l'ho perso di vista, e il film è stato bloccato dalla censura per otto mesi per via di una inquadratura in cui c'era una camicia da notte lunga fino ai piedi, con un buco attorno al quale era ricamata questa massima: "Non lo fo per piacer mio ma per far piacere a Dio". La famiglia è un caposaldo della società in Italia, e allora, parlo del '62-'63, del divorzio non si parlava neanche alla lontana, c'era solo la Sacra Rota. Per la Marina Vlady dell'Ape regina la famiglia è solo il mezzo per assolvere alla sua concezione della donna, alla maternità, che è la cosa per la quale è stata allevata dentro una funzione chiarissima del potere familiare. L'uomo però non è una vittima, è corresponsabile di tutto il rapporto fin dall'inizio».

LA CASA DEL SORRISO

Regia: Marco Ferreri; *sceneggiatura:* Ferreri, Liliana Betti, Antonino Marino

Con Ingrid Thulin, Dado Ruspoli, Enzo Cannavale, Maria Mercader

Italia 1991, 94'

Per gentile concessione di Myra Film

Adelina (Ingrid Thulin), dopo anni della solita vita, si è rifugiata in una casa di riposo per anziani, "La Casa del Sorriso". Questo nome le si addice in modo particolare perché lei, tanti anni prima,



quando era giovane e bella aveva vinto il concorso di Miss Sorriso, che ancora oggi illumina il suo viso. Nella Casa del Sorriso nascono amori, passioni, amicizie e rancori, ancora vivi, anche se più tiepidi, data l'età degli ospiti. Anche Adelina ha incontrato l'amore. Il fidanzato, Andrea (Dado Ruspoli), è un vecchio maestro di musica, con un guardaroba ancora in ottime condizioni, tanti ricordi e una moglie ricoverata al reparto "terminali". I pretendenti delusi di Adelina, invidiosi di questo amore anche sessuale (i due non perdono occasione di fare l'amore nella roulotte, dipinta con i colori fantasiosi di un'anguria, di alcuni africani accampati al di fuori della struttura), mettono in atto una perfida azione: rubano alla donna la sua magnifica dentiera. Ma la moglie del maestro di musica, morendo, regalerà la propria dentiera ad Adelina e darà ai due giovani vecchi la sua benedizione. Favola naïf sulla vecchiaia, ossia un'età libera dai condizionamenti, dalle gerarchie, dalle convenzioni, come ad esempio il tabù sulla sessualità tra gli anziani, La Casa del Sorriso ha vinto giustamente l'Orso d'oro al Festival di Berlino.

Note di Domenico Monetti



LUNEDÌ 24 OTTOBRE

- ore 15.45 *Il bacio dell'assassino (Killer's Kiss)*
di Stanley Kubrick, 67'
- ore 17.10 *Viaggio a Tokyo (Tōkyō monogatari)*
di Ozu Yasujirō, 136'
- ore 20.00 *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick, 183'

MARTEDÌ 25 OTTOBRE

- ore 15.45 *Il dottor Stranamore (Dr. Strangelove)*
di Stanley Kubrick, 93'
- ore 17.45 *Tardo autunno (Akibiyori)*
di Ozu Yasujirō, 129'
- ore 20.30 *Arancia meccanica (A Clockwork Orange)*
di Stanley Kubrick, 136'

MERCOLEDÌ 26 OTTOBRE

- ore 15.45 *Fiori di equinozio (Higanbana)*
di Ozu Yasujirō, 113'
- ore 18.00 *Buon giorno (Ohayō)* di Ozu Yasujirō, 94'
- ore 20.00 *2001: Odissea nello spazio*
(*2001: A Space Odyssey*), 139'

DOMENICA 30 OTTOBRE

- ore 11.00 *Orizzonti di gloria (Paths of Glory)*
di Stanley Kubrick, 86'

LUNEDÌ 31 OTTOBRE

- ore 15.45 *Arancia meccanica* (replica)
- ore 18.15 *Fiori d'equinozio* (replica)
- ore 20.30 *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick, 159'

MARTEDÌ 1 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Buon giorno* (replica)
- ore 17.45 *Lolita* di Stanley Kubrick, 152'
- ore 20.30 *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick, 116'

MERCOLEDÌ 2 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Il bacio dell'assassino* (replica)
- ore 17.45 *Il gusto del sake (Sanma no aji)*
di Ozu Yasujirō, 113'
- ore 20.30 *Il dottor Stranamore* (replica)

DOMENICA 6 NOVEMBRE

- ore 11.00 *Tarda primavera (Banshun)*
di Ozu Yasujirō, 108'

LUNEDÌ 7 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Furore (The Grapes of Wrath)*
di John Ford, 129'
- ore 18.00 *La carrozza d'oro (Le Carrosse d'or)*
di Jean Renoir, 103'
- ore 20.00 *Sentieri selvaggi (The Searchers)*
di John Ford, 119'

MARTEDÌ 8 NOVEMBRE

- ore 15.45 *La cagna (La Chienne)* di Jean Renoir, 95'
- ore 17.45 *Alba di gloria (Young Mr. Lincoln)*
di John Ford, 100'
- ore 20.00 *L'uomo che uccise Liberty Valance*
(*The Man Who Shot Liberty Valance*)
di John Ford, 123'

MERCOLEDÌ 9 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Uragano (The Hurricane)*
di John Ford, 104'
- ore 17.45 *Com'era verde la mia valle (How Green Was My Valley)* di John Ford, 118'
- ore 20.00 *La grande illusione (La Grande illusion)*
di Jean Renoir, 117'

DOMENICA 13 NOVEMBRE

- ore 11.00 *Un uomo tranquillo (The Quiet Man)*
di John Ford, 129'

LUNEDÌ 14 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Il delitto del signor Lange*
(*Le Crime de Monsieur Lange*)
di Jean Renoir, 84'
- ore 17.30 *I sacrificati di Bataan (They Were Expendable)* di John Ford, 135'
- ore 20.30 *Ombre rosse (Stagecoach)*
di John Ford, 96'

MARTEDÌ 15 NOVEMBRE

- ore 15.45 *La grande illusione (replica)*
- ore 17.45 *Rio Bravo (Rio Grande)* di John Ford, 105'
- ore 20.00 *Furore (replica)*

MERCOLEDÌ 16 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Sentieri selvaggi* (replica)
ore 18.00 *La carovana del mormoni (Wagon Master)*
di John Ford, 86'
ore 20.00 *La regola del gioco (La Règle du jeu)*
di Jean Renoir, 112'

DOMENICA 20 NOVEMBRE

- ore 11.00 *Il fiume (The River)* di Jean Renoir, 99'

LUNEDÌ 21 NOVEMBRE

- ore 15.45 *La carrozza d'oro* (replica)
ore 18.00 *La palude della morte (Swamp Water)*
di Jean Renoir, 88'
ore 20.00 *I cavalieri del Nord Ovest (She Wore a Yellow Ribbon)* di John Ford, 104'

MARTEDÌ 22 NOVEMBRE

- ore 15.45 *La regola del gioco* (replica)
ore 18.00 *Tutta la città ne parla (The Whole Town's Talking)* di John Ford, 95'
ore 20.00 *Sfida infernale (My Darling Clementine)*
di John Ford, 97'

MERCOLEDÌ 23 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Ombre rosse* (replica)
ore 17.30 *Il massacro di Fort Apache (Fort Apache)*
di John Ford, 128'
ore 20.00 *L'angelo del male (La Bête humaine)*
di Jean Renoir, 100'

DOMENICA 27 NOVEMBRE

- ore 11.00 *Il sole splende alto (The Sun Shines Bright)*
di John Ford, 90'

LUNEDÌ 28 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Marcia nuziale* di Marco Ferreri, 83'
ore 18.00 *Shanghai Express*
di Josef von Sternberg, 82'
ore 20.00 *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, 132'

MARTEDÌ 29 NOVEMBRE

- ore 15.45 *La Casa del Sorriso* di Marco Ferreri, 94'
ore 18.00 *Marocco (Morocco)*
di Josef von Sternberg, 92'
ore 20.00 *La donna scimmia* di Marco Ferreri, 92'

MERCOLEDÌ 30 NOVEMBRE

- ore 15.45 *Shanghai Express* (replica)
ore 17.45 *Chiedo asilo* di Marco Ferreri, 113'
ore 20.00 *Testimone d'accusa (Witness for the Prosecution)* di Billy Wilder, 116'

DOMENICA 4 DICEMBRE

- ore 11.00 *Desiderio (Desire)* di Frank Borzage, 95'

LUNEDÌ 5 DICEMBRE

- ore 15.45 *Break Up* di Marco Ferreri, 85'
ore 18.00 *Partita d'azzardo (Destry Rides Again)*
di George Marshall, 95'
ore 20.00 *Dillinger è morto* di Marco Ferreri, 95'

MARTEDÌ 6 DICEMBRE

- ore 15.45 *La grande abbuffata* (replica)
ore 18.00 *El cochecito - La carrozzella*
di Marco Ferreri, 85'
ore 20.00 *Scandalo internazionale (A Foreign Affair)*
di Billy Wilder, 116'

MERCOLEDÌ 7 DICEMBRE

- ore 15.45 *Testimone d'accusa* (replica)
ore 17.45 *Storia di Piera* di Marco Ferreri, 107'
ore 20.00 *Angelo (Angel)* di Ernst Lubitsch, 92'

DOMENICA 11 DICEMBRE

- ore 11.00 *Una storia moderna - L'ape Regina*
di Marco Ferreri, 93'

Informazioni pratiche

XX SECOLO. L'INVENZIONE PIÙ BELLA

Il grande cinema sul grande schermo

dal 24 ottobre 2022 al 4 giugno 2023

200 capolavori #soloalcinema

Cinema Quattro Fontane

Via delle Quattro Fontane, 23

00184 Roma

Biglietti e abbonamenti

Ingresso singolo: **5 euro**

Carnet 10 ingressi: **35 euro**

Carnet 20 ingressi: **60 euro**

L'abbonamento dà diritto a un massimo di due ingressi per ciascuna proiezione

Tutti i film sono in versione originale con sottotitoli in italiano

Per informazioni:

www.fondazioneccsc.it

#linvenzionepiubella

RINGRAZIAMENTI

Sabrina Baracetti, Thomas Bertacche, Ian Birnie, Peter Bogdanovich, Mariuccia Ciotta, Tilde Corsi, Andrea De Sica, Vincent Lo Brutto (Stanley Kubrick – Ed. Donald's Fine Books), Mariarosa Mancuso, Bruno Moroncini, Rosanna Petrillo, Giorgio Placereani, Roberto Silvestri, Cristiane Young

Cinémathèque française, Faso Film, Fondazione Cineteca di Bologna, Institut français (Italia), Lanterna Cinematografica, Les Grands Films Classiques, Minerva Pictures e Rarovideo Channel, Myra Film, Movietime, Park Circus, Surf Film, Shout Factory, TF1, Tamasa, Tucker, Viggo srl



