

GLORIA PAGANINI PREFAZIONE

Da oltre vent'anni, nell'ambito di una stagione cinematografica europea promossa dall'Università di Nantes¹, il festival *Univerciné Italien* propone al pubblico dei Paesi della Loira, regione del nord ovest della Francia, una programmazione annuale ambiziosa, varia e inedita, integralmente in versione originale sottotitolata. Ogni edizione prevede un concorso² di opere prime, per lo più non distribuite oltralpe, una presentazione panoramica della più recente produzione e una selezione di film rappresentativi della storia del cinema italiano: pur continuando ad essere considerati come altissime espressioni del patrimonio cinematografico mondiale, anche i capolavori del nostro passato non sfuggono al rischio di essere misconosciuti o ignorati, in particolare dalle giovani generazioni. La manifestazione di Nantes invita quindi ad un'esplorazione ampia e diversificata della cinematografia italiana, film classici e cinema d'autore inclusi, associando alle proiezioni forme specifiche di mediazione. Per ogni edizione, vengono costituite due giurie di studenti, liceali e universitari: i giurati hanno l'opportunità di accedere alla programmazione, ma soprattutto di scoprire il processo di creazione nella sua singolarità incontrando gli interpreti

-
- 1 *Univerciné* è una stagione cinematografica che comprende quattro festival di cinema - tedesco, britannico, russo e italiano - che si svolgono ogni anno nelle sale del Cinéma Katorza di Nantes, rispettivamente nei mesi di novembre, dicembre, febbraio e marzo.
 - 2 Ognuno dei quattro festival *Univerciné* prevede un concorso di opere prime; tra i quattro vincitori dei festival, le giurie nominano a fine stagione quello che si vedrà conferire il Grand Prix international Univerciné, come miglior film dell'anno. Al film premiato viene dedicata una master class in presenza del regista. Due lungometraggi italiani hanno vinto tale premio: *L'arbitro* (2013) di Paolo Zucca per la stagione 2013-2014 e *Gatta Cenerentola* (2017), di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone, per la stagione 2018-2019.

dei film o dialogando con i registi nell'ambito di master class. Altri dispositivi specifici - atelier di sottotitolaggio, tavole rotonde, iniziazione al cinema europeo attraverso proiezioni destinate al pubblico dei più giovani - sono di volta in volta elaborati in stretto collegamento con la selezione annuale. Uno spazio espositivo accoglie, puntualmente, mostre di vario genere atte ad illustrare il programma di ogni festival sottolineando le continuità e discontinuità, di natura essenzialmente tematica, che emergono nel corso delle edizioni.

A partire dal 2012, il festival *Univerciné Italien* ha dato inizio ad una proficua collaborazione con uno dei laboratori di ricerca dell'Università di Nantes (CRINI - Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité) in vista dell'approfondimento scientifico delle problematiche rivelatesi di volta in volta ricorrenti o significative, in qualche caso cruciali: all'edizione del 2013³ è stata così associata una giornata di studi intitolata *Filmare l'Altro?*, alla quale hanno contribuito alcuni dei più attivi specialisti e promotori del cinema italiano in contesto francese⁴. Non poteva sfuggire a tali attenti osservatori la presenza ricorrente della figura dello straniero nella produzione attuale, né la complessità della sua immagine: se Oreste Sacchelli, direttore artistico del più popolare festival di cinema italiano in Francia, sottolineava l'equivalenza ormai stabilitasi, anche a livello cinematografico, tra l'Altro e l'Immigrato, Umberto Curi, filosofo e sensibile studioso di cinema⁵, ci ha richiamato all'antica e tuttora pervasiva radicalità

3 «*Filmare l'Altro? / Filmer l'Autre?*»: giornata di studi del 10 febbraio 2013 organizzata sotto la mia direzione alla Facoltà di Lingue e Culture Straniere dell'Università di Nantes. I contributi alla giornata, pubblicati nella rivista E-CRINI, sono consultabili on line: <https://crini.univ-nantes.fr/journee-etude-filmare-l-altro-filmer-l-autre-1061454.kjsp?RH=1385748159548>.

4 Oreste Sacchelli, Professore emerito di italianistica dell'Université de Lorraine e direttore artistico del Festival du Film Italien de Villerupt, e Christophe Mileschi, Professore ordinario di italianistica e codirettore del CRIX - Centre de Recherches Italiennes, all'Université Paris-Ouest-Nanterre.

5 Umberto Curi, invitato a presenziare ad un successivo evento internazionale dedicato alla stessa tematica (*Migrations. L'Europe dans le mouvement du monde. 20^e & 21^e siècles*), ha tenuto una conferenza dal titolo: «*Xenos, hostis, straniero, stranger, étranger: figures européennes d'une ambivalence?*» (Nantes, Espace Cosmopolis, 7 ottobre 2016).

degli interrogativi legati ai fenomeni migratori, all'imprescindibile duplicità della relazione con l'Altro.

In seno alla dinamica scientifica così inaugurata, ritmata da giornate di studi concomitanti al festival, alcuni film hanno svolto un ruolo catalizzatore incitando gli studiosi a sondare le piste tracciate in maniera particolarmente convincente da alcuni registi, spesso al loro esordio. È il caso del lungometraggio di Gianluca e Massimiliano De Serio, *Sette opere di misericordia* (2012): «incontro ai margini»⁶ tra un italiano, vecchio e malato, e una giovane clandestina moldava determinata a sopravvivere, il film mette in scena una periferia al contempo urbana, sociale ed esistenziale, all'interno della quale possono fraternizzare umanità altrimenti inconciliabili. È ugualmente il caso del documentario *Italy: love it or leave it* (2011) di Luca Ragazzi e Gustav Hofer, che ha aperto la riflessione, tuttora in atto, sulle traiettorie, non solo geografiche, della nuova emigrazione dei giovani Italiani⁷: schivando l'antitesi tra crisi economica e crisi identitaria, l'analisi del film (pratica a vocazione maieutica condotta congiuntamente da ricercatori, pubblico e giurati, alla quale i registi si prestano generosamente) ha fatto piuttosto emergere il sistema di valori incrinatosi all'inizio del nuovo millennio e definitivamente ostracizzato dalle nuove generazioni, le quali sembrano ormai ricercare un rinnovamento esistenziale radicale, possibile soltanto altrove. Con il film *L'arbitro* (2013) di Paolo Zucca, la manifestazione scientifica collegata al festival ha preso la forma di una master class⁸, durante la quale regista e studiosi hanno esplorato il connubio tra calcio e sentimento di appartenenza nazionale, tra spettacolarizzazione di sé e automatismi nazionalistici, focalizzandosi sulle immagini, sul linguaggio e sulle mitologie sportive che il cinema continua ad alimentare.

6 D. Dalla Via, «Immigrazione», in G. Canova e L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011, p. 238.

7 Luca Ragazzi e Gustav Hofer hanno partecipato alla Giornata di Studi organizzata alla Facoltà di Lingue e Culture Straniere dell'Università di Nantes e intitolata «*La nouvelle migration des jeunes italiens: crise économique ou crise identitaire?*» (19 febbraio 2012).

8 Il regista Paolo Zucca ha partecipato alla Master class organizzata alla Facoltà di Lingue e Culture Straniere dell'Università di Nantes e intitolata «*Football et identités nationales dans le cinéma européen*» (7 novembre 2014).

Negli ultimi cinque anni, il festival ha inaugurato una sezione trasversale, la quale invita alla scoperta delle città italiane che si sono imposte nel passato o si impongono attualmente come componenti decisive di un'opera cinematografica. Una delle caratteristiche peculiari del cinema italiano, secondo alcuni studiosi, è una relazione costante con i luoghi⁹, una ricerca di presa diretta sul reale che il neorealismo ha indiscutibilmente avviato e che in seguito ha assunto forme variabili. All'interno di questa mappatura, le città svolgono un ruolo essenziale, che non può essere ridotto né alla semplice funzione di contestualizzazione, né alla carica estetica che ognuna di esse potenzialmente riattiva nel corso delle sue apparizioni: di che natura è allora la trasformazione di uno spazio urbano in scenografia? Quali sono i criteri che presiedono alla scelta di un luogo in vista della sua conversione in location? Qual è il legame che intercorre tra un regista o un soggetto e la città che viene scelta come set di un film? In che modo si dichiara o si impone, agli occhi di un autore, la necessità di collegare in maniera esclusiva uno spazio urbano alla narrazione in via d'elaborazione? Qual è la tipologia della città, sempre che ne venga confermata l'esistenza, che in funzione di caratteri propri o delle proiezioni soggettive di cui è oggetto, potrebbe erigersi a nucleo primitivo, a materia sostanziale ed intima, di un processo di creazione cinematografica?

Varie edizioni di *Univerciné Italien* si sono succedute, rispettivamente dedicate all'esplorazione cinematografica delle città di Mantova (2016), Genova (2017), Lecce (2018) e Matera (2019): il proposito di tali manifestazioni è quello di oltrepassare, senza peraltro disdegnarne l'interesse, il richiamo esercitato da allettanti iniziative di turismo cinematografico¹⁰. Il contesto del festival *Univerciné Italien* è parso favorevole ad un approccio più circostanziato dei legami che intercorrono tra la città e la sua rappresentazione in ogni diversa fase di realizzazione di un film, dalla pre-produzione - e relativa scelta delle location -, fino alla promozione di un film, la quale implica spesso un ultimo coinvolgimento dei promotori e sostenitori della realtà urbana portata sullo schermo.

9 O. Iarussi, *Andare per I luoghi del cinema*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 10.

10 Segnaliamo, tra le tante degne di interesse, quella sostenuta dalla Cineteca di Bologna: <http://www.cineturismo.cinetecadibologna.it/location/bologna>.

La relazione con un territorio, con il suo patrimonio umano, linguistico e artistico, con la sua indole sociale, appare in qualche caso come principio generatore di un'identità artistica: il rapporto con la città di Lecce, ad esempio, struttura intimamente la filmografia di Edoardo Winspeare¹¹ e ne orienta la ricezione, fino a suscitare nel pubblico l'adesione implicita ai principi stessi che sostengono, oltre al processo creativo, anche l'azione militante del regista, in favore del paesaggio salentino. In tal caso, la nozione di città può essere assunta come chiave di volta di una creazione e chiave di lettura della sua esecuzione, nonché come canone di interpretazione di una singolarità artistica.

La volontà di ricondurre una narrazione alla città in cui essa ha avuto origine, in cui è stata originariamente elaborata, accomuna figure autoriali diversissime tra di loro, ma impegnate in un analogo processo di riappropriazione cinematografica di luoghi costitutivi di una scrittura: Alessandro Rak¹², co-regista del film d'animazione *Gatta Cenerentola* (2017), risale alla favola secentesca di Giambattista Basile e rivisita l'originaria città di Napoli, disancorando l'una e l'altra dalle successive interpretazioni. Andrea Andermann, ideatore e produttore di film-opera destinati ad un'ampissima diffusione televisiva, ripristina le coordinate spaziotemporali della narrazione librettistica, ricollocando, in senso proprio, *Rigoletto* a Mantova, *Tosca* a Roma e *La Traviata* a Parigi¹³: trasferendo nei luoghi originari le riprese in diretta delle opere liriche, la trilogia restaura e interroga il legame tra città e soggetto, così com'è presumibilmente apparso nella concezione dell'artista.

Proseguendo tale riflessione, l'edizione 2019 del festival ha ospitato un convegno internazionale intitolato *La ville italienne dans le cinéma*, al quale hanno partecipato studiosi di italianistica pro-

11 Il regista Edoardo Winspeare ha partecipato, insieme a Celeste Casciaro, interprete del film *In grazia di Dio* (2014), e a Davide Barletti, regista del film *La guerra dei cafoni* (2016) alla Master Class intitolata «Lecce al cinema, o il cinema lontano dal centro» (17 marzo 2018).

12 Alessandro Rak ha partecipato alla Master Class intitolata «La mia Napoli» (Espace Cosmopolis, Nantes, 14 marzo 2019).

13 Andrea Andermann ha presenziato alle Giornate Internazionali di studio intitolate: «Du théâtre à l'écran: le film opéra» (Espace Cosmopolis, Nantes, e Château de Goulaine, 17 -18 marzo 2017): <https://crini.univ-nantes.fr/accueil/les-evenements-passes-du-crini/journees-d-etudes-internationales-du-theatre-a-l-ecran-le-film-opera--1489713.kjsp>.

venienti da varie aree geografiche, che condividono un interesse specifico per il cinema italiano. In questo volume vengono raccolti dodici contributi, presentati durante o in margine al convegno: ogni autore vi declina il rapporto tra la città italiana e il cinema secondo prospettive metodologiche e disciplinari diverse, avendo come obiettivo di mantenere vivo l'interesse del lettore attraverso riferimenti cinematografici accessibili e spunti di riflessione documentabili.

A partire da un'angolazione ideologico-estetica, Stefano Adamo studia la città nella sua relazione con i protagonisti delle vicende, focalizzandosi sul racconto cinematografico degli anni del boom economico. Il saggio ribadisce la centralità della città nell'estetica cinematografica degli anni Sessanta, analizzandone alcune rilevanti concretizzazioni nei film di Antonioni, Rosi, Pasolini e De Sica: lungi dall'essere ridotte a pure scenografie o rigidamente subordinate al loro referente reale, le città di Milano, Napoli e Roma incarnano piuttosto, in tale filmografia, le nuove dimensioni simboliche che le metropoli iniziano soltanto allora ad assumere nel paese. Nei successivi anni Settanta, il punto di vista dell'uomo qualunque di fantozziana memoria, forgiato da Luciano Salce nel film *Il... Belpaese* (1977), conferisce alla città di Milano i caratteri grotteschi e paradossali che già la spingono, come scrive Giacomo Nencioni, verso un disincanto tipicamente moderno.

La tentazione di limitarsi al semplice inventario cinematografico è particolarmente forte quando si studia una città, Napoli nel nostro caso, che si conferma regolarmente, anche in questo volume, come riserva inesauribile di immagini e immaginari cinematografici. Roland Carrée, sulla base della constatazione di tale fermento caratteristico, postula l'esistenza di un cinema napoletano: una figura particolare, come quella dei giovanissimi protagonisti delle vicende criminali, potrebbe confermarsi come vettore specifico e distintivo dell'identità cinematografica partenopea.

Il contributo di Antonio Catolfi insiste ugualmente sulla relazione tra personaggi e luoghi urbani nel cinema di Matteo Garrone, facendo emergere l'incidenza di tale legame sostanziale sul lavoro stesso del regista, fondato su modalità di osservazione partecipante del litorale campano di chiara sensibilità antropologica. Dal canto suo, Leonardo Galeassi, analizzando il cinema come prodotto audiovisivo, all'interno cioè di un complesso eco-

sistema che travalica i confini stessi del cinema, individua come denominatore comune della rappresentazione contemporanea del paesaggio urbano napoletano una nuova ricerca di realismo, per molti versi analoga a quella del neorealismo storico; l'immaginario audiovisivo di Napoli sembra altresì allontanarsi dai luoghi comuni più tradizionali e folcloristici per sviluppare un'identità visiva a vocazione internazionale. Se la narrazione iniziata col romanzo di Roberto Saviano (*Gomorra*, 2006), proseguita poi a livello teatrale, cinematografico e televisivo, si è effettivamente rivelata di grande richiamo internazionale, scrive Lello Savonardo, Napoli vi appare soltanto, in maniera parziale, in quanto città riconducibile alla criminalità: si pone allora la questione della credibilità del set, come la chiama il regista Mario Martone, cioè del rapporto morale tra città e macchina da presa. La piena maturità e la singolarità del cinema napoletano, prosegue Lello Savonardo, potrebbero essere ricercate in altre produzioni, e specialmente tra quelle che rinnovano radicalmente il dialogo tra immagini e patrimonio musicale partenopeo, facendo della colonna sonora il perno di una ricerca artistica collettiva particolarmente creativa.

Ripercorrendo diacronicamente lo stesso filone narrativo, Sabine Schrader interroga il modello teorico basato sull'opposizione delle nozioni di centro e periferia, e sul ruolo subalterno della seconda rispetto alla prima: sembra infatti che sia proprio la periferia a diventare progressivamente cifra dell'intera città di Napoli, o più generalmente dell'Italia meridionale, se non addirittura dell'Italia così come viene percepita, cedendo alla consueta tentazione riduttrice, al di fuori delle sue frontiere. Il saggio di Michela Sità sviluppa un'altra antinomia, paragonabile alla precedente, individuando in due film molto diversi tra di loro, come *Un ragazzo di Calabria* (1987) di Luigi Comencini e *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, una simile contrapposizione tra, da un lato, la provincia, dove la narrazione prende inizio e, dall'altro, la grande città, dove i destini dei protagonisti trovano la loro compiutezza, in virtù di quel dinamico opportunismo che solo i grandi centri urbani possono procurare.

Il rapporto tra soggetto e spazio urbano nel cinema di Paolo Sorrentino sembra mantenersi invariato, nella Napoli del suo primo lungometraggio come nella città di Roma, alla quale il regista approda con *La grande bellezza* (2013): tale continuità, rinvenibile

nel carattere asettico o inospitale conferito alle città, va tuttavia analizzata, seguendo le piste tracciate da Vittoriano Gallico, non tanto come forma di persistenza quanto piuttosto come effetto di un principio di avversità tra individuo e spazio urbano. Solo la città di Roma sembra poter indurre, nel cinema di Sorrentino, un rapporto più conciliante tra soggetto e città. Forse anche in questo caso, come nel film di Gabriele Mainetti¹⁴ esaminato da Antonio Catolfi, la messa in scena della romanità è resa possibile dall'ampio ventaglio di forme alte e basse di cultura che è consostanziale all'identità della città di Roma, e funzionale ad ogni sua possibile restituzione cinematografica. Roma, scriveva Federico Fellini, "ti permette ogni tipo di speculazione in senso verticale. Roma è una città orizzontale, di acqua e di terra, sdraiata, ed è quindi la piattaforma ideale per dei voli fantastici"¹⁵: da questa piattaforma prenderà forma il progetto del film *La città delle donne*, dove il termine città, precisa Walter Zidarič, non rinvia a un luogo fisico (semmai a un luogo "femminile", direbbe il regista), ma piuttosto ad un itinerario onirico-erotico alla ricerca dell'eterno femminile che, anche in una prospettiva lacaniana, non potrà mai essere soddisfatta.

Nel quadro della metariflessione urbanistica delineata da Federico Giordano, il paesaggio urbano come elemento investigativo della società è ritenuto una costante della storia del cinema italiano: un'antropologia dell'abitare è precisamente rintracciabile dall'epoca del cinema muto fino almeno alla cosiddetta scuola napoletana degli anni Novanta. All'interno di questa parabola, il lavoro di registi come Francesco Rosi o Gianni Amelio, radicalmente votato alla crescita del senso civico, assume un valore non solo testimoniale, ma anche e sostanzialmente politico: descrivendo lo stato e la qualità dell'architettura, il regista commenta, e soprattutto condanna.

Sullo schermo, la città italiana può vivere momenti di esaltazione oppure essere ridotta al ruolo di comparsa. L'insieme dei luoghi ripresi costituisce un vasto campionario di linguaggi e storie, dove svolgono un ruolo predominante gli elementi architettonici già carichi storicamente, di cui cinema e televisione sfruttano il potere fortemente identificante. Come sottolinea Alessio Patalocco, rico-

14 Si tratta del film *Lo chiamavano Jeeg Robot*, uscito nel 2015.

15 Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980, p. 144.

noscibilità e memoria collettiva permettono la costruzione di scenografie urbane credibili, sul grande, sul piccolo, come sul piccolissimo schermo: l'architettura della città catturata dall'occhio di un cellulare, si declina oggi in funzione delle innumerevoli angolazioni alle quali si presta l'hyper-individualismo contemporaneo.

L'approccio pluridisciplinare dei contributi qui riuniti, la varietà delle opere, delle visioni e delle epoche studiate, la diversità delle prospettive tracciate, consentono di intraprenderne la lettura in maniera progressiva e lineare, oppure seguendo i nessi e le intersezioni che, affiorando da un testo all'altro, rinforzano reciprocamente la loro visibilità. Qualunque sia il percorso seguito o il punto di vista adottato, non sfuggiranno alcune sensibili mancanze: nella cartografia della Penisola delineata dall'insieme dei saggi appaiono, certo, le città che condensano maggiormente l'interesse degli autori, ma altri universi urbani, nonostante la loro funzione essenziale in seno a illustri filmografie¹⁶, restano globalmente inesplorati; alcuni segmenti significativi della nozione di città, a cominciare da quello di periferia, accumulano effettivamente tutte le possibilità espressive della narrazione filmica e si prestano quindi ad analisi sistematiche, ma altri spazi urbani, direttamente destabilizzati da queste nuove configurazioni¹⁷, vengono soltanto sommariamente evocati; la città viene, sì, indagata nella sua relazione con i protagonisti della vicenda, ma tale indagine non si è forse qui limitata ad alcuni casi singoli, e non rappresentativi¹⁸, rinunciando ad ogni trattazione esaustiva?

Che il nostro lettore si rassereni : quelle che potrebbero essere percepite come lacune o, peggio, come incongruità, vanno invece interamente ascritte al carattere volutamente inaugurale di questa pubblicazione. Autori e curatori del volume, dopo aver misurato

16 Basta pensare alla città di Ferrara nel cinema di Michelangelo Antonioni o a quella di Venezia per Luchino Visconti, oppure alla Torino di Dario Argento. Ringrazio qui calorosamente l'artista francese Ernest Pignon-Ernest che ci ha permesso di rendere omaggio, nella copertina del nostro volume, alla città di Matera e a Pasolini.

17 Si pensi qui alla nozione di centro città, così come viene riconfigurato, in riferimento alla Capitale, da film come *La profezia dell'armadillo* (2018) di Emanuele Scaringi o *Bangla* (2019) di Phaim Bhuiyan.

18 Una riflessione potrebbe utilmente essere avviata riguardo ai personaggi secondari che contribuiscono, spesso in maniera stereotipizzata (ad esempio nel film *Come un gatto in tangenziale* (2017) di Riccardo Milani),

l'interesse della ricerca collettiva intorno al binomio rappresentato da città e cinema, si propongono infatti di sviluppare ulteriormente gli itinerari tematici e le convergenze disciplinari che questi primi lavori hanno già, anche solo contestualmente, indicato. Dal canto suo, il festival *Univerciné Italien*, confermando la vocazione di cui ha già manifestato la determinazione, rinnova qui la sua intenzione di esplorare le future rotte della cinematografia italiana mantenendo viva la sinergia tra cinema e ricerca, di cui questo volume costituisce un primo, fecondo esito.

alla caratterizzazione di una città, oppure alla funzione dei personaggi femminili, spesso raffigurati in margine (film *Nevia* di Nunzia de Stefano, uscito nel 2019) o in bilico tra universi urbani contrapposti (Come nel film *Vivere*, 2019, di Francesca Archibugi).