

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
CINETECA NAZIONALE
PRESENTA

XX SECOLO

L'INVENZIONE PIÙ BELLA

150 CAPOLAVORI DEL CINEMA

TORNANO SUL GRANDE SCHERMO



DAL 27 GENNAIO AL 29 GIUGNO 2022

CINEMA LA COMPAGNIA, FIRENZE | WWW.CINEMALACOMPAGNIA.IT

CSE... Cinoteca
Nazionale

 Direzione Generale
CINEMA e
AUDIOVISIVO


LA COMPAGNIA



**CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
CINETECA NAZIONALE
PRESENTA**

XX SECOLO

L'INVENZIONE PIÙ BELLA

a cura di CESARE PETRILLO

PROGRAMMA
DAL 27 GENNAIO AL 20 MARZO 2022

I capolavori del XX Secolo e i grandi protagonisti della storia del cinema in una rassegna monumentale che da Roma (dove è iniziata lo scorso 6 dicembre) sbarca anche a Firenze, a La Compagnia, promossa da CSC – Cineteca Nazionale, con il sostegno del Ministero della Cultura.

Un autentico viaggio lungo un secolo di film, per portare all'attenzione degli spettatori, anche più giovani, titoli e nomi da vedere o rivedere finalmente sul grande schermo, sempre in lingua originale.



Andare al cinema è un piacere che negli ultimi tempi ci è stato sottratto e che finalmente abbiamo iniziato a ritrovare. Andare al cinema vuol dire ridere, piangere, sperare, gioire, spaventarsi, emozionarsi con gli altri nel buio della sala. Vuol dire guardare e sentire la realtà in modi sempre nuovi, scoprire una pluralità di mondi possibili, sognare, viaggiare nel tempo e nello spazio, dimenticare per un po' chi siamo per immergersi in un altro universo. *XX Secolo. L'invenzione più bella* è un viaggio nella storia del cinema che ha l'obiettivo di ricordarci o farci scoprire quanto sia unica e memorabile l'esperienza di vedere un film sul grande schermo, nella convinzione che il modo più efficace di riavvicinare il pubblico alle sale cinematografiche sia quello di dar loro l'opportunità di vedere dei gran bei film. Abbiamo chiesto a Cesare Petrillo, che alla passione per il cinema ha dedicato tutta una vita, di sceglierne 150, con un'unica regola: includere soltanto film di cui era assolutamente innamorato. E l'amore, si sa, è contagioso.

Marta Donzelli

Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

.

È solo per un gioco di incastri e coincidenze che il benvenuto a questa nuova iniziativa, lo scorso 6 dicembre, è stato dato da un'opera che si chiama *Il lungo addio*: il film di Altman, reinvenzione di uno dei migliori romanzi di Chandler nello stile spiegazzato e aperto degli anni '70. In quel titolo si potrebbe leggere il lento distacco dalla pellicola, e da un modo di fare cinema (di sognare mondi alternativi, di criticare quelli contemporanei) che si va facendo di anno in anno sempre più fascinoso, ormai quasi mitologico.

Giocando con il titolo di un altro film, stavolta di Hawks, questa mega rassegna si chiama in realtà *XX Secolo*, e il cinema vi gioca il ruolo dell'"invenzione più bella". Cambiato secolo e millennio, ai capolavori qui raccolti si può guardare con tenerezza e insieme sgomento: Eastwood diretto da Siegel, lo sguardo di Tyrone Power impastato di sangue e arena, Sordi che fa il magliaro ad Amburgo, gli occhiacci più belli della storia del cinema (quelli di Bette Davis), i sussurri e le grida bergmaniane, lo struggente appartamento di miss Kubelik, il primo/ultimo spettacolo del compianto Bogdanovich... Il cinema saprà mai tornare a tanta creatività, a tale luminosa gioia?

Non è un discorso passatista, perché il cinema di oggi continua a nutrirsi dei grandi esempi di ieri e avant'ieri, e c'è sempre un frammento antico in ogni bellezza nuova, che sia firmata Tarantino o Sorrentino, Carax o Kore'eda. Qui le gemme sono quelle originali, ripresentate nelle versioni migliori, e sempre nella lingua di partenza, per capire come nasce il grande cinema del passato, da dove è nato quello presente e da dove potrà nascere quello futuro.

Curata amorosamente da Cesare Petrillo (la metà con Vieri Razzini di quella premiata ditta che portò valanghe di buon cinema prima su Raitre poi sugli

scaffali dei dvd), XX Secolo è la prima grande iniziativa della Cineteca Nazionale dopo l'arrivo della pandemia. Torniamo ai grandi classici alternando titoli più noti a rarità introvabili, bianconero e colore, opere classiche e trasgressive, la vecchia Europa e il mito America. In presenza, nel buio della sala, con un biglietto da vidimare e una poltrona su cui accomodarsi. Perché il grande cinema ha bisogno di uno schermo grande.

Alberto Anile

Conservatore della Cineteca Nazionale



Quando abbiamo iniziato con Marta Donzelli e Alberto Anile il lavoro di programmazione della Cineteca, la prima persona che ho contattato è stata Peter Bogdanovich. L'idea era di partire con un omaggio a lui e al suo cinema. Nel giro di ventiquattro ore Bogdanovich ha risposto che era onorato e commosso e sarebbe stato felice di essere a Roma per dare il via all'iniziativa della Cineteca Nazionale. Nelle settimane che sono seguite le notizie sul Covid si sono fatte allarmanti e abbiamo rimandato la rassegna a lui dedicata, nella speranza che con l'arrivo della bella stagione Peter potesse viaggiare e presentare personalmente i suoi film. La notizia della sua scomparsa arriva mentre andiamo in stampa. È con dolore e con affetto che dedichiamo questa rassegna a un grande artista, un grande critico e un vero gentiluomo.

Cesare Petrillo

Curatore del programma

Don SIEGEL



Negli anni '70 Don Siegel si conquistò la fama di autore, di regista cult, grazie al successo critico e commerciale di cinque film con Clint Eastwood e altri film d'azione di quella decade di cinema bellissimo e irripetibile. Questo tributo gli arrivò soprattutto dagli europei, inglesi e francesi in particolare, che gli riconobbero una grandezza che sorprese innanzitutto lo stesso Siegel.

Il regista si considerava un filmmaker della vecchia scuola americana, uno a cui piaceva girare film commerciali per i grandi Studios: i film dovevano essere di intrattenimento, rapidi, efficaci e soprattutto dovevano incassare soldi. Questa mentalità pratica aveva un'origine ben precisa: Don Siegel era approdato al cinema nel 1934 quando a 22 anni fu assunto dalla Warner prima all'archivio film e poi al montaggio. Per oltre dieci anni, Siegel si fece le ossa tagliando i film di Michael Curtiz, Raoul Walsh, Howard Hawks e John Huston. In questo modo imparò i trucchi del



mestiere, conoscendo alla perfezione gli aspetti magnifici e i lati deboli di questi maestri. *Casablanca*, *Una pallottola per Roy*, *Il sentiero della gloria*, *Il sergente York*, *Il mistero del falco*, *I ruggenti Anni Venti* per citare alcuni dei grandi classici della Warner passarono tutti per le mani di Don Siegel.

Era del tutto naturale dunque che il giovane “film doctor” desiderasse passare alla regia, ma Jack Warner gli rifiutò questa promozione. Siegel gli era troppo prezioso nel reparto montaggio e a capo di questo reparto fu costretto a rimanere fino alla scadenza del contratto. Finalmente nel 1945 gli fu concesso di fare un primo cortometraggio e poi faticosamente nel 1946 un noir di serie B, *La morte viene da Scotland Yard* con Peter Lorre.

La maledizione della serie B funestò la carriera di Siegel per quasi vent'anni: al regista, malgrado gli fossero riconosciute indubbie capacità professionali, vennero ammanniti solo copioni di pura routine con

budget risicati, attori di seconda categoria e tempi di ripresa strettissimi. *Night Unto Night*, *Fuga all'Ovest*, *Duello al Rio d'argento*, *Le ore sono contate*, *Avventura in Cina*, *I cadetti della III brigata*, *Delitto nella strada*, *Passione gitana* sono nella migliore delle ipotesi appena passabili, spesso di nessun conto. Fecero eccezione quattro titoli, *Il tesoro di Vera Cruz* con Robert Mitchum e Jane Greer di hawksiana memoria nell'alternanza di commedia e noir, il violentissimo *Rivolta al blocco 11* ispirato a episodi di cronaca carceraria, il celeberrimo *L'invasione degli ultracorpi* (lo status di film culto arrivò molto dopo) e ancora un noir con Ida Lupino femme fatale e Steve Cochran, poliziotto corrotto in preda alla lussuria, *Dollari che scottano*. Temi e stile del Siegel della maturità erano già ben delineati: anti-eroi sedotti dal male raccontati in maniera asciutta, rapida e senza psicologismi in un bianco e nero contrastato e nessun orpello. Tutti sotto gli ottanta minuti. L'insuccesso commerciale di questa fase costrinse Don Siegel a lavorare per la televisione ma ironia della sorte *Contratto per uccidere* girato per la NBC venne distribuito al cinema perché giudicato dall'emittente troppo violento per la tivù. Fu il primo dei grandi film della seconda fase della carriera di Siegel. Arrivarono così *Madigan*, *L'uomo dalla cravatta di cuoio*, *La notte brava del soldato Jonathan*, *L'ispettore Callaghan*, *Charley Varrick*, *Il pistolero*, *Il caso Drabble* e *Fuga da Alcatraz*.

La musica era cambiata, Siegel aveva a disposizione soldi e grandi attori – riuscì persino a lavorare con la star suprema, John Wayne, nel suo ultimo film, *Il pistolero*. Quello che non cambiò era lo stile: a parte un incremento nella durata e il passaggio al colore (per ragioni commerciali), il suo cinema rimase sostanzialmente un cinema di grande divertimento, dove ogni fotogramma è essenziale alla narrazione e il movimento, il ritmo, la fuga, l'uso delle armi, una galleria di personaggi taciturni e la precisione quasi scientifica con cui le azioni sono raccontate (che sia come si cauterizza una ferita o quale il tragitto da percorrere per compiere una rapina) concorrono a quel suspense che ancora oggi ci tengono incollati ai film di Don Siegel.

CONTRATTO PER UCCIDERE (THE KILLERS)

Regia: Don Siegel; *sceneggiatura:* Gene Coon
Con Lee Marvin, Angie Dickinson, John Cassavetes
USA 1964, 93' - (v.o. con sott. italiano)



Due killer professionisti ammazzano un ex pilota di auto da corsa che non oppone alcuna resistenza. Incuriositi dall'atteggiamento della vittima, indagano sul suo passato e scoprono che all'origine una donna senza scrupoli e un ricco bottino da spartire. Ispirato a un racconto di Ernest Hemingway e rifacimento a suo modo dell'omonimo film di Robert Siodmak (1946), questo noir mozzafiato presenta una galleria di personaggi diabolici tra cui spicca una femme fatale dalla faccia d'angelo e dal cuore d'acciaio.

ISPETTORE CALLAGHAN: IL CASO SCORPIO È TUO (DIRTY HARRY)

Regia: Don Siegel; *sceneggiatura:* Harry Julian Fink, Rita Fink, Dean Riesner
Con Clint Eastwood, Harry Guardino
USA 1971, 102' (v.o. con sott. italiano)

Il primo della fortunata serie sull'ispettore Callaghan (in originale il nome è Callahan), un detective dal grilletto facile, fu il primo grande successo commerciale di Siegel e il film che rivelò la personalità non western



di Eastwood. Controverso e sovversivo, Ispettore Callaghan è una disamina ambigua della corruttibilità delle forze dell'ordine e dell'orrore quotidiano del lavoro di poliziotto. All'epoca il film venne etichettato come fascista per l'uso della violenza.

LA NOTTE BRAVA DEL SOLDATO JONATHAN (THE BEGUILED)

Regia: Don Siegel; *sceneggiatura:* Albert Maltz, Irene Kamp, Claude Traverse

Con Clint Eastwood, Geraldine Page, Elizabeth Hartman

USA 1971, 105' (v.o. con sott. italiano)



Durante la guerra civile un soldato nordista ferito viene imprigionato in una scuola femminile del Sud e lì curato. A poco a poco seduce tutte le donne del pensionato. È questo il film più anomalo nella carriera di Don Siegel (il regista lo considerava il suo film “all’europea”): in un cambio di passo rispetto al suo cinema d’azione, qui l’attenzione è centrata sull’ambiguità dei personaggi, sull’atmosfera plumbea e minacciosa e sul rovesciamento dei ruoli tradizionali tra uomini e donne. Specialmente se l’uomo oggetto è Clint Eastwood.

CHI UCCIDERÀ CHARLEY VARRICK? (CHARLEY VARRICK)

Regia: Don Siegel; *sceneggiatura:* Dean Riesner, Howard Rodman

Con Walter Matthau, Sheree North

USA 1973, 111' (v.o. con sott. italiano)



Charley Varrick è un crop-duster: con un piccolo aereo spruzza anti parassitari sui campi agricoli. Ma la sua vera passione è rapinare banche. Piccole banche in posti sperduti, dove i rischi sono contenuti come gli introiti. Un giorno però ruba soldi che appartengono alla mafia. Tra i più brillanti film d’azione diretti da Siegel, Charley Varrick non ebbe il successo commerciale che meritava e secondo il regista la responsabilità era di Matthau: «Walter diceva a tutti i giornalisti che il film non gli piaceva e non lo capiva.»

FUGA DA ALCATRAZ (ESCAPE FROM ALCATRAZ)

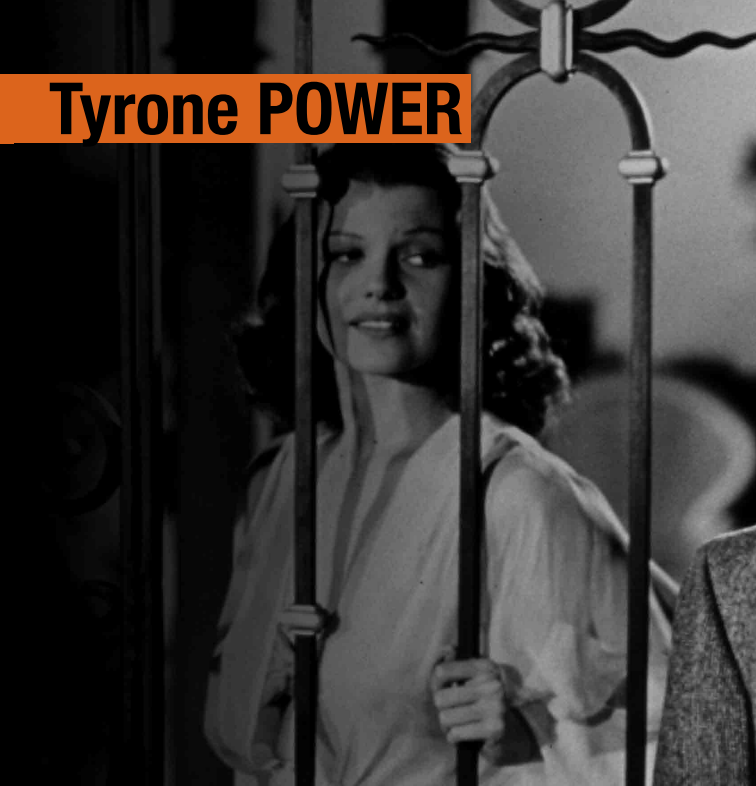
Regia: Don Siegel; *sceneggiatura:* Richard Tuggle
Con Clint Eastwood, Fred Ward
USA 1979, 112' (v.o. con sott. italiano)



Tre detenuti in un carcere di massima sicurezza studiano il modo per compiere l'evasione perfetta. Un film che è una grande lezione di cinema: Siegel dettaglia accuratamente tutto il piano dell'evasione, facendo vedere come si fanno le cose. Il film, incredibilmente una storia vera, segnò l'ultima di cinque collaborazioni tra il regista e Clint Eastwood, benché fosse una grande successo al botteghino e benché l'attore considerasse Siegel il suo maestro.



Tyrone POWER



Basta guardare pochi fotogrammi de *La grande pioggia* (1939) per capire che Tyrone Power va preso sul serio. Il capo coperto da un turbante e una casacca damascata renderebbero ridicoli molti grandi attori ma Tyrone nei panni di un principe indiano è perfettamente a suo agio; inoltre recita a fianco di una grandissima attrice come Myrna Loy e reggere il confronto non è facile. Ne esce a capo ritto, proprio come in *Sangue e arena*, lo sfolgorante technicolor di Rouben Mamoulian, dove Power sfoggia un'inspiegabile frangetta (segno nel cinema americano che siamo in Spagna?) e indossa collant, fasce colorate e cappe che altrove potrebbero solo farci ridere. Eppure, malgrado lo snobismo dei critici accecati da quella bellezza fuori genere, quasi femminea, Ty (come veniva chiamato) fu uno dei fenomeni di massa che tennero in ostaggio il pubblico mondiale per oltre due decenni, facendo breccia nel



cuore delle donne che lo avrebbero adottato, coccolato, amato e sposato e degli uomini che vedevano in lui non un rivale ma un modello.

Discendente da una famiglia di attori (suo padre e suo nonno si chiamavano entrambi Tyrone Power), approdò adolescente con la madre e la sorella a Hollywood e, dopo un falso inizio nel 1932 a 18 anni in *Tom Brown of Culver* di William Wyler, l'attore decise di farsi le ossa sul palcoscenico trasferendosi a New York. Al secondo tentativo con il cinema, nel 1936, fece centro: Henry King lo scelse come protagonista de *I Lloyds di Londra* e il successo fu immediato. Troppo bello per passare inosservato Power divenne in pochi mesi il re incontrastato della Twentieth Century Fox. *L'incendio di Chicago*, *Jess il bandito*, *Il prigioniero*, *Il cigno nero*, *Il segno di Zorro*, *Il figlio della furia* si rivelarono oro al botteghino e il capo della Fox, Darryl Zanuck, resosi

conto di avere una miniera a sua disposizione fu costretto a fare due concessioni all'attore pur di tenerlo buono. La prima fu un sacrificio: permettere a Tyrone di arruolarsi nell'esercito all'indomani dell'entrata in guerra degli Stati Uniti, non senza averlo costretto a girare un paio di film in fretta e furia per capitalizzare poi in tempi di magra. La seconda concessione fu per Zanuck un vero obbrobrio – l'attore, stufo degli eroi di cappa e spada o di avventure in mari esotici, chiese e ottenne la parte di protagonista in *La fiera delle illusioni*, in cui interpretava un antieroe privo di scrupoli e senza alcuna qualità salvifica. *La fiera delle illusioni* (oggi tornato alla ribalta per il rifacimento con Bradley Cooper) fu il primo film di Power in dieci anni a andare in rosso ma rappresentò quella svolta necessaria nella vita di ogni divo, essere presi sul serio dai critici, vedersi riconosciute altre qualità oltre che essere «just a pretty face» (un bel faccino).

Soddisfatto, Power ritornò nei ranghi e continuò a far fare soldi a palate alla Fox. Nel frattempo riuscì a ottenere un maggiore controllo creativo, alternando teatro e cinema e lavorando con Fritz Lang, John Ford, Billy Wilder e al fianco di Orson Welles, Marlene Dietrich e Charles Laughton – nessuno tra questi riusciva a rubargli la scena. Nel privato Power era un viveur: divertente, affilato, curioso, bevitore e fumatore, grande amante e tutto sommato un uomo inalterato dal successo, uno che aveva conservata intatta la sua spontaneità. La popolarità dell'attore non conobbe mai momenti di calo: esempio perfetto è *Il sole sorge ancora* del 1957, dove Tyrone era ancora la superstar e l'amico e rivale Errol Flynn gli faceva un po' tristemente da supporto. Non è dato sapere quanto la stella avrebbe continuato a brillare: nel 1958 mentre l'attore era impegnato in Spagna nelle riprese di *Salomone e la regina di Saba* fu colto da un infarto e morì sull'ambulanza che lo trasportava in un ospedale di Madrid. Aveva solo 44 anni.

JESS IL BANDITO (JESSE JAMES)

Regia: Henry King; *sceneggiatura:* Nunnally Johnson
Con Tyrone Power, Henry Fonda, Randolph Scott
USA 1939, 106' (v.o. con sott. italiano)



Liberamente basato sulla vita del celebre bandito americano, il film fu la quarta di undici collaborazioni tra Power e Henry King, all'epoca il regista di maggior prestigio della Fox. Girato per lo più in esterni (cosa rara nel 1939) e senza badare a spese, *Jess il bandito* fu il terzo incasso dell'anno (dopo *Via col vento* e *Mr. Smith va a Washington*) e uno dei rari casi in cui un criminale era raccontato come eroe nel cinema americano. È da segnalare che *Jess il bandito*, insieme a *Ombre rosse* e *Gli avventurieri*, portò il genere western in serie A.

IL PRIGIONIERO (JOHNNY APOLLO)

Regia: Henry Hathaway; *sceneggiatura:* Philip Dunne, Rowland Brown
Con Tyrone Power, Dorothy Lamour, Edward Arnold
USA 1949, 94' (v.o. con sott. italiano)

Quando un banchiere di Wall Street finisce in prigione per frode, suo figlio, giovane promettente del bel mondo, si dà alla carriera criminale. Primo di sei film che Power girò con il grande Henry Hathaway, *Il prigioniero* è il solo noir nella carriera dell'attore. Il film si

segnala anche per la presenza della splendida Dorothy Lamour nei panni di una cantante di nightclub e per la fotografia mozzafiato di Arthur C. Miller che in un gioco di bianchi e neri crea una perfetta atmosfera noir.

IL SEGNO DI ZORRO (THE MARK OF ZORRO)

Regia: Rouben Mamoulian; *sceneggiatura:* John Taintor Foote

Con Tyrone Power, Linda Darnell, Basil Rathbone
USA 1940, 94' (v.o. con sott. italiano)



Uno dei film più influenti nel cinema d'avventura, *Il segno di Zorro* deve gran parte della sua forza alla maestria di Rouben Mamoulian, il regista che inventò nel 1929 il suono registrato su più piste (*Applause*), nel 1931 la soggettiva (*Dr. Jekyll*) e il montaggio del suono (*Le vie della città*) e mise in scena il primo Technicolor (*Becky Sharp*) nel 1935. Zorro è qui orchestrato come una commedia e Tyrone Power è perfetto nel passare da damerino rammollito a grande spadaccino – senza bisogno di controfigura.

SANGUE E ARENA (BLOOD AND SAND)

Regia: Rouben Mamoulian; *sceneggiatura:* Jo Swerling
Con Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth
USA 1941, 125' (v.o. con sott. italiano)

Vita e morte del torero Juan Gallardo per la regia di Mamoulian che qui portò alla perfezione l'uso del colore da lui introdotto cinque anni prima con *Becky Sharp*. Traendo ispirazione dalla pittura spagnola (Ve-



lazzquez, El Greco, Goya), Mamoulian creò effetti visivi facendo uso di pistole spray colorate per dipingere i set oltre che il normale ricorso all'illuminazione. A aggiungere bellezza, la perfezione fisica di Power e delle protagoniste, Linda Darnell e Rita Hayworth. Una festa per gli occhi.

IL FILO DEL RASOIO (THE RAZOR'S EDGE)

Regia: Edmond Goulding; *sceneggiatura:* Lamar Trotti
 Con Tyrone Power, Gene Tierney, John Payne
 USA 1946, 145' (v.o. con sott. italiano)



Il primo film di Power dopo tre anni di servizio nei Marines durante la seconda guerra mondiale. Tratto da Somerset Maugham, Il filo del rasoio ha per protagonista un giovane che all'indomani della Grande Guerra attraversa una crisi esistenziale e parte alla ricerca di se stesso sull'Himalaya. Grande prova anche per Gene Tierney nei panni di una gelida signora dell'alta società.

Suso CECCHI D'AMICO



Chi ha avuto la fortuna di conoscere Suso Cecchi d'Amico sa che non le piacevano il chiasso, i proclami, le bandiere. Eppure se c'è stata una pioniera nel cinema italiano del dopoguerra, quella è Suso, donna di grande talento, asciuttezza, spirito di osservazione e sense of humour.

Così ricorda il suo lavoro sua figlia, Caterina d'Amico.

Come furono gli esordi di Suso nel cinema?

Ha iniziato perché aveva bisogno di soldi. Era il 1946 e non c'era una lira. In famiglia di mia madre non ci sono mai stati soldi, in famiglia di mio padre un po' di più, ma a mia madre scocciava farsi mantenere dai suoceri. Mio padre stava in sanatorio in Svizzera. E quindi lei si dovette arrabattare, avendo due figli piccoli di cinque e sei anni. Fece tanti lavoretti, traduzioni, finte rubriche, anche tante cose insensate, per esempio una cronacamondana da Parigi, stando a casa sua a Roma... Lei conosceva molta gente di ci-



nema perché nonno Emilio (Cecchi) era stato direttore artistico della Cines – bisogna dire che allora era pieno di letterati e giornalisti che si buttarono a capofitto nel cinema. Il primo a chiamarla fu Carlo Ponti che allora era alla Lux. Lei decise di provarci e ci prese gusto. Le prime cose non furono realizzate, però, come scrisse in una delle tantissime lettere a mio padre: «Mi è piaciuto tanto quello che ho fatto, vuoi vedere che funziona, questa cosa.»

Quello che emerge da queste lettere scritte tra il 1945 e il 1947 è che lei cerca di mantenere la famiglia. La cosa interessante è che non c'è mai una persona che cerca di realizzare se stessa o le sue ambizioni in quanto creatrice. Poi viene fuori che questo lavoro le piaceva molto e lo faceva con dedizione, con passione, ma non con il sacro fuoco di chi deve dire la sua sul mondo. E poi c'è il desiderio di fare bene quello che le viene richiesto... c'è una committenza e a questa committenza rispose nel modo migliore,

nel modo che corrispondeva alla sua etica, al suo istinto, al suo gusto. Non senti in quelle lettere una persona che voleva esprimere se stessa...

Quale fu la svolta?

La svolta è immediata, perché da subito fu molto richiesta. I produttori con cui lavorava si passarono la voce, mia madre era una donna affidabile, una che risolveva i problemi. Venne chiamata da Luigi Zampa e da Renato Castellani che lei adorava. Castellani erano un intellettuale vero, un uomo colto, meticoloso e probabilmente fu da lui che acquistò il gusto per la documentazione. Che fosse lo studio di un'epoca, una condizione sociale, un quartiere, una città. Questo gusto poi si rivelò fruttuoso anche con Luchino Visconti che aveva lo stesso tipo di impostazione. C'era il bisogno di raccontare le cose documentandosi.

Come erano organizzate le sessioni di sceneggiatura?

L'organizzazione del lavoro venne da sé. Quando tanti anni dopo le fu chiesto di insegnare, lei diceva «Quando uno ha fatto tre lezioni, la cosa finisce lì, perché tutto il resto è la pratica». Lei stessa non aveva acquisito un metodo. Il metodo di lavoro collettivo si è consolidato spontaneamente. Mamma lavorava a casa, e molto presto le riunioni di sceneggiatura si svolgevano da lei perché voleva stare coi figli – quindi gli altri sceneggiatori si adattarono e iniziarono a andare da lei; all'inizio con resistenza perché abitavamo a un settimo piano senza ascensore, quindi non venivano volentieri, soprattutto Aldo Fabrizi.

Come era lavorare in un mondo di uomini? C'erano altre donne nel gruppo di lavoro?

Erano tutti maschi, sempre. E la accolsero molto bene perché era una novità e perché lei aveva un carattere accogliente che fu parte della sua fortuna. C'è da dire che tutti questi uomini non si sentivano in competizione con lei. Lei era altro e non aveva nessuna volontà di prevaricazione. Tutte le coppie di

sceneggiatori a un certo punto hanno litigato selvaggiamente, in tutte le coppie c'era sempre quello funambolico e creativo e quello che lavorava sodo. E quindi le divergenze, spesso, comportavano separazioni definitive. Invece di lei avevano bisogno perché, come già detto, risolveva i problemi. Non era ansiosa, ma presente, era un interlocutore calmo che aveva interesse e cura della cosa. Io non l'ho mai sentita in ambascie: quando doveva consegnare, consegnava. Si arrabbiava raramente perché aveva un grande sense of humour: era difficile che perdesse le staffe. Sporadicamente c'erano delle presenze femminili, mi ricordo Lorenza Mazzetti, negli anni '60, Alba de Céspedes per le *Amiche*, Natalia Ginzburg per *Caro Michele*, ma erano scrittici, non sceneggiatrici. Il cinema le donne allora non lo facevano. Poi arrivò Cristina Comencini nel 1984 con *Cuore* di Comencini. Per Lina (Wertmüller) scrisse delle cose che non si fecero.

E il rapporto con i registi?

Raramente andava in conflitto con i registi, anche perché sosteneva che il film era del regista che alla fine faceva quello che gli pare. Qualche volta le dispiaceva perché pensava che il film fosse venuto male, sbagliato. Non l'ho mai sentita furibonda dire «questa cosa è stata rovinata, tradita». C'erano dei film di Mario (Monicelli) che non le piacevano, o di Luchino, come *Vaghe stelle dell'Orsa*. Ricordo benissimo che quando lo andai a vedere tornai a casa e le dissi quanto mi era sembrato brutto e che doveva levare il nome dai titoli e lei mi disse: «No. È una cosa che non si fa. Se collabori con una persona tutta la vita, quando un prodotto viene male non si dissocia. Resta dentro». Tutto questo lo diceva con grande tranquillità, senza ostilità, nessuna acrimonia.

Suso era una che parlava poco: tante persone negli anni mi hanno sempre detto che metteva soggezione, per me questo è incomprensibile: era una talmente accogliente e alla mano e diretta. Non si metteva mai su un piano diverso dall'interlocutore, sia parlasse con il portiere sia con il presidente della repubblica. Eppure metteva soggezione. Nel 1993 Franco Zeffirelli

le chiese se le poteva dare del tu e Suso si mise a ridere e gli disse: «Franco, ci conosciamo dal '46, ma dammi del tu...». Franco ci riuscì solo in parte perché continuò a darle anche dei lei. Con Luchino, amico di una vita, invece si mettevano in soggezione reciprocamente, e si davano del lei entrambi.

PROCESSO ALLA CITTÀ

Regia: Luigi Zampa; *sceneggiatura:* Zampa, Suso Cecchi d'Amico, Ettore Giannini, Turi Vasile, Diego Fabbri

Con Amedeo Nazzari, Silvana Pampanini, Mariella Lotti, Paolo Stoppa

Italia 1952, 98'



Ispirato a un processo di Camorra avvenuto a Napoli, il film venne nelle parole del regista «la storia di una istruttoria giudiziaria, che presenta la visione di un ampio retroscena umano e sociale. Per quanto l'azione sia fissata in una determinata epoca – i primi anni del '900 – lo sviluppo della vicenda coglie situazioni e condizioni tutt'altro che sorpassate.»

SENSO

Regia: Luchino Visconti; *sceneggiatura:* Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi

Con Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti
Italia 1954, 115'



Tra i grandi film d'amore della storia del cinema, *Senso* racconta la passione tra una contessa e un tenente dell'esercito austriaco nella Venezia di metà '800. Una splendida ricostruzione che rimanda alla tradizione dell'opera e del melodramma. Mozzafiato Alida Valli e Farley Granger.

I MAGLIARI

Regia: Francesco Rosi; *sceneggiatura:* Rosi, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Patroni Griffi
Con Alberto Sordi, Renato Salvatori, Belinda Lee
Italia 1959, 121'



Sordi e Salvatori sono due emigrati nella Germania degli anni '50. Un ottimo precursore di Rocco e i suoi fratelli nel ritratto, spietato e affettuoso, di un gruppo di quei milioni di italiani in cerca di fortuna all'estero.

ROCCO E I SUOI FRATELLI

Regia: Luchino Visconti; *sceneggiatura:* Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini, Giovanni Testori
Con Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Claudia Cardinale
Italia 1960, 170'



Il capolavoro di Visconti incentrato sui Parondi, una madre e cinque figli che dalla Basilicata cercano un destino migliore a Milano. Il film che (insieme a *Delitto in pieno sole*) catapultò Alain Delon tra le più grandi star mondiali.

CARO MICHELE

Regia: Mario Monicelli; *sceneggiatura:* Suso Cecchi d'Amico, Tonino Guerra
Con Mariangela Melato, Lou Castel, Delphine Seyrig, Aurore Clément
Italia 1976, 115'



Il romanzo epistolare di Natalia Ginzburg tradotto in narrazione cinematografica è l'esempio perfetto del lavoro da sceneggiatore di Suso Cecchi d'Amico nell'amalgamare i personaggi e dare un filo conduttore e una continuità alla storia.

Bette DAVIS



La si può amare o la si può odiare ma è innegabile che Bette Davis sia stata una delle più grandi attrici del secolo scorso e che senza il suo apporto il cinema americano non sarebbe lo stesso. In un'epoca, gli anni '30 (gli anni di Garbo, Crawford, Dietrich, Lombard) in cui la bellezza era il passaporto per sfondare sul grande schermo, Bette Davis s'impadronì di Hollywood in forza di un carattere tempestoso, uno spirito pioneristico e una capacità di penetrazione dei personaggi che tenevano il pubblico con il fiato sospeso. Tra i tanti segreti di Bette Davis, la comprensione dei testi e la capacità di immedesimazione nelle pieghe più remote dei suoi personaggi. Non si spiegherebbe altrimenti che quando a 36 anni interpretò Fanny, la diciottenne più bella di New York (*La signora Skeffington*, 1944), d'incanto diventava bellissima e diciottenne. Oppure quando nel 1942, all'apice della popolarità, fu la segretaria scialba ne *Il signore resta a pranzo*, mentre le due grandi parti



vennero attribuite a Monty Woolley e Ann Sheridan: Bette si limitò a fare il suo, lasciando la scena al mat-tatore e alla rivale, come solo i grandi possono e sanno fare.

Nacque nel 1908 a Lowell, vicino a Boston e decise fin da bambina che sarebbe stata un'attrice. Nel 1928 recitava a Rochester nella compagnia teatrale di George Cukor, ma fu licenziata (anni dopo, quando le fu chiesto un commento sul celebre regista, disse «peggio per lui»). Approdò subito a Broadway in una serie di spettacoli dove il suo talento non passò inosservato. Nel 1931 la Universal la opzionò per un contratto ma dopo sei film il capo dello Studio, Carl Leammle, decise che Bette era «troppo brutta» e non rinnovò l'opzione. Nel 1932 firmò un contratto standard di sette anni con la Warner e nel giro di poco tempo divenne la prima donna dello studio, anche grazie a una mossa coraggiosa e molto pericolosa – accettare la parte di una prostituta malvagia e sgra-

debole che muore di sifilide in *Schiavo d'amore*, una scelta che nessuna attrice alle prime armi avrebbe osato fare e che le portò la prima candidatura all'Oscar. Vinse la statuetta l'anno successivo con *Paura d'amare*. Nel frattempo la sua natura ribelle e battagliera la portò al centro delle cronache: per evitare dei copioni mediocri, l'attrice scappò in Inghilterra ma la Warner le fece causa e vinse. Bette tornò sconfitta ma non troppo alla casa madre – le sue quotazioni erano troppo alte e gli incassi prodigiosi perché Jack Warner non le accordasse, oltre al trattamento da star, quella qualità che Bette cercava nei copioni. Per oltre un decennio, l'attrice dominò gli schermi con una serie di trionfi al botteghino e una gamma di personaggi formidabili, sempre diversi: *Figlia del vento* – secondo Oscar – *Tramonto*, *Il conte di Essex*, *Ombre malesi*, *Perdutamente tua*. Era meravigliosa come eroina dolce e romantica (*Io ti aspetterò*, *Il grande amore*), come mantide (*Piccole volpi*) o assassina (*In questa nostra vita*) e il pubblico era incantato e elettrizzato dalle sue creazioni e dalle sue provocazioni.

La vita privata non era altrettanto facile tra matrimoni falliti e furiose litigate sui set, celebri quelle con William Wyler, Miriam Hopkins e Errol Flynn (l'odio per quest'ultimo era tale che rifiutò la parte di Rossella O'Hara per non recitare con lui – Jack Warner era stato, infatti, il primo produttore a opzionare i diritti di *Via col vento* e, dopo il rifiuto dell'attrice, li cedette a Selznick). Nel 1950, quando a 42 anni la popolarità cominciò a diminuire, Bette entrò nel cast di quello che sarebbe stato il suo titolo più celebre, *Eva contro Eva*, in qualche modo uno specchio per l'attrice che come il personaggio doveva scendere a patti con la realtà anagrafica. Un nuovo trionfo critico e commerciale che purtroppo la qualità dei film successivi non confermò; le parti per donne mature erano esigue e la concorrenza spietata – registi e produttori preferivano lavorare con attrici più facili, come Barbara Stanwyck o Joan Crawford. E fu proprio con quest'ultima, sua nemica leggendaria, che Bette tornò a conquistare il grande pubblico come

una vecchia leonessa che non molla la preda: sopra le righe, truccata come una maschera giapponese ma grandiosa, lacerante e patetica in *Che fine ha fatto Baby Jane?* nel 1962, l'ultima delle sue candidature all'Oscar e il primo di una serie di horror gotici propri di quella decade.

Nessuno dei film successivi dell'attrice è davvero degno di nota, ma è notevole che Bette nei venticinque che seguirono, fedele al suo spirito indomito e a quella passione divorante per la recitazione che le alienò mariti e affetti, non smise mai di lavorare e continuò fino alla morte, nel 1989. L'iscrizione che volle sulla lapide: «She did it the hard way» (scelse la via più ardua).

FIGLIA DEL VENTO (JEZEBEL)

Regia: William Wyler; *sceneggiatura:* Clements Ripley, Abem Finkel, John Huston

Con Bette Davis, Henry Fonda, George Brent
USA 1939, 104' (v.o. con sott. italiano)



New Orleans 1850. Nel tentativo di affermare la sua indipendenza, la giovane e volitiva Julie indossa un abito rosso al grande ballo cittadino destando scandalo tra la borghesia ricca e facendo infuriare Pres il fidanzato che la ripudia. Capito l'errore, Julie cerca di porre rimedio ma Pres sposa un'altra. Nel frattempo un'epidemia di colera travolge la città e la gio-

vane dovrà fare ricorso a tutte le sue forze per salvare l'uomo che ama tuttora. La prima volta di Bette Davis sotto la guida del maestro William Wyler, l'attrice vinse il secondo Oscar della sua carriera.

OMBRE MALESI (THE LETTER)

Regia: William Wyler; *sceneggiatura:* Howard Koch
Con Bette Davis, Herbert Marshall
USA 1940, 95' (v.o. con sott. italiano)



Malesia. Leslie, una signora sposata con il direttore di una piantagione uccide l'amante che vorrebbe abbandonarla. Tra sotterfugi e bugie inganna il marito e la polizia sostenendo di aver ucciso per legittima difesa... Bette Davis, con la complicità di William Wyler riesce a dare ambiguità e a togliere ogni traccia di manicheismo a un personaggio che in altre mani rischiava di essere un'assassina fredda e calcolatrice. Tratto da Somerset Maugham.

PERDUTAMENTE TUA (NOW, VOYAGER)

Regia: Irving Rapper; *sceneggiatura:* Casey Robinson
Con Bette Davis, Claude Rains, Paul Henreid
USA 1942, 117' (v.o. con sott. italiano)

Il mélo anni '40 per eccellenza. Bette Davis si trasforma da brutto anatroccolo in un'affascinante si-



gnora allorché si libera dalle grinfie di una madre dispotica e si innamora di un uomo infelicemente sposato. Aiutata dal commento musicale di Max Steiner, dalla bellissima fotografia in bianco e nero di Ernest Haller e dalle battute immortali di Robinson («Non chiediamo la luna, abbiamo le stelle»), Bette Davis riuscì a dare autenticità a una storia ai limiti dell'incredibile.

EVA CONTRO EVA (ALL ABOUT EVE)

Regia: Joseph Mankiewicz; *sceneggiatura:* Mankiewicz
 Con Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders
 USA 1950, 138' (v.o. con sott. italiano)



La leggendaria battaglia di dame tra una grande attrice di Broadway e una ragazza in apparenza timida e dimessa che si insinua nella sua esistenza facendosi passare per un'ammiratrice e poi rubarle una parte e diventare una diva a sua volta. La scrittura colta e sofisticata di Joseph Mankiewicz al servizio di una commedia irresistibile. Il film sembra scritto su misura per Bette Davis, in realtà l'attrice sostituì Claudette Colbert che era già stata ingaggiata ma ebbe un incidente e si ruppe una gamba. Davis commentò: «Poor thing» (poverina).

CHE FINE HA FATTO BABY JANE? (WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?)

Regia: Robert Aldrich; *sceneggiatura:* Lukas Heller
Con Bette Davis, Joan Crawford
USA 1962, 134' (v.o. con sott. italiano)



Due vecchie sorelle vivono reclusi tra le colline di Los Angeles. Blanche grande diva degli anni '30 è ridotta su una sedia a rotelle. Jane, bambina prodigio negli anni '20, la accudisce come peggio non si potrebbe. Un colpo di genio del regista Robert Aldrich riunire due vecchie glorie, due ossi duri che si erano odiate per trent'anni. Una battaglia senza esclusione di colpi in un leggendario grand guignol carico di ironia.



Ingmar BERGMAN



Ingmar Bergman nacque a Uppsala nel 1918, secondogenito di un pastore luterano. Il suo destino di affabulatore si compì subito, dato che il padre, uomo rigidissimo, educò i figli nel terrore, tra confessioni, punizioni e fustigazioni. Come racconta nel libro autobiografico *Lanterna magica*, il piccolo Ingmar dovette imparare a mentire e a reinventare la realtà. Il mondo della finzione e la febbre del cinema arrivarono presto nella sua vita prima quando fu portato al circo da una ricca zia e poi quando durante un Natale a suo fratello venne regalato un proiettore. Ingmar, geloso di quel regalo, scambiò con il fratello i suoi soldatini e si rifugiò in quel mondo solitario di ombre proiettate sulla parete di casa. Conseguita la maturità, Bergman studiò letteratura all'università e cominciò a occuparsi di teatro giovanissimo. A 28 anni diresse il suo primo film, *Crisi* (1946). Tra il 1955 e il 1957 con *Sorrismi di una notte d'estate*, *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*, la sua arte venne rico-



nosciuta a livello mondiale. Nei cinquanta anni successivi continuò a scrivere, dirigere film per il cinema e la televisione e a occuparsi di regie teatrali.

Il resto della vita di Bergman potrebbe essere sintetizzato in numeri: cinque mogli, nove figli, settanta lungometraggi, centosessanta regie teatrali (soprattutto testi classici considerati punti d'arrivo della messa in scena); e ancora sceneggiature, memorie, racconti, premi, amanti fino alla morte all'età di 89 anni nel 2007 sull'amata e celebrata isola di Faro.

Cercare di parlare del cinema di Bergman in poche righe sarebbe inutile – esistono centinaia di pubblicazioni dotte – e riduttivo: è un cinema che parla di vita e dei grandi temi esistenziali e dunque morte, amore, sesso, Dio, la perdita della fede, malattia fisica e mentale, guerra, rapporti familiari, mancanza di comunicazione, crisi. Ma è anche un cinema che parla, molto spesso, di messa in scena, dissimulazione, magia, illusione, circo, teatro, attori. Bergman

era un grande, grandissimo burattinaio o, come ebbe a definirsi egli stesso in *Lanterna magica*, un ipocrita: non semplicemente nell'accezione negativa che ha questo termine (che deriva dal greco e significa attore, quindi simulatore); insomma ipocrita nella necessità di reinventare di continuo una realtà parallela, una maschera che gli consentisse nel privato come nel lavoro di organizzare tutta la materia vitale al fine della messa in scena, appunto. Come lui racconta, fin da bambino osservava il mondo e «potevo seguire tutto quello che accadeva come su un palcoscenico». Per sua stessa ammissione detestava l'improvvisazione e riteneva i suoi colleghi che usavano questo metodo dei mediocri e degli incapaci. Il suo essere ipocrita, il suo fingere con se stesso, gli permetteva di dettagliare la giornata e il lavoro nei meandri più nascosti: «riprendo, per dirla in breve, la mia abitudine di pianificare minuziosamente e mettere in scena la mia vita.»

L'approccio migliore, più semplice, per entrare nella magia di Ingmar Bergman è lasciarsi incantare da quelle immagini in bianco e nero, da quei primissimi piani sugli attori, quei silenzi (la musica in Bergman fa parte dell'azione e non è mai commento), da quei dialoghi colti, traslati, violenti, a volte inafferrabili, da quei paesaggi a volte dolci, spesso ostili, sempre freddi, da quella recitazione trattenuta e impeccabile di Liv Ullmann, Gunnar Björnstrand, Max von Sydov, Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Jarl Kulle, Bibi Andersson per citare alcuni dei suoi fedelissimi che in quei settanta film misero in scena le mille maschere di Ingmar Bergman.

SORRISI DI UNA NOTTE D'ESTATE (SOMMARNATTENS LEENDE)

Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman

Con Gunnar Björnstrand, Eva Dahlbeck, Jarl Kulle
Svezia 1955, 108' (v.o. con sott. italiano)

Una girandola sentimentale ambientata alla fine dell'800. Tra i protagonisti Fredrik, un avvocato di



mezza età sposato con la giovanissima Anne in un matrimonio bianco. Il figlio di primo letto di Fredrik, il ventenne Henrik (innamorato corrisposto di Anne) che intreccia una relazione con la serva. Infine una grande attrice di teatro, Desirée, ex amante di Fredrik e ora in una relazione con un ufficiale dell'esercito...

IL POSTO DELLE FRAGOLE (SMULTRONSTÄLLET)

Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman

Con Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Bibi Andersson,
Gunnar Björnstrand

Svezia 1957, 91' (v.o. con sott. italiano)



Isak, un vecchio professore e batteriologo, sta per ricevere un'importante onorificenza. Nel viaggio che lo porta da Stoccolma a Lund è accompagnato dalla nuora, Marianne, incinta e in procinto di divor-

ziare. Durante il viaggio daranno un passaggio a tre giovani autostoppisti. Tra ricordi, sogni a occhi aperti e incubi.

IL SILENZIO (TYSTNADEN)

Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman

Con Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom

Svezia 1963, 105' (v.o. con sott. italiano)



Il rapporto teso tra due sorelle, in viaggio in un paese indefinito sull'orlo di una guerra. Anna, donna sensuale, porta con sé il figlio, un bambino di dieci anni. Ester, traduttrice di opere letterarie gravemente malata, beve e fuma senza sosta.

PERSONA

Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman

Con Liv Ullmann, Bibi Andersson

Svezia 1968, 84' (v.o. con sott. italiano)

Elizabet Vogler è una famosa attrice teatrale ricoverata in una clinica psichiatrica da quando ha smesso di parlare. Il suo medico, convinto che non sia realmente malata, le consiglia di trasferirsi in una casa sul mare dove viene accompagnata da un'infermiera, Alma. Le due donne si ritrovano sole e Alma racconta la sua vita a Elizabet.



SUSSURRI E GRIDA (VISKNINGAR OCH ROP)

Regia e sceneggiatura: Ingmar Bergman
 Con Ingrid Thulin, Liv Ullman, Harriet Andersson
 Svezia 1972, 91' (v.o. con sott. italiano)



Tre sorelle si ricongiungono quando una di loro, Agnes, sta per morire di cancro. Le altre due, Maria e Karin, la assistono con l'aiuto di Anna, la donna di servizio. È proprio Anna quella che riesce a stare vicino alla malata, mentre Maria e Karin tengono le distanze. Di questo film Bergman disse fra l'altro che la dominante della casa di Agnes è il rosso, colore vitale senza il quale la dolorosità del racconto sarebbe risultata "insopportabile".

Leo McCAREY



Negli anni '30 Leo McCarey scrisse e diresse alcune commedie che avrebbero influenzato il genere in modo riconoscibile. La sua unicità: lavorò con tutti i comici del momento, da Laurel e Hardy ai Fratelli Marx, da Mae West a W.C. Fields, da Eddie Cantor a Harold Lloyd. Così, facendo sue le tecniche di questi attori, o meglio insegnando e imparando da loro, divenne un maestro il cui culmine è la celeberrima screwball comedy *L'orribile verità*.

Negli anni '20 il regista, allora aspirante attore, si era fatto le ossa con le comiche di Hal Roach, il più acclamato produttore di due rulli a base di inseguimenti e torte in faccia. Sua fu l'idea di accoppiare il surreale Stan Laurel allo straripante Oliver Hardy.

Il successo conseguito con Hal Roach portò McCarey a un contratto con la Paramount dove mise a segno quattro successi consecutivi, *Zuppa d'anatra*, uno dei capolavori dei Marx, *Belle of the Nineties* con Mae West, *I sei mattacchioni* con W.C. Fields e *Il maggiordomo*, trionfo comico di Charles Laughton.



Questi successi gli garantirono la libertà creativa e il totale controllo del set: McCarey, cosa più unica che rara, consegnava le sceneggiature ai produttori e agli attori e poi non ne teneva il minimo conto, spesso cercando durante le riprese (talvolta suonando il pianoforte) la concentrazione e le soluzioni comiche. Nel 1937, quando per *L'orribile verità* il regista ingaggiò Cary Grant, allora soltanto in ascesa, e la già affermatissima Irene Dunne, i due attori furono decisamente allarmati dai suoi metodi. Arrivando sul set non sapevano cosa sarebbe successo durante le giornate, e Cary Grant cercò perfino di abbandonare le riprese del film. Tranquillizzati gli attori e appianate le divergenze, McCarey portò il film non solo al successo ma all'Oscar per la miglior regia e a un sodalizio con Grant durato fino agli anni '50. Molti giurano che l'attore inglese modellò il suo personaggio su McCarey, che tra l'altro gli somigliava, facendo suoi i tic, il modo di ridere, le intonazioni, una certa aria da dandy.

La capacità di McCarey di incidere sulla realtà anche in termini drammatici portò quello stesso anno alla realizzazione di *Cupo tramonto*, uno dei film più lucidi e amari mai usciti da Hollywood sulla povertà e sulla vecchiaia. Chiuse in bellezza la decade *Love affair* (1939), sublime mélo venato di ironia con Charles Boyer e ancora Irene Dunne, che poi McCarey stesso avrebbe rifatto con Cary Grant e Deborah Kerr nel 1957, di nuovo un grande successo.

Nel 1940 un incidente d'auto impedì al regista di portare a compimento *Le mie due mogli*, da lui scritto con l'idea di rimettere in gioco la coppia Grant-Dunne. Il film, un altro trionfo, fu realizzato da Garson Kanin, e firmato da McCarey solo come produttore, benché il suo apporto creativo sia evidente fin dai titoli di testa. Questo incidente e ancor più la scoppio della guerra rallentarono il suo ritmo produttivo e i suoi film, *Fuggiamo insieme*, *La mia via* (un altro Oscar), *Le campane di Santa Maria*, presero una piega più drammatica. Il suo cattolicesimo, unito a un fiero conservatorismo, portò in piena era McCarthy al disastro di *Mio figlio John* (1950), film ferocemente anticomunista che finì per rovinare la sua reputazione critica, peraltro ristabilita solo in anni recenti. Tuttavia, tra i grandi estimatori di McCarey, vanno ricordati Howard Hawks, che lo riteneva insieme a Ford e Lubitsch uno dei tre più grandi registi americani; e Jean Renoir, secondo il quale «raccontava la gente meglio di qualsiasi altro regista a Hollywood».

ZUPPA D'ANATRA (DUCK SOUP)

Regia: Leo McCarey; *sceneggiatura:* McCarey, Bert Kalmar, Harry Ruby

Con Groucho, Chico, Harpo e Zeppo Marx, Margaret Dumont

USA 1933, 69' (v.o. con sott. italiano)

Il fantomatico regno di Sylvania sta cercando di annettere il fantomatico regno di Freedonia che per mantenere la sua indipendenza proclama Rufus T. Firefly (Groucho) leader nazionale. Scoppia così la



guerra lampo dei fratelli Marx in quello che la critica mondiale riconosce come il capolavoro dei celebri comici. L'anarchia assoluta "tenuta insieme" da Leo McCarey.

IL MAGGIORDOMO (RUGGLES OF RED GAP)

Regia: Leo McCarey; *sceneggiatura:* McCarey, Walter DeLeon, Harlan Thompson

Con Charles Laughton, Mary Boland, Charles Ruggles
USA 1935, 90' (v.o. con sott. italiano)



Durante una vacanza a Parigi, una coppia di miliardari americani, rozzi e provinciali, vince al tavolo da gioco un maggiordomo, lo snob e raffinatissimo Ruggles che d'un tratto è costretto a trasferirsi con i nuovi padroni a Red Gap, in pieno Far West. Esilarante commedia sullo scontro culturale tra il vecchio e il nuovo continente e l'annosa lotta tra le differenti classi sociali.

CUPO TRAMONTO (MAKE WAY FOR TOMORROW)

Regia: Leo McCarey; *sceneggiatura:* McCarey, Viña Delmar

Con Beulah Bondi, Thomas Mitchell
USA 1937, 91' (v.o. con sott. italiano)



Una coppia di vecchi, sposati da tutta la vita, è costretta a separarsi quando perde la casa e nessuno dei cinque figli ha lo spazio sufficiente per ospitarli entrambi. Questo tragico apologo sulla vecchiaia e la povertà venne realizzato da McCarey quasi a contraddire i suoi grandi successi comici. Il film venne salutato immediatamente come un capolavoro: coraggioso, sobrio, disperato e, incredibilmente, anche venato di un grande sense of humour.

L'ORRIBILE VERITÀ (THE AWFUL TRUTH)

Regia: Leo McCarey; *sceneggiatura:* McCarey, Viña Delmar

Con Irene Dunne, Cary Grant
USA 1937, 90' (v.o. con sott. italiano)



Ricchi, belli e sofisticati, Lucy e Jerry Warriner decidono di divorziare quando iniziano a sospettarsi a vicenda di tradimento. Il giudice concede il divorzio a novanta giorni, così dando loro il tempo di procedere con le più scervellate e divertenti bagarre. Celeberrima fra le commedie “screwball”, il film catapultò Cary Grant tra le stelle di prima grandezza.

UN GRANDE AMORE (LOVE AFFAIR)

Regia: Leo McCarey; *sceneggiatura:* McCarey, Delmer Daves

Con Irene Dunne, Charles Boyer

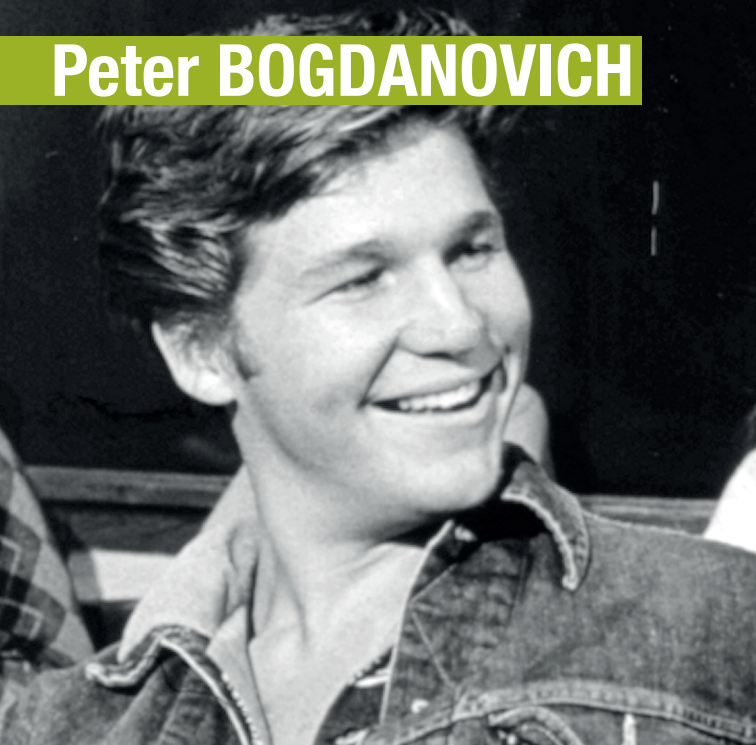
USA 1939, 89'

Versione restaurata da Lobster Films e MoMA
(v.o. con sott. italiano)



Un playboy francese e una cantante americana si conoscono a bordo di un transatlantico in rotta verso New York. Si innamorano perdutamente e decidono di darsi appuntamento sei mesi più tardi in cima all'Empire State Building, dopo che entrambi saranno riusciti a mettere in ordine le proprie vite. Mélo sublime, rifatto e imitato molte volte, il film è stato lungamente sepolto per questioni legali e solo recentemente il Museum of Modern Art e la Lobster film di Parigi hanno restaurato questo capolavoro in tutto il suo splendore.

Peter BOGDANOVICH



Nel 1971 arrivò sugli schermi americani *L'ultimo spettacolo* e venne subito salutato come un capolavoro. Peter Bogdanovich – al suo secondo film – era il nuovo enfant prodige della regia. In effetti il film aveva una forza dirompente e, come già era successo con *Cinque pezzi facili* di Bob Rafelson e *Mash* di Robert Altman, tagliava i ponti con quel cinema tradizionale delle Majors che mostrava il fianco da oltre un decennio. Girato in un desueto bianco e nero, raccontava le vite di un gruppo di persone in una cittadina del Texas negli anni '50 senza fare ricorso al convenzionale uso della trama. La macchina da presa stava sui personaggi, la narrazione era frammentata e la musica non era commento musicale ma arrivava, come parte dell'azione, dalle radio o dai juke box. Altra novità, i tre protagonisti, Timothy Bottoms, Cybill Shepherd e Jeff Bridges, erano dei perfetti sconosciuti. Nel cast c'era però un vecchio attore dimenticato, Ben Johnson, che veniva dai film di John Ford e (insieme all'uso del bianco e nero) era



una spia precisa del fatto che Bogdanovich non avesse intenzioni eversive, anzi, amava profondamente il cinema classico. Il regista era stato giornalista cinematografico e negli anni aveva conosciuto e intervistato Ford, Howard Hawks, Orson Welles e da vero cineasta si era nutrito della lezione dei grandi facendola sua. Nel suo primo film, *Bersagli*, storia di un giovane pazzo assassino, Bogdanovich aveva ingaggiato il mostro sacro Boris Karloff (nella sua ultima performance) e aveva utilizzato spezzoni di Codice penale di Hawks. Dunque “la rottura” di Bogdanovich va letta più come una re-interpretazione o rivitalizzazione del cinema americano – una versione d’oltreoceano di quello che aveva fatto con il cinema francese François Truffaut. I film successivi vennero accolti di nuovo con grande favore: *Ma papà ti manda sola?* omaggio alla screwball comedy e in particolare a Howard Hawks e *Paper Moon*, di nuovo in bianco e nero, di nuovo uno sguardo sul passato – il film è ambientato negli anni ’30, durante la De-

pressione e riecheggia il mondo Warner Bros. tra imbrogliatori, squaldrine e contrabbandieri.

I guai seri iniziarono nel 1974 con l'uscita di *Daisy Miller* da Henry James. Protagonista del film era Cybill Shepherd in un'interpretazione mozzafiato che venne totalmente fraintesa. Il lavoro sul personaggio venne condotto in modo talmente sottile che paura e fragilità vennero prese come un approccio vuoto, superficiale nella migliore delle ipotesi: fra l'altro l'attrice parlava a tale velocità che era difficile seguirla nei dialoghi. Ma a una visione più attenta le intenzioni risultano chiare: il film segue il personaggio in un percorso di maturazione fuori dalle regole della società. E questa società rifiuta ogni forma di alterità. Proprio come critica e pubblico rifiutarono di capire la diversità della scrittura cinematografica di *Daisy Miller*. Va aggiunto che Peter e Cybill erano diventati amanti sul set de *L'ultimo spettacolo*, e il fatto che il regista fosse già sposato provocò l'ira puritana degli americani. Il grande Orson Welles li confortò dicendo che essere belli, famosi, innamorati e concubini era un peccato imperdonabile in un mondo roso dall'invidia.

Con *E finalmente arrivò l'amore*, uno dei film più belli degli anni '70, le cose non andarono meglio. A partire dalle musiche di Cole Porter, tra scene déco in stile RKO e un uso parco, quasi monocromatico, del colore al limite del bianco e nero, Cybill Shepherd e Burt Reynolds divennero cantanti e ballerini in un modo del tutto amatoriale, seppure incantevole. Non era nelle intenzioni di nessuno confrontarsi con Fred Astaire e Ginger Rogers: anche questo omaggio venne frainteso e il film fu massacrato di tagli ed è rimasto nel limbo per oltre quaranta anni, fino allo splendido restauro che vedremo in questa rassegna. Nel 1980 la vita privata del regista subì un colpo effettato. Aveva appena finito di girare *E tutti risero*, (l'ultima grande prova di Audrey Hepburn) quando la giovane Dorothy Stratten, una delle protagoniste del film, venne uccisa dal marito geloso. Stratten e Bogdanovich si erano innamorati sul set e avevano iniziato a convivere. Nel 1985 Bogdanovich tornò

dietro la macchina da presa con *Mask* che fu grande successo critico e commerciale, mentre il sequel de *L'ultimo spettacolo*, *Texasville* (del 1990, di nuovo con Cybill Shepherd e Jeff Bridges) fu un fiasco e subì tagli massicci. Gli estimatori di Bogdanovich ritengono *Texasville* tra i suoi film migliori. A oggi non esiste una copia proiettabile nella sua durata originale di 150' minuti – qualche fortunato possiede una versione pirata di scarsa qualità tecnica.

Negli ultimi trenta anni, Bogdanovich ha scritto molti libri di cinema indispensabili (vanno ricordati *Who The Devil Made It* e *Who the Hell's in It* oltre a quelli su Ford, Hawks e Welles) è stato attore in film per la tivù, ha diretto dei documentari e soprattutto ha divulgato la sua conoscenza profonda del cinema nelle edizioni speciali di DVD e Blu Ray di molti classici e raccontato, sempre senza pompa, la sua esperienza di cineasta e cinefilo su Turner Classic Movies. Prima di morire stava lavorando al Director's cut di *Squirrels to the Nuts*, il suo ultimo film rimaneggiato pesantemente dalla produzione e uscito come *She's Funny That Way*.

Lascia oggi un'eredità ricca e complessa di pubblicazioni, ma soprattutto di grandi film. Bisognerebbe vedere quasi tutti i film di Bogdanovich in sequenza e la sensazione prevalente sarebbe la stessa che accompagna la visione dei film di John Ford: un mondo di un grande umanista popolato di personaggi che tornano da un film all'altro dove i nomi e, talvolta, le facce cambiano ma rimangono immutate le manie, le diversità, le unicità. Bogdanovich amava profondamente i suoi personaggi e faceva sì che questo amore arrivasse intatto allo spettatore.

L'ULTIMO SPETTACOLO (THE LAST PICTURE SHOW)

Regia: Peter Bogdanovich; *sceneggiatura:* Bogdanovich, Larry McMurtry

Con Cybill Shepherd, Jeff Bridges, Timothy Bottoms, Ellen Burstyn

USA 1971, 120' (v.o. con sott. italiano)



Sonny e Duane sono due grandi amici all'ultimo anno di scuola superiore in una minuscola città, Amarene in Texas. Duane ha una relazione con Jacy, la ragazza più bella e viziata della città. È il vagare a vuoto di una età senza prospettiva, l'attesa di qualcosa che cambi le esistenze, tra sale da biliardo, cinema, notti brave e fughe in un mondo che sta sparendo.

MA PAPÀ TI MANDA SOLA? (WHAT'S UP, DOC?)

Regia: Peter Bogdanovich; *sceneggiatura:* Bogdanovich, Buck Henry, Robert Benton, David Newman
Con Barbra Streisand, Ryan O'Neal, Madeline Kahn
USA 1972, 95' (v.o. con sott. italiano)

L'omaggio più spudorato e personale a *Susanna* di Howard Hawks. Ryan O'Neal è un musicologo timido e imbranato travolto dalla squinternata Barbra Streisand. Siamo in pieno nel mondo della screwball comedy e tutto quello che può sembrare folle e illogico



assume una forma perfettamente consequenziale. Tra le commedie più belle degli anni '70.

PAPER MOON

Regia: Peter Bogdanovich; *sceneggiatura:* Alvin Sargent
Con Ryan O'Neal, Tatum O'Neal, Madeline Kahn
USA 1973, 102' (v.o. con sott. italiano)

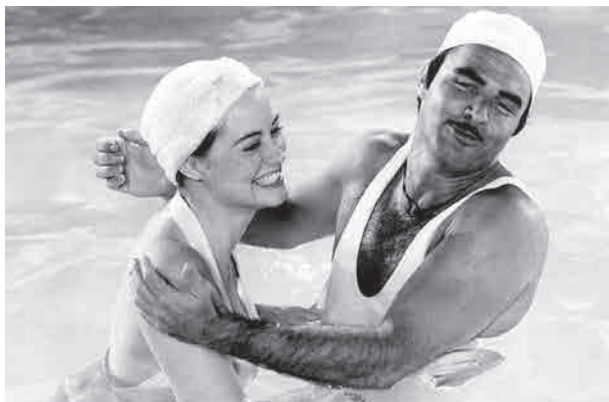


Una strana coppia di truffatori composta da un adulto e una bambina di nove anni che si spacciano per padre e figlia e vendono Bibbie a delle malcapitate vedove sotto false pretese. Siamo nell'America della Grande Depressione e tutto è lecito per tirare su qualche dollaro. Sfolgorante bianco e nero con colonna sonora da collezione.

E FINALMENTE ARRIVÒ L'AMORE (AT LONG LAST LOVE)

Regia: Peter Bogdanovich; *sceneggiatura:* Bogdanovich
Con Burt Reynolds, Cybill Shepherd, Madeline Kahn, Duilio Del Prete
USA 1975, 123' (v.o. con sott. italiano)

Bogdanovich costruisce "la trama" del suo unico musical a partire dalle parole delle canzoni di Cole Porter che sostituiscono integralmente i dialoghi. Il film fu criticato all'epoca per la mancanza di esperienza tec-



nica dei protagonisti: il canto di Cybill Shepherd e Burt Reynolds è volutamente non professionale ed è tutt'uno con la storia.

VECCHIA AMERICA (NICKELODEON)

Regia: Peter Bogdanovich; *sceneggiatura:* Bogdanovich
 Con Burt Reynolds, Ryan O'Neal, Jane Hitchcock
 USA 1976, 121' (v.o. con sott. italiano)



Siamo nel 1914 e seguiamo le peripezie di un regista e un attore nel mondo nascente del cinema muto, tra comicità e nostalgia. I due passano da un'avventura all'altra e ci ricordano che la nascita del cinema era un continuo arrembaggio. Purtroppo la Columbia Pictures vietò a Bogdanovich di lavorare nuovamente con Cybill Shepherd nella parte della protagonista.



GIOVEDÌ 27 GENNAIO**15.00***Fuga da Alcatraz*, Don Siegel (112')**21.00***Ispettore Callaghan: Il caso Scorpione è tuo*,
Don Siegel (102')**VENERDÌ 28 GENNAIO****15.00***Chi ucciderà Charley Varrick?*, Don Siegel (111')**19.00***La brava notte del soldato Jonathan*,
Don Siegel (105')**DOMENICA 30 GENNAIO****15.00***Contratto per uccidere*, Don Siegel (93')**GIOVEDÌ 3 FEBBRAIO****15.00***Il prigioniero*, Henry Hathaway (94')**21.00***Jess il bandito*, Henry King (106')**VENERDÌ 4 FEBBRAIO****15.00***Il segno di zorro*, Rouben Mamoulian (94')**18.30***Il filo del rasoio*, Edmond Goulding (145')**DOMENICA 6 FEBBRAIO****15.00***Sangue e arena*, Rouben Mamoulian (125')

GIOVEDÌ 10 FEBBRAIO

15.00

Rocco e i suoi fratelli, Luchino Visconti (170')

21.30

Processo alla città, Luigi Zampa (98')

VENERDÌ 11 FEBBRAIO

15.00

I magliari, Francesco Rosi (121')

19.00

Caro Michele, Mario Monicelli (115')

DOMENICA 13 FEBBRAIO

15.00

Senso, Luchino Visconti (115')

GIOVEDÌ 17 FEBBRAIO

15.00

Ombre malesi, William Wyler (95')

20.30

Che fine ha fatto Baby Jane?, Robert Aldrich (134')

VENERDÌ 18 FEBBRAIO

15.00

Perdutamente tua, Irving Rapper (117')

19.00

Figlia del vento, William Wyler (104')

DOMENICA 20 FEBBRAIO

15.00

Eva contro Eva, Joseph Mankiewicz (138')

Suso CECCHI D'AMICO

Bette DAVIS

GIOVEDÌ 24 FEBBRAIO**15.00***Il silenzio*, Ingmar Bergman (105')**17.00***Sussurri e gridi*, Ingmar Bergman (91')**VENERDÌ 25 FEBBRAIO****15.00***Sorrisi di una notte d'estate*,
Ingmar Bergman (108')**19.00***Persona*, Ingmar Bergman (84')**DOMENICA 27 FEBBRAIO****15.00***Il posto delle fragole*, Ingmar Bergman (91')**GIOVEDÌ 10 MARZO****15.00***Cupo tramonto*, Leo McCarey (91')**21.30***Il maggiordomo*, Leo McCarey (90')**VENERDÌ 11 MARZO****15.00***L'orribile verità*, Leo McCarey (90')**DOMENICA 13 MARZO****15.00***Un grande amore*, Leo McCarey (89')**19.00***Zuppa d'anatra*, Leo McCarey (69')

GIOVEDÌ 17 MARZO

15.00

Paper Moon, Peter Bogdanovich (102')

21.00

L'ultimo spettacolo, Peter Bogdanovich (120')

VENERDÌ 18 MARZO

15.00

Vecchia America, Peter Bogdanovich (121')

19.00

Ma papà ti manda sola?, Peter Bogdanovich (95')

DOMENICA 20 MARZO

15.00

E finalmente arrivò l'amore,
Peter Bogdanovich (123')

Peter BOGDANOVICH

Tutti i film sono in versione originale con
sottotitoli in italiano.

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.

RINGRAZIAMENTI

Ian Birnie

Emanuela Cristofori

Caterina d'Amico

Silvia d'Amico

Stefano Finesi

Alessio Maliandi

Vieri Razzini

Andrea Roselli

Barbara Salabè

Marco Toti

BIM

Cinecittà S.p.A.

Cristaldi Films

Fondazione Cineteca di Bologna

Gaumont

Lobster Films

Park Circus

RTI

Swedish Film Institute

Titanus



LA COMPAGNIA

Via Cavour 50/r - Firenze

tel. 055 268451

info@cinemalacompagnia.it

www.cinemalacompagnia.it



Regione Toscana



fondazione
sistema toscana

Progetto sostenuto da



FONDAZIONE
CR FIRENZE

CON IL CONTRIBUTO DI
INTESA SANPAOLO

Con il contributo di

unicopfirenze