

CARSA  
EDIZIONI

FABIO ANDREAZZA · GABRIELE D'AUTILIA · MIRKO LINO · FEDERICO PAGELLO · GIANLUIGI ROSSINI

# CINEMA *in Abruzzo*

STORIA E LUOGHI



CINEMA  
*in Abruzzo*

---

STORIA E LUOGHI

**IL CINEMA IN ABRUZZO.  
STORIE E LUOGHI**

*Progetto editoriale*  
GIOVANNI TAVANO

*Coordinamento editoriale ed editing*  
FABIO ANDREAZZA, GABRIELE D'AUTILIA

*Progetto grafico e impaginazione*  
ROBERTO MONASTERIO

*Si ringraziano, per il contributo alla ricerca iconografica,  
Gaia Rimbotti e Laura Marino.*

*Finito di stampare nel mese di gennaio 2026 presso  
PETRUZZI STAMPA - CITTÀ DI CASTELLO (PG)*

© Copyright 2025 CARSA Edizioni, Pescara  
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-501-0458-1

**CARSA Edizioni**

*Presidente*  
ROBERTO DI VINCENZO

*Amministratore delegato,  
Direttore artistico*  
GIOVANNI TAVANO

*Direttore editoriale*  
OSCAR BUONAMANO

*Picture editor,  
Responsabile produzione*  
ROBERTO MONASTERIO

*Direzione e redazione*  
Piazza Salvador Allende, 4  
65128 Pescara - Italia  
[www.carsaedizioni.it](http://www.carsaedizioni.it)  
[www.carsa.it](http://www.carsa.it)

1. In copertina e nella doppia pagina  
successiva: il castello di Rocca  
Calascio con sullo sfondo Campo  
Imperatore e il Corno Grande.

Il volume è pubblicato con il contributo del progetto PRIN 2022 PNRR *CineAb. Rediscovering and promoting the film and audiovisual heritage in the Abruzzo region* (CUP D53D23019520001 Prot. P202278E5R) finanziato dal MUR e coordinato dall'Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara in partenariato con l'Università degli Studi dell'Aquila e l'Università degli Studi di Teramo.



# CINEMA *in Abruzzo*

---

STORIA E LUOGHI

*Testi di*

Fabio Andreazza

Gabriele D'Autilia

Mirko Lino

Federico Pagello

Gianluigi Rossini

**CARSA**  
EDIZIONI





# INDICE

- 6 Introduzione
- 9 **Dalle origini agli anni Trenta**  
*di Fabio Andreazza*
- 21 **L'Abruzzo nelle immagini dell'Istituto Luce durante il fascismo**  
*di Gabriele D'Autilia*
- 35 **Dagli anni Quaranta agli anni Sessanta**  
*di Fabio Andreazza*
- 51 **Dagli anni Settanta agli anni Novanta**  
*di Federico Pagello*
- 69 **Dal 2000 a oggi**  
*di Gianluigi Rossini*
- 85 **Voci dalle macerie. Il cinema sul terremoto aquilano del 2009**  
*di Mirko Lino*
- 97 **L'Abruzzo visto da fuori: le produzioni cinematografiche internazionali**  
*di Mirko Lino*
- 109 **Le sale cinematografiche**  
*di Federico Pagello*
- 121 **I festival cinematografici**  
*di Gianluigi Rossini*
- 131 **Il patrimonio visuale (segreto) dell'Abruzzo**  
*di Gabriele D'Autilia*
- 145 **Intervista a Riccardo Milani**  
*di Federico Pagello e Gianluigi Rossini*
- 159 Bibliografia
- 160 Referenze fotografiche

## INTRODUZIONE

Quando pensiamo ai luoghi del cinema italiano, ci vengono subito in mente la Roma felliniana, la Sicilia del *Gattopardo*, la Napoli di *Gomorra*, il nebbioso paesaggio padano di Antonioni. Eppure, accanto a queste geografie cinematografiche consolidate, esistono territori la cui presenza sul grande schermo è stata intensa, ma in modi più sfuggenti. L'Abruzzo è certamente uno di questi.

La regione ha ospitato numerose produzioni nel corso di oltre un secolo. Campo Imperatore è diventato il Far West, il Tibet e perfino un pianeta alieno; Rocca Calascio si è trasformata in un castello medievale fantastico. I borghi dell'entroterra hanno fatto da sfondo a commedie, drammi, storie d'amore. Eppure, proprio questa versatilità ha reso l'Abruzzo quasi invisibile: troppo spesso usato come sostituto di altri luoghi, raramente raccontato per quello che è o è stato.

Il libro nasce dall'esigenza di raccontare questa storia finora poco nota, esplorando il rapporto tra l'Abruzzo e il cinema dalle origini ai giorni nostri. Si tratta di un lavoro promosso dall'Osservatorio Interuniversitario sul Cinema e sugli Audiovisivi in Abruzzo, fondato nel 2022 dagli autori di questo volume. Esso si propone sia di ricostruire il passato cinematografico della regione, sia di fornire alcuni strumenti per pensare il futuro del settore in un momento particolarmente significativo, segnato dall'avvio della Fondazione Abruzzo Film Commission.

Il lavoro di documentazione di questa presenza cinematografica ha trovato un punto di riferimento fondamentale nei due volumi *Il cinema forte e gentile* di Piercesare Stagni, attuale presidente della Fondazione Abruzzo Film Commission, che censisce in modo sistematico i film girati nella regione. Quella mappatura costituisce la base documentaria su cui si innesta la riflessione storica e critica qui proposta.

La vicenda che emerge nelle pagine che seguono presenta numerose contraddizioni. Il cinema arriva in Abruzzo fin quasi dai suoi esordi: abbiamo notizie delle prime proiezioni pubbliche a Te-

ramo e Chieti già tra il 1897 e il 1898; mentre le prime case di produzione locali, animate dall'ambizione di «far conoscere al mondo tutte le bellezze» dell'Abruzzo, vengono fondate nel 1910 a Chieti e l'anno seguente a Teramo. In quel periodo pionieristico, quando il cinema italiano era policentrico e fiorivano iniziative produttive in tutto il territorio nazionale, l'Abruzzo partecipava attivamente a quel fermento creativo, proponendo la propria immagine di terra antica, di confine tra civiltà e natura, ricca di tradizioni popolari e di suggestioni spirituali.

Questa prima stagione produttiva locale si esaurisce, come in altre regioni, con l'avvento del sonoro e la centralizzazione romana dell'industria cinematografica. L'Abruzzo perde così la capacità di raccontarsi autonomamente, pur continuando a essere impiegato come location, con intensità variabile attraverso i decenni. La vicinanza a Roma, la varietà dei paesaggi, la disponibilità di paesi antichi e di spazi naturali ne fanno un territorio ambito. Tuttavia, questa presenza sui set non si traduce in una maggiore visibilità dell'identità regionale: negli ultimi decenni del Novecento le location utilizzate nei sempre più numerosi film girati nella regione diventano spesso sfondi anonimi, scenografie neutrali, spazi malleabili che raramente vengono identificati come abruzzesi.

Nel nuovo millennio la situazione cambia nuovamente, soprattutto per le profonde trasformazioni tecnologiche, economiche e sociali che hanno coinvolto il cinema e il sistema dei media audiovisivi in generale da ogni punto di vista: produzione, distribuzione e consumo. Tali trasformazioni hanno favorito anche una nuova regionalizzazione della produzione e, di conseguenza, una rappresentazione della società e del paesaggio italiani più attenta alle specificità locali. Negli ultimi decenni si è così registrata, anche in Abruzzo, una crescita significativa di lungometraggi di finzione, documentari, cortometraggi e altri formati audiovisivi, realizzati per iniziativa sia di produttori nazionali e internazionali, sia di autori e imprese

locali. Sta così prendendo forma una rappresentazione più attenta e innovativa della realtà abruzzese contemporanea, anche grazie a opere al confine tra generi e formati diversi.

Per restituire questa complessità del rapporto fra cinema e Abruzzo, il volume adotta diverse prospettive di analisi. I primi capitoli ripercorrono cronologicamente l'evoluzione di questo legame, dalle origini fino a oggi, mostrando come si sono trasformati nel tempo i modi di rappresentare – o non rappresentare – la regione: dall'epoca del muto agli anni del regime fascista – in particolare attraverso le immagini dell'Istituto Luce –, dal dopoguerra fino al cinema contemporaneo. Altri capitoli approfondiscono temi specifici: dalla memoria delle sale cinematografiche, luoghi fondamentali della vita sociale e culturale nel Novecento oggi in gran parte scomparsi, al ruolo dei festival che animano il territorio regionale, realtà spesso misconosciute ma fondamentali per mantenere viva una cultura cinematografica, soprattutto nelle aree interne. Ampio spazio è dedicato ai documentari sul terremoto dell'Aquila del 2009, che hanno generato una produzione audiovisiva importante e ancora in corso, e alle produzioni internazionali che hanno scelto l'Abruzzo come location, dai film fantasy degli anni Ottanta alle opere più recenti. Il libro affronta inoltre la questione del patrimonio visuale regionale, un insieme di materiali ancora frammentato e poco accessibile, che richiede strategie di catalogazione e di valorizzazione.

Chiude il volume un'intervista a Riccardo Milani, il regista che più di ogni altro ha saputo raccontare l'Abruzzo contemporaneo in diversi suoi film, da *Auguri professore* a *Un mondo a parte*. La conversazione rivela un rapporto profondo con il territorio, nato dall'esperienza biografica e maturato in un percorso artistico che ha saputo trasformare la provincia abruzzese in una metafora dell'Italia, senza per questo tradirne la specificità.

Per l'ampiezza dell'arco temporale e la complessità di questa storia, il volume non ha la pretesa di

essere esaustivo, tanto più che negli ultimi decenni il numero e la varietà di prodotti audiovisivi realizzati nella regione sono aumentati notevolmente. In particolare, molto di più si potrebbe dire sulla produzione documentaristica, qui affrontata solo in relazione a determinati contesti: nei capitoli relativi alla prima parte del Novecento e in quelli dedicati all'immagine dell'Abruzzo nei cinegiornali LUCE e alla rappresentazione del terremoto dell'Aquila. Per motivi di spazio, abbiamo deciso di rinunciare a offrire una ricostruzione sistematica di questo settore dagli anni Settanta in poi, che richiederebbe uno studio a parte, poiché in questo ambito si trovano oggi produzioni capaci di raccontare la realtà locale in modi innovativi. Questo libro non nasce solo da un interesse storico, ma anche da un'esigenza pratica e urgente. L'Abruzzo vive oggi un momento decisivo per le politiche sul cinema e sull'audiovisivo. Dopo anni di ritardo, nel 2023 la Regione ha approvato una legge sulla cultura che ha trasformato l'ente preesistente nella Fondazione Abruzzo Film Commission, dotandola di un'organizzazione e di risorse adeguate. La Fondazione è ora nella delicata fase di avvio, con l'obiettivo di attrarre produzioni sul territorio, formare professionisti, sostenere la creatività locale e valorizzare il patrimonio esistente. Si tratta di un passaggio cruciale, che richiede però consapevolezza storica e strategica: comprendere come si è sviluppato il cinema nella regione nel corso di oltre un secolo è il primo passo per immaginare in modo consapevole il suo futuro e cogliere le opportunità che il contesto attuale offre.

Il volume si rivolge a un pubblico ampio: agli studiosi di cinema, che troveranno la prima ricostruzione d'insieme di una storia regionale finora poco indagata; agli operatori del settore audiovisivo interessati alle caratteristiche e alle potenzialità del territorio; e infine ai cittadini, abruzzesi e non, curiosi di scoprire come il cinema ha raccontato questa regione e come la regione ha partecipato alla storia del cinema.



# Dalle origini agli anni Trenta

di Fabio Andreatta

## Un laboratorio periferico

Nel 1910, mentre il cinema italiano sta per conquistare i mercati mondiali, accade qualcosa di apparentemente marginale. Arturo Bassani apre a Chieti uno studio cinematografico per realizzare «una collana di vedute pittoresche, non ancora conosciute degli Abruzzi, illustrandone usi e costumi». L'anno dopo Giustino Bonolis fonda a Teramo la Aprutium-Films con lo stesso obiettivo: «far conoscere al mondo tutte le bellezze» dell'Abruzzo, «bellezze ignorate dagli stessi italiani», attraverso «la riproduzione di usi, costumi e luoghi, leggende ed episodi storici di quelle genti, monti, paesi e mare che sono confusi di vera e suggestiva poesia».

Queste iniziative sono manifestazioni del carattere policentrico del cinema italiano delle origini. A differenza della Francia, dove le case di produzione si concentrano a Parigi, nell'Italia unificata da pochi decenni fioriscono società cinematografiche, spesso di breve durata, in tutto il territorio. Non fioriscono solo nelle principali città – da Milano a Venezia, da Napoli a Palermo – ma anche in centri più piccoli e periferici. Questo fenomeno raggiunge i capoluoghi delle province abruzzesi, creando un laboratorio prezioso per capire come si costruisce l'identità di un territorio attraverso i film.

## L'immaginario letterario al cinema

Entrambi i produttori abruzzesi presentano la loro regione come una terra “inesplorata”, attingendo da un immaginario consolidato che ha radici profonde nella cultura italiana. Già nel medioevo, infatti, Guido Guinizzelli e Giovanni Boccaccio parlano dell'Abruzzo come di un luogo remoto. In una novella del *Decameron* quest'ultimo ne descrive anche i costumi stravaganti.

L'Ottocento trasforma questo immaginario letterario in interesse scientifico, che poi torna a farsi letterario. La forte attrazione che si sviluppa nell'Europa romantica per le tradizioni popolari contagia l'Italia e in particolare l'Abruzzo, che può annoverare alcuni valenti folcloristi. Il più noto e influente, Antonio De Nino, è amico e consulente di scrittori e pittori come Gabriele d'Annunzio e Francesco Paolo Michetti. Tra il 1879 e il 1897 De Nino pubblica i sei tomi degli *Usi abruzzesi*, che diventano una miniera



2. Nella pagina a fianco: il centro abitato di Pizzoferrato (CH).  
3. A sinistra: il frontespizio del primo dei sei volumi *Usi abruzzesi* descritti da Antonio De Nino pubblicato nel 1879.

per gli artisti dell'epoca. Da questo materiale documentario d'Annunzio attinge la materia per le sue tragedie *La figlia di Iorio* (1903) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905), ambientate rispettivamente a Roio di Sangro e presso le gole del Sagittario. Dai riti arcaici di questo territorio avvertito come barbarico, d'Annunzio costruisce un teatro che presenta l'Abruzzo come un luogo in cui sopravvivono forze primitive e dove il cristianesimo si mescola inestricabilmente con residui pagani. L'unico film attribuito allo studio di Bassani si intitola *Fra il Sangro e il Sagittario* (1910): non è da escludere che il produttore abbia cercato di sfruttare la fama letteraria di quei luoghi. Questa fama si amplierà l'anno dopo, quando saranno distribuiti nelle sale i primi adattamenti cinematografici di entrambe le pièce dannunziane, prodotti dalla casa torinese Ambrosio.



#### Un territorio malleabile

Il terremoto di Avezzano del 1915 richiama numerosi operatori nella regione per documentare la distruzione causata dal sisma, ma la tragedia entra anche nella finzione. In *Nobiltà di razza e nobiltà di cuore*, principalmente ambientato a Roma e prodotto dalla milanese Adria Films, la protagonista interpretata da Maria Bermudes viene estratta dalle macerie di una torre ad Avezzano su cui sta girando una scena del suo primo film come attrice.

Nello stesso anno viene realizzato un altro film a soggetto, questa volta per conto della romana Cines, con Carmine Gallone regista e Leda Gys attrice principale. *Cuor di neve* – questo il titolo di lavorazione – è in fase di riprese in Abruzzo quando l'Italia entra in guerra. Gallone ne cambia prontamente il soggetto, ribattezzandolo *Sempre nel cor la Patria!*... Avezzano e Tagliacozzo diventano le località cadorine in cui una giovane italiana si sacrifica in un'azione patriottica per impedire al marito austriaco di portare a termine un'operazione contro l'esercito tricolore.

Questo episodio rivela una caratteristica che accompagnerà a lungo la scelta dell'Abruzzo come set: la malleabilità del suo territorio. Il paesaggio si adatta a rappresentare luoghi diversi secondo le esigenze narrative, una peculiarità che emergerà soprattutto a partire dagli anni Sessanta.

4. In alto: il manoscritto originale della tragedia *La figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio (Biblioteca De Meis, Chieti).

5. Sotto: una cartolina d'epoca che documenta la devastazione provocata dal sisma del 1915 nel centro cittadino di Avezzano (AQ).

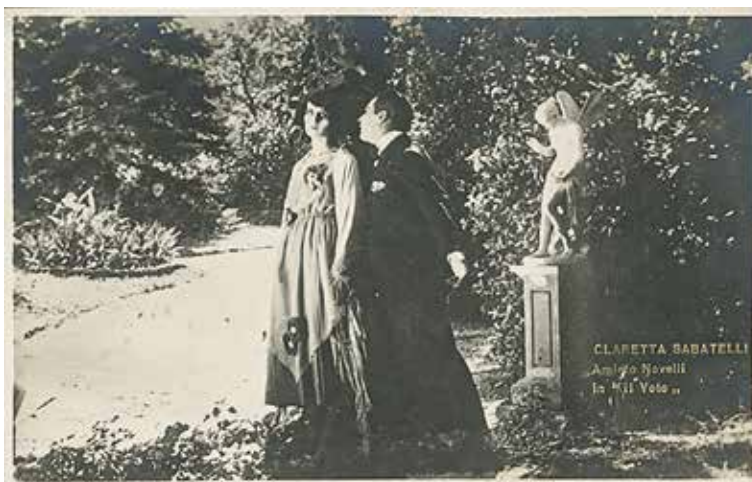


#### *Il voto e l'archetipo barbarico*

Bisogna aspettare qualche anno prima che la Aprutium Film di Chieti, fondata dall'imprenditore Vincenzo Melocchi, dia vita al primo film di finzione prodotto nella regione: *Il voto* (1921). Scritto dall'aquilano Ettore Moschino, diretto da Eugenio Fontana e interpretato da Amleto Novelli e Clarette Sabbatelli, questo lungometraggio girato tra la Maiella e la costa recupera il senso del barbarico tradizionalmente legato alla percezione dell'Abruzzo.

Dal programma di sala si apprende che, esasperata dal marito violento, una donna compie un adulterio: «nella terra d'Abruzzo, l'infedeltà viene punita e l'amante assassinato». Dopo molti anni, il figlio illegittimo sottratto alla donna torna in paese da Roma, dove aveva vissuto fino ad allora, e incontra la madre. Inconsapevoli della passione incestuosa, i due avviano una relazione sentimentale. Quando viene a conoscenza della realtà dei fatti, il giovane va in un santuario per un voto, «strisciando carponi per espiare la sua colpa». La donna sopraggiunge per lo stesso motivo e alla fine si suicidano. Questa trama a tinte forti è interessante per diverse ragioni. L'evidente richiamo letterario – l'incesto inconsapevole non può non far pensare a *Edipo re* di Sofocle – associa la vicenda al mondo pagano. E il paganesimo è lo strato profondo della cultura abruzzese, che i suoi artisti di punta hanno valorizzato, da d'Annunzio a Michetti.

Il film porta significativamente il titolo del quadro più celebre di quest'ultimo (1883), che rappresenta con crudo realismo i devoti a San Pantaleone durante la festa patronale di Miglianico, vicino a Chieti, mentre strisciano per terra leccando il pavimento della chiesa fino a raggiungere il busto del santo. La «terribilità barbara di quel fanatismo», per usare le parole di d'Annunzio, viene riproposta nel film, che si pone quindi in continuità con la diffusa rappresentazione dell'Abruzzo come un territorio caratterizzato



6. In alto: cartolina d'epoca raffigurante una scena del film *Il voto* di Eugenio Fontana, Villa Obletter, Chieti.  
 7. A sinistra: la facciata della chiesa di S. Pantaleone a Miglianico (CH).  
 8. Sotto: la grande tela *Il voto* realizzata da Francesco Paolo Michetti nel 1883 (Museo Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma).





dalla sopravvivenza di aspetti della cultura pagana e da un'interpretazione primitiva delle pratiche cristiane.

L'operazione culturale è sofisticata e opera su più registri simultaneamente: da un lato si presenta come un dramma di matrice colta, sfruttando i riferimenti all'antichità classica e alla pittura contemporanea per nobilitare l'intreccio; dall'altro fa leva sul richiamo del sensazionale e del primitivo per attrarre il pubblico popolare. Anche in ambito cinematografico si fissa un archetipo destinato a durare nel tempo: l'Abruzzo come un luogo in cui il processo di civilizzazione rimane sempre precario e in cui sopravvivono forze primordiali.

### Un ponte transatlantico

Melocchi è amico di d'Annunzio e Michetti. Li ritrae con la macchina da presa nell'intimità delle loro dimore: il Vittoriale di d'Annunzio e l'ex convento francescano di Francavilla al Mare di Michetti, acquistato con i proventi del *Voto* per farne la sua casa-studio. Il risultato è *Il poeta del colore e il pittore della poesia. Gabriele d'Annunzio e Francesco Paolo Michetti* (1922), prodotto dalla Teatina Film (che subentra all'Aprutium) in attesa dell'uscita di un documentario più impegnativo: *Visioni e Panorami d'Abruzzo* (1923). Di questo film sopravvive solo la prima delle tre parti, che inizia con il paese natale di Melocchi, Pizzoferrato, e prosegue ritraendo altri borghi e paesaggi della zona meridionale della provincia di Chieti.

Melocchi celebra figure illustri come Silvio Spaventa attraverso la ripresa della sua casa natale a Bomba, e documenta la timida modernizzazione delle infrastrutture mostrando la stazione ferroviaria di Gamberale, ma dedica spazio soprattutto alla tradizione: dalla trebbiatura con cavalli e muli alle donne con le conche sulla testa, dalla processione religiosa alla fiera del bovino. Così facendo si sintonizza con l'idea di Abruzzo prevalente fuori dalla regione e probabilmente anche con quella più cara agli emigrati in cerca di immagini della terra natale.

Il film si rivolge anche a loro. L'unica copia superstite di questo frammento presenta le didascalie anche in inglese e include il visto di censura della Pennsylvania, dove risiede una nutrita comunità abruzzese. Melocchi si reca personalmente a proiettare il film a Filadelfia, come pure a New York, manifestando una strategia distributiva pensata per raggiungere le comunità d'oltreoceano ancora legate alle proprie origini.

La dimensione transnazionale non è episodica. Gli abruzzesi negli Stati Uniti



9, 10. In questa doppia pagina: vedute dell'ex convento francescano di Francesco Paolo Michetti a Francavilla al Mare (CH).

– come i napoletani – non si limitano a vedere i film: partecipano attivamente al loro finanziamento, dimostrando come il cinema possa funzionare da collante identitario oltre i confini nazionali. È probabilmente grazie agli emigrati che viene realizzato *Tenacia abruzzese* (1923), diretto da Duilio Landi e prodotto dalla Aterno di Andrea Castellani, con sede all’Aquila.

L’unica copia sopravvissuta, ritrovata negli anni Settanta a New York nella cabina di proiezione di una sala del Bronx, racconta una storia emblematica delle tensioni del tempo. La pellicola è incompleta, ma è possibile ricostruire l’intreccio principale. La storia, ambientata durante le feste della “Settimana abruzzese”, segue la vicenda di una ragazza oppressa da due contadini licenziati dal padre fattore. Rientrato dagli Stati Uniti per le nozze, il fidanzato cerca di proteggerla, ma solo l’intervento di due nerboruti fascisti pone rimedio al sopruso. La connotazione politica dell’opera è rafforzata dalla rappresentazione del nuovo corso dell’Italia attraverso una donna avvolta in una bandiera tricolore omaggiata da un gruppo di balilla. È insolita questa dimensione militante in un film di finzione di quel periodo, quando Mussolini non ha ancora instaurato un regime dittatoriale, essendo salito da poco tempo al potere in coalizione con altri partiti. La pellicola mostra come il cinema abruzzese rifletta il momento storico, ma anche come le comunità emigrate mantengano legami ideologici con la madrepatria attraverso il nuovo medium.

Il cinema abruzzese lavora quindi su più livelli: locale, nazionale e transnazionale. Non si limita a documentare un territorio o a intrattenere un pubblico, ma costruisce reti identitarie che collegano le comunità emigrate alla terra d’origine.

11. Veduta del centro abitato di Palena (CH).



### Gli ultimi anni del muto

Questi sono gli anni del periodo muto più vivaci nella regione, nonostante le condizioni del mercato cinematografico nazionale si stiano facendo sempre più difficili. In Italia, infatti, la seconda metà del decennio è caratterizzata da un costante aumento degli spettatori nelle sale, ma ciò è dovuto ai film americani, che già all'inizio del decennio hanno iniziato a spopolare. La produzione nazionale, invece, attraversa una grave crisi che coinvolge anche le realtà periferiche. In Abruzzo rimane in attività principalmente Melocchi, che oltre ai documentari citati produce il trittico celebrativo *Chieti, l'antica Teate, Aquila, la città di Federico II e Sulmona, la città di Ovidio* (1923) – film che coniugano promozione turistica e orgoglio campanilista.

Altre società promuovono iniziative sporadiche ma significative. La Adriatica Film di Lanciano produce *La liberazione di Fiume* (1924), chiaro omaggio a d'Annunzio, la cui figura aleggia anche su un altro film, questa volta di finzione. Si tratta di *Non v'è resurrezione senza morte* (1922), un dramma sulla liberazione del Montenegro dall'occupazione austro-ungarica durante la prima guerra mondiale. Il film è finanziato dal comitato degli esuli di quel paese in Italia, presieduto da d'Annunzio, ma formalmente prodotto dalla romana Sangro Film di Elena Sangro. Attrice vastese, quest'ultima è amica di d'Annunzio, il quale è anche l'autore del titolo del lungometraggio, diretto da Eduardo Bencivenga e girato in Abruzzo.

A d'Annunzio si rivolge anche Melocchi, proponendogli di lavorare, con il compositore Lorenzo Perosi, a un dramma biblico. Il progetto rimane senza esito, ma il produttore non demorde dal suo proposito di consolidarsi in ambito cinematografico, nonostante le condizioni siano sempre più difficili per le piccole case di produzione che devono competere con l'“invasione” americana.

### Terra d'incanti

In Abruzzo rimane in attività solo Melocchi, che con la nuova società Aprutina Films, oltre a un paio di documentari, mette in cantiere un film di finzione, *Terra d'incanti* (1930), affidato alla regia di Nicola Fausto Neroni. Questo lungometraggio è scritto dallo stesso produttore ed esprime la sua visione dell'Abruzzo e del ruolo che dovrebbe svolgere un film regionale; visione che mette nero su bianco in un opuscolo pubblicitario sul film, che si propone più obiettivi: da un lato stimolare il turismo in Abruzzo valorizzandone le stazioni climatiche, l'industria alberghiera, i servizi automobilistici e promuovere lo sviluppo agricolo-industriale; dall'altro «intensificare la lotta contro l'urbanesimo».

Queste prese di posizione si spiegano tenendo conto della traiettoria sociale di Melocchi: un imprenditore nel settore alberghiero e ristorativo, residente a Chieti ma originario, come si è detto, di Pizzoferrato, a cui è molto legato e che rappresenta per lui l'Abruzzo autentico da preservare e valorizzare.

L'opuscolo narra dettagliatamente la trama del film. Due ragazze americane, stanche della caotica New York, decidono di fare un viaggio in Italia. Nel transatlantico, durante la proiezione di un documentario sull'Abruzzo, sono attratte da un giovane uomo d'affari della regione. Sbarcate a Napoli insieme all'imprenditore, che qui incontra il fratello, le ragazze si uniscono a loro per un viaggio in automobile che le porta da Scanno a Roccaraso – dove pernottano in albergo –, fino a Palena e Pizzoferrato.

Le protagoniste sono conquistate dalla compresenza di tradizione e modernità nella regione: dalla vita pastorale all'efficienza dei servizi automobilistici, dalla grande azienda agricolo-industriale dei fratelli nei pressi di Chieti alla celebrazione di un matrimonio in abiti tradizionali. Indosseranno gli stessi costumi per le loro nozze abruzzesi, e questa scelta sancirà l'assimilazione



12. Il manifesto del film *Non v'è resurrezione senza morte* di Eduardo Bencivenga.



culturale delle giovani americane. Al di là degli scopi turistici alla base delle scelte narrative (il film si rivolge anche al pubblico nord e sudamericano), è interessante osservare il modo in cui avviene il processo di integrazione delle ragazze. L'attrazione che esercita su di loro l'Abruzzo si manifesta su due piani. Il primo riguarda gli aspetti della modernizzazione che incontrano nella regione, facendole sentire a proprio agio perché caratteristici del loro paese. Il secondo, che agisce più in profondità, riguarda lo stile di vita locale che, proprio perché lontanissimo da quello newyorkese,

le affascina al punto da spingerle a sposarsi in abiti tradizionali. Prodotto nell'anno dell'avvento del sonoro in Italia, *Terra d'incanti* è uno degli ultimi film muti nazionali. Guido Celano, l'attore di Francavilla al Mare che interpreta Renato, ha dichiarato che la pellicola è stata distribuita a Roma, in una versione sonorizzata con dischi, per uno o due giorni nell'agosto 1931, e che poi Melocchi ne ha deciso la distruzione per l'indisponibilità degli esercenti a proiettarlo altrove. Con questo fallimento si chiude l'esperienza produttiva abruzzese del periodo muto.

### All'inizio del cinema sonoro

Il cambiamento tecnologico travolge quasi tutte le case esistenti, incapaci di sostenerne i costi e la complessità. La riorganizzazione del settore e la ripresa produttiva dei primi anni Trenta, dovute anche all'intervento del governo, sono basate su poche società che hanno sede a Roma. La più rilevante è la Cines: rinata dopo una chiusura durata quasi un decennio, nel 1931 lancia una serie di film economici destinati al pubblico più popolare.

Uno di questi è *La lanterna del diavolo*, diretto da Carlo Campogalliani e ambientato in un paesino abruzzese. L'intreccio ruota attorno a un uomo ingiustamente accusato di omicidio dal capo di una banda di contrabbandieri, mosso da gelosia per la donna amata, una sorta di Carmen operistica che ha sedotto l'innocente. La vicenda si scioglie quando il capobanda è identificato come il vero assassino e al protagonista viene restituito l'onore. Se qui la regione è lo sfondo di un dramma a tinte forti (viziato da un eccesso di pianti e strida, secondo la critica dell'epoca), alla fine del decennio torna a essere rappresentata come un'oasi di eterna serenità, il polo positivo rispetto a un altrove corrotto.

In *Le due madri* (1938), prodotto dall'Astra Film per la regia di Amleto Palermi, Vittorio De Sica è un giovane pittore dilettante, cresciuto in un paesino abruzzese da una balia di cui si crede figlio. Scoperto da un noto critico di passaggio, viene portato a Roma per ottenere la consacrazione. Qui è riconosciuto dalla vera madre, una cantante di varietà che lo introduce nel suo ambiente. Disgustato dalla frivolezza della vita mondana, sente la mancanza della semplicità del suo paesino e della ragazza di cui è innamorato. Si arruola come volontario e partecipa alla guerra civile spagnola, dove viene ferito. Rimpatriato, torna nel suo paese, sposa la ragazza e ritrova le due madri.

13. In alto: il centro storico di Scanno (AQ).

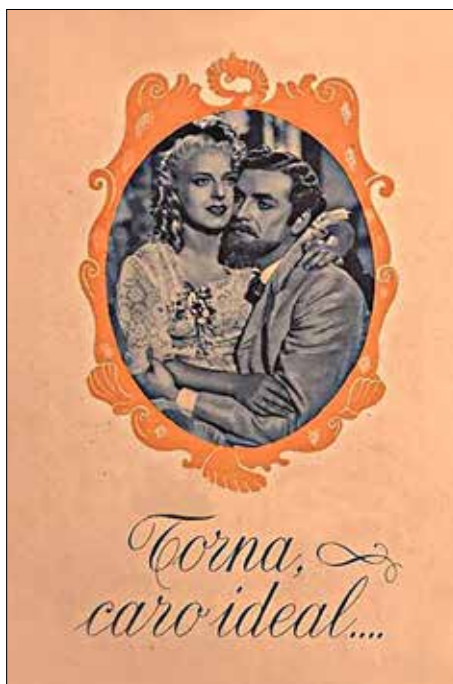
14. Sotto: il manifesto del film *La lanterna del diavolo* di Carlo Campogalliani.



Questa celebrazione della salute morale dell'Abruzzo in contrasto con il carattere nocivo della grande città riprende un tema consolidato nel cinema italiano.

### ***Torna, caro ideal... tra Abruzzo ed Europa***

Tale visione si complica e si arricchisce in *Torna, caro ideal...* (1939), prodotto dalla SAFA, diretto da Guido Brignone, su soggetto e sceneggiatura di Aldo Vergano e soprattutto di Ettore Maria Margadonna, originario di Palena. Il film è il racconto, piuttosto romanzato, di un momento della vita di Francesco Paolo Tosti, il celebre compositore di romanze nato a Ortona nel 1846. Esso appartiene a un genere, quello musicale, molto popolare dopo l'avvento del sonoro, in particolare attraverso il filone del biopic. Nel film non vengono fornite le coordinate temporali del racconto, ma possiamo facilmente dedurre che sia ambientato negli anni Ottanta, dal momento che Tosti vive e lavora a Londra (dal 1880), è celibe (fino al 1889) e frequenta il cenacolo michettiano al convento di Francavilla (acquistato nel 1885). La prima parte racconta la vita del compositore nei circoli di corte londinesi e il suo innamoramento per Maria Wernowska, una giovane contessa polacca che cospira per l'indipendenza del suo paese (allora sotto il dominio russo). Coinvolta in un contrabbando di armi per favorire una sommossa in patria, la donna deve lasciare l'Inghilterra: Tosti decide così di portarla con sé in Italia. Sbarcano a Napoli, dove la contessa ha i primi sintomi della malattia che si rivelerà fatale, e poi si trasferiscono a Roma. In via Margutta, nello studio dello scultore chietino Costantino Barbella, incontrano Michetti, che li invita a Francavilla. Qui il contatto con il popolo



15. A sinistra: il manifesto del film *Torna, caro ideal...* di Guido Brignone.

16. Sopra: Francesco Paolo Tosti.  
17. In basso: cartolina fotolitografica di Basilio Cascella con scena di ballo campestre, ca. 1915.



abruzzese permette alla donna di respirare un'atmosfera completamente diversa da quella che avvolge gli ambienti frequentati nella capitale inglese. Durante la sua quotidiana passeggiata in carrozza, Maria Wernowska si imbatte in un matrimonio contadino. Gli sposi e gli invitati, in abiti tradizionali, parlano in dialetto e incarnano un mondo rurale arcaico e senza tempo.

Sorprendentemente la contessa rivela un intimo legame con quella realtà. Quando i contadini iniziano a ballare la saltarella, lei si entusiasma per la somiglianza con una danza polacca. Accetta senza indugio un invito a unirsi a loro e si esibisce fino allo sfinimento, mostrando una piena padronanza dei passi e dei movimenti.

Questa scena ricorda un episodio di *Guerra e pace* di Tolstoj, quello in cui la giovane contessa Nataša Rostova, pur non conoscendo le danze tradizionali russe, balla naturalmente come una contadina. Tolstoj suggerisce in questo modo l'esistenza di una cultura profonda che unisce tutti i connazionali. Se non si può parlare con certezza di spontaneità innata per la contessa Wernowska, è però significativo il fatto che abbia familiarità con una danza tradizionale. In questo quadro è evidente come la cultura popolare svolga una funzione aggregatrice per l'intera comunità nazionale. Lo stesso ruolo che nei suoi scritti critici Margadonna assegna al cinema.

Non è certo un caso che questa sintonia con la gente comune si ripresenti quando i due protagonisti vedono una folla di pellegrini che si dirige verso il santuario di Casalbordino cantando inni alla Madonna. La contessa chiede a Tosti di lasciarla andare con quel gruppo di devoti per ottenere una grazia, in una scena che riecheggia il pellegrinaggio descritto da d'Annunzio nel romanzo *Il trionfo della morte*. Si ritrova di nuovo sola con il popolo abruzzese, in comunione con pratiche devozionali che trascendono i confini nazionali. L'Abruzzo non è più soltanto una terra esotica ma un ponte culturale tra mondi apparentemente lontani, un luogo in cui si manifestano affinità profonde che collegano diverse culture europee.

### Un modello durevole

Guardando a questi primi trent'anni della storia del cinema in Abruzzo, emerge un modello culturale che va ben oltre la semplice rappresentazione di un territorio o l'intrattenimento popolare. Le pellicole ambientate in questa regione nascono dall'incontro tra interesse antropologico per le tradizioni locali, strategie commerciali mirate e aspirazioni artistiche: opere che oscillano costantemente tra documentazione etnografica e costruzione mitica. L'intreccio tra cultura popolare e mediazione artistica è un elemento di continuità nei film di questo periodo. Il ricorso ad altri linguaggi artistici – letteratura con d'Annunzio, pittura con Michetti e musica con Tosti – diventa una pratica ricorrente per conferire dignità culturale al ritratto della regione. È come se queste pellicole avessero bisogno di una legittimazione esterna per giustificare la propria esistenza e conquistare rispettabilità nel panorama nazionale.

Un'altra caratteristica significativa è la capacità di superare i confini nazionali. Alcuni di questi film non si limitano a parlare al pubblico locale o nazionale: costruiscono ponti identitari che raggiungono le popolazioni emigrate e tessono reti simboliche attraverso le immagini.

Il policentrismo delle origini permette a realtà periferiche come l'Abruzzo di sviluppare forme originali di autorappresentazione, dando vita a un laboratorio di identità regionale che il cinema sonoro e la centralizzazione romana cancelleranno. Da questi esperimenti emergono alcuni archetipi narrativi: l'Abruzzo come terra di frontiera tra civiltà e barbarie e come deposito di autenticità minacciata dalla modernità.

18, 19. Nella pagina a fianco: in alto, *Il trionfo della morte* carboncino e matita su carta realizzato da Basio Cascella, 1905. (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma); in basso, il santuario della Madonna dei Miracoli nei pressi di Casalbordino (CH).





# L'Abruzzo nelle immagini dell'Istituto Luce durante il fascismo

di Gabriele D'Autilia

Tradizione e modernità furono, nel Ventennio fascista, due elementi chiave, sia pur contraddittori, che orientarono alcune fondamentali scelte degli uomini del regime; anche il progetto di trasformazione dell'Italia e degli italiani, una priorità nel disegno politico del fascismo, ne fu influenzato. Il fascismo di Mussolini si propose e si promosse come un regime del "fare": il duce impose radicali bonifiche delle paludi, l'abbattimento di quartieri fatiscanti o semplicemente antichi, fondò città prima inesistenti, inaugurò strade, ospedali, scuole. Voleva un'Italia moderna e "civile" che sostituisse quella, ritenuta arretrata, lasciata in eredità dai governi liberali. Ma quanto questo progetto risultò compatibile con il proclamato rispetto delle tradizioni? E come si declinò questa linea politica in Abruzzo? E, infine, come questa declinazione fu rappresentata dai film e dalle fotografie dell'Istituto Luce, l'organo di propaganda visiva del regime?

Percepita allora come una regione selvaggia e arcaica, l'Abruzzo sembra la sintesi ideale del paradigma rappresentativo dell'arcaismo rurale. Ma fu davvero narrata così dall'immagine istituzionale del regime?

In quegli anni l'Abruzzo è "distante" ma allo stesso tempo "vicino", rispetto ad altri luoghi del Mezzogiorno italiano. Non mancano, nel Governo nazionale, rapporti influenti, anche politici, con personalità della regione come Gabriele D'Annunzio, Giacomo Acerbo, o Alessandro Sardi, quest'ultimo uno dei primi Presidenti dell'Istituto Luce. Allo stesso tempo l'Abruzzo è lontano, è terra di "cafoni", un aspetto che non va trascurato

20. Nella pagina a fianco: il Ponte Littorio e il Palazzo del Municipio di Pescara in una cartolina anni Trenta.

21. Sotto: l'Istituto Nazionale Luce di Roma in una foto anni Quaranta.



quando si cerchino di capire le scelte relative alla costruzione della sua immagine. *Fontamara*, di Ignazio Silone, fu pubblicato per la prima volta a Zurigo nel 1933, quando il fascismo è ben consolidato, divenendo un clamoroso caso letterario. Come è noto, racconta di povertà e ingiustizie, quelle subite dai contadini della Marsica. C'è uno spirito di ribellione, che si rivolge ora contro la società e la borghesia fasciste, ma che viene da lontano, senza mai trovare esito: "In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa. Poi vengono le guardie del principe, Poi vengono i cani delle guardie del principe. Poi, nulla. Poi, ancora nulla. Poi, ancora nulla. Poi vengono i cafoni. E si può dire ch'è finito". In una secolare vicenda di sfruttamento ed esclusione, il fascismo non fa che peggiorare le condizioni delle classi più povere, proteggendo i possidenti e tenendo nell'ignoranza braccianti e artigiani, che spesso considerano i soprusi un fatto naturale. Il fascismo interpretò l'Abruzzo secondo parametri funzionali alla sua politica di dominio, in una dialettica tra arcaismo e modernità tutt'altro che lineare: una dialettica che si declinò secondo le diverse necessità politiche, differenti tra gli anni Venti, un periodo di orientamento e definizione di priorità, e i Trenta, che videro prevalere un maggiore accentramento, espressione del nuovo indirizzo totalitario.

In linea generale, una soluzione autonomistica, per le diversissime realtà regionali italiane, sembrava necessaria, e fu infatti sempre ribadita, ma si trattò di un esercizio di retorica, poiché il fascismo non volle mai rinunciare al controllo non solo amministrativo ma soprattutto politico, delle sue province: in un regime, va ricordato, in cui Stato e Partito coincidevano, era necessario coniugare gli aspetti ideologici e politici con quelli amministrativi e culturali.

Come mostrano bene le immagini fotografiche e filmiche, anche la valorizzazione delle tradizioni folcloriche regionali sembra apparentemente irrinunciabile. E tuttavia la tradizione "nazionale", su cui pure il fascismo insistette spesso, non ebbe mai un'espressione coerente: la voce *Fascismo* dell'Enciclopedia italiana, redatta nel 1932 da Mussolini (con il sostegno di Giovanni Gentile), descriveva quello fascista come un fenomeno "storico" che attribuiva un grande valore alla "tradizione, nelle memorie, nella lingua, nei costumi, nelle norme del vivere sociale". Secondo alcuni dirigenti fascisti, ribadire l'identità regionale avrebbe potuto aiutare il regime a consolidare quella nazionale; allo stesso tempo le tradizioni locali, legate spesso al mondo contadino, potevano convalidare l'idea fascista di una campagna virtuosa da contrapporre alla minacciosa città moderna. E tuttavia la modernizzazione, sul piano economico e insieme culturale, era un obiettivo del tutto prioritario per un modello politico che aspirava ad assegnare all'Italia un ruolo centrale nel contesto geopolitico internazionale.

Di conseguenza, il proclamato ritorno alle tradizioni si espresse soprattutto in iniziative culturali legate al tempo libero e alla promozione turistica, fu declinato quindi secondo le esigenze di un'organizzazione sociale e di uno sviluppo economico "moderni": negli anni Venti fu l'Opera Nazionale Dopolavoro a farsi promotrice di eventi folcloristici che popolarizzarono le feste locali, rendendole quindi eventi patriottici e turistici insieme; una tendenza che non scomparve anche quando il culto della romanità imperiale, che divenne negli anni Trenta il punto di riferimento per la costruzione della nuova Italia, mise in discussione sia il regionalismo che i dialetti locali.

In Abruzzo il regime mussoliniano, che ebbe una buona affermazione politica nella regione già a partire dalle elezioni del 1924 (85,9%), assunse le caratteristiche tipiche del fascismo meridionale: stretto rapporto con il notabilato locale, il cui potere il regime consolidò, e carattere fortemente

localistico. Bisogna aggiungere che l'impatto sociale e culturale avuto dall'ultima stagione dell'emigrazione transoceanica, e la sostanziale distanza che si mantenne sempre tra le città e la campagna, svolsero un ruolo significativo anche nella vicenda politico-amministrativa della regione.

Una realtà, quella abruzzese, nel complesso isolata, e tuttavia, come si è accennato, non distante dalle dinamiche dell'“Italia in cammino” del duce, anche in termini di influenza politica: quest'ultima testimoniata da un lato da quel monumento vivente che fu Gabriele D'Annunzio, personaggio allo stesso

tempo autorevole e scomodo per Mussolini, a cui di necessità bisognava dedicare attenzione; dall'altro, dal caso di Pescara, città “nuova” e moderna del Centro-Sud promossa e sviluppata per volontà del regime; per ciò che ci riguarda, un elemento non trascurabile fu anche la nomina del sulmonese Alessandro Sardi – già organizzatore della prima ora dei Fasci di Combattimento abruzzesi e direttore de “Il Popolo d'Abruzzo”, nonché sottosegretario ai Lavori Pubblici e delegato alla Società delle Nazioni – a Presidente dell'Istituto Nazionale Luce dal 1928 al 1933, un ruolo cruciale per la definizione della comunicazione e dell'immagine del regime (un ruolo, bisogna dire, che Sardi svolse con competenza relativa, al punto da dover essere rimosso); la presenza dell'Abruzzo in questa prima fase della produzione di immagini dell'Istituto, fu certamente dovuta anche a questo. Fondato nel 1924, l'Istituto Luce era incaricato di sviluppare la cinematografia didattica (l'acronimo L.U.C.E. significa L'Unione Cinematografica Educativa) e allo stesso tempo l'informazione giornalistica



Pescara - Ponte Littorio

22. In alto: il Ponte Littorio di Pescara in una cartolina anni Trenta.

23. Sotto: la cerimonia di posa della prima pietra dell'Istituto Nazionale Luce a Roma, celebrata da Mussolini, 1937.



attraverso le immagini, con cinegiornali, documentari, servizi fotografici: va sottolineato che, se queste diverse produzioni si dovettero coniugare necessariamente con gli obiettivi propagandistici che Mussolini attribuì all'Istituto, non per questo il messaggio politico può essere rintracciato in ogni immagine prodotta. Il Luce non fu un organo di informazione paragonabile a quelli dei paesi democratici, doveva creare l'immagine istituzionale di un regime – fu uno dei primi casi al mondo – che mirava a garantirsi il monopolio visivo; lo fece con risultati alterni e i linguaggi dei suoi prodotti presentano molteplici articolazioni, e oggi, film, fotografie, documentari di questo immenso archivio, proprio per i loro caratteri, sono diventate fonti storiche imprescindibili e come tali salvaguardate, conservate, valorizzate ed interpretate.

Nel giro di pochi anni il Luce raggiunse livelli produttivi straordinari, diffondendo, senza competitori, in Italia e all'estero, l'immagine del regime e del suo duce, e mostrando ai cittadini un'Italia immaginaria in piena trasformazione (secondo uno studiato modello politico-antropologico), capace di modernizzarsi attraverso una progressiva razionalizzazione del lavoro e dell'organizzazione sociale.

Tenendo conto quindi degli obiettivi del regime e di quelli del Luce, e anche delle contraddizioni segnalate, proveremo a capire, attraverso qualche

esempio, quanto coerente sia stato il percorso di costruzione di un'immagine dell'Abruzzo, se cioè si possa parlare di un paradigma rappresentativo capace di esprimere un'idea coerente del rapporto tra arcaismo e modernità.

In linea generale si può dire che l'immagine dell'Abruzzo rientri in quella categoria tipologica che si può definire di propaganda rurale, poiché molti film rappresentano questo tipo di soggetto: in particolare questi film prevedono una struttura ripetitiva e stratificata, che va dalla presentazione del soggetto fino alla più ampia celebrazione spettacolare; in alcuni casi si gioca sulla contrapposizione tra un passato arretrato e un futuro radioso, annunciato dall'intervento pubblico o anche dalla presenza dello stesso duce. Siamo nel periodo di passaggio tra il cinema muto e il sonoro, che in Italia si consolida solo nel 1931: sia le didascalie che il testo parlato fungono da indicatori autoritari (talvolta anche con ambizioni poetiche) per la visione delle immagini, che vanno interpretate secondo le prescrizioni fornite dall'ente di Stato, accompagnando lo spettatore al finale rassicurante. Nella produzione del Luce le fotografie e i film del reale sono

24. Sotto: barche sul fiume a Pescara, 1928.

25. In basso: pastore con gregge di pecore sul ciglio di una collina al tramonto. Sullo sfondo il massiccio innevato del Gran Sasso, 1929.



prodotti destinati a distribuzioni diverse, ma in genere furono realizzati contestualmente proponendosi gli stessi obiettivi, a parte alcune eccezioni. La fotografia ha spesso scopi informativi e viene pubblicata su giornali e riviste illustrate, in quel periodo in grande espansione, ma è anche intrattenimento e, allora una novità, si propone spesso di documentare e promuovere il patrimonio culturale e paesaggistico (una intera serie viene dedicata a questo). I cinegiornali poi hanno obiettivi diversi dai documentari: i primi informano sugli eventi significativi della settimana (che in genere riguardano il duce) ma anche, proprio come un settimanale illustrato, si soffermano su curiosità che possono interessare gli spettatori; i documentari invece subiscono una trasformazione nel passaggio tra il muto e il sonoro: in una prima fase sono didascalici e descrittivi, con una certa attenzione alla fotografia, come fossero cartoline in movimento, più tardi seguono gli scopi sempre più propagandistici del regime (va notato che è questa la fase in cui al debole Sardi si sostituisce alla presidenza dell'ente l'abile Giacomo Paolucci de Calboli).

Un Abruzzo pittoresco è il soggetto prevalente dei primi film e delle prime fotografie: le barche dei pescatori non nascondono qualche ciminiera, ma sono loro il soggetto principale, e Scanno innevata è descritta attraverso panoramiche su un paesaggio suggestivo ma deserto, a cui si affiancano

solo inquadrature di donne in costume, come fossero statue di un presepe. Lo sguardo è quello di un pittorialismo fotografico in Italia ancora in voga, quella corrente che cercava nell'immagine ottica effetti simili alla pittura di genere: sono significativi persino i titoli, e un "Quadretti campestri" mostra quindi pastori con greggi e taglialegna. Sono, questi, esempi tratti dai film muti degli anni Venti, dove l'Abruzzo è arcaico e sereno, punteggiato da oasi "di lavoro e di pace" incontaminate dalla modernità e incorniciate dall'asprezza dei monti; sfilano i carri delle feste, le ragazze, spesso in costume (utile a nascondere la povertà dell'abbigliamento quotidiano), cantano e ballano, i bambini sono scalzi e non si vedono automobili. La fotografia che risponde meglio a questo spirito è quella dedicata al "patrimonio culturale", probabilmente la prima a documentare anche le opere d'arte conservate nelle chiese meno note del territorio.

Il messaggio di questa prima categoria di immagini sembra essere dunque quello di un mondo appagato nel suo arcaismo, di una semplicità di esistenze vicine a una dimensione naturale e dove non

26. Sotto: gruppo di donne in tradizionali costumi abruzzesi posa lungo una via del centro di Roma, 1930.

27. In basso: donne abruzzesi nei costumi tradizionali di Scanno (AQ), 1929.





28. In alto: comizio di Alessandro Sardi a Sulmona, 1929.

29. Sotto: Vittorio Emanuele III e Mussolini assistono alle esercitazioni militari dall'Osservatorio di Monte Camiciola in Abruzzo, 1938.

c'è traccia delle difficoltà e della rassegnazione descritte da Silone. Anche l'insistenza sui primi piani delle "bellezze paesane" sembra rispondere alla nostalgia di un'ideale bellezza genuina che rischia di essere minacciata dal mondo in trasformazione.

Eppure è proprio la politica, che nel caso del fascismo è riconoscibile anche visivamente per via di divise e camicie nere, a contaminare questo quadro ideale, allo scopo di farlo proprio. Una seconda categoria di immagini è allora quella che racconta l'incontro tra questi due mondi diversi. Si può in verità riconoscere anche una

zona ibrida, in Abruzzo ma in genere in Italia, in quella tipologia di film dedicati all'inaugurazione dei monumenti ai caduti della Grande guerra: si tratta infatti di manifestazioni pubbliche che spesso vedevano una partecipazione anche emotiva e spesso apolitica delle popolazioni locali, una riappropriazione della memoria e del dolore che il fascismo volle presto requisire facendo propria l'esperienza della guerra vissuta. Forse l'evento che mostra con più forza l'incontro tra il territorio e il



fascismo sono le manifestazioni per le elezioni del 1929 – in cui la scelta politica degli elettori fu obbligata –, alle quali si dedicano più servizi scegliendo come figura chiave lo stesso Sardi: in queste immagini la mobilitazione degli abruzzesi non è così evidente, e anche quando si parla di “entusiasmo popolare” si inquadrano solo i fascisti in camicia nera che sfilano rapidi per le strade, senza mostrare alcuna folla acclamante; il nuovo stile politico tuttavia risulta moderno e dinamico, Sardi è un uomo di città e imita, come altri, la gestualità enfatica di Mussolini. Bisogna dire che nelle immagini del Luce lo spazio riservato alle figure politiche del regime, anche ai gerarchi più influenti, è molto controllato, e nel tempo si riduce. L'attore protagonista deve essere il duce, e dunque la presenza di Sardi è qui solo funzionale a promuovere il consenso degli abruzzesi.

Certamente più efficaci, sempre in termini di consenso, sono le iniziative sociali del regime, che prendono diverse forme: una “Colonia marina dei Fasci Femminili di Chieti”, del 1930, mostra i bambini sulla spiaggia di



30. In alto: Inaugurazione di Ponte Littorio a Pescara, 1933.

31. Sotto: Sagra della Maternità a Francavilla al Mare (CH), 1929.





32 In alto: colonia Marina a Pescara, 1927.

33. Sotto: colonia marina del Fascio dell'Aquila a Pescara, 1927.

Francavilla istruiti da ragazze che ne curano l'igiene e l'alimentazione, senza dimenticare la ginnastica, che in questi film è sempre mostrata come un inquadramento geometrico in vista della preparazione militare. Ed è proprio in quel terreno liminare che è la spiaggia che si può scoprire e verificare, su un piano stavolta parallelo a quello della politica, l'incontro tra passato e presente. Nel 1932 sulla spiaggia di Giulianova non ci sono più i pescatori o i bambini che portano le ceste con il pesce, come rappresentati dagli stereotipi dei documentari di pochi anni prima, ma una folla di moderni turisti:

le donne indossano comodi costumi da bagno e gli uomini un elegante abbigliamento estivo, molti sono ai remi dei pattini. Non si tratta di un cambio di direzione, poiché, come si è accennato, due anime convivono: nello stesso anno, ormai giunto il cinema sonoro, si tornano a mostrare le scenette tradizionali, stavolta con la presa diretta dei canti tradizionali. Anche questa è una scelta politica: un cinegiornale del 1938 sarà esplicito, mostrando sempre i volti floridi delle ragazze aquilane, ma facendo sfilare i giovani in costume come esemplari dell'Italia che piace a Mussolini: "Questa riuscitissima manifestazione ha superato le attrattive puramente pittoresche

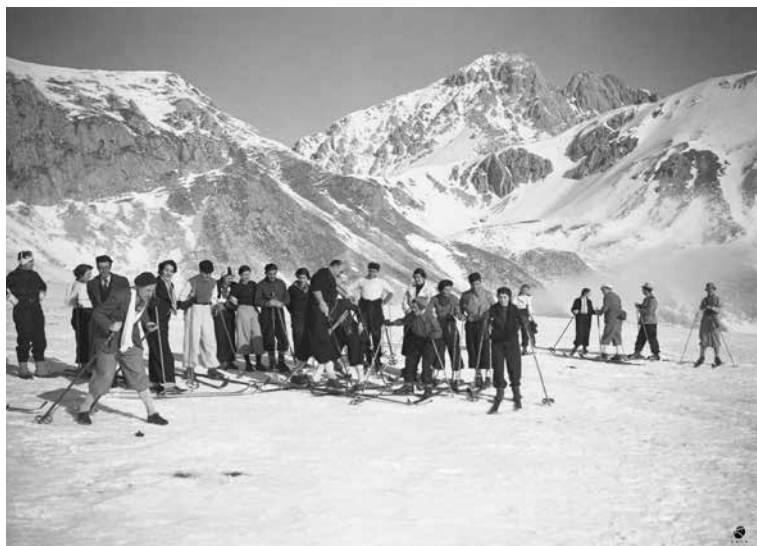


per assurgere all'esaltazione di una schietta stirpe italica, forte e gentile". Un'appropriazione che avviene in diversi modi, sovrapponendo, ad esempio attraverso la promozione turistica, tradizione e modernità: nelle gare sciistiche di Pescasseroli, ad uso di cittadini che sciano persino in cravatta, o nella competizione automobilistica per la Coppa Gran Sasso.

Ma forse la manifestazione più evidente delle contraddizioni narrative di questa produzione sta nelle immagini dell'VIII Coppa Acerbo dell'agosto del 1932.

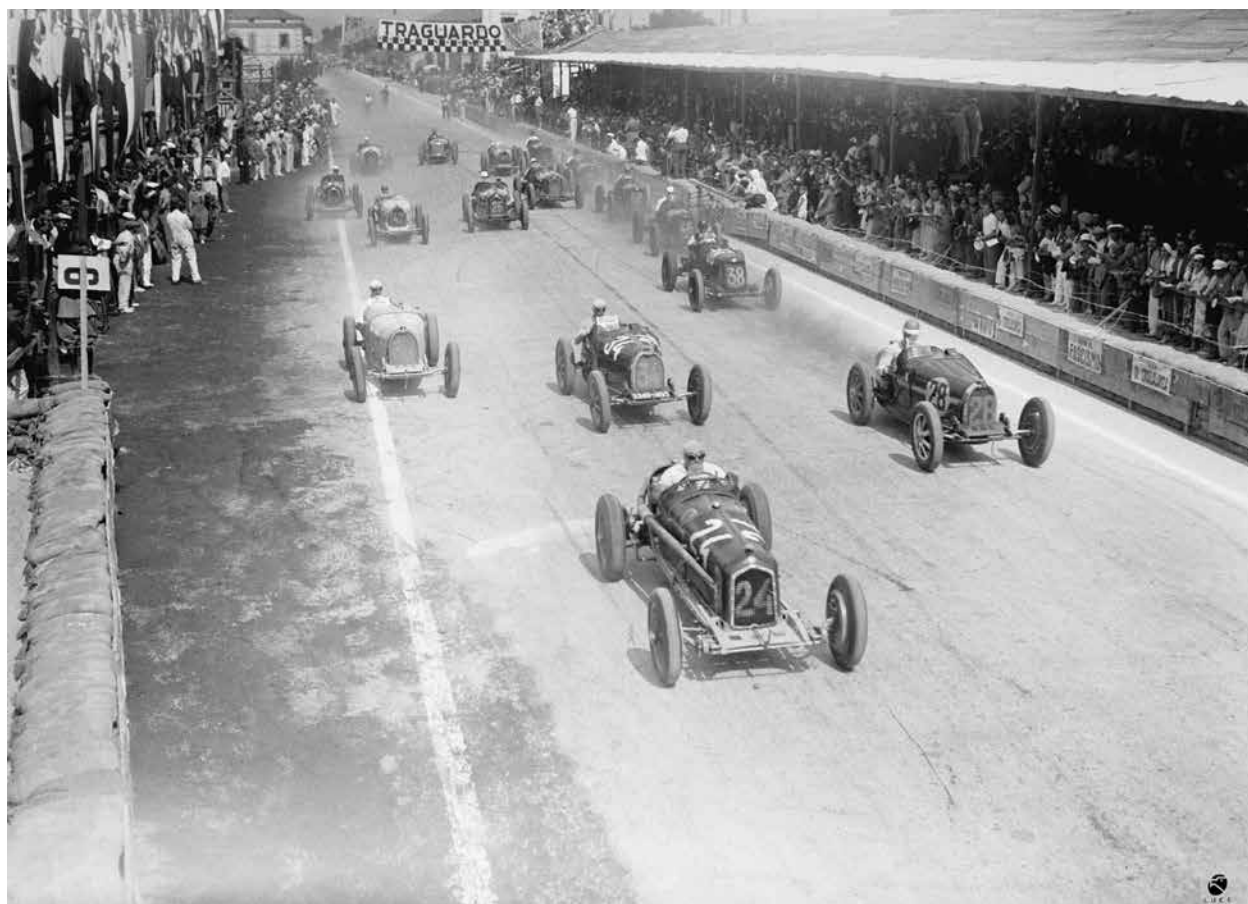
La prestigiosa gara, organizzata nell'area di Pescara, sotto lo sguardo del Principe Umberto di Savoia, della principessa Maria José e dei Segretario del Partito Achille Starace, vide la vittoria del celebre Tazio Nuvolari e portò quindi l'Abruzzo al centro dell'interesse nazionale; il film mette in scena una sorta di apoteosi della modernità, incarnata futuristicamente dalla velocità delle automobili, ma riconoscibile anche nell'evidente alleanza del potere fascista con l'elegante borghesia cittadina, elementi esclusi dalle precedenti visioni pittorialiste del sorridente mondo rurale (numerose saranno i servizi dedicati alla Coppa Acerbo anche negli anni successivi).

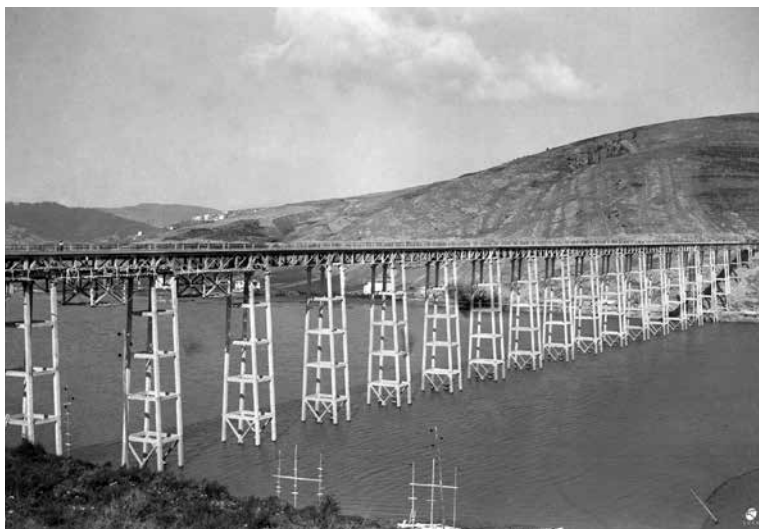
La modernità vera tuttavia, non si riconosce nelle manifestazioni sportive



34. In alto: gruppo di sciatori dell'Ond del Ministero per la Stampa e la Propaganda, durante un raduno, a Campo Imperatore, 1937.

35. Sotto: un momento della corsa per la conquista della IX Coppa Acerbo presenziata dal duca di Aosta, Pescara 1933.





36. In alto: ponte in costruzione sull'invaso artificiale di Campotosto (AQ), 1942.

37. Sotto: il segretario del PNF Achille Starace assiste a una sfilata degli avanguardisti a Chieti, 1932.

o nelle celebrazioni, ma nel dinamismo dell'economia, che in Abruzzo, almeno sul piano visivo, prende forma in iniziative sporadiche, come la costruzione della "filovia" del Gran Sasso (un portato del turismo), nella produzione tessile, e soprattutto negli impianti idroelettrici, dove le acque impetuose incanalate dall'uomo sembrano simboleggiare la vittoria dell'industrializzazione sull'asprezza del territorio. Più numerose sono le testimonianze della laboriosità della gente d'Abruzzo, che non si ferma neanche durante la guerra: anche se

la visita del re Vittorio Emanuele III nel 1942 risponde più che a una volontà di narrazione del territorio, a esigenze legate a una verifica del consenso in un momento drammatico per il regime e per la stessa monarchia.

Il regime ha ormai intrapreso, a partire dalla metà degli anni Trenta, una ridefinizione dei suoi caratteri che ha coinciso con una progressiva monumentalizzazione del duce, sul modello hitleriano. L'Italia fascista è ormai un paese militarizzato, e a partire da quel momento si avvia a destino cupo. Il consenso al regime c'è stato, ma sarà presto un ricordo: nel 1935, quando le Camicie Nere in partenza per l'Africa Orientale sfilano lungo le strade di Chieti, i militari sono ancora salutati dalla folla; l'illusione dei fasti imperiali viene vissuta come un'affermazione dell'Italia nel contesto



europeo, un contesto ormai segnato dal riarmo della Germania e dell'inevitabilità di una nuova guerra. C'è persino una "Giornata della fede" a Torre dei Passeri, una versione in formato ridotto della consegna delle fedi per la patria da parte delle donne, che doveva servire ad alimentare la nuova guerra coloniale; anche queste performance politiche volute dal regime per verificare o incoraggiare il consenso. L'ultimo atto sarà una guerra



inizialmente pensata lontana, come conquista di terre e glorie, ma che presto raggiungerà invece anche l'Abruzzo: dopo la liberazione di Mussolini sul Gran Sasso nel 1943 da parte dei tedeschi, che determina l'inizio della Repubblica sociale, l'Italia diventerà uno dei campi di battaglia più feroci del secondo conflitto mondiale e terreno di un'aspra guerra civile. Si può dunque parlare di un paradigma per ciò che riguarda la rappresentazione dell'Abruzzo? Probabilmente sì, un paradigma certamente articolato e ricco di contraddizioni, e che auspicabilmente richiederà un confronto con i linguaggi visivi sviluppati nel contesto tutto nuovo dell'Italia democratica del secondo dopoguerra.



38. In alto: Campo Imperatore, 12 settembre 1943, paracadutisti tedeschi liberano Mussolini dalla prigionia.

39. A sinistra: la cattedrale di S. Tommaso a Ortona completamente distrutta nel corso della battaglia combattuta tra il 20 e il 28 dicembre 1944.

40. Nella doppia pagina successiva: l'altopiano di Campo Imperatore salendo al Corno Grande.







# Dagli anni Quaranta agli anni Sessanta

di Fabio Andreazza

## L'identità perduta

Il 19 luglio 1943 Roberto Rossellini deve iniziare le riprese del suo nuovo film, *Scalo merci*, nella stazione di San Lorenzo a Roma. Quel giorno gli Alleati la bombardano. Il regista sposta allora la produzione a Tagliacozzo, dove cambia titolo e trama del progetto. *Scalo merci* diventa *Rinuncia*, la storia di una prostituta che torna al paese natale, ma, non accettata, si toglie la vita. Per la guerra e la mancanza di fondi, nella primavera 1944 Rossellini abbandona la lavorazione del film, che sarà completato da Marcello Pagliero e uscirà nel 1946 con il titolo *Desiderio*. Rossellini torna a Roma, dove girerà *Roma città aperta* (1945), ma senza dimenticare Tagliacozzo. Nel film il dirigente comunista della Resistenza, peraltro interpretato da Pagliero, dice a Don Pietro: «Sono più di cinquecento sulle montagne sopra Tagliacozzo: una banda di ragazzi in gamba, non si può abbandonarli». Il riferimento non è generico, visto che il regista aveva soggiornato nel casale del padre di uno dei capi partigiani del paese.

È significativo che questo omaggio all'Abruzzo antifascista compaia in un film girato interamente nella capitale. La regione esiste nella memoria della Resistenza, ma non si vede. Questa scissione tra presenza narrativa e assenza visiva rappresenta l'inverso di quello che accade nei decenni successivi: mentre i set abruzzesi si moltiplicano in modo esponenziale dagli anni Sessanta, scompare quasi completamente l'interesse a raccontare quel territorio. L'Abruzzo assume valore come sfondo mentre ne perde come tema narrativo.



41. Nella pagina a fianco: veduta aerea dell'altopiano delle Rocche con sullo sfondo l'abitato di Rocca di Cambio (AQ).  
42. A sinistra: la chiesa del Calvario e i ruderi del castello di Tagliacozzo (AQ).



43. In alto: il manifesto del film *La strada* di Federico Fellini.

44. Sotto: la facciata rinascimentale della chiesa di S. Maria del Soccorso a Tagliacozzo (AQ).

45, 46. Nella pagina a fianco: veduta dell'esterno e del salone del castello Piccolomini a Balsorano (AQ).



### L'Abruzzo senza nome

La malleabilità del territorio abruzzese – già rilevata, come si è visto, fin dagli anni Dieci – inizia a consolidarsi negli anni Quaranta e si afferma come tratto distintivo della sua presenza cinematografica. Il paesaggio è abbastanza versatile nel rappresentare altri contesti, abbastanza flessibile da adattarsi a diverse esigenze narrative, senza perdere la propria forza espressiva.

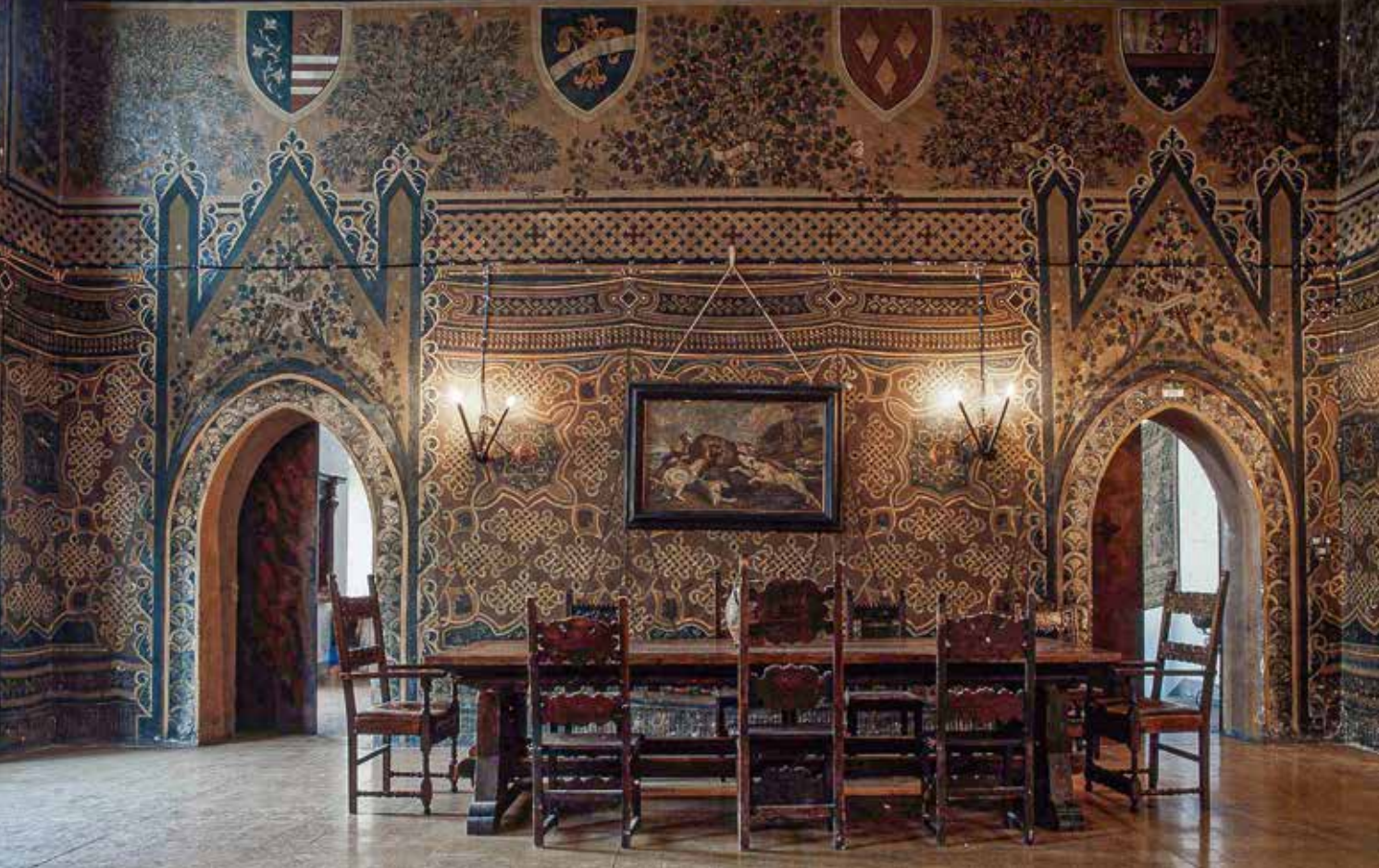
Chi ha familiarità con L'Aquila può riconoscere le strade del centro in *T'amerò sempre* (1943) di Mario Camerini, figlio di un avvocato aquilano che usa la città natale del padre per alcune sequenze in esterni. Il territorio abruzzese rimane però anonimo per gli spettatori. Simile è il caso di *Desiderio*: la facciata rinascimentale di Santa Maria del Soccorso a Tagliacozzo compare in diverse inquadrature, ma senza che venga mai indicata la collocazione geografica della vicenda. Ancora più radicale è *Il cavaliere misterioso* (1948) di Riccardo Freda, in cui le foreste del Parco Nazionale d'Abruzzo fanno da sfondo alle avventure di Giacomo Casanova nella Russia del Settecento. Vittorio Gassman attraversa in carrozza paesaggi che per il pubblico rappresentano le foreste dell'Impero russo. Ogni riferimento viene completamente cancellato: il territorio perde non solo la propria specificità regionale, ma anche la propria appartenenza nazionale.

Questa tendenza si accentua negli anni Cinquanta e Sessanta, come se la regione dovesse scomparire per essere davvero utile al cinema. Rocca di Cambio si trasforma nell'immaginario borgo di Montenara per *Il ritorno di Don Camillo* (1953), senza che nulla nel film suggerisca la reale collocazione appenninica. Tra Ovindoli e Rocca di Mezzo Fellini gira alcune delle

scene più intense de *La strada* (1954), inclusa quella cruciale dell'abbandono di Gelsomina da parte di Zampanò, ma senza indicazioni geografiche.

La grande occasione mancata per l'Abruzzo in questi anni è rappresentata dalle celebri commedie *Pane, amore e fantasia* (1953) e *Pane, amore e gelosia* (1954), dirette da Luigi Comencini, che collabora con Margadonna alla stesura del soggetto e della sceneggiatura. Liberamente tratti dal recente romanzo dello stesso Margadonna *Dio semina gli uomini* (1952), i film vengono girati a Castel San Pietro Romano e sono ambientati nell'inesistente borgo centro-meridionale di Sagliena, ma al centro delle vicende narrate ci sono personaggi palenesi – a partire dalla Bersagliera interpretata da Gina Lollobrigida – conosciuti dallo scrittore nella sua infanzia.

La perdita di identità geografica raggiunge il suo apice negli anni Sessanta. Il castello Piccolomini di Balsorano diventa una delle location più richieste del cinema italiano,





fornendo la scenografia a numerosi film horror e spionistici, all'epoca molto di moda. In nessun caso viene tuttavia valorizzata la specificità del territorio abruzzese: il castello è ridotto a set neutro, slegato dal proprio contesto locale. L'uso di questi luoghi come mero sfondo si consolida in altre pellicole del periodo. Pescocostanzo diventa l'inesistente Sacrofante Marche per *Straziarmi ma di baci saziarmi* (1968) di Dino Risi con Nino Manfredi. In *Serafino* (1968) di Pietro Germi alcune sequenze con Adriano Celentano vengono girate sul Gran Sasso, ma senza che il film sviluppi alcun esplicito interesse per l'ambiente montano abruzzese.

Questo fenomeno rivela un processo più profondo: l'Abruzzo sta perdendo quelle caratteristiche identitarie forti che lo rendevano riconoscibile negli anni del muto. Il paesaggio mantiene la sua bellezza scenografica e la sua funzionalità come set, ma smarrisce la capacità di raccontare storie specificamente legate al territorio.

### Il richiamo d'oltreoceano

A fronte di questa generale perdita di identità geografica, alcuni film continuano a tematizzare esplicitamente la regione. È il caso di due pellicole del 1949, *Signorinella* e *La roccia incantata*, che mostrano come si trasformano le rappresentazioni tradizionali dell'Abruzzo.

*Signorinella*, commedia di Mario Mattioli ambientata nell'immaginario Casapriore (in realtà Introdacqua), riprende l'opposizione tra Roma e Abruzzo con una novità importante che riflette i cambiamenti sociali del dopoguerra. I due protagonisti, Carlo e Ughetto, arrivano in paese a bordo di un'auto rubata targata Pennsylvania – dettaglio che evoca immediatamente l'emigrazione transatlantica. Ughetto viene scambiato per Salvatore, un compaesano arricchitosi negli Stati Uniti che, secondo le voci del paese, possiede ormai «mezza Casapriore». Questa confusione di identità non è solo un espediente comico, ma il meccanismo narrativo che permette di esplorare le trasformazioni sociali in atto.

47. In alto: il manifesto del film *Signorinella* di Mario Mattioli.  
48. Sotto: il centro storico di Pescocostanzo (AQ).  
49. Nella pagina a fianco: la torre medievale di Introdacqua (AQ).





Come nei film precedenti, la città rappresenta il polo negativo: i due sono piccoli delinquenti romani che incarnano l'immoralità urbana e la perdita dei valori tradizionali. La campagna abruzzese rimane il polo positivo, depositaria di autenticità e virtù. «Rude ma fiera stirpe di lavoratori», proclama il sindaco. Il motto «Abruzzo forte e gentile» è ripetutamente pronunciato da Carlo e Ughetto, anche se solo alla fine con convinzione. Tuttavia, la rappresentazione del mondo rurale si fa più complessa, e talvolta ironica. Quando Carlo chiede a una massaia se abbia del formaggio tipico, lei gli risponde senza esitare: «Teniamo lu formaggino Mio». Questa battuta rivela più di quanto sembri. Da un lato attesta la capacità di penetrazione pubblicitaria dell'azienda Locatelli, che aveva lanciato quel prodotto nel decennio precedente; dall'altro è una risposta sarcastica rivolta all'uomo di città a caccia di esotismo. Ma quando la donna viene a sapere che si tratta di Salvatore, gli porta il formaggio locale autentico in abbondante quantità. Il rapporto con l'emigrazione modifica profondamente la dinamica tradizionale, introducendo un terzo polo geografico che complica l'opposizione città-campagna. Quando il finto Salvatore si affaccia al balcone del municipio, la folla che lo applaude non si limita a manifestazioni di affetto: gli presenta richieste precise. Gli abitanti vogliono divise nuove per la banda musicale, una stazione ferroviaria, un teatro ecc., manifestando il desiderio di una vita più dignitosa per la comunità. Significativamente le richieste non sono rivolte allo Stato ma al presunto compaesano arricchitosi in America. L'emigrazione diventa il canale privilegiato per immaginare il miglioramento delle condizioni locali, anticipando dinamiche che negli anni Sessanta e Settanta trasformeranno molti paesi della regione grazie alle rimesse degli emigrati.

#### **Il rifugio della montagna: *La roccia incantata***

Molto più arcaico è l'Abruzzo rurale rappresentato in *La roccia incantata* di Giulio Morelli. Il film presenta i tratti tipici del melodramma cinematografico e offre una rappresentazione critica della religiosità popolare abruzzese del dopoguerra.



Lucia vive con i genitori in un borgo nei pressi dell'Aquila e fa la guardiana di un rifugio sul Gran Sasso. Qui incontra Aldo, un giovane architetto romano con la passione per l'alpinismo. Sedotta dall'uomo, rimane incinta, ma quando scopre che Aldo l'ha condotta da un medico per farla abortire, scappa. In paese la situazione non è confortante: il padre la rifiuta e la gente la deride. Così si trasferisce all'Aquila, dove lavora come cameriera, sistematicamente molestata dagli uomini presso cui presta servizio. Dopo aver svezzato il bambino in un biefotrofo, torna al rifugio. Qui il bambino si ammala e muore. Quando Aldo torna per una scalata, Lucia lo affronta con un fucile in mano: vedendola avanzare, l'uomo indietreggia e cade nel vuoto. La ragazza viene sopraffatta dalla follia e finisce in manicomio. Come in *Signorinella*, la città svolge la funzione di polo geografico negativo, contrassegnato dall'immoralità della borghesia. Diversamente dal primo film, però, il polo positivo non è il paesino abruzzese, la cui comunità esprime nei confronti della sventurata un rigorismo morale senza pietà. Emblematica è la sequenza della messa: Lucia entra in una chiesa gremita di fedeli che recitano in modo ossessivo l'Ave Maria, mentre sullo sfondo si sente un coro di voci bianche. In questa atmosfera opprimente («prega per noi peccatori...»), la ragazza si sente stordita, inizia a sudare e a respirare in modo affannoso. L'immagine perde gradualmente nitidezza per trasmettere il turbamento. Avviandosi verso l'uscita laterale, Lucia passa attraverso una serie di statue di santi che sembrano catapultarla in un inquietante museo delle cere. Il polo positivo è la montagna, spazio in cui il tempo scorre seguendo un ritmo diverso da quello del presente. Questa condizione è simboleggiata dall'antiquato filatoio con cui Lucia prepara il corredo da quando aveva dieci anni. Ma la montagna esprime anche la potenza della natura, che sfugge al controllo degli umani, teatro delle due esperienze fondamentali: l'amore e la morte. Questa rappresentazione riprende e complica l'archetipo dell'Abruzzo barbarico consolidato nel periodo muto, con una differenza sostanziale. Il cristianesimo non si mescola più armoniosamente con residui pagani, ma genera forme di oppressione sociale. La montagna diventa il luogo della libertà autentica, ma anche della tragedia.



50. In alto: il manifesto del film *La roccia incantata* di Giulio Morelli.

51. Sotto: il rifugio Duca degli Abruzzi con sullo sfondo, a sinistra, il Corno Grande, a destra, l'altopiano di Campo Imperatore.





### Il Far West abruzzese

Diversa è la trasformazione dell'archetipo barbarico che Giuseppe De Santis compie in *Uomini e lupi* (1957). Nonostante il regista abbia successivamente disconosciuto il film per i tagli del produttore, si tratta di un'opera coesa che fin dal titolo mette al centro il conflitto fra uomo e natura.

Già dai titoli di testa è chiara la prospettiva mitica che guida la pellicola. Una voce narrante dal tono solenne descrive il mestiere del luparo: «Cacciatori di mestiere, discendenti forse, nella tradizione, di quei guerrieri a cui gli antichi abitatori usavano affidare la protezione delle loro vite e dei loro beni in cambio del mantenimento. [...] Silenziosi e forti come i monti fra i quali sono cresciuti, lupari un po' per necessità e molto per passione atavica, questi uomini hanno conservato intatto dei precursori un indomabile spirito di indipendenza, che impedisce loro di avere un padrone. Essi sono nomadi. Compaiono ai primi freddi e scompaiono misteriosamente allo sciogliersi delle nevi, come le belve con cui hanno sostenuto per tutto l'inverno l'implacabile lotta».

Il luparo era allora un mestiere in via di estinzione, e questo viene chiarito quando un veterano spiega la situazione a Giovanni (Pedro Armendáriz), arrivato con la moglie (Silvana Mangano) e il bambino nel villaggio abruzzese di Vischio (in realtà Scanno). Per certi aspetti la rappresentazione del territorio è storicamente accurata, ma a De Santis l'Abruzzo interessa



52. In alto: il manifesto del film *Uomini e lupi* di Giuseppe De Santis.

53. A destra: il centro storico di Scanno (AQ).

54. Nella pagina a fianco, in alto: Yves Montand, accompagnato da Simon Signoret, arriva all'aeroporto di Ciampino per le riprese del film *Uomini e lupi*; ad accoglierli il regista Giuseppe De Santis, 1956.

soprattutto come luogo mitico, come scenario per una riflessione sul rapporto fra civiltà e barbarie, tra progresso e tradizione. Questa scelta è potenziata dall'impiego di elementi del western: dai campi lunghi che inquadrano il paesaggio aspro al luparo come cacciatore di teste, dal tema dell'attacco notturno allo scontro fra uomo e belva. Le inquadrature contemplative dei boschi attraversati dai lupi rinviano a un mondo primitivo, quello a cui appartiene Giovanni e prima di lui suo padre. La macchina da presa indugia su questi paesaggi con nostalgia per un mondo che sta scomparendo. Giovanni muore in un corpo a corpo con un lupo: con lui sembra morire simbolicamente un tipo di abruzzese ormai



antiquato, selvatico e solitario, ma nobile nel suo modo di vivere austero e nel suo rapporto diretto con la natura.

Chi prende il suo posto, Ricuccio (Yves Montand), presenta tratti completamente diversi: è socievole, esuberante, millantatore, più abile nel confronto con gli altri che in quello solitario con la montagna. Sembra anticipare i personaggi della commedia all'italiana che ritrarrà i nuovi tipi sociali dell'imminente boom economico.

*Uomini e lupi* segna una trasformazione significativa dell'archetipo barbarico abruzzese nel cinema di finzione: non più terra di sopravvivenze pagane cristianizzate, ma Far West italiano dove si confrontano due modelli di mascolinità, due concezioni dell'esistenza, due epoche storiche. Il western fornisce il linguaggio per raccontare questa transizione, ma il risultato è una rappresentazione mitica che si allontana dalla realtà sociale della regione.

### Lo sguardo nuovo del neorealismo

In questi anni di ridefinizione degli archetipi tradizionali, un giovane regista formatosi nella stagione neorealista introduce uno sguardo inedito sulla realtà abruzzese, sostituendo la trasfigurazione mitica con un'inchiesta sui ceti popolari. Francesco Maselli, militante comunista e collaboratore di Antonioni, gira nel 1951 per l'Istituto Luce *Ombrellai*, un documentario che segna una rottura rispetto alle opere precedenti. Il film racconta le condizioni di vita degli abitanti di Secinaro, piccolo centro della provincia dell'Aquila i cui uomini



55, 56. In questa pagina: due fotogrammi del documentario *Ombrellai* girato da Francesco Maselli a Secinaro nel 1951.  
57. Nella pagina a fianco: veduta del centro abitato di Secinaro (AQ).

sono costretti a trascorrere l'inverno a Roma esercitando il mestiere di riparatori di ombrelli, mentre le famiglie rimangono in paese per l'agricoltura e l'allevamento. Girato con una finezza formale che risente dell'influenza di Visconti e di Antonioni, il documentario segue una tipica giornata di questi lavoratori stagionali nella capitale.

La narrazione inizia con la sveglia all'alba nelle baracche dell'estrema periferia romana e prosegue seguendo la ricerca di clienti per le strade, il pranzo frugale con un panino, l'acquisto dagli stracciaioli di ombrelli rotti per recuperare qualche pezzo di ricambio, fino al ritorno serale alla baracca. L'isolamento che questi uomini patiscono in città è compensato da un forte senso di solidarietà che Maselli mette in risalto: il veterano divide a metà il guadagno con l'apprendista, la comunità cerca lavoro a chi non è più in grado di aggiustare ombrelli e mantiene le famiglie dei colleghi morti. La sequenza girata a Secinaro mostra un gusto per i contrasti cromatici e le angolazioni che richiama *La terra trema*. Lo zig-zag di una stretta scalinata del borgo ripresa dall'alto evoca la celebre fotografia scattata a Scanno da Henri Cartier-Bresson in quel periodo. Ma nell'inquadratura di Maselli non c'è la raffinata geometria compositiva del maestro francese: c'è una donna ripresa di spalle che trasporta una fascina più grande di lei – immagine che sintetizza la fatica quotidiana e il peso delle responsabilità che gravano sulle donne durante l'assenza prolungata dei mariti.

*Ombrellai* rappresenta l'unico tentativo di applicare lo sguardo neorealista alla realtà abruzzese, sostituendo l'interesse antropologico-artistico degli anni precedenti con un'analisi sociale che mette al centro le condizioni materiali di vita e le strategie di sopravvivenza delle classi subalterne. Non c'è più traccia dell'Abruzzo barbarico: emerge una regione attraversata dalle contraddizioni del capitalismo italiano del dopoguerra, dove l'emigrazione stagionale diventa necessaria in un'economia preindustriale. Il documentario di Maselli apre prospettive narrative inedite per la rappresentazione dell'Abruzzo, ma non ha seguito immediato.



### Il ritorno dell'antropologia

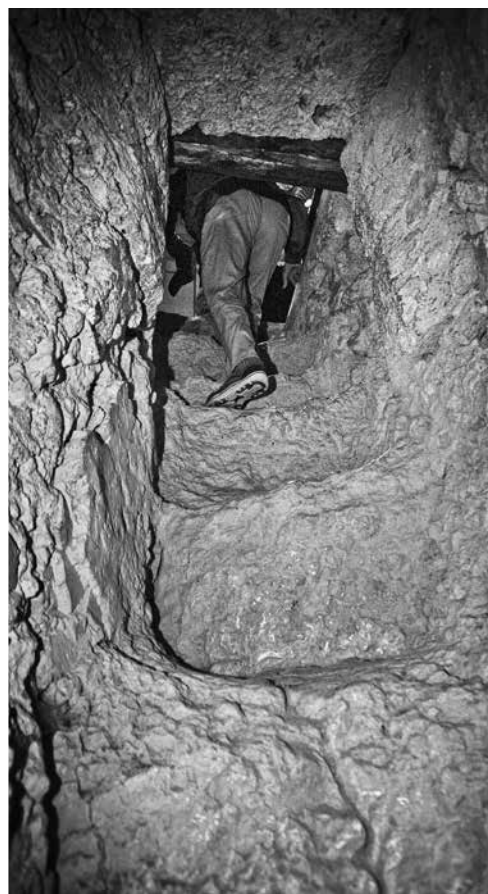
Per vedere nuovamente la regione tematizzata in quanto tale bisogna tornare al punto di partenza del primo capitolo: l'interesse antropologico. Se negli anni Dieci e Venti agiva attraverso il filtro artistico – d'Annunzio e Michetti influenzati da De Nino – ora interviene attraverso Ernesto De Martino, il più influente antropologo del secondo Novecento italiano. Dai primi anni Cinquanta alla morte nel 1965, De Martino collabora come consulente a documentari etnografici ispirati alle sue ricerche nelle regioni del Sud: da *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) a *Sud e magia* (1959), a *La terra del rimorso* (1961). Su questa scia si colloca *Il culto delle pietre* (1967) di Luigi Di Gianni, che applica l'approccio demartiniano documentando un rito nell'eremo di San Venanzio a Raiano, nella Valle dell'Aterno. Il film mostra i pellegrini che scendono nella grotta sotto il santuario e strofinano il corpo sulle pareti rocciose per curare dolori reumatici e renali, in particolare sul punto dove la tradizione vuole che si adagiasse il santo.

Con questo documentario si afferma un nuovo sguardo sull'Abruzzo: non più artistico, commerciale o ideologico, ma rigorosamente scientifico. L'antropologia demartiniana introduce un metodo che privilegia la registrazione oggettiva dei fenomeni culturali inquadrandoli nel loro significato storico-sociale, senza cadere nella loro interpretazione mitica o folcloristica.

Questa nuova prospettiva coincide paradossalmente con la scomparsa dell'interesse commerciale per la regione come soggetto cinematografico. È come se l'Abruzzo potesse essere rappresentato autenticamente solo quando smette di essere appetibile per il grande pubblico, solo quando la sua funzione identitaria e mitica si esaurisce lasciando spazio a una rigorosa indagine etnografica.

58. In basso: pellegrini all'interno della grotta dell'eremo di S. Venanzio mentre eseguono il rituale dello strofinamento.

59. Nella pagina a fianco: l'eremo di S. Venanzio, nei pressi di Raiano (AQ), visto dalle sottostanti alvee del fiume Aterno.





### Una stagione conclusa

Gli anni Sessanta portano a compimento il paradosso iniziato nel decennio precedente: l'aumento dei film girati in Abruzzo non si traduce in rappresentazione della regione. I cambiamenti economici e sociali che attraversano il territorio – l'industrializzazione della Val di Sangro, l'espansione della scolarizzazione, l'intensificarsi dei flussi migratori verso il Nord, l'avvio del turismo di massa – non suscitano interesse nella produzione cinematografica.

La modernizzazione non genera nuovi archetipi perché procede in modo disomogeneo: l'industrializzazione convive con lo spopolamento delle aree interne, lo sviluppo del turismo con la persistenza di economie tradizionali, l'emigrazione verso il Nord con l'espansione edilizia lungo la costa.

È un paesaggio sociale troppo complesso e frammentato per essere ridotto a formule cinematografiche di successo. Il cinema del boom preferisce rappresentazioni più nette – il Nord industriale contrapposto al Sud rurale – piuttosto che le zone grigie intermedie come l'Abruzzo in trasformazione,

60. La foschia caratterizza il paesaggio pedemontano che da Atri (TE) guarda verso il versante teramano del Gran Sasso.



che sfugge alle categorie consolidate. Si chiude così definitivamente una stagione.

I tre decenni che vanno dagli anni Quaranta agli anni Sessanta segnano sostanzialmente la scomparsa dell'Abruzzo come soggetto narrativo, trasformandolo in mero contenitore geografico intercambiabile. Gli archetipi affermatasi in precedenza si modificano: l'elemento barbarico si traduce in codici western; la dimensione religiosa si carica di tensioni sociali; il rapporto con la natura si riduce a elemento decorativo. Tuttavia, queste rielaborazioni rimangono esperimenti isolati che non producono nuove tradizioni narrative. Anche i pochi tentativi di documentazione sociale o antropologica, pur metodologicamente innovativi, restano marginali nel panorama complessivo del cinema italiano. Durante il periodo muto la regione aveva costruito una propria identità cinematografica coniugando interesse antropologico, ambizioni artistiche e strategie commerciali. Ora l'Abruzzo è diventato più moderno, più integrato, più presente sui set cinematografici, ma solo come sfondo.





# Dagli anni Settanta agli anni Novanta

di Federico Pagello

I tre decenni che chiudono il Novecento rappresentano un paradosso nel rapporto tra il cinema e l'Abruzzo. Da un lato, il numero di lungometraggi (non solo italiani) che vengono girati almeno in parte nella regione non era mai stato prima così ampio, rendendo i paesaggi abruzzesi location ricorrenti in svariate pellicole di successo anche al di là dei confini nazionali. Dall'altro lato, la rappresentazione della realtà locale non è quasi mai al centro della narrazione e costituisce, al contrario, solo l'interesse di una piccola minoranza di questi film. Soprattutto durante gli anni Settanta, i panorami locali sono infatti utilizzati quasi esclusivamente come sfondo per storie ambientate altrove, come il Far West parodico di *Lo chiamavano Trinità* (E. B. Clucher, 1970), il Tibet del mistico *Milarepa* (Liliana Cavani, 1974) o ancora la California semi-desertica del thriller *Autostop rosso sangue* (Pasquale Festa Campanile 1977).

Nel corso di questi trent'anni si assiste tuttavia a cambiamenti profondi, che riguardano non soltanto la presenza della regione sul grande schermo quanto il cinema italiano e l'Italia stessa. A partire dagli anni Ottanta, si fa spazio gradualmente un'immagine inedita dell'Abruzzo contemporaneo, ormai parte di una nazione passata in poco più di vent'anni da una società ancora largamente rurale a un Paese già in via di de-industrializzazione. Questo rapido e radicale cambiamento è chiaramente visibile nelle opere di autori come Luciano Odorisio, Carmine Amoroso, Mario Monicelli e Riccardo Milani, che mettono in scena, in forma di commedia più o meno amara, la vita quotidiana di una classe media e di una provincia abruzzese che appaiono come una rappresentazione dell'Italia degli anni Ottanta e Novanta.



61. Nella pagina a fianco: paesaggio a Campo Imperatore.  
 62. In alto: il manifesto del film *Lo chiamavano Trinità* di E. B. Clucher, 1970.  
 63. A sinistra: cartello turistico a Campo Imperatore nel luogo delle riprese del film *...continuavano a chiamarlo Trinità*, 1971.

### **Il paesaggio abruzzese nel cinema di genere**

I primi anni Settanta rappresentano il canto del cigno del cinema italiano come fenomeno popolare grazie a produzioni nazionali e americane, a co-produzioni europee, alla visibilità internazionale di autori e titoli che incontrano il favore del pubblico o della critica, nonché alla vitalità di generi e filoni a basso costo che saccheggiano le formule del cinema hollywoodiano. Come già negli anni Sessanta, la vicinanza a Roma favorisce così l'utilizzo dell'Abruzzo in generi come il western, l'horror, il thriller e la commedia sexy, in cui i paesaggi locali diventano ingrediente di un'operazione di ri-appropriazione di un immaginario arrivato quasi sempre dall'estero. È questo il motivo per cui *Lo chiamavano Trinità* e soprattutto il suo fortunato sequel *...continuavano a chiamarlo Trinità* (E. B. Clucher, 1971) rimangono a tutt'oggi i film (parzialmente) girati in Abruzzo di maggior successo di sempre, oltre che due dei più grandi incassi in assoluto nella storia del cinema italiano. Questo spiega anche perché essi siano all'origine di uno dei pochi fenomeni di cineturismo nella regione: poco importa ai fan di queste pellicole che Campo Imperatore vi appaia come sostituto del West americano e che i veri abitanti siano rimpiazzati da Bud Spencer e Terence Hill. La rivisitazione creativa della mitologia hollywoodiana, ulteriormente deformata attraverso la lente della parodia, è ciò che fa dello spaghetti western una delle grandi invenzioni del cinema popolare italiano. Sono quindi proprio le inverosimili imprese dei due cowboy a consegnare all'immaginario collettivo alcuni paesaggi abruzzesi che il cinema e soprattutto il pubblico di massa avevano frequentato molto raramente fino a quel momento.



Il caso di *Trinità* è d'altronde parte di un fenomeno più ampio. Tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta sono molti i film di genere girati interamente o in parte in varie location della regione, quasi sempre utilizzate per storie ambientate in altri luoghi e in altri tempi. Campo Imperatore, il castello Piccolomini di Balsorano ma anche location meno frequentate come il paese di Tagliacozzo o il viadotto di Pietrasecca più volte appaiono in numerosi titoli sia per il grande che per il piccolo schermo, come l'erotico e sperimentale *Esotika*, *Erotika*, *Psicotika* (co-produzione italo-tedesca diretta da Radley Metzger, 1971), l'horror *Non si sevizia un paperino* (Lucio Fulci, 1972), il "decamerotico" *Metti lo diavolo tuo nello mio inferno* (Adalberto Albertini, 1972), il thriller *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973), la commedia sexy *Bollenti spiriti* (Giorgio Capitani, 1981), nonché due tra i più celebri sceneggiati Rai degli anni Settanta, il fantascientifico *A come Andromeda* (Vittorio Cottafavi, 1972) e il giallo *Dov'è Anna?* (Piero Schivazappa, 1976).

Sebbene mai presentati come tali, Campo Imperatore e il castello Piccolomini si consolidano proprio grazie a questi film come i rappresentanti cinematografici della regione e come possibili mete cineturistiche. Del resto, né il cinema popolare né il turismo ambiscono a restituire un'immagine accurata dei luoghi a cui si riferiscono, trasformando gli spazi reali in luoghi dell'immaginario. Lo conferma un film ambientato proprio nel mondo del turismo: pur girato in molteplici location della regione, la commedia sexy *La maestra di sci* (Claudio Giorgi, 1981) si concentra molto più sulle forme della protagonista Carmen Russo che su quelle del paesaggio.

64. Nella pagina a fianco:  
l'altopiano di Campo Imperatore.  
65. Sotto: il castello Piccolomini  
di Balsorano.





### L'Abruzzo nel cinema d'autore

Un approccio non dissimile si trova d'altra parte anche in film d'autore della stessa epoca. Il legame tra il paesaggio abruzzese e il tema della spiritualità, già sottolineato altrove in questo volume, torna in alcuni film realizzati da Liliana Cavani, ma l'obiettivo non è più la rappresentazione della religiosità locale. Nel già citato *Milarepa* del 1974 e nella seconda opera da lei dedicata alla vita di San Francesco nel 1989 – dopo lo sceneggiato televisivo diretto nel 1966, anch'esso girato parzialmente in Abruzzo – Cavani utilizza Campo Imperatore e altre location come Corfinio, Raiano, Pereto, Santo Stefano di Sessanio e Bominaco per mettere in scena il Tibet di Milarepa (interpretato dall'attore ungherese Lajos Balázsovits) e l'Umbria di Francesco (interpretato dalla star Mickey Rourke). In entrambi i casi, si tratta evidentemente di un utilizzo del paesaggio come spazio per un'esplorazione spirituale, piuttosto che per uno studio della realtà storica o sociale di questi luoghi.

*Il deserto dei tartari* di Valerio Zurlini (1976) è una produzione di alto livello, in cui figurano, oltre a Vittorio Gassman e Giuliano Gemma, star internazionali come Phillpe Noiret, Fernando Rey, Max von Sydow e Jean-Louis Trintignant. Alcune scene sono girate ancora una volta a Campo Imperatore e a Forme, ma il film utilizza il paesaggio abruzzese, insieme ad altre location italiane e iraniane, come proiezione della soggettività dei personaggi, dando espressione all'atmosfera rarefatta di eterna attesa descritta dal celebre romanzo di Buzzati.

Culmine di questo approccio è probabilmente *Mosé e Aronne* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1975) in cui l'Abruzzo fornisce la scenografia principale per vicende a tema filosofico-religioso ambientate nell'Egitto dell'Antico Testamento. La pellicola, versione cinematografica dell'omonima

66. In alto: il manifesto del film *Milarepa* di Liliana Cavani, 1974.  
67. Sotto: il centro abitato di S. Stefano di Sessanio (AQ), una delle location di *Milarepa*.



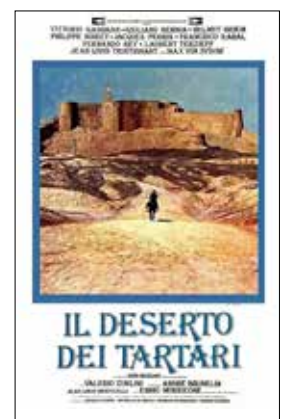


opera musicale di Schönberg, è un esempio del cinema radicale dei suoi due autori. Parte delle riprese ebbero luogo presso le rovine di Alba Fucens a Massa d'Albe. Nonostante le lunghe inquadrature del film siano sempre fisse sulle figure dei protagonisti, che recitano e cantano praticamente immobili nello stile unico dei suoi autori, il paesaggio ha un ruolo importante nel progetto estetico dei due registi, la cui cura nella costruzione dei piani e i rarissimi movimenti di macchina ne restituiscono le forme, le luci, i colori e i suoni in modi sconosciuti al cinema convenzionale.

Un film d'autore che affronta temi religiosi e le cui vicende sono ambientate almeno in parte in Abruzzo è invece *Il sole anche di notte*, libero adattamento del racconto di Tolstoj *Padre Sergio*, scritto e diretto dai fratelli Taviani nel 1990. Ambientato alla fine del Settecento, il film narra della scelta di un giovane lucano, ex-collaboratore di Carlo III di Borbone (interpretato da Julian Sands), di ritirarsi a vita monastica tra le montagne del Gran Sasso. Anche qui, la specificità del paesaggio e della cultura locale non sembrano oggetto di particolare interesse da parte degli autori, i cui riferimenti letterari e spirituali sono evidentemente mutuati da contesti lontani dalla storia e dalla cultura locali.

### Il caso di *Fontamara*

Tra gli anni Ottanta e Novanta, l'eccezione più significativa alla tendenza fin qui delineata è costituita da *Fontamara*, diretto nel 1980 da Carlo Lizzani, anche co-sceneggiatore insieme al pescarese Lucio De Caro. Da una prospettiva contemporanea, tuttavia, l'adattamento del celebre romanzo pubblicato nel 1933 dall'abruzzese Ignazio Silone può forse essere visto come un altro indicatore delle trasformazioni che l'Italia stava attraversando alla fine degli anni Settanta, e che potrebbero spiegare, sintomaticamente,



68, 69. In alto: l'anfiteatro di Alba Fucens, una delle location del film *Mosé e Aronne* di Danièle Huillet e Jean Marie Straub, 1975; il manifesto del film *Il deserto dei tartari* di Valerio Zurlini, 1976.



70, 71. In questa pagina: in alto, il castello di Pescara (AQ), una delle location del film *Fontamara* di Carlo Lizzani del 1980; sotto, il manifesto del film.



alcune ragioni del disinteresse da parte del cinema italiano di quel periodo verso una rappresentazione più aderente a quella specifica realtà regionale. Il film, di cui esiste una versione per il piccolo schermo in quattro puntate trasmesse da Rai Uno nel 1983, non è il primo adattamento dalle opere di Silone ambientate in Abruzzo. Esso segue *Il segreto di Luca* (Ottavio Spadaro, 1969) e *Vino e pane* (Piero Schivazappa, 1973), due sceneggiati televisivi tratti dalle omonime opere dello scrittore in un periodo di forti tensioni politiche, che i romanzi di Silone permettevano di affrontare esplicitamente, sebbene attraverso la lente dell'Italia degli anni Trenta. Insieme alle tante sequenze girate in studio, come tipico dei lavori televisivi dell'epoca, le due miniserie in quattro puntate utilizzavano un buon numero di riprese realizzate in esterni, mostrando i paesaggi montani e raccontando la dura realtà dei contadini marsicani durante il Ventennio attraverso il punto di vista politico ed etico di Silone, all'epoca ancora inedito sul grande schermo.

La dura e tragica lotta dei cafoni dell'immaginario villaggio marsicano di Fontamara, e in particolare del protagonista interpretato da Michele Placido, è anche al centro della pellicola di Lizzani. *Fontamara* descrive una viva ma tragica epica popolare: il film oggi appare innanzitutto come l'elegia di una lotta che si conclude con un'amara sconfitta che non può non far pensare alla lunga fase della storia politica e culturale del Paese che si stava chiudendo, malamente, proprio in quegli anni. La realtà messa in scena dal film giunge in effetti al cinema quando essa sembra ormai definitivamente tramontata: non soltanto l'universo dei contadini marsicani, segnati da una miseria secolare ulteriormente aggravata dall'oppressione fascista, sembra lontana dall'Italia del 1980; ciò che andrà scomparendo nel decennio successivo è soprattutto il retroterra culturale e politico da cui provenivano intellettuali come (il giovane) Silone e (il maturo) Lizzani.

In *Fontamara* – girato a Pescara, paese natale di Silone, ma anche a Popoli, Avezzano e svariate altre località della regione – si possono vedere e ascoltare

tracce dell'Abruzzo del passato, dei suoi abitanti e della loro cultura, del loro accento e delle loro canzoni, rappresentati attraverso una prospettiva al tempo stesso rispettosa e militante. Ma mentre la pellicola preserva la memoria del mondo che racconta e di un punto di vista storicamente preciso su quella realtà, la società abruzzese, per lungo tempo ai margini della modernizzazione del Paese, si sta ormai trasformando in qualcosa di completamente diverso, come i film dei decenni successivi dimostreranno in modo evidente.



### L'Abruzzo come ambiente da difendere

Con il declino del cinema popolare si assiste al diradarsi delle produzioni di genere girate nella regione, anche se negli anni Ottanta e Novanta diversi film di notevole successo presentano scene realizzate in Abruzzo. Fra questi, ricordiamo *Bianco, rosso e Verdone* (Carlo Verdone, 1981), *Amici miei: Atto II* di Mario Monicelli (1982), *La messa è finita* (Nanni Moretti, 1985), *Una pura formalità* (Giuseppe Tornatore, 1994), *Così è la vita* di Massimo Venier (1997) e *Il viaggio della sposa* di Sergio Rubini (1997). In tutti questi casi, però, la scelta utilizzare di location abruzzesi, anche quando indicate come tali, non ha un peso davvero significativo dal punto di vista tematico o narrativo.

Il musical ambientalista di Adriano Celentano *Joan Lui. Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì* (1985) contiene una sequenza girata nel cosiddetto Quarto di Santa Chiara, nei pressi di Palena, oggi riserva naturale, e può essere considerato come una spia del diffondersi in questo periodo di una nuova sensibilità ecologica, che ha trovato qualche volta nel paesaggio abruzzese un'ambientazione ideale. Questo sembra il caso anche di un film curioso che, sebbene non ci risulti sia stato girato nella regione, è parzialmente ambientato in un borgo del Gran Sasso: si tratta di *Una notte di pioggia* (anche conosciuto come *L'uomo della guerra possibile*), pamphlet contro il nucleare diretto dallo scenografo Romeo Costantini nel 1984, che racconta la storia di uno scienziato alla ricerca di un vaccino contro le radiazioni atomiche e in cui gli anziani abitanti dell'immaginaria Roccamara rappresentano una comunità che resiste a una modernizzazione forzata e controversa. Nel film d'avventura di Stefano Reali *Laggiù nella giungla* (1988), un gruppo di turisti romani in gita sugli appennini abruzzesi si ritrova invece un mondo fantastico, in cui scienza e natura convivono senza conflitti. Nel più recente *Le faremo tanto male* di Pino Quartullo (1998), due fratelli rapiscono una diva televisiva (interpretata da Stefania Sandrelli) per protestare contro l'industria delle pellicce. Anche qui, l'uso del Parco Nazionale d'Abruzzo dimostra come la crescente attenzione per l'ambiente faccia della regione una location adatta per raccontare la difesa del territorio.



72. In alto: foto d'epoca che ritrae contadini in bicicletta sulla Piana del Fucino.

73. Sotto: la riserva naturale di Quarto S. Chiara di Palena (CH), una delle location del film *Joan Lui. Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì*, 1985.



### Il caso di *Sottovoce* (Claudio Papienza, 1993)

Nell'arco del trentennio passato qui in rassegna, c'è un'opera che per approccio produttivo e postura autoriale, nonché per forme e tematiche, eccede le categorie e i generi a cui appartengono gli altri film discussi in precedenza. *Sottovoce*, scritto e diretto da Claudio Papienza tra il 1987 e il 1993, utilizzando anche riprese amatoriali di matrimoni e momenti di vita quotidiana, presenta un punto di vista originale sulla realtà abruzzese, al tempo stesso interno alla comunità ma anche profondamente straniante. La pellicola combina un approccio semi-documentaristico e sperimentale, introducendo elementi narrativi e surreali per accompagnare lo spettatore alla scoperta del paese di Roccascalegna, del suo paesaggio, dei suoi abitanti di oggi e delle sue leggende del passato.

Protagonisti sono sia i residenti dell'epoca – in particolare alcune donne più o meno giovani che raccontano in una serie di interviste le loro esperienze matrimoniali non sempre facili – sia il Barone Corvo de' Corvis, personaggio leggendario legato al Carnevale locale. Figura comica e malinconica al tempo stesso, il Barone ritorna in città dopo molti secoli in una serie di brevi sequenze di umorismo surreale, commentate dalla voce over affettuosa e ironica del narratore, che conduce anche le interviste che descrivono la vita del paese negli ultimi decenni. Il regista, nato a Roccascalegna ma cresciuto in Belgio, pratica un'idea cinema al di fuori delle strutture convenzionali, mescolando toni e registri in uno stile frammentato ma coerente che omaggia la ricchezza dei luoghi, della lingua e delle tradizioni locali, dando al tempo stesso espressione a una rappresentazione critica delle costrizioni imposte alle donne fino a un passato piuttosto recente.



74. Nella pagina a fianco: il castello di Roccascalegna (CH), location per il film *Sottovoce* di Claudio Papienza, 1993.  
75, 76. In questa pagina: due immagini dal set del film.



### L'Italia come provincia: la Chieti di Luciano Odorisio

L'utilizzo dell'Abruzzo come immagine di una provincia da cui si cerca, spesso invano, di scappare è per molti versi la più importante tendenza da mettere in rilievo nel cinema degli anni Ottanta e Novanta, e segnala un mutamento che porterà a più decise trasformazioni nella rappresentazione della regione nel nuovo millennio. I titoli su cui ci si può concentrare sono pochi ma significativi.

Il teatino Luciano Odorisio è il primo a focalizzare interamente l'attenzione sulla vita quotidiana dei suoi contemporanei, mettendo in scena la propria Chieti come luogo periferico non solo a livello geografico ma innanzitutto sociale e culturale. Il suo secondo film *Sciopèn* (vincitore del Leone d'oro per l'Opera Prima o Seconda al Festival di Venezia nel 1982) e il suo quinto lavoro *Via Paradiso* (uscito nel 1988) sono completamente ambientati all'interno del perimetro di Chieti, spazio chiuso e centripeto in cui il tempo sembra essersi fermato ma anche scorrere inesorabilmente, trascinando con sé i protagonisti – intellettuali e romantici, sognatori e meschini –, chiaramente incapaci di prendere posizioni e decisioni



77. In alto: il manifesto del film *Sciopèn* di Luciano Odorisio, 1982.

78, 79. A sinistra: due scene del film girato a Chieti.

80. In basso: i portici di corso Marrucino a Chieti.



chiare. Per quanto apparentemente marginale come i suoi luoghi e i suoi personaggi, il lavoro di Odorisio è in verità estremamente sintomatico di una sensazione di smarrimento che attraversa un certo cinema d'autore quanto una parte significativa della società italiana negli anni Ottanta. I protagonisti dei due film, entrambi interpretati da Michele Placido, sono un musicista che aspira a dirigere la banda cittadina e il gestore di una sala cinematografica sul punto di essere ceduta a una multinazionale americana: prigionieri di una Chieti che frustra le loro ambizioni, essi appaiono come una chiara allegoria non solo della provincia abruzzese ma del Paese e della sua cultura, descritti in una fase di stallo e nostalgia per le speranze dei decenni precedenti, che per i personaggi coincidono esplicitamente con la propria giovinezza.

Questa rappresentazione di un tempo bloccato vale anche per lo spazio: in *Sciopèn* come in *Via Paradiso* la città di Chieti è l'unico luogo dell'"azione", limitata a scene di dialogo ambientate in interni.

In entrambi i film, strade, palazzi e paesaggi sono per lo più solo intravisti.

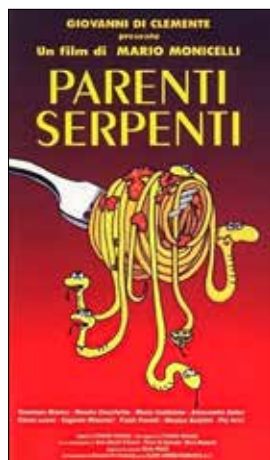
In *Via Paradiso*, nonostante inquadrature panoramiche e luoghi riconoscibili della città siano ben presenti, a partire dal lungo piano sequenza iniziale che mostra la pianura ai piedi di Chieti, la città appare come uno spazio privo di connessioni con il mondo esterno, una realtà schiacciata sulle fantasie del protagonista, convinto di volersene andare altrove, ma in realtà dominato dai desideri e ossessioni che lo tengono legato alla città.



81. In alto: il manifesto del film *Via paradiso* di Luciano Odorisio, 1988.

82-84. In basso: alcune immagini del regista durante le riprese del fim.





### La provincia di Carmine Amoroso e Mario Monicelli

La valenza nazionale di questa rappresentazione della provincia abruzzese è esplicitata dal più conosciuto film italiano girato nella regione tra gli anni Ottanta e Novanta: *Parenti serpenti*, diretto da Mario Monicelli nel 1992. Il regista romano trasforma la Lanciano al centro del testo teatrale di Carmine Amoroso – sceneggiatore della pellicola assieme allo stesso Monicelli, Suso Cecchi D’Amico e Piero De Bernardi – in una Sulmona che appare una generica località del Centro-Sud, a sua volta indice dell’Italia in generale. Il film è chiaramente una satira del Paese uscito da un decennio di grandi trasformazioni: i vari membri della famiglia, per quanto esplicitamente connotati come abruzzesi, sembrano voler mostrare come l’Italia abbia infine raggiunto un’unità culturale grazie alla televisione – i balletti di *Fantastico*, passione della più giovane tra i personaggi femminili, sono solo uno dei riferimenti espliciti a questo contesto – che rende le differenze regionali meno importanti dell’omogeneizzazione culturale portata dal medium televisivo e, soprattutto, dell’edonismo cinico e amorale che pare accompagnarlo. Anche in questo caso, di Sulmona e degli ambienti naturali si vede poco, e la rappresentazione accurata dei personaggi e della cultura locali non sembra al centro delle preoccupazioni del regista. *Parenti serpenti*, tuttavia, si apre con una lunga sequenza ambientata nel centro di Sulmona, in cui, ad accompagnare le immagini di strade piene di persone, ascoltiamo la voce over del narratore, un bambino, che descrive luoghi e abitanti del “paese più bello del mondo”. Questa esplicita localizzazione della narrazione indica come l’utilizzo della realtà abruzzese per parlare dell’Italia in generale non sia in contrasto con il portare sullo schermo uno specifico contesto culturale. Questa Sulmona posticcia – quasi tutta fatta di interni, accenti imprecisi, tradizioni appartenenti ad altre parti d’Abruzzo (come la “Squilla” natalizia tipica della Lanciano di cui Amoroso è originario) – dà forma a una realtà sociale che è intrinsecamente provinciale, ma come forse lo sta diventando tutto il Paese, almeno agli occhi degli autori. Nel finale del film, l’amoralità, l’individualismo e la grettezza dei protagonisti fanno letteralmente deflagrare la famiglia nello stesso modo in cui, pare di capire, secondo Amoroso e Monicelli gli anni Ottanta hanno promosso un individualismo che distrugge il legame fra generazioni.



85. In alto: il manifesto del film *Parenti serpenti* di Mario Monicelli, 1992.

86, 87. A destra e nella pagina a fianco: l’acquedotto medievale in piazza Garibaldi e la statua di Ovidio in piazza XX settembre a Sulmona (AQ).





Va notato, infine, che la rilevanza di *Parenti serpenti* è legata alla sua sorprendente trasformazione in un piccolo *cult movie* nazionale, ironicamente resa possibile proprio dal piccolo schermo. Dopo un risultato non eccezionale al botteghino (quarantottesimo incasso dell'anno), *Parenti serpenti* si è infatti gradualmente conquistato un seguito fedele grazie ai rituali passaggi televisivi nel periodo natalizio, consegnando agli spettatori una delle rappresentazioni satiriche più memorabili dell'Italia in un periodo cruciale della sua storia, pochi mesi prima di Tangentopoli.

Da segnalare in questo contesto anche l'esordio alla regia di Carmine Amoroso, *Come mi vuoi* (1996). Un poliziotto (Vincent Cassel), di stanza a Roma ma nativo di Lanciano, si innamora della transessuale Desidera (Enrico Lo Verso), sua concittadina, pur avendo una fidanzata che vive ancora al paese di origine (Monica Bellucci). Il contrasto tra la metropoli e la provincia, rappresentata sia attraverso un buon numero di riprese nella città abruzzese, sia attraverso i condizionamenti che bloccano il protagonista, rappresentano anche qui la provincia come uno spazio mentale e sociale da cui i personaggi si sforzano di fuggire.

### La provincia degli anni Novanta nei primi film di Riccardo Milani

Anche un altro autore romano, ma molto familiare con la regione, si accosterà alla rappresentazione dell'Abruzzo contemporaneo utilizzando il registro della commedia amara solo pochi anni dopo. Sia *Auguri professore!* (1997) – co-sceneggiato dal regista Riccardo Milani con Domenico Starnone, autore dei romanzi a cui è ispirato il film, sequel ideale de *La scuola* – sia *La guerra degli Antò* (1999) – scritto e diretto da Milani ancora insieme a Starnone, ma tratto dal romanzo di Silvia Ballestra, coinvolta in fase di sceneggiatura – mettono in scena un Abruzzo visto come l'altro della città, di quella modernità a cui i personaggi nati in provincia aspirano in tutti i modi ad arrivare, ma che non sembra poi fornire le occasioni sognate.

In *Auguri professore*, una serie di flashback ambientati in una scuola di San Sebastiano dei Marsi mostrano il protagonista Silvio Orlando, giovane insegnante romano all'inizio della carriera, alle prese con due liceali che, come nel film di Odorisio, incarnano le ambizioni e speranze della

88. In alto: il manifesto del film *La guerra degli Antò* di Riccardo Milani, 1999.

89. Sotto: il lungomare di Montesilvano (PE), location del film.

90. Nella pagina a fianco: la targa commemorativa per i 25 anni dall'uscita del film.



gioinezza, innanzitutto quelle di abbandonare o trasformare radicalmente il luogo da cui provengono. Il tema ritorna nel successivo *La Guerra degli Antò*: i protagonisti, che si chiamano tutti Antonio, sono quattro ventenni punk caratterizzati proprio dal rifiuto del contesto in cui vivono, una Montesilvano che si presenta come immagine di tutte le province d'Italia. La fragile struttura narrativa del film – che assume una forma circolare, come se da Montesilvano non si potesse scappare – racconta in particolare il viaggio di Antò Lu Purk (Flavio Pistilli, originario di Pescasseroli e già tra i protagonisti del film precedente) verso Bologna e poi Amsterdam, alla ricerca di una realtà diversa, che però sembra sfuggirgli definitivamente: un po' per i suoi limiti, un po' perché il mondo sembra essere divenuto sempre più simile agli schermi televisivi attraverso cui i ragazzi guardano le immagini della prima Guerra del Golfo, a cui cercano di reagire nel loro modo sguaiato ma onesto. Si tratta anche qui di una chiara allusione a un'intera cultura politica, all'epoca del film in profonda crisi: gli Antò non sono quindi solo quattro tardo-adolescenti di provincia, ma una rappresentazione dell'Italia degli anni Novanta, o quantomeno di una parte delle generazioni cresciute e maturate nell'ultimo scorcio del secolo. Non è un caso che la televisione giochi un ruolo di primo piano sia in *Parenti serpenti* che in *La guerra degli Antò*. Nel giro dei tre decenni che abbiamo rapidamente ripercorso, il cinema, innanzitutto quello italiano, perde la sua centralità culturale e guarda spesso con preoccupazione al piccolo schermo, strumento potentissimo che sembra sempre di più plasmare la realtà e, in particolare, la vita quotidiana. La storia, tuttavia, non si ferma, e una nuova radicale riconfigurazione del contesto mediale è alle porte. All'inizio del nuovo secolo sia il cinema che la televisione entreranno in un'altra fase, in cui il digitale cambierà profondamente i modi di produzione, distribuzione e rappresentazione dell'audiovisivo. Anche per questo le ironiche elegie di Odorisio, la satira impietosa di Monicelli e Amoroso e le commedie dolciamare di Milani appaiono capaci di raccontare aspetti della vita di un Abruzzo e di un'Italia che mutano drammaticamente, proprio in quella provincia in cui i personaggi sembrano credere che niente possa cambiare.



91. Nella doppia pagina successiva: veduta aerea del centro abitato di S. Stefano di Sessano (AQ).







## Dal 2000 a oggi

di Gianluigi Rossini

### Identità incerta

All'inizio del nuovo millennio la rappresentazione dell'Abruzzo al cinema continua a seguire gli schemi tracciati nei capitoli precedenti. La versatilità del territorio e la vicinanza a Roma fanno sì che esso possa trasformarsi in sfondo adatto a molte circostanze: solo per fare qualche esempio, *Il principe e il pirata* (Leonardo Pieraccioni, 2001), *Una bellezza che non lascia scampo* (Francesca Pirani, 2002) o *Un viaggio chiamato amore* (Michele Placido, 2002) si soffermano in regione il tempo necessario a girare poche scene senza chiamare i luoghi con il proprio nome né renderli pienamente riconoscibili. L'area di Campo imperatore resta sicuramente tra le più frequentate, si tratti di rappresentare una generica zona di montagna isolata in *Neve* (Stefano Incerti, 2013), le steppe desertiche del Kazakistan in *Io sono tempesta* (Daniele Luchetti, 2017), il Lazio pre-romano nella serie *Romulus* (Sky Atlantic, 2020-22). Monumenti unici come il Castello di Roccascalegna possono entrare a far parte dell'immaginario fantastico del *Racconto dei racconti* (Matteo Garrone, 2015), mentre il carcere dell'Aquila può diventare un generico carcere in *Fiore* (Claudio Giovannesi, 2016).

L'ancora debole, incerta identità cinematografica dell'Abruzzo fa sì che anche quando i luoghi sono esplicitamente nominati, essi funzionano in realtà come incarnazione di un'idea astratta di provincia, più che come specifica rappresentazione della regione. Ne è un esempio *Pane e tulipani* (Silvio Soldini, 2000), commedia di grande successo che inaugura il millennio: la casalinga pescarese Rosalba (Licia Maglietta), dopo essere stata dimenticata in autogrill dalla sua stessa famiglia, fugge a Venezia e trova una nuova vita, liberandosi dalla gabbia in cui il ruolo di moglie e madre l'avevano confinata. La parte abruzzese del film mostra la quotidianità del marito e dei figli di Rosalba, disastata dalla sua assenza, ma non fa nessuno sforzo di dare una rappresentazione di Pescara: le scene sono girate in interni, gli attori parlano con generici accenti del sud Italia, perfino il mare è assente. La città abruzzese è un non-luogo in cui collocare la vita frustrante di Rosalba prima della sua fuga, un segnaposto per la provincia anonima e opprimente, mentalmente chiusa come il marito Mimmo (Antonio Catania). La poca riconoscibilità delle città abruzzesi nell'immaginario cinematografico nazionale ne fa un luogo ideale per questo ruolo.

92. Nella pagina a fianco: il castello di Roccascalegna (CH) domina il centro abitato, sullo sfondo il massiccio della Maiella.  
93. Sotto: l'altopiano di Campo Imperatore.





Con il terremoto del 2009 alcuni luoghi abruzzesi diventeranno fin troppo familiari al pubblico italiano, a causa delle numerosissime immagini di distruzione circolate sul web e anche dell'abbondante cinematografia da esso generata (al cinema del terremoto è dedicato un capitolo a parte di questo libro). Ma se il terremoto ha portato gli italiani a conoscere meglio L'Aquila e gli altri comuni del cratere sismico, allo stesso tempo esso ha allontanato numerose produzioni per diversi anni.

### Il cinema delle regioni

L'inizio del nuovo millennio è anche il momento in cui in Italia nascono le film commission regionali, enti in competizione tra loro per attrarre produzioni cinematografiche sul territorio locale: questa novità incide profondamente sul nostro cinema, dando una grande spinta al decentramento dell'industria e dell'immaginario. La prima a nascere è la film commission dell'Emilia Romagna nel 1997, ma qualche anno più tardi sono quelle del Piemonte e della Puglia a guidare una rivoluzione che porta sullo schermo luoghi e storie fino a quel momento poco visibili, generando una vera e propria corrente di «cinema delle regioni». Le specificità dei luoghi, dai profili costieri e montuosi ai centri storici, dalle tradizioni antiche e moderne ai dialetti, acquisiscono un'importanza inedita nelle storie raccontate. In molti casi, questa nuova tendenza genera anche uno stile narrativo e visivo che si impegna a valorizzare le bellezze locali, sfociando a volte nella promozione turistica pura e semplice.

L'Abruzzo non riesce ad approfittare davvero di questa rivoluzione: la film commission locale viene creata già nel 2001 su iniziativa del fondatore dell'Accademia dell'Immagine Gabriele Lucci, ma non ha l'appoggio della Regione; nel 2017 viene riformata da una Legge Regionale ambiziosa, alla quale tuttavia non segue l'allocazione dei mezzi economici necessari per azioni di una qualche rilevanza. Emblema delle occasioni perdute sono *L'Arminuta* (Giuseppe Bonito, 2021) e *Pantafa* (Emanuele Scaringi, 2022), due film nei quali la tematizzazione dell'Abruzzo è molto forte, ma che paradossalmente vengono girati nel Lazio in modo da poter beneficiare dei finanziamenti elargiti dalla Roma Lazio film commission. Anche a seguito del dibattito generato da questi film, nel 2023 la nuova Legge Regionale sulla cultura ha nuovamente riformato l'ente trasformandolo in Fondazione Abruzzo Film Commission e dotandolo di un reale organico: un presidente (Piercesare



94. In alto: il manifesto del film *L'Arminuta* di Giuseppe Bonito, 2021.

95. A destra: una scena del film *Pantafa* di Emanuele Scaringi, 2022.

Stagni), un direttore (Alessandro Massimo Maria Voglino) e un consiglio di amministrazione.

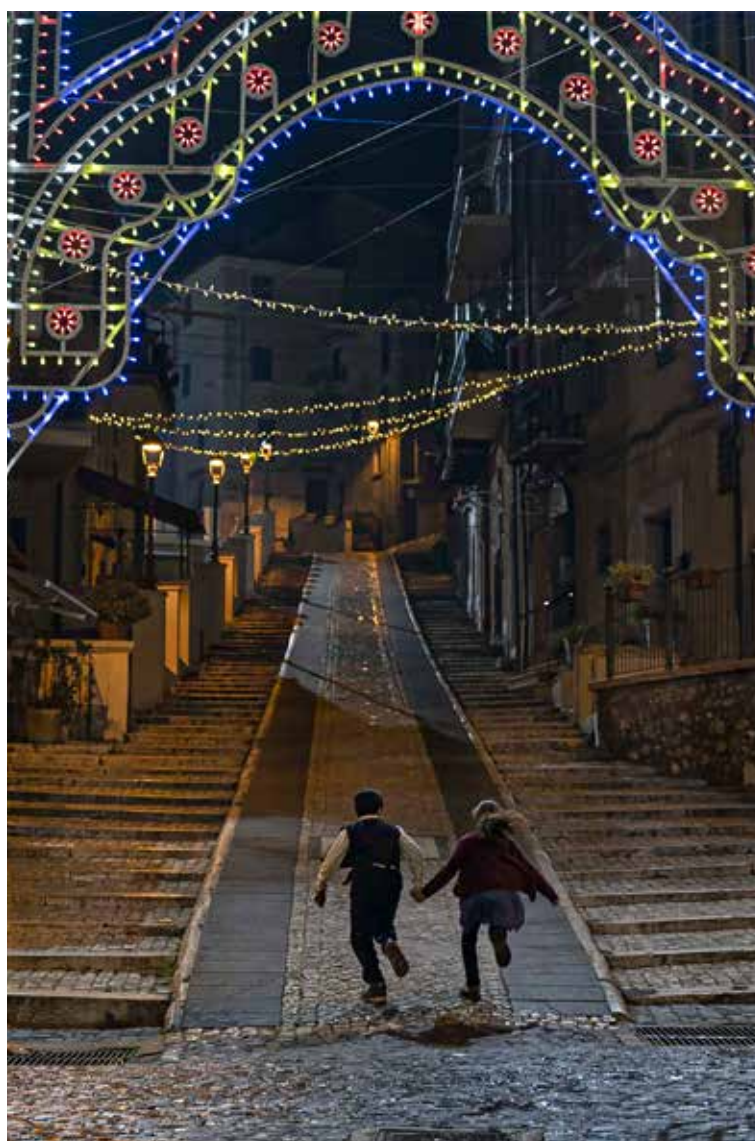
In ogni caso *L'Arminuta*, tratto dall'omonimo romanzo della scrittrice arsesse Donatella di Pietrantonio e ambientato nel pescarese degli anni '70, mostra bene la nuova attenzione a una rappresentazione più accurata delle culture regionali, innanzitutto dal punto di vista della lingua: la brindisina Vanessa Scalera, il volto più noto del cast, si impegna a recitare in un credibile dialetto pescarese, mentre per altri ruoli rilevanti vengono scelti attori di origine locale: Sofia Fiore, Andrea Fuorto, Carlotta de Leonardis. La protagonista, chiamata solo l'Arminuta (Sofia Fiore), ovvero "la ritornata", è una ragazzina preadolescente cresciuta a Pescara con una madre adottiva, improvvisamente riconsegnata ai genitori originari che non aveva mai conosciuto, una famiglia di contadini con molti figli, pochi soldi e nessuna istruzione, stipata in un casale di campagna e incessantemente impegnata nel lavoro quotidiano necessario per sopravvivere. La ragazzina compie così un viaggio a ritroso nella modernizzazione, e attraverso i suoi occhi vediamo le asprezze, lo squalore, la povertà della vita contadina. È un tema che tornerà spesso: l'Abruzzo interno come sacca di resistenza di una cultura antecedente all'industrializzazione, qui rappresentata senza nessuna nostalgia o romanticismo. La città di Pescara è il polo opposto, ma sotto una superficie fatta di portici case nuove si nasconde una realtà altrettanto brutale, come dimostra l'abbandono dell'Arminuta da parte della madre adottiva Adalgisa (Elena Lietti), per accontentare il suo attuale marito. Il film mette dunque in scena il processo di rimozione e negazione di quel passato contadino che fa ancora parte della memoria collettiva, in Abruzzo come in altre regioni italiane.

*Pantafa*, invece, è ambientato ai giorni nostri nell'immaginario paese di Malanotte, assemblato con scorci da vari comuni in provincia di Roma, ma ampiamente riconoscibile come abruzzese nella finzione. La Pantafica, infatti, è una figura del folklore locale, una stregonesca personificazione dell'incubo che ruba i bambini, ricordata ogni anno nel comune di Castel del Monte (AQ) con uno spettacolo teatrale ambientato per le strade del paese e intitolato appunto *La notte delle streghe*. Ci sono poi molti altri riferimenti, dal dialetto all'onnipresenza della montagna fino agli arrosticini. L'Abruzzo riprende qui la sua immagine forse più antica, luogo delle forze ancestrali, ideale per un *folk horror* che richiama il *topos* del rito sacrificale nella piccola comunità isolata per poi ribaltarlo, trovando invece l'orrore nel rapporto madre-figlia.



96. In alto: il manifesto del film *Pantafa* di Emanuele Scaringi, 2022.

97. Sotto: una scena del film *Pantafa*.





### Ma l'Abruzzo al cinema c'è

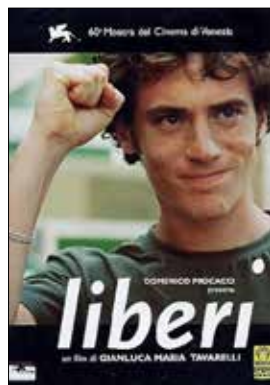
Nonostante la concorrenza di altri luoghi, resi più attrattivi da film commissionati attive, nell'ultimo ventennio un buon numero di film ha scelto l'Abruzzo sia come ambientazione narrativa sia come luogo per le riprese. Uno dei più interessanti è senza dubbio *Liberi* (Gianluca Maria Tavarelli, 2003), che si pone all'incrocio tra alcuni temi ricorrenti del cinema coevo e altri tipici della rappresentazione dell'Abruzzo. Da un lato, infatti, si tratta di una commedia di formazione il cui protagonista, Vince (Elio Germano), è un ventenne irrequieto che vuole fortemente qualcosa senza sapere esattamente cosa, pronto a tutto pur di sfuggire al destino di ripetere la vita di suo padre: simile in questo a *Ovosodo* (Paolo Virzì, 1997) o *Tutti giù per terra* (Davide Ferrario, 1997). Come accade in altri film "giovanilisti" abruzzesi di questi anni (da *La guerra degli Antò* di Riccardo Milani a *Non lo so* dei fratelli di Felice), una pulsione fondamentale che muove Vince è quella di fuggire dalla provincia, «vedere gente nuova, cose nuove». Nato e cresciuto «in un paese qui vicino, incastrato tra queste montagne», mai nominato ma

collocabile in provincia di Pescara e identificabile con Bussi sul Tirino, luogo di molte riprese, Vince si trasferisce prima a Pescara, dove trova l'amore, e poi finalmente a Roma, in un finale positivo e speranzoso.

Dall'altro lato, però, come nel contemporaneo *Il posto dell'anima* (Riccardo Milani, 2003), la provincia è investita dagli effetti della deindustrializzazione: Cenzo (Luigi Maria Burruano), il padre di Vince, si ritrova disoccupato a seguito della chiusura della fabbrica in cui ha lavorato per trent'anni. Tradito sia dalla promessa borghese di famiglia e posto fisso, sia dal sindacato e dagli ideali comunisti, Cenzo sprofonda a poco a poco in una depressione sempre più nera. Quando Vince si trasferisce a Pescara, il padre disoccupato viene assegnato ai lavori socialmente utili da svolgere in montagna, sull'Altipiano del Voltigno, «in pieno Parco Nazionale». Dunque, proprio mentre il figlio progredisce muovendosi verso la costa e la città, il padre viene respinto verso l'interno e la montagna. Cenzo rappresenta le radici montanare di Vince, una componente della sua identità della quale si vergogna, ma con la quale deve riconciliarsi prima di poter andare avanti e affermarsi nel mondo.

Un'immagine dell'Abruzzo di tutt'altro tipo si trova in *L'orizzonte degli eventi* (Daniele Vicari, 2004): Max (Valerio Mastandrea) è un ricercatore incaricato di dirigere un importante esperimento all'interno dei Laboratori del Gran Sasso, ma per motivi di carriera decide di manipolare i dati, in modo garantirne il successo. Scoperto, si butta a perdifiato con l'auto per le curve

98, 99. In alto: un'immagine dal set e una scena del film *Liberi* di Gianluca Maria Tavarelli, 2003. 100. Sotto: il manifesto del film *Liberi* di Gianluca Maria Tavarelli, 2003.



di montagna, in quello che sembra un tentativo di suicidio, finisce fuori strada e si risveglia nella baracca di un pastore di origini albanesi, Bajram, che pascola un gregge di pecore sul Gran Sasso per conto di un «padrone». È un incontro tra mondi sideralmente distanti, quello legittimo e civilizzato di Max, quello primitivo e nascosto di Bajram, incatenato al gregge a causa una brutale legge criminale: il «padrone» gli ha sequestrato i documenti e lo tiene sotto ricatto. Mettendo dunque da parte la parte l'opposizione centro/periferia, *L'orizzonte degli eventi* oppone invece il sotterraneo alla superficie, usando il Gran Sasso come paradossale e invertita metafora: la vita infernale dei pastori sugli alpeggi si contrappone a quella istituzionalizzata degli scienziati che passano le giornate nelle profondità della montagna.

Per quanto diversa sia la rappresentazione dell'Abruzzo restituita da questi due film, entrambi mostrano di essere stati concepiti e realizzati in un momento precedente alla nuova fase delle film commission: i luoghi sono importanti, sono parte del racconto e non solo sfondo, ma manca quell'idea di valorizzazione e riconoscibilità che diventerà centrale successivamente. Ne è un esempio *Il permesso - 48 ore fuori* (2017) di Claudio Amendola: nel film si snodano parallele le storie di quattro detenuti del carcere di Civitavecchia, ai quali vengono concessi due giorni di permesso. Uno di essi, Donato (Luca



101. A sinistra: il manifesto del film *L'orizzonte degli eventi* di Daniele Vicari, 2004.

102. Sotto: il manifesto del film *Il permesso. 48 ore fuori* di Claudio Amendola, 2017.

103. In basso: pastore con il gregge a Campo Imperatore.





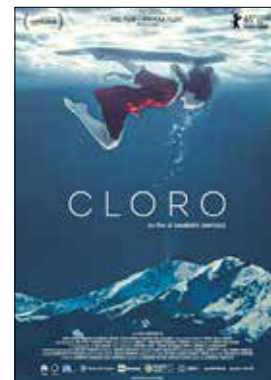
104. In alto: il manifesto del film *Il diritto alla felicità* di Claudio Rossi Massimi, 2021.

105. Sotto: il Ponte del mare a Pescara, tra le location del film *Il permesso. 48 ore fuori* di Claudio Amendola, 2017.

Argentero), è un pugile pescarese che in quelle poche ore deve ritrovare e salvare sua moglie, costretta a prostituirsi dal boss criminale Sasà (Antonino Iourio). Nelle scene pescaresi in esterni ci si assicura di rendere ben visibile un luogo notevole locale, ovvero il Ponte del Mare da poco costruito. Allo stesso modo *Il diritto alla felicità* (2021) di Claudio Rossi Massimi, pur senza dare riferimenti geografici espliciti, ambienta l'intera azione a piazza Filippi Pepe di Civitella del Tronto, luogo notevole dentro a un borgo-monumento perfettamente conservato, e punteggia le sequenze con inquadrature del profilo del Gran Sasso in lontananza.

In questo contesto sono interessanti le scelte visive di *Cloro* (Lamberto Sanfelice, 2015): la protagonista Jenny (l'abruzzese Sara Serraiocco), adolescente di Ostia e membro della squadra locale di nuoto sincronizzato, si ritrova catapultata in una vita completamente diversa a causa della morte di sua madre e della conseguente depressione del padre, che perde lavoro e casa. L'unica possibilità è trasferirsi in una baita di montagna di proprietà di uno zio, a Passo San Leonardo, nel comune di Pacentro (AQ). La città più vicina è Sulmona, ma non ne vediamo mai il centro storico: ampi campi lunghi indugiano invece sul moderno Ponte Capograssi, sulla stazione degli autobus, sulla zona industriale, sul piazzale di un Ipersidis. Il passo montano, facilmente identificabile dalla forma dodecagonale dell'Hotel Celidonio (nella finzione ribattezzato "Splendor"), nella sua bellezza rappresenta la solitudine della ragazzina, il trasferimento traumatico dal mare alla montagna. Il freddo pungente, la neve, le lunghe traversate in autobus entrano improvvisamente a far parte della vita della giovane protagonista.





106. In alto: il manifesto del film *Cloro* di Lamberto Sanfelice, 2015.

107. A sinistra: l'hotel Celidonio a Passo S. Leonardo, Pacentro (AQ), tra le location del film *Cloro*.

### I registi abruzzesi e l'Abruzzo

Un'altra grande rivoluzione di questo periodo è la diffusione delle attrezzature digitali, che rendono possibili piccole produzioni a bassissimo costo impensabili in precedenza, facilitando l'emersione di autori locali. Una generazione di aspiranti registi abruzzesi si impegna a raccontare la regione a modo proprio, dopo una formazione avvenuta al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma o nelle nuove scuole di cinema locali come l'Accademia dell'Immagine, la sede aquilana del Centro Sperimentale o l'IFA di Pescara. In questo paragrafo si cercherà di dare un quadro, necessariamente sintetico e incompleto, di come alcuni registi abruzzesi hanno rappresentato la loro terra nell'ambito del lungometraggio di finzione (tralasciando la pur importante produzione di documentari e cortometraggi). È un insieme estremamente eterogeneo per formazione, appartenenza generazionale, ambizioni artistiche, generi, budget, distribuzione, e tuttavia è possibile identificare alcune linee comuni.

Un primo gruppo di film è costituito da produzioni a basso budget, ma di elevate ambizioni artistiche, in alcuni casi fortemente radicate nella cultura abruzzese come *Transhumance* (2015) e *Carne et ossa* (2023) di Roberto Zazzara, opere al confine tra documentario e videoarte; in altri casi girate ma non ambientate in Abruzzo, come *Una ballata bianca* (Stefano Odoardi, 2005), *Angelus Hiroshimae* (Giancarlo Planta, 2010) o *Madre notturna* (Daniele Campea, 2023), film sperimentali, lirici, nei quali la narrativa è in secondo piano se non del tutto assente. I paesaggi abruzzesi qui non sono né mero sfondo né vera e propria ambientazione, sono parte della tavolozza usata per comporre il risultato finale. Tra i film quasi interamente girati ma non ambientati in Abruzzo possiamo includere anche quelli di Mauro John Capece (*SFashion*, 2016; *La danza nera*, 2020; *Reverse*, 2021), micro-produzioni distribuite direttamente su piattaforma, le cui storie hanno aspirazioni internazionali e flirtano con i generi, dal thriller al noir: le location sono abruzzesi ma i film parlano di grandi firme di moda, di politica nazionale, di serial killer.

Un secondo gruppo comprende invece commedie, romantiche o di costume, esplicitamente ambientate in Abruzzo ma nelle quali gli elementi di genere superano di gran lunga qualsiasi tematica abbia a che fare con la regione.



Così, ad esempio, *L'amore non basta* (Stefano Chiantini, 2007) è uno dei film più aquilani di sempre per location, peraltro documento prezioso sul centro storico pre-sisma, ma la stessa storia avrebbe potuto essere ambientata senza problemi altrove. Allo stesso modo *Ambo* (2014) e *Troppa famiglia* (2022) di Pierluigi di Lallo, pur dando grande visibilità ai luoghi del chietino, non si discostano troppo da stile e temi di *Nati 2 volte* (2019), opera dello stesso regista ambientata a Foligno. Si tratta di film narrativamente piani, con uno stile accessibile e televisivo, in cui è molto presente l'idea di valorizzazione del territorio, come testimoniano le abbondanti panoramiche sulla costa dei trabocchi per di Lallo o gli sfondi aquilani per Chiantini, dalla scalinata di San Bernardino allo scheletro del Mammuto.

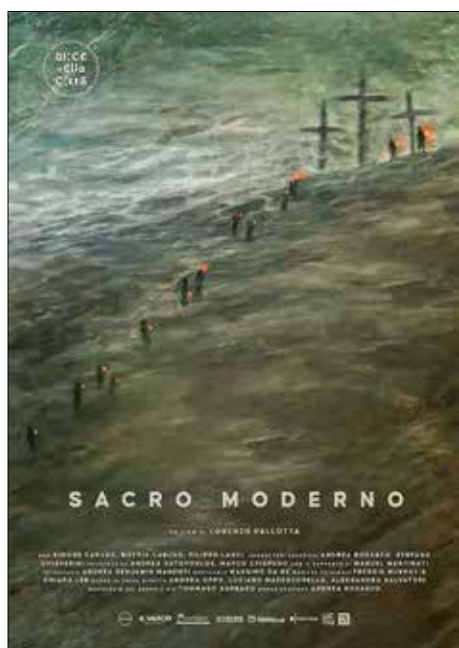


108. In alto: il manifesto del film *L'amore non basta* di Stefano Chiantini, 2007.

109. A destra: una scena del film *L'amore non basta* di Stefano Chiantini, 2007.

110. Sotto: una scena del film *Storie sospese* di Stefano Chiantini, 2015.





Chiantini è tornato poi in Abruzzo per *Storie sospese* (2015), ispirato a vicende avvenute a Ripoli, in provincia di Bologna, ma interamente girato a Villa Santa Maria (CH) e privo di ambientazione esplicita nella diegesi. Uno dei temi centrali del film è lo spopolamento dei piccoli borghi dell'interno, problema molto sentito e affrontato più spesso in forma di documentario. Notovole da questo punto di vista *Sacro moderno* (Lorenzo Pallotta, 2021), film al confine tra fiction e documentario, caratterizzato da un approccio più sperimentale e una narrativa più frammentaria: Intermesoli e Pietracamela ospitano un rito di passaggio nel quale è in gioco la sopravvivenza stessa della comunità. Infine, il gruppo forse più nutrito è quello in cui in vario modo viene



111. In alto: una scena del film *Sacro moderno* di Lorenzo Pallotta, 2021.

112. A sinistra: il manifesto del film *Sacro moderno*.

113. Sopra: il manifesto del film *Storie sospese* di Stefano Chiantini, 2015.

114. A destra: scena dal film *Roger... arriva il presidente!* di Marco Chiarini, 2023.



tematizzato l'Abruzzo come provincia, nel suo rapporto con il vasto mondo al di fuori dei confini paesani: dal già nominato "giovanilista" *Non lo so* (Fratelli di Felice, 2008) a *L'uomo fiammifero* (Marco Chiarini, 2008) fino ad *Animali Randagi* (Maria Tilli, 2024). Due film potrebbero essere scelti per mostrare,



come poli opposti, l'ampiezza di spettro possibile in questo caso: da un lato *Roger... arriva il presidente!* (Marco Chiarini, 2023), girato con un iPhone pressoché a costo zero, ma nel quale il regista riesce a raccontare la sonnolenta vita quotidiana di Teramo, in attesa dell'annunciata visita del Presidente della Repubblica; dall'altro *Patagonia* (Simone Bozzelli, 2023), film prodotto da Wildside, con un budget considerevole e attori professionisti, in cui le campagne del pescarese diventano una terra di nessuno frequentata da *raver*.

115, 116. Sopra e a destra: scene dal film *Patagonia* di Simone Bozzelli, 2023.

117. Sotto: il manifesto del film *Patagonia*.



### L'Abruzzo di Riccardo Milani

A conclusione di questa disamina è inevitabile dedicare uno spazio a Riccardo Milani, regista di successo, romano di nascita ma abruzzese d'adozione, saldamente insediato nel tessuto sociale della regione. Se in quasi tutti i suoi film sono presenti almeno alcune scene girate in Abruzzo, in alcuni esso è il centro tematico principale.

Dopo il cult *La guerra degli Antò* (1999), Milani ha realizzato *Il posto dell'anima* (2003), in qualche modo *summa* delle tematiche abruzzesi affrontate nei film precedenti. I quattro protagonisti, Tonino (Silvio Orlando), Salvatore (Michele Placido), Mario (Claudio Santamaria) e Nina (Paola Cortellesi) sono tutti originari del paese montano di San Marcellino, piccolo comune immerso nel Parco Nazionale, visivamente incarnato da San Sebastiano dei Marsi (AQ). L'Abruzzo qui si stratifica tra città e interno, e il movimento dall'interno verso la costa determina i destini dei personaggi: i tre uomini si sono trasferiti a Campolaro, ovvero Vasto (CH), dopo aver trovato lavoro come operai nella fabbrica di pneumatici CarAir; Nina invece è a Milano, impiegata in una ditta di servizi. Nati e cresciuti in montagna, i protagonisti hanno dovuto fare una scelta destinata in ogni caso all'infelicità: si può partire, con il risultato di essere per sempre spaesati; oppure si può restare, per venire lentamente anestetizzati dall'asfittica vita di paese. «Siamo tutti pazzi Gaetà», dice Tonino al proprietario del bar di San Marcellino, «voi che

118. Il centro storico di Vasto (CH), tra le location del film *Il posto dell'anima* di Riccardo Milani.





siete rimasti, e noi che ce ne siamo andati». I borghi montani, e la natura in cui sono immersi, rappresentano dunque il luogo di una felicità perduta alla quale è impossibile tornare, mentre la provincia urbanizzata è solo bruttezza e disgregazione sociale. Come in *Liberi*, con il quale ci sono moltissime risonanze, il film non si fa carico della missione di valorizzare il territorio: il centro storico di Vasto, che avrebbe molte bellezze da mostrare, viene raramente inquadrato, e si indugia invece sul faro di Punta Penna, simbolo efficace della deindustrializzazione. Il borgo montano e soprattutto la natura circostante sono oggetto di contemplazione nostalgica, ma senza che venga data loro una precisa riconoscibilità.

In seguito a *Il posto dell'anima*, Milani torna spesso in Abruzzo per fare riprese ma non mette più la regione così al centro della storia. In *Scusate se esisto* (2014) la protagonista è originaria di Anversa degli Abruzzi (AQ), ma tutto si svolge a Roma. Nel 2024, però, Milani firma uno dei suoi film più completamente abruzzesi: *Un mondo a parte*, quasi interamente girato ad Opi (AQ), trasposto nella finzione nell'inesistente comune montano di Rupe. Si tratta di un grande successo: 7 milioni di euro al botteghino, il terzo maggiore incasso per un film italiano nel 2024, e un notevole incremento di afflusso di visitatori per il comune di Opi.

Da un lato, *Un mondo a parte* rappresenta il ritorno di Milani in Abruzzo con la nuova sensibilità del cinema delle regioni, e dunque con una diversa attenzione a caratterizzare e rendere riconoscibili i luoghi; dall'altro, il film è anche un notevole cambiamento nella rappresentazione dell'Abruzzo interno. Il protagonista Michele (Antonio Albanese), maestro elementare in una scuola di Roma, ottiene di essere trasferito a Rupe, in provincia dell'Aquila, in una scuola con un'unica classe mista, costantemente a rischio chiusura per mancanza di bambini. Investito di questa missione cruciale, Michele ritrova il senso del suo ruolo di insegnante. Se, rispetto a *Il posto dell'anima*, l'opposizione tra Roma e il "mondo a parte" di Rupe porta con sé un certo grado di semplificazione, dall'altro lato il film sceglie di parlare di piccoli comuni di montagna come di luoghi vivi, animati da comunità combattive e orgogliose, consce della propria identità.



119, 120. Nella pagina a fianco e in alto: il centro abitato di Opi (AQ) e il manifesto del film *Un mondo a parte* di Riccardo Milani, 2024.

121. A sinistra: il faro di Punta Penna nei pressi di Vasto (CH), tra le location del film *Liberi*.

122. Nella doppia pagina successiva: il trabocco di Punta Aderci nei pressi di Vasto (CH).







# Voci dalle macerie. Il cinema sul terremoto aquilano del 2009

di Mirko Lino

## La terra che trema

La storia del territorio aquilano è segnata da numerosi eventi sismici, alcuni dei quali di portata devastante. Tra questi si ricordano il terremoto del 1349, quello del 1703 – che provocò il maggior numero di vittime e danni nella zona – e, infine, il sisma del 2009. Sono noti i versi con cui Buccio di Ranallo descrisse la violenza del terremoto del 1349 in alcune quartine della sua *Cronaca Aquilana*: «Subitamente venne sì gran terremoto, / Dalla morte de Christo non fo mayure veduto; appena homo trovò senci che non gesse storduto. / De persone ottocento d’Aquila fo stimate che per lo terremoto foro morte et sotterrate». Più cupe e apocalittiche le parole usate dallo storico Anton Ludovico Antinori dedicate al terremoto del 1703 nei suoi *Annali degli Abruzzi*: «Fra gli effetti naturali del sisma si contavano i vapori puzzolenti esalati dalla terra, le acque cresciute nei pozzi, gli acquedotti sotterranei rotti in più parti. Seguì la terra ad ondeggiare in modo quasi in bollimento, per ventidue ore continue».

Seguendo questa luttuosa scansioni che vede manifestarsi periodicamente un sisma distruttivo sul territorio aquilano ogni trecento anni circa, il terremoto del 2009 presenta, invece, una tipologia di cronaca differente rispetto a quelle dei suoi predecessori, che si potrebbe definire, usando un lessico mediologico, “transmediale”, ovvero disseminato su più formati e pratiche mediali.

Il racconto del sisma del 2009 si è sviluppato attraverso una pluralità di media, sia “istituzionali” – come i canali informativi televisivi – sia “dal basso”, come la rete e le sue piattaforme social. In questo panorama frammentato, il primo medium a raccogliere e diffondere le immagini della catastrofe è stato la televisione, che ha narrato e mostrato il terremoto attraverso una molteplicità di emittenti, programmi di infotainment, servizi e approfondimenti, articolati su registri retorici differenti. Questa

123, 124. Nella pagina a fianco e sotto: L’Aquila, il Palazzo del Governo e Via Roma subito dopo il sisma del 2009.





125. Sopra: il manifesto del film *La città invisibile* di Giuseppe Tandoi, 2010.

126. A destra: il centro storico dell'Aquila in ricostruzione nel 2016.



127, 128. Sotto: la copertina del DVD della fiction RAI *L'Aquila, grandi speranze* di Marco Risi del 2019, e il manifesto del documentario *Io prometto* di Cecilia Fasciani del 2017.



varietà di formati ha contribuito a rendere la tragedia del terremoto un evento fortemente simbolico, forse persino anestetizzando la percezione del pubblico generalista. All'interno di tale rappresentazione si sono intrecciate le questioni pratiche legate all'emergenza post-sisma con le logiche di una televisione in cui l'informazione oggettiva cede spesso il passo all'esibizione del dolore personale e collettivo, e con i discorsi della propaganda politica, pronta a strumentalizzare il disastro per ottenere consenso.

In questo modo, il terremoto del 2009 si è configurato anche come un fenomeno mediatico stratificato e complesso: uno specchio in cui, sotto la superficie, si è riflessa l'immagine profonda di un paese le cui ferite hanno messo a nudo tanto le contraddizioni politiche quanto una diffusa solidarietà spontanea e genuina.

Accanto alla cronaca televisiva, soffocantemente incentrata sulla spettacolarizzazione della tragedia e su un paternalismo ridondante, si è sviluppato un filone cinematografico caparbiamente orientato alla ricerca dell'autenticità. Si tratta di un ambito narrativo disomogeneo, plurale e polifonico, diffuso attraverso molteplici canali di distribuzione – dai festival cinematografici internazionali alle piattaforme video online – e caratterizzato da diverse modalità produttive, che spaziano dal sistema tipicamente mainstream al crowdfunding, fino a varie forme di produzione amatoriale. Per quanto il racconto audiovisivo del terremoto del 2009 risulti difficilmente delimitabile in termini quantitativi e formali, una delle sue caratteristiche più evidenti è la marcata vocazione documentaristica. Infatti, sono pochissimi i titoli che hanno tentato di inserire il racconto del terremoto all'interno di un tessuto narrativo, trasformandolo in un ingranaggio funzionale all'avvio di storie di finzione. Tra questi si segnalano *La città invisibile* (2010) di Giuseppe Tandoi, una commedia sentimentale ambientata tra le tendopoli dell'Aquila; la fiction prodotta dalla RAI *L'Aquila – Grandi speranze* (2019), diretta da Marco Risi; e la docu-fiction *L'Aquila dieci anni dopo* (2019) di Roberto Cazzillo. Un ulteriore caso, che affronta indirettamente il terremoto del 2009 inserendolo in un tessuto simbolico più ampio, si ritrova nel finale di *Loro* (2018), film in due parti di Paolo Sorrentino dedicato al profilo politico e personale dell'ex premier Silvio Berlusconi.

Uno sguardo complessivo sul cinema documentaristico dedicato al terremoto rivela una produzione discontinua, ma complessivamente intensa, in cui trovano spazio diversi modelli testimoniali: dalla raccolta di microstorie

al racconto intimo e personale, dall'indagine sociale alla denuncia politica – soprattutto in relazione alla gestione dell'emergenza – fino alle forme di attivismo dal basso.

Queste testimonianze si concentrano su specifici nuclei tematici: il crollo della “Casa dello Studente”, al centro di *3:32 L'Aquila – La generazione dimenticata* (2019) di Dario Acocella, con voce narrante di Lino Guanciale;

l'attivismo femminile post-sisma, ben documentato in *Io Prometto* (2017) di Cecilia Fasciani; il

nuovo vissuto quotidiano all'interno delle tendopoli e delle cosiddette “new town” e il senso di disidentificazione della popolazione rispetto al proprio territorio, osservato nella “trilogia del terremoto” (2009-2017) di Emiliano Dante. Insieme, queste opere contribuiscono a restituire e preservare la voce autentica delle persone colpite dalla tragedia.

È stato soprattutto il protrarsi delle condizioni emergenziali, dovuto ai ritardi nella ricostruzione, a offrire diversi punti di vista e altrettanti stili narrativi con cui raccontare il post-sisma, fornendo ai registi una vasta gamma di elementi su cui focalizzarsi. A quasi vent'anni dalla tragedia del 2009, è oggi possibile delineare una sorta di scansione temporale utile ad analizzare in modo più ravvicinato il cinema sul terremoto, individuando due principali impulsi: da un lato, quello legato a una produzione filmica “immediata”, avviata già nel 2009 e concentrata sui primissimi anni successivi alla tragedia; dall'altro, un ritorno alla narrazione documentaristica sul sisma del 2009, stimolato dalle successive scosse che, tra il 2016 e il 2017, hanno colpito le aree di confine tra Lazio, Abruzzo, Umbria e Marche.

Nella prima fase emerge soprattutto l'esigenza di decostruire la narrazione massmediatica promossa dalla cronaca televisiva, accusata dalla popolazione aquilana (e non solo) di restituire un'immagine “altra” rispetto alla realtà autentica vissuta in prima persona. La

seconda fase, invece, si concentra maggiormente sul piano psicologico, indagando in profondità le dinamiche che legano individuo, catastrofe e territorio: le nuove immagini delle macerie nel Centro Italia hanno riaperto ferite ancora vive nella comunità aquilana, alle prese con una ricostruzione lenta, e hanno contribuito a consolidare i fatti del 2009 come una sorta di “modello di riferimento” per comprendere le criticità gestionali delle emergenze in Italia.



129. In alto: immagine di promozione per il documentario *L'Aquila 3:32. La generazione dimenticata* di Dario Acocella, 2019.

130, 131. Sotto: due immagini del documentario *Io Prometto* di Cecilia Fasciani del 2017.



### **Draquila e gli altri**

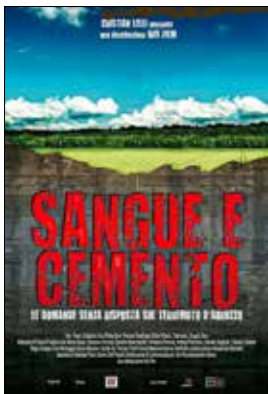
Il primo film che, a livello nazionale e internazionale, ha sviluppato in modo sistematico una contronarrazione rispetto alla cronaca televisiva del terremoto è stato *Draquila – L'Italia che trema* (2010) di Sabina Guzzanti, presentato nello stesso anno al Festival di Cannes. Il documentario di Guzzanti ha inaugurato un filone documentaristico volto a smontare i meccanismi di mediatizzazione della tragedia, interpretandoli come una forma di “vampirismo” visivo e politico: un processo in cui la catastrofe viene risucchiata dall'apparato mediatico, privata della sua complessità e trasformata in risorsa simbolica per interessi estranei alle comunità colpite.

*Draquila* non è, tuttavia, il primo film sul terremoto, ma è sicuramente quello che, grazie a una distribuzione più solida e all'uso della satira già evidente nel precedente *Viva Zapatero*, si è inciso più profondamente nella percezione pubblica. Prima del documentario di Guzzanti erano già usciti *Ju tarramutu* (2009) di Paolo Pisanelli, presentato al Festival del cinema di Roma, e *Sangue e cemento* (2010), scritto e diretto da Thomas Torelli, Giona Messina e Arianna Dell'Arti. Il primo è organizzato attorno alla raccolta di testimonianze della popolazione colpita dal terremoto. Attraverso una serie di panoramiche, tanto filmiche quanto intersoggettive, sulla città, il documentario restituisce uno degli elementi più tangibili del post-sisma: la spettralizzazione del territorio aquilano, segnata dalla gravità dei suoi silenzi, e individua così uno degli aspetti più perturbanti della catastrofe naturale, ovvero la trasfigurazione del paesaggio aquilano in qualcosa di “altro” da sé. Un elemento, questo, destinato a ricorrere in maniera inevitabile e persistente in altri documentari e docu-fiction sull'Aquila. Il secondo è un documentario autoprodotta, dalla circolazione molto più ridotta, che indaga con piglio critico una serie di questioni irrisolte sul rapporto tra sisma, politica e territorio. La voce narrante è quella dell'attore Paolo Calabresi, che intreccia interviste a sismologi, avvocati e politici, chiamati a rispondere su molteplici aspetti della relazione tra la configurazione geologica dell'Aquila, con le sue faglie di Pettino e Paganica, e le azioni governative intraprese nei primi anni Duemila per consentire una speculazione edilizia senza controllo, i cui effetti si sarebbero manifestati in tutta la loro evidenza durante il sisma del 2009.

Emerge dunque un cinema che si confronta con la necessità di indagare le trame sociali e politiche della catastrofe sismica, trovando in *Draquila* la sua espressione più compiuta. L'inchiesta sul campo condotta da Sabina Guzzanti ha messo in luce le manovre politiche e comunicative attuate dal governo per costruire una facciata accettabile, se non miracolosa, del proprio operato. Il merito di Guzzanti è stato senza dubbio quello

132. A destra: il manifesto del film *Draquila. L'Italia che trema* di Sabina Guzzanti, 2010.

133, 134. Sotto: la locandina e il manifesto dei film *Ju tarramutu* di Paolo Pisanelli del 2009, e il manifesto del documentario *Sangue e cemento* di Thomas Torelli, Giona Messina e Arianna Dell'Arti, del 2010.



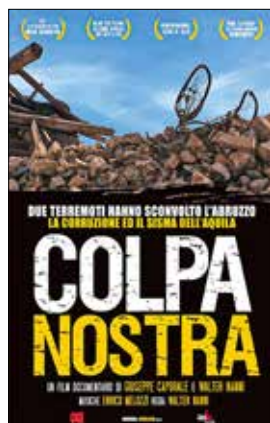
di smascherare l'ambiguità di alcune operazioni della Protezione Civile che, dietro slogan paternalistici, ha invece avviato una sistematica strategia di disidentificazione della popolazione rispetto al proprio territorio, relegando gli sfollati nel duplice ruolo di vittime da consolare e prigionieri da controllare entro i recinti delle tendopoli. Come documenta efficacemente Guzzanti attraverso numerose interviste a cittadini e associazioni locali, in questi spazi è stata infatti attuata la sospensione di diversi diritti civili.

Attraverso l'uso della maschera comica, in particolare quella di Berlusconi – una delle interpretazioni più note e ricorrenti di Guzzanti – *Draquila* si configura come la cronaca di uno smascheramento, che, grazie all'affilato strumento della satira, rivela il volto deformato di un'intera classe politica. «Sono sicuro che questo terremoto sarà un successo!» annuncia Berlusconi/Guzzanti nelle prime sequenze del documentario, anticipando un'amara profezia.

*Draquila* si svolge dunque come un'indagine sul campo, basata sull'uso dell'intervista alla gente comune, ma che include anche quelle più "scomode" a funzionari, politici locali e altri protagonisti coinvolti. Inoltre, Guzzanti contribuisce a costruire e veicolare un'immagine cinematografica dell'Aquila che ha nella spettralizzazione dei suoi spazi e nel valore documentale delle macerie i suoi elementi centrali. Non è un caso, infatti, che il film inizi proprio con una visita notturna della regista insieme all'ex sindaco Cialente nei vicoli bui e vuoti della città, ormai popolati dalle macerie: un paesaggio, appunto, spettrale, che diventerà un elemento ricorrente, se non identificativo, dell'Aquila anche in altri film documentaristici. Il vuoto, il silenzio e il respiro delle macerie contribuiscono a trasformare il terremoto del 2009 in un "individuo

135. La manifestazione *La rivolta delle carriole* percorre corso Vittorio Emanuele a L'Aquila.





cinematografico” da continuare a interrogare e soprattutto osservare da molteplici punti di vista.

Diventa allora interessante notare un altro fenomeno cinematografico, sicuramente casuale ma non per questo irrilevante: le immagini spettrali dell’Aquila riprese nel film di Guzzanti assumono un valore ancor più intensamente cinematografico se messe a confronto con quelle di *L’amore non basta* (2008) di Stefano Chiantini, un film girato nel centro storico dell’Aquila pochi mesi prima del sisma. Il film di Chiantini si trasforma “magicamente” in una preziosa testimonianza visiva di una città il cui volto sarebbe stato radicalmente mutato di lì a poco, rivelando anche l’intrinseca capacità del cinema di svolgere il ruolo di archivio documentale di ciò che è scomparso, diventando così un autentico memoriale dell’assenza.

*Draquila*, insieme ai film di indagine che l’hanno preceduto, ha fortemente contribuito a definire un’immagine cinematografica dell’Aquila, portando la questione del terremoto all’attenzione internazionale grazie alla partecipazione al Festival di Cannes. Il film ha innescato ulteriori “terremoti politici”, tra polemiche interne e denunce esterne, tentando di smantellare, dalla città ferita e dalla popolazione disorientata, la passerella di dive e divi del cinema, politici internazionali e altre “star”, la cui presenza ha lasciato un segno poco duraturo sul territorio.

Sulla stessa lunghezza d’onda si colloca *Colpa nostra* (2011) di Giuseppe Caporale e Walter Nanni, che si concentra su una dimensione più strettamente abruzzese, mettendo in luce le correlazioni tra il sisma politico della sanità regionale del 2008 e quello naturale del 2009. Il film si focalizza inoltre sulle azioni intraprese dalla popolazione per “riprendersi le macerie” della città, documentando la cosiddetta “rivolta delle carriole”.

Questa prima fase del cinema sul terremoto si caratterizza dunque per una forte volontà investigativa e di denuncia delle irregolarità gestionali, inquadrando il sisma all’interno di una critica più ampia della politica italiana.

### Il “modello L’Aquila”: resilienza e comunità

La sedimentazione delle macerie nella città dell’Aquila e nella cosiddetta “zona del cratere” ha assunto, oltre a rappresentare un manifesto della lentezza della ricostruzione, un ruolo sempre più simbolico nel legame psicologico tra individuo, territorio e trauma. Il rapporto traumatico con un territorio segnato dalle rovine e dalla mancata ricostruzione è al centro della trilogia di Emiliano Dante, composta da *Into the Blue* (2009), *Habitat – Note personali* (2014) e *Appennino* (2017).

Muovendosi tra il collettivo e il personale, Dante offre le coordinate di una nuova antropologia del trauma, che si consolida nel processo di



136. In alto: il manifesto del film *Colpa nostra* di Giuseppe Caporale e Walter Nanni, 2011. 137-139. A destra: manifesti e locandine della trilogia di Emiliano Dante: *Into the Blue* (2009), *Habitat. Note personali* (2014) e *Appennino* (2017).

delocalizzazione della popolazione aquilana. La vita nella tendopoli di Collemaggio, al centro di *Into the Blue*, diventa l'epicentro di una resilienza: un nuovo tessuto di rapporti interpersonali in cui, tra vuoto e transitorietà, può nascere un senso rinnovato di comunità, fondato sulla condivisione di un'esperienza profonda e comune come quella della catastrofe.

Il percorso tracciato da Dante, che bilancia oggettività del contesto ed elaborazione intima, si sviluppa soprattutto sul piano spaziale.

Se *Into the Blue* restituisce l'antropologia della tendopoli con la speranza di un modello comunitario sincero e spontaneo, *Habitat* si concentra

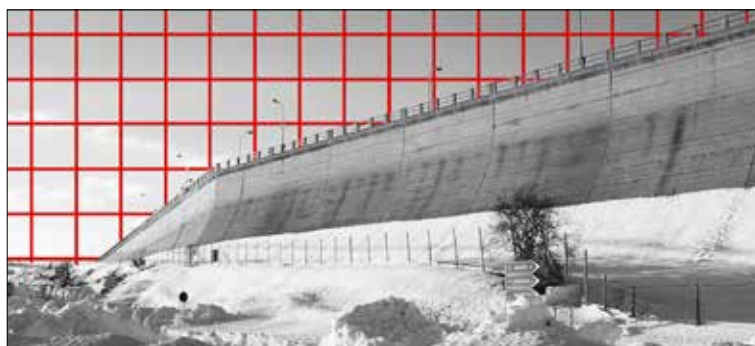
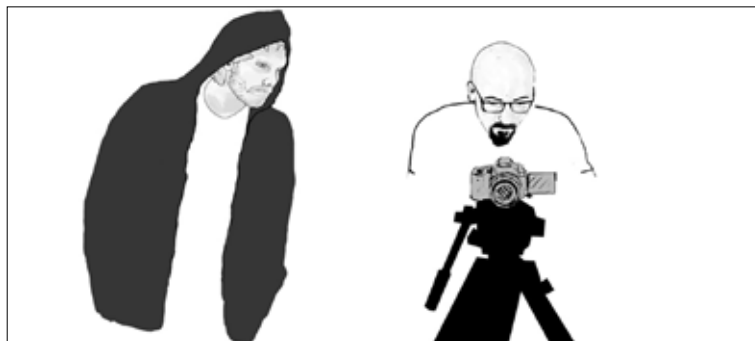
invece sul contraddittorio progetto C.A.S.E., vero e proprio manifesto materiale dei processi di alienazione e disidentificazione cui è stata sottoposta la popolazione aquilana. Anche qui, Dante privilegia la collezione di microstorie – come quella di Alessio e Paolo – che riflettono una coralità percepita e organizzata attraverso una precisa visione poetica, espressa dall'uso incisivo del bianco e nero, dai numerosi riferimenti metatestuali e da altri elementi che trascendono il mero documentarismo.

Infine, con *Appennino* l'analisi si sposta sul terremoto del 24 agosto 2016, che ha colpito principalmente alcuni comuni della provincia di Rieti (Accumoli, Amatrice, Arquata del Tronto). La continuità geografica permette al regista di porre le basi per un confronto tra le macerie del nuovo terremoto e quelle "vecchie" dell'Aquila, ancora non completamente rimosse, e di avviare un ulteriore percorso nella psicologia della ricostruzione – avviata ma, nel 2017, ancora percepita come distante.

Questo aspetto appare particolarmente toccante: la possibilità che le macerie diventino una sostanza incorporata nel tessuto non solo urbano, ma anche mentale della popolazione. L'abitudine a un panorama ancora sventrato e cimiteriale è resa esplicita nelle inquadrature iniziali del film, che mostrano lo skyline dell'Aquila affollato da gru che, all'orizzonte, sembrano croci.

La continuità simbolica tra il sisma aquilano e quelli che tra il 2016 e il 2017 hanno colpito il centro Italia emerge chiaramente nel

140-143. In questa pagina, dall'alto in basso: frame tratti dal film *Appennino*: Antonio Sforna ed Emiliano Dante, Campotosto, Amatrice e Stefano Cappelli ad Arquata del Tronto.



documentario *Io prometto* (2017) di Cecilia Fasciani, un'indagine sul post-sisma che privilegia il punto di vista di quattro donne delle province di L'Aquila e Rieti, in cui attivismo sociale e speranza personale di "rinascita" si intrecciano profondamente.

Al centro delle singole vicende presentate vi è un ampliamento metaforico del concetto di macerie, intese sia come residuo fisico, sedimentato e faticoso da rimuovere – visibile nelle immagini di mezzi pesanti, ruspe, gru ed escavatrici – sia come elemento simbolico di un senso di comunità che rischia di disperdersi dopo la ricostruzione, essendo ormai integrate nel paesaggio. Proprio queste macerie, persistenti e dure da rimuovere, danno origine ai progetti della Casa delle donne, alla preservazione degli antichi mestieri tessili di Campotosto, al ricordo costante delle vittime del crollo della "Casa dello studente", ecc., come forme di rinascita personale che si aprono a una rinascita collettiva.

Uno dei momenti più toccanti del documentario riguarda la "rivolta delle carriole" – già presente in molti dei documentari citati in precedenza – un gesto forte partito "dal basso", dalla volontà della popolazione di attrezzarsi con carriole e secchi per rimuovere autonomamente le macerie ancora accumulate a L'Aquila mesi dopo il terremoto. Emblematico e profondamente significativo è il grido della popolazione, "L'Aquila è nostra!", mentre sfonda le transenne della "zona rossa" presidiata dai militari. Questa rivolta, carica di significati simbolici, rappresenta al

144. Lo skyline della città dell'Aquila nel pieno della sua ricostruzione (2017).



contempo una protesta e un atto di liberazione, indicativo soprattutto del farsi “comunità” di una popolazione in un territorio ormai trasfigurato in sostanza spettrale, se non cimiteriale.

In conclusione, il cinema ha scoperto la città dell’Aquila proprio nel momento in cui essa si è rivelata al mondo come paesaggio del lutto. Attraverso le sue inquadrature, moltiplicando prospettive di cronaca, autenticità e diverse attitudini documentaristiche e poetiche, il cinema è riuscito a ripulire l’immagine dell’Aquila dalla narrazione mediatica consolatoria e superficiale che ha dominato le prime fasi dell’emergenza, trasformandosi in un archivio prezioso di spazi, luoghi, vie, piazze ed edifici storici oggi coinvolti in una ricostruzione quasi ultimata.

Con la scomparsa delle macerie, si rischia però di perdere quell’identità di comunità che ha attraversato e vissuto la catastrofe. Forse, allora, ha ragione una delle protagoniste di *Io prometto*, che ricordando l’attivismo collettivo contro l’inaccessibilità militarizzata della città durante la ricostruzione, affermava con una punta di nostalgia: «Mi piacciono le macerie». Le macerie, infatti, si configurano come attivatori di una memoria storica che rischia di essere murata dalle nuove facciate della ricostruzione.

In questo contesto, il cinema si configura come uno spazio alternativo di conservazione e riflessione, capace di opporsi alla cancellazione, restituendo voce e visibilità a ciò che tende a scomparire, diventando così uno strumento fondamentale per la tutela di un’identità collettiva.

145. Nella doppia pagina successiva: la Fontana delle 99 cannelle a L’Aquila.









# L'Abruzzo visto da fuori: le produzioni cinematografiche internazionali

di Mirko Lino

## Uno sguardo sul territorio

Le produzioni internazionali costituiscono un segmento significativo del cinema in Abruzzo poiché, oltre al mero dato numerico, rappresentano un indicatore di come il territorio abruzzese sia percepito all'estero e, al contempo, di come il cinema possa radicarsi nel territorio, diventando parte della sua storia e cultura. Definire con precisione i dati quantitativi delle produzioni cinematografiche realizzate nella regione è tuttavia complesso, poiché occorrerebbe distinguere, ad esempio, tra film interamente, o quasi, girati in Abruzzo e film con soltanto alcune scene riprese sul posto. La prima tipologia è abbastanza rara e si ritrova, ad esempio, in *The American* (2010) di Anton Corbijn; mentre sono sicuramente più numerosi i film con alcune scene girate nel territorio abruzzese, come *Krull* (1983) *Yado (Red Sonja)*, 1985), *King David* (1985), *Ladyhawke* (1985), *Il nome della rosa* (1986), *Ferrari* (2023) e altri.

Uno sguardo d'insieme individua innanzitutto alcune precise location che hanno svolto il ruolo di veri e propri poli d'attrazione per motivi differenti, ma non troppo. Tra queste, quelle più battute dalle produzioni estere sono gli altipiani di Campo Imperatore, la zona compresa tra i comuni di Calascio, Castel del Monte e Sulmona, e la Valle Roveto dove risiede il Castello Piccolomini di Balsorano. Gli spazi di Campo Imperatore, soprattutto negli anni Ottanta, hanno attratto alcune medie e grandi



146. Nella pagina a fianco: paesaggio invernale di Campo Imperatore.

147. In alto: il manifesto del film *Ferrari* di Micheal Mann, 2023.

148. Sotto: l'altopiano di Campo Imperatore con la vetta del Corno Grande sullo sfondo.





149. In alto: il manifesto del film *Lady Frankenstein* di Mel Welles, 1971.

150. Sotto: l'ingresso al castello Piccolomini di Balsorano (AQ).



produzioni per diversi motivi: alcuni di natura strategica, come la vicinanza della zona agli studi cinematografici di Roma; altri maggiormente legati all'indubbia suggestività del paesaggio. Campo Imperatore appare infatti come un luogo sospeso nel tempo, aperto a numerose possibilità espressive e narrative: un luogo naturale e selvaggio, in grado di ospitare numerosi generi e forme dell'immaginario cinematografico in un continuo processo di riscrittura e risignificazione dell'ambiente circostante. Inoltre, i piccoli borghi e paesi, soprattutto della provincia aquilana, come Calascio, Santo Stefano di Sessanio, Castel del Monte, si prestano a diventare luoghi sperimentali, in cui i generi classici ricercano una sorta di intimità, un respiro introspettivo, provando così ad ampliare e diversificare gli orizzonti di attesa del pubblico. E nel contesto di queste brevi note introduttive, vale anche la pena menzionare il caso del Castello Piccolomini di Balsorano, sede di alcune coproduzioni italo-americane di stampo gotico-erotico che negli anni Settanta avevano creato un solido mercato: film come *Esotika Erotika Psicotika* (1970) di Radley Metzger e *Lady Frankenstein* (1971) di Mel Welles (con lo pseudonimo di Ernst R. von Theumer) sono stati indicativi di un dialogo tra i luoghi della storia dell'Abruzzo e la capacità dell'immaginario cinematografico di riconfigurarne gli spazi simbolici consegnando al pubblico quelli che oggi vengono considerati dei veri e propri "cult movie" del cinema di genere.

Quello delle produzioni internazionali appare pertanto un fenomeno intermittente, che in passato ha contato una sorta di rapido apice, soprattutto negli anni Ottanta, e che poi si è consumato abbastanza

velocemente. Tuttavia, la convergenza di diversi formati audiovisivi, non limitati a quelli cinematografici, ha determinato negli ultimi anni un incremento di interesse. Si pensi agli spot per il web delle avveniristiche vetture targate Mercedes (2016) e Ferrari (2019) in zone facilmente riconoscibili di Campo Imperatore; e sempre per rimanere sul tema, nel 2022 la puntata del programma televisivo "Top Gear" della BBC, dedicata al nuovo modello Daytona della Ferrari è stato girato nel centro storico dell'Aquila. Non dovrebbe risultare atipico, allora, che alcune riprese per le scene di corsa automobilistica del film *Ferrari* di Micheal Mann siano state effettuate proprio a Campo Imperatore. E la crescita di un interesse internazionale verso il territorio abruzzese trova un'ulteriore conferma dall'annunciato *The Dog Star* di Ridley Scott: una storia ambientata in un futuro distopico e post-apocalittico con alcune scene girate nella provincia aquilana, nelle zone tra Campo Imperatore, Preturo, Ovindoli e Secinaro.

Tanti generi diversi si sono intrecciati nel territorio abruzzese, confermando, come a uno sguardo cinematografico esterno e a una produzione internazionale, questi possa presentarsi come una sconfinata prateria dove poter edificare grandi immaginari. Campo Imperatore, ad esempio, si presenta come una frontiera “aperta”, dove si collocano diverse declinazioni del “selvaggio”, dal quello tipico dello spaghetti-western del ciclo *Trinità* (1970-71) passando dal fantascientifico (*Krull*) e diverse articolazioni dell’epico (il mondo barbarico di *Yado*, il medioevo fantastico di *Ladyhawke*, la solennità biblica di *King David*), sino a incorniciare, con *Ferrari*, il mito della modernità tecnologica. E se pertanto può risultare utile trovare tra film di generi diversi tra loro un nucleo comune, questo è proprio riconducibile alla dimensione epica che traspira dagli altopiani e i panorami nei pressi del Gran Sasso e che in qualche modo risuona nei titoli appena citati: uno spazio malleabile, dove, a livello internazionale, prendono forma storie leggendarie, ambientazioni epiche ed evocazioni storiche, tra fantasia e ricostruzione documentata.



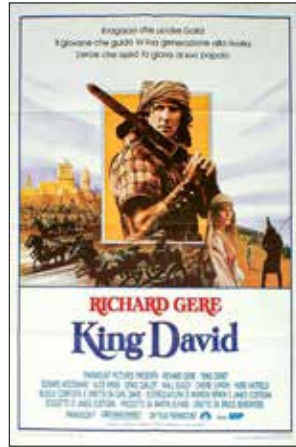
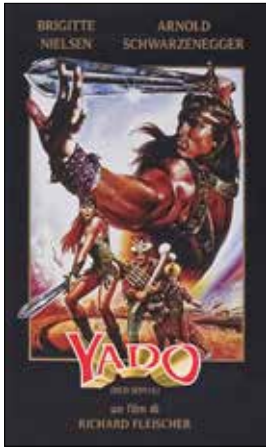
151. In alto: il manifesto del film *Krull* di Peter Yates, 1983.

152. Sotto: paesaggio invernale di Campo Imperatore.

### Il pianeta Abruzzo

Uno dei primi film internazionali a utilizzare l’Abruzzo come location per alcune scene è *Krull* di Peter Yates. Prodotto dalla Columbia Pictures, il film si inserisce nel filone *epic-fantasy* che nei primi anni Ottanta conosceva grande fortuna, alimentato dal successo del gioco di ruolo *Dungeons & Dragons* e da pellicole campione di incassi come *Guerre stellari* (1977) di George Lucas ed *Excalibur* (1981) di John Boorman. La vicenda riprende infatti atmosfere, figure e modelli narrativi riconducibili a questi titoli, senza tuttavia ottenere lo stesso riscontro di pubblico. Paradossalmente, saranno proprio alcuni punti deboli del film – come un certo disordine narrativo e la superficialità con cui vengono affrontati diversi aspetti – uniti invece alla riuscita spettacolarizzazione degli effetti speciali, a fare di *Krull*, negli anni successivi, un prodotto di culto per gli appassionati del genere epico-fantascientifico. La struttura narrativa richiama in parte quella di *Guerre stellari*: il principe Colwyn deve salvare la moglie Lyssa dalle grinfie della temibile Bestia, leader dei Massacratori, popolazione che sta invadendo il pianeta Krull, teatro delle vicende. La fantascienza di Yates si innesta su immaginari cavallereschi e medievali: cavalieri in pesanti armature nere che sparano raggi laser e altri anacronismi si susseguono lungo la narrazione. Il pianeta Krull è rappresentato poi come un vasto territorio dominato da montagne innevate, tra le





153, 154. Sopra: i manifesti dei film *Yado* di Richard Fleischer e *King David* di Bruce Beresford, entrambi del 1985.

quali spiccano chiaramente alcuni panorami di Campo Imperatore che scandiscono il viaggio eroico di Colwyn. Con le sue pianure e il paesaggio circostante, l'area del Gran Sasso si presta efficacemente a incorniciare uno spazio dell'immaginario in cui passato e futuro negoziano liberamente e fantasiosamente le proprie forme. Sulla scia del successo internazionale raggiunto da Arnold Schwarzenegger con *Conan il barbaro* (1982) di John Milius, Richard Fleischer – lo stesso regista del successivo *Conan il distruttore* (1984), sempre con Schwarzenegger – realizza *Red Sonja*, con protagonista una giovane modella danese, Brigitte Nielsen. In Italia il film viene distribuito con il titolo *Yado*, spostando l'attenzione sulla presenza dell'ormai celebre attore austro-americano che interpreta l'omonimo personaggio. Il film riprende le atmosfere epiche e barbariche del ciclo di *Conan*, e l'Abruzzo diventa sfondo di un "mondo selvaggio, in un'epoca di violenza" – come si legge nelle didascalie in apertura di *Yado*. Alcune scene sono state girate tra Campo Imperatore, Celano e l'area archeologica di Alba Fucens, che nell'occasione diviene il palcoscenico per i riti esoterici che aprono il film.

Il tono epico che caratterizza le produzioni internazionali di "passaggio" in Abruzzo si concentra principalmente nella prima metà degli anni Ottanta, soprattutto nel periodo tra il 1983 e il 1985. Nello stesso anno di *Yado* esce *King David* di Bruce Beresford, con protagonista Richard Gere, attore in quel momento al culmine della propria carriera. La storia ripercorre la formazione del giovane David per divenire il re di Israele, e anche qui i paesaggi di Campo Imperatore trovano nella messa in scena cinematografica un respiro squisitamente arcaico che ben si fonde con la matrice epico-biblica del film.

### Fantasie medievali

Il 1985 indica un anno molto produttivo per il territorio abruzzese, soprattutto nella fascia del Gran Sasso e di Campo Imperatore, sempre presenti nei titoli precedenti. Tuttavia, i film appena descritti non ebbero un buon riscontro di pubblico, passando alquanto inosservati, salvo poi, come nel caso di *Krull*, divenire film di culto per alcune nicchie di spettatori. Anche la presenza di una star come Richard Gere non riuscì a salvare il film di Beresford; anzi, la scelta dell'attore americano, emblema del cinema americano degli anni Ottanta, venne criticata perché considerata poco consona al ruolo di un personaggio biblico.

Il successo internazionale per l'Abruzzo avvenne invece con un altro film, questa volta di stampo epico-medievale, uscito anch'esso nel faticoso 1985: si tratta infatti di *Ladyhawke* di Richard Donner, regista divenuto famoso per *Superman* (1978) e per un altro film diretto nello stesso anno di *Ladyhawke*, ovvero, i *Goonies* (da un soggetto di Steven Spielberg) considerato ancor oggi un cult per la generazione cresciuta negli anni Ottanta.

*Ladyhawke* è una esemplare espressione di un medioevo fantastico secondo i principali stilemi del cinema postmoderno – un'estetica ampiamente diffusa negli anni Ottanta – e per comprendere come l'immaginazione postmoderna si collochi nel territorio abruzzese. Per il cinema, soprattutto quello americano, il Medioevo rappresenta una riserva particolarmente ricca da cui attingere per edificare nuovi modelli mitici,

a cavallo tra atmosfera storica e contemporaneità. Le motivazioni della fascinazione americana verso il Medioevo sono molteplici, e, tra queste, la considerazione che si tratti di un periodo storico assente dalla storia americana – a differenza da quanto è accaduto nella storia dell'Europa, del Giappone e di altre culture asiatiche – sembra essere una delle più plausibili. Questo vuoto storico-culturale ha spinto (e spinge tuttora) il cinema americano a colmare l'assenza, immaginando e ricomponendo un'idea di Medioevo che guarda più alla rivisitazione fantastica anche laddove si seguano alcune coordinate di una ricostruzione storica. Non mancano, infatti, elementi soprannaturali e mitologici, incantesimi e maledizioni, battaglie epiche e gesta eroiche, che contribuiscono a costruire l'immagine di un mondo facilmente leggibile, organizzato secondo una netta opposizione manichea: da una parte i cavalieri senza macchia e senza paura, portatori di valori etici positivi; dall'altra, i "cattivi", incarnazione di un potere corrotto e malvagio.

Il film ruota attorno all'amore impossibile tra il cavaliere Navarre (Rutger Hauer) e la giovane Isabeau (Michelle Pfeiffer), corrotto da un subdolo incantesimo fatto dal Vescovo di Aguillon, innamorato anch'egli della ragazza. In un momento di furia, il Vescovo, approfittando dell'ingenuità del vecchio monaco Imperius, maledice la coppia di innamorati separando le loro vite, come recita il motto del film, facendoli stare «sempre insieme, ma eternamente divisi». Navarre, infatti dopo il tramonto abbandona le fattezze



155. In alto: il manifesto del film *Ladyhawke* di Richard Donner, 1985.

156. Sotto: il castello di Rocca Calascio posto a 1464 slm nel comune di Calascio (AQ).





umane per trasformarsi in un lupo nero; viceversa, la giovane Isabeau, all'alba diventa un falco che di giorno accompagna il viaggio del proprio amato. In questa maniera, i due pur stando insieme non riescono, se non per brevissimi momenti, a condividere insieme la loro natura umana. Sarà l'arrivo di un'eclissi solare a permettere ai due innamorati di sconfiggere il Vescovo di Aguillon e porre definitivamente fine alle loro pene d'amore, come da perfetto lieto fine.

Nel film, la dimensione sentimentale trova espressione attraverso una forte stilizzazione, che investe anche la composizione delle immagini e delle scene. Ne risulta un passato fortemente estetizzato, dove antico e moderno, Medioevo e contemporaneità anni Ottanta, trovano una loro singolare combinazione. Si pensi, ad esempio, al connubio tra musica sacra – come i richiami ai canti gregoriani – e la componente elettronica della colonna sonora firmata da membri degli Alan Parsons Project che, pomposa e vibrante, accompagna in particolare le scene d'azione e di battaglia, organizzandole in una dimensione coreografica: forme visive ordinate, più che momenti di violenza esplosiva o spettacolarità adrenalinica di tanto cinema più contemporaneo.

*Ladyhawke* è stato girato in parte in Abruzzo, in alcuni luoghi particolarmente suggestivi: il Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga, Pareto e Campo Imperatore, dove si svolge la scena in cui il falco Isabeau viene ferito in volo da una freccia.

La veduta del borgo di Aguillon (nella versione originale del film, il nome del borgo è Aquila; Aguillon è quello della versione doppiata in italiano) è in realtà quella di Castel del Monte, a pochi chilometri da Rocca Calascio, il cui castello diventa nel film la dimora del monaco Imperius.

Uno degli aspetti più interessanti della produzione di *Ladyhawke* risiede proprio nel ricollocare l'immaginario medievale all'interno di luoghi in cui il medioevo storico e artistico è ancora visibile e radicato. Inoltre, come dimostra il caso dell'utilizzo di Rocca Calascio come set, si assiste anche a una sorta di "nuova cosmesi" del Castello: per esigenze sceniche furono aggiunti alcuni merli sulle torri, mentre alcuni spazi interni vennero riorganizzati rispetto alla loro configurazione iniziale.

In definitiva, *Ladyhawke* propone un particolare quanto affascinante incontro – ormai sedimentato nell'identità dei luoghi – tra cinema, storia e arte.

Esaurito il connubio tra medioevo e magia con *Ladyhawke*, l'anno successivo la zona compresa tra Calascio e Santo Stefano di Sessanio ritorna sullo schermo nelle scene finali de *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud, adattamento dell'omonimo romanzo di Umberto Eco del 1980. Questa volta, però, il tono fantastico tipico del cinema degli anni Ottanta, che aveva attraversato i paesaggi della vasta provincia aquilana, cede il passo a una ricostruzione dell'epoca medievale colta nella sua dimensione religiosomonastica. Nelle immagini del regista francese, infatti, il territorio aquilano è restituito senza l'eccesso di forme e figure del fantastico, assumendo un respiro più autenticamente storico, in linea con la ricostruzione romanzesca del mondo monastico delineato da Eco.

Il film segue le indagini del frate francescano Guglielmo da Baskerville (Sean Connery) su una serie di misteriosi decessi tra i monaci benedettini. Quello di Annaud è un Medioevo in cui le tensioni interne alla Chiesa e ai suoi ordini monastici si mescolano con le dinamiche tipiche del genere thriller e giallo. L'intreccio di omicidi, eresie, inquisitori, superstizioni popolari, conflitti morali e religiosi, unito a riferimenti a personaggi e fatti storici e immerso in ambienti freddi, invernali e labirintici, restituisce la durezza di un periodo storico spesso considerato "oscuro" e, al contempo, ne illumina lo spettacolo.

157. Nella pagina a fianco: il castello di Rocca Calascio con le modifiche sceniche realizzate per le riprese del film.

158. Sotto: il manifesto del film *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud, 1986.





### Arriva “l'americano”

Com'è noto, la diffusione a livello mondiale delle immagini del terremoto aquilano del 2009 suscitò la solidarietà di numerose figure della politica e dello spettacolo internazionali, che nei mesi successivi visitarono la città distrutta. Ed è in questo contesto, in cui star e macerie si incontrano, che il noto attore hollywoodiano George Clooney co-produce *The American*, diretto da Anton Corbijn, e in cui copre anche il ruolo di attore protagonista. Si può tranquillamente affermare che *The American* è una pellicola “figlia del terremoto”, prodotto di quel clamore mediatico che ha attanagliato la trasmissione delle immagini della catastrofe del 2009. Il film sembra infatti essere nato dal tentativo del noto attore americano di ottenere un facile successo da botteghino – forse più nel mercato europeo che americano – scegliendo come set principale la provincia aquilana, già visitata nel 2009 subito dopo il sisma. Il film viene girato quasi interamente nel territorio aquilano (eccetto per alcune sequenze effettuate tra le nevi della Svezia e Roma): a Castelvechio Calvisio, Castel del Monte, Sulmona, nella stazione ferroviaria di Introdacqua, Pacentro, Raiano e Vittorito.

Nella sua espressione di solidarietà verso la città e la popolazione aquilana, nel voler veicolare all'estero l'immagine di un territorio poco conosciuto, il film, tuttavia, presenta una storia stanca, organizzata su una serie di stereotipi narrativi e anche visivi. La vicenda si allinea ai generi del thriller e del noir: Jack/Edward (George Clooney) è un killer che dopo essere stato costretto a uccidere cinicamente la donna di cui era innamorato per mantenere nascosta la propria identità, scappa dalla Svezia – luogo dove sono ambientate le riprese iniziali – per rifugiarsi e iniziare una nuova vita



159. In alto: il manifesto del film *The American* diretto da Anton Corbijn, 2010.

160, 161. Nella pagina a fianco e sotto: i centri abitati di Castel Calvisio (AQ) con il suo nucleo storico a forma ogivale e il centro abitato di Pacentro (AQ) con le torri del castello Caldora, entrambi tra le location del film.



nell'entroterra abruzzese, a Castel del Monte (comune nei pressi della zona di Calascio), dove, però, prima di poter abbandonare definitivamente il mondo del crimine, sarà costretto a portare a termine un'ultima e pericolosa missione.

Nel momento in cui Jack/Edward si stabilisce a Castel del Monte, prende avvio la sua "educazione abruzzese", fatta di dialoghi con la gente del posto – in particolare con il prete –, incontri, passeggiate tra le scalinate del paese e soste nei bar, scandite da campi lunghi sui paesaggi circostanti (centrale, ai fini della narrazione, quello nei pressi del fiume Aterno), oltre che da intrecci sentimentali, come quello con Clara (Violante Placido), che riapre nel killer antichi traumi. Le zone e i territori della provincia aquilana, grazie alla presenza di cartelli stradali e altre indicazioni appaiono immediatamente riconoscibili, funzionando così non soltanto come un semplice "sfondo" alla vicenda, ma divenendo un vero e proprio elemento narrativo. Il film, grazie all'insistenza della macchina da presa sui luoghi e i panorami, mira a inscrivere un respiro fortemente psicologico in una figura classica del cinema: quella del sicario. Se da un lato la sceneggiatura appare debole e frammentaria, è sul piano visivo che il film acquista solidità. La regia di Anton Corbijn – proveniente dal mondo della fotografia e della musica pop – offre allo spettatore immagini ricercate, in cui diversi piani si intrecciano conferendo al racconto un'atmosfera intimista. Così, i



vicoli e le scalinate di Castel del Monte finiscono per rispecchiare i labirintici percorsi interiori del protagonista.

*The American* trova nella montagna – dalle lande svedesi all'Appennino abruzzese – la rivelazione della fragilità identitaria: quella del killer, ma forse anche quella dello stesso Clooney, icona hollywoodiana in crisi. Il film, tuttavia, non ha ottenuto un buon riscontro: la narrazione scivola talvolta verso una restituzione da cartolina dei paesi abruzzesi, appesantita da dialoghi incerti e didascalici.

Resta, nondimeno, l'interessante tentativo di mettere in dialogo lo sguardo americano sulla vita tra le montagne abruzzesi con i codici di un genere diverso da quelli epico-fantastici o storico-religiosi che avevano caratterizzato le precedenti produzioni internazionali, evidenziando così tutto il potenziale espressivo dei territori e dei luoghi dell'Abruzzo.



162-164. In questa doppia pagina: il centro abitato di Castel del Monte (AQ) e alcuni passaggi voltati e scalinate che caratterizzano il centro storico, location principale del film *The American*.





# Le sale cinematografiche

di Federico Pagello

All'inizio del lungometraggio *Via Paradiso*, scritto e diretto nel 1988 da Luciano Odorisio, il cinema Eden di Chieti sta per essere ceduto a una multinazionale americana e diventare un moderno multisala. Ambientato nei locali di uno dei primi cinematografi aperti in città all'inizio del secolo – in realtà abbandonato già da qualche anno – il film racconta nostalgicamente quanto stava effettivamente succedendo nel capoluogo teatino: le quattro sale di Chieti Alta, attive almeno dal dopoguerra, chiusero infatti una dopo l'altra tra il 1980 e il 1999, lasciando il centro storico privo di spazi dedicati al cinema. Da allora, per vedere un film sul grande schermo i teatini devono spostarsi fino al centro commerciale Megalò, dove si trova un multisala acquistato, non a caso, dalla multinazionale UCI nel 2022.

Questa situazione è comunque migliore rispetto a quella di tante altre località: in tutto l'Abruzzo solamente tredici strutture offrono attualmente una programmazione cinematografica quotidiana. Si tratta in totale di una novantina di schermi, raramente utilizzati a pieno regime, situati in soli tredici comuni di una regione che ne conta trecentocinque. Questo scenario, così diverso da quello di un passato non troppo lontano, è ovviamente il risultato della rivoluzione tecnologica che ha completamente trasformato la distribuzione e il consumo dei prodotti cinematografici nell'ultima parte del Novecento, in Italia come altrove. Per quanto riguarda il nostro Paese, tra il 1975 e il 2000 il numero di biglietti venduti annualmente crollò da una cifra superiore ai cinquecento milioni a circa cento milioni, mentre i cinema in Italia passarono da circa ottomila a sole duemila unità, favorendo la chiusura dei tradizionali monosala nei centri storici e incoraggiando l'apertura di multisale e multiplex collocati in periferia, in particolare in prossimità dei centri commerciali.

Per tutto il Novecento, tuttavia, l'esperienza della visione collettiva dei film sul grande schermo occupò un posto centrale nella vita sociale e culturale del nostro Paese. Per questo motivo, appare importante coltivare la memoria di ciò che le sale cinematografiche sono state nel passato e cercare di non disperdere la ricchezza che esse possono ancora rappresentare, seppur in un contesto completamente diverso. Ricostruire precisamente le vicende dei tanti cinema che operarono lungo tutto il territorio regionale richiederebbe lunghe e approfondite ricerche negli archivi locali. Non essendo stato possibile farlo in questa occasione, ci si limiterà qui a ripercorrere alcune delle tappe principali della graduale diffusione delle sale cinematografiche nei quattro capoluoghi abruzzesi, soprattutto grazie ad alcune recenti ricerche dedicate a questo tema, che ci fa piacere citare in apertura di questo testo.

Un articolo di Luciana D'Annunzio, intitolato *Il cinema Olimpia in Castellamare Adriatico* (2013), ci ha fornito preziose informazioni su alcune sale attive nell'attuale centro di Pescara nella prima parte del Novecento. Il documentatissimo studio di Elso Simone Serpentinei, *Teramo*

165. Nella pagina a fianco: l'interno del Cinema Ettore Scola a Pescasseroli (AQ).

*e il cinematografo* (2015) offre invece un dettagliato resoconto della storia e della programmazione delle sale teramane dalle origini agli anni Cinquanta. La tesi di laurea di Beatrice Ciuffetelli, *Spazi teatrali a L'Aquila tra Otto e Novecento* (2021) è a nostra conoscenza l'unica ricognizione dedicata ai primi anni della diffusione dello spettacolo cinematografico nel capoluogo della regione. Il libro *Biografia di un desiderio* (2021) di Gabriele Lucci è un appassionato racconto delle tantissime attività con cui l'Istituto Cinematografico La Lanterna Magica e l'Accademia dell'Immagine contribuirono ad alimentare l'esperienza cinematografica degli aquilani, e non solo, dagli anni Settanta fino al terremoto del 2009. Infine, il volume *Storia del Teatro SuperCinema di Chieti* (2024) di Eugenio Di Caro descrive non soltanto le attività dell'associazione culturale che gestì la sala teatina tra il 1985 e il 1999, ma fornisce anche informazioni relative alle vicende delle altre sale cinematografiche della città.

Queste e le poche altre fonti che è possibile consultare sul web confermano la scarsità di risorse disponibili per comprendere in dettaglio l'ascesa e il declino dell'esercizio cinematografico nella regione, ma testimoniano al tempo stesso l'interesse da parte di molti abruzzesi di conoscere meglio questa particolare storia.

### **Dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale**

Durante i suoi primi anni di vita il "cinematografo" non ebbe spazi ad esso completamente dedicati. Fino alla fine del primo decennio del Novecento i principali luoghi in cui si poteva assistere alle proiezioni erano caffè, teatri e strutture temporanee di attività itineranti come circhi e fiere. Dopo il 28 dicembre 1895, data della famosa serata parigina organizzata dai fratelli Lumière al Grand Café del Boulevard des Capucines di Parigi per presentare la propria invenzione, nel giro di pochi mesi le proiezioni pubbliche si moltiplicarono in tutta Europa, arrivando rapidamente a toccare anche l'Abruzzo: secondo i volumi di Serpentine e Di Caro, la stampa locale riportò

166. Cartolina d'epoca con la chiesa del Sacro Cuore a Pescara, sulla destra, ben visibile, la facciata del Cinema Iris.



per la prima volta la notizia di proiezioni cinematografiche nel maggio del 1897, presso il Teatro Comunale di Teramo, e nel giugno 1898, presso il Corfinium Café di Chieti.

Nel volume di Di Caro si legge che il Cinematografo Teatino, inaugurato nel 1907, fu il primo spazio stabile ufficialmente dedicato al nuovo medium nel comune di Chieti, mentre la prima struttura a offrire una programmazione regolare sembrerebbe essere stata proprio il Cinema Eden al centro del film di Odorisio. Aperto nel 1909, questa sala fu seguita nello stesso anno dal Gran Cinematografo Teatino, successivamente ribattezzato Cinema Corso. Grazie alla ricerca accurata condotta di Serpentine sulla stampa locale, conosciamo invece non solo in modo molto preciso la storia delle sale operanti nel comune di Teramo, ma anche i titoli di centinaia di film proiettati nei principali cinema della città dall'inizio del secolo scorso fino alla fine degli anni Cinquanta. Già nei primi anni Dieci erano tre le sale attive: il citato Teatro Comunale, che offriva sempre più frequentemente serate dedicate al nuovo medium, il cinema Eden, che cominciò le sue attività nel 1909, e il Cine-Teatro Apollo, inaugurato nel 1912. Mentre l'Eden non sopravvisse alla guerra, all'epidemia di influenza "spagnola" e forse anche alle critiche dei benpensanti locali, indignati dalla natura apparentemente poco edificante delle pellicole proiettate, il Teatro Comunale, il Cineteatro Apollo e le iniziative cinematografiche organizzate in spazi gestiti dalla Chiesa consolidarono il panorama cinematografico nel capoluogo teramano durante il primo dopoguerra.

A Pescara, la prima struttura stabile sembra sia stata il Teatro Michetti, aperto nel 1910 e attivo anche come cinema fino alla fine degli Novanta. Nello stesso anno, secondo l'attenta ricerca di Luciana D'Annunzio, la Sala Iris e la Sala Eden cominciarono a ospitare regolarmente il nuovo medium anche a Castellamare Adriatico, la cittadina a nord del fiume Pescara, divenuta il centro della città dopo la fusione tra i due comuni nel 1927. La sala Iris cambiò spesso denominazione, fino a divenire il Cinema Teatro Olympia (poi Olimpia) dal 1915 alla Seconda Guerra Mondiale, quando venne infine ribattezzato Cinema Centrale. Nel frattempo, due nuove costruzioni divennero protagoniste dell'offerta cinematografica pescarese: il Cinema Teatro Pomponi, dotato di più di mille posti a sedere, e il Cinema Teatro Excelsior, aperti rispettivamente nel 1923 e nel 1924. Anche a Palazzo

167. Cartolina d'epoca con la facciata del Teatro Michetti a Pescara Porta Nuova.





168. In alto: cartolina d'epoca con immagine notturna di Palazzo Federici in Piazza Duomo a L'Aquila, sede del Cinema Imperiale dagli anni Trenta agli anni Novanta.  
169. Sotto: l'Arena Apollo a Teramo in una fotografia degli anni Cinquanta.



Muzii, completato nel 1930, risulta fosse attiva una sala cinematografica già negli anni Trenta, ma su questa attività non abbiamo raccolto purtroppo informazioni precise.

Per quanto riguarda l'Aquila le informazioni sicure a noi disponibili sono ancora più limitate. Grazie alla ricerca svolta da Beatrice Ciuffetelli, tuttavia, sappiamo con sicurezza che già intorno al 1910 gli aquilani potevano assistere a proiezioni regolari presso il Teatro Comunale, il Teatro Orfeo (inaugurato nel 1909), il Teatro Eden (aperto nel 1911 e presto ribattezzato Cinematografo Roma), il Cine-teatro Olimpia (1909) e il Cinema Edison. A queste sale si aggiunsero successivamente anche il Cinema Imperiale, completato nel 1937, e il Cinema Rex, anch'esso attivo almeno fin dagli anni Trenta. È quindi certo che nel periodo tra i due conflitti mondiale

l'Aquila arrivò a ospitare almeno sette sale contemporaneamente, divenendo secondo le nostre fonti il capoluogo abruzzese dotato della più ampia proposta cinematografica, primato senz'altro legato anche al numero dei suoi abitanti, rimasto il più alto nella regione fino al secondo dopoguerra.

Alla fine degli anni Venti, senza contare gli spazi parrocchiali, ciascuno dei quattro capoluoghi sembra potesse contare su almeno tre o quattro sale collocate nel centro città, dove il pubblico poteva fruire di un medium che proprio in quel momento stava entrando nel suo periodo di massimo splendore anche grazie all'avvento del sonoro, alla definitiva affermazione dello studio system hollywoodiano, nonché al sostegno che il regime fascista forniva allo sviluppo dell'industria cinematografica nazionale, di cui si serviva per scopi di propaganda.

## Il secondo dopoguerra

Il periodo successivo rappresentò effettivamente in tutto il mondo il momento di maggior espansione del consumo cinematografico, che raggiunse anche nel nostro Paese una centralità mai più eguagliata a livello sociale e culturale. La ricchezza e la varietà dell'offerta cinematografica nei capoluoghi abruzzesi in questo periodo non sono quindi così sorprendenti, ma risultano comunque impressionanti a uno sguardo contemporaneo. Tra il 1945 e la fine degli anni Settanta, solamente nelle aree centrali di Chieti, L'Aquila, Pescara e Teramo operarono complessivamente più di venti attività commerciali, a cui andavano aggiunte le numerose sale parrocchiali, i cinema in periferia e le molte arene estive. Ciò significa che soltanto in questi quattro comuni il numero totale delle strutture attive era di gran lunga superiore alla somma di tutte quelle presenti oggi nell'intera regione. Queste attività presentavano inoltre caratteristiche molto differenti rispetto a quelli attuali. Ciascun cinema era dotato di una singola sala, spesso di dimensioni di gran lunga superiori a quanto ci si è ormai abituati, arrivando a volta a toccare, o addirittura superare, i mille posti a sedere, come nel caso del Pomponi e del Massimo a Pescara, del Supercinema di Chieti (inaugurato nel 1952) e del Nuovo Cinema Apollo di Teramo (rinnovato nel 1956). Le sale si distinguevano nettamente sia per la tipologia delle pellicole proposte che per il costo del biglietto: le più moderne ed eleganti (come ad esempio l'Imperiale all'Aquila, l'Excelsior e il Massimo a Pescara, il Supercinema a Chieti, l'Apollo a Teramo) offrivano film di prima visione a un prezzo più elevato, mentre quelle più piccole e trasandate proponevano film di seconda visione a prezzi più accessibili – da qui il soprannome di “pidocchietto” con cui venivano chiamati l'Orfeo all'Aquila, il Centrale a Pescara e l'Eden a Chieti. Le sale parrocchiali presentavano infine a prezzi ancora più bassi film meno recenti, oltre che considerati moralmente accettabili dalla Chiesa. Nel centro di Pescara, tra il 1945 e i primi anni Ottanta si fecero competizione nel corso del tempo nove attività commerciali, a cui si aggiungevano gli spazi gestiti dalla Chiesa e ben tre arene estive. Fra le sale attive, alcune erano già presenti prima della guerra, come il Cinema Centrale (ex-Olimpia), il Michetti (rinnovato nel 1948 dopo un incendio avvenuto nel '44), il Pomponi (abbattuto nel 1963 per lasciare posto a un parcheggio) e l'Excelsior, mentre



*Pescara - Teatro Pomponi e Lungomare - Notturno*

170. Nella pagina a fianco: cartolina d'epoca con veduta notturna del lungomare di Pescara, ben visibile sulla sinistra, l'insegna luminosa del Teatro Pomponi.



altre cinque vennero attivate in questo periodo: il Massimo (aperto nel 1936 come Teatro), il San Marco (ospitato nel già citato Palazzo Muzii), il Corso (aperto negli anni Cinquanta), il Capitol (inaugurato nel 1969 e dotato di ben 850 posti) e il Cinema Teatro Circus (costruito nel 1975, con altri 805 posti). A Chieti, furono sei le sale a cominciare o continuare il proprio percorso tra gli anni Cinquanta e i primissimi anni Ottanta. In questo periodo a Chieti Alta furono in attività gli storici Eden e Corso, il Cinema Enal (poi Garden Cinema) e il Supercinema, mentre a Chieti Scalo operavano l'Ariston e il Risorgimento. Nel 1980, il Garden Cine fu il primo a chiudere, per motivi di sicurezza: la sala era situata nel seminterrato di una costruzione di epoca (ed evidente foggia) fascista, già sede dell'Opera Nazionale Dopolavoro "Arnaldo Mussolini" e ora divenuto un Museo Universitario.

All'Aquila, senza tenere conto anche delle sale parrocchiali, furono cinque i cinema attivi nel centro città in questo periodo: continuavano infatti ad operare gli storici Orfeo, il Rex, il Centrale e l'Olimpia, a cui si aggiunse il Massimo, inaugurato nell'immediato dopoguerra e destinato negli anni a rimanere l'ultima sala nel centro città al momento del terremoto del 2009. Tra il 1976 e il 1979, importante fu l'attività del Cine Club "Primo Piano":

proprio in seguito a questa prima esperienza, Gabriele Lucci cominciò a sviluppare una serie di progetti sempre più ambiziosi, culminati nella fondazione dell'Accademia dell'Immagine, che arrivò a gestire proprio il Cinema Massimo nel suo ultimo periodo di attività prima del sisma.

Grazie alle ricerche di Elso Serpentinei sappiamo che, durante gli anni Cinquanta, a Teramo la presenza di una sola attività commerciale e la frequente mancanza di film di prima visione furono oggetto di vivaci polemiche sulla stampa locale.

171. In alto: cartolina d'epoca con il Cinema-Teatro Enal di Chieti.

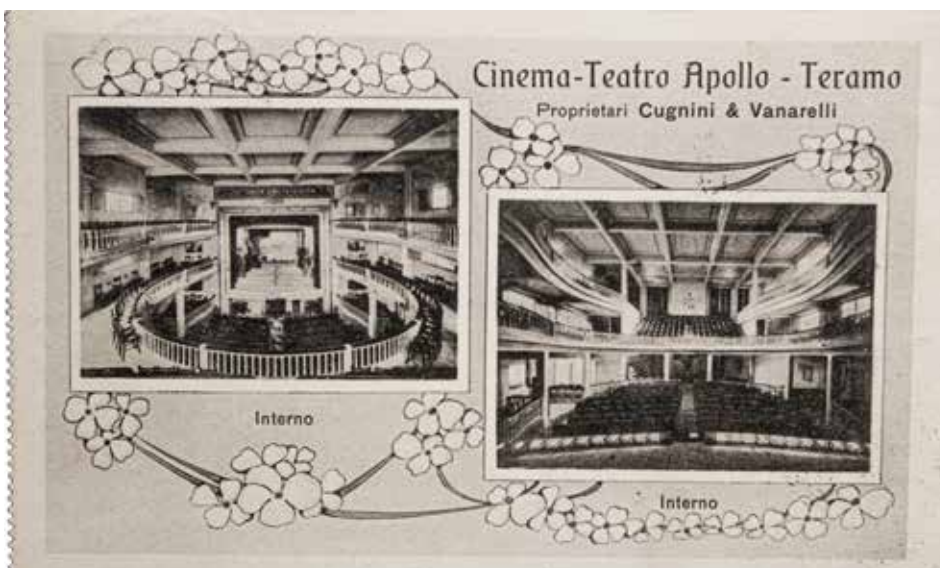
172. Sotto: pubblico all'interno del Cinema Rex all'Aquila, in una foto d'epoca (Archivio di Stato dell'Aquila).





173. A sinistra: cartolina d'epoca con il Cinema Massimo a L'Aquila. 174, 175. In basso: una vecchia foto della facciata e una cartolina d'epoca con gli interni del Cinema-Teatro Apollo di Teramo.

Come spiega lo storico, le lamentele erano rafforzate dal fatto che le sale erano ormai diffuse ovunque nella regione: in quegli anni se ne contavano tre ad Avezzano, Lanciano e Vasto, mentre Ortona ne ospitava quattro. Nonostante queste difficoltà, anche a Teramo nel corso di questo periodo furono attive sei diverse sale cinematografiche: il nuovo Apollo, il Teatro Comunale (l'originale venne abbattuto nel 1958 e sostituito nel 1961 da un nuovo edificio), tre cinema parrocchiali (il San Berardo, il Cinema del Carmine e il Sant'Antonio) e, infine, il Cinema Smeraldo, inaugurato nel 1977 e destinato a rimanere l'unica sala in grado di resistere ai radicali cambiamenti degli anni successivi.



### Dagli anni Ottanta ai primi anni Duemila

È a partire dagli anni Ottanta, come detto, che la situazione cominciò a cambiare drasticamente. Quando uscì *Via Paradiso*, nel 1988, solo due sale rimanevano attive a Chieti Alta: il Cinema Corso e il Supercinema. La storia di quest'ultimo è sintomatica di una tendenza più ampia, come dimostra il volume ad essa dedicato da Eugenio Di Caro. Nel 1985 la sala passò infatti nelle mani di un'associazione, la Kosmos Cultura, che portò avanti le attività grazie alla passione dei propri membri, i quali riuscirono a tenerla in vita fino alla fine del secolo, con la speranza di trasformarla nel primo multisala del centro città. Nonostante progetti concreti di rinnovamento della struttura, l'associazione non riuscì tuttavia a trovare il sostegno adeguato: nel 1999 la sala verrà infine ceduta al Comune di Chieti. Da allora, il Supercinema è rimasto chiuso, anche se lavori di ristrutturazione furono realizzati già nei primi anni Duemila e l'attuale amministrazione ha annunciato che in tempi brevi sarà nuovamente disponibile per eventi teatrali e cinematografici.

Anche a Pescara la situazione cambiò nel giro di pochi anni. Nel corso degli anni Novanta chiusero il Michetti, il Corso e il Centrale, il cui stabile, completamente rinnovato nel 2001, è ora sede di una libreria Feltrinelli. Il Capitol smise invece di operare nel 2000, poco dopo l'apertura, avvenuta nel 1999, del multiplex Warner Village (oggi The Space) a Montesilvano, uno dei

176. Sotto: il Teatro Michetti a Pescara.

177. In basso: l'ingresso al Cinema-Teatro multisala Massimo di Pescara.



primi in Italia. All'inizio del nuovo secolo, nel centro della città resisteva quindi solamente il Cinema Teatro Massimo, acquistato nel 2003 dalla Fondazione Pescarabruzzo.

Nel 1984 a Teramo chiuse il Nuovo Cinema Apollo, erede di una delle primissime sale della città e della regione. Serpentine riferisce che il Cinema Teatro Comunale continuò a proiettare film, ma in modo sempre più irregolare, per poi limitarsi all'attività teatrale. Oltre alle sale parrocchiali, a presidiare il territorio rimase quindi solo il Cinema Smeraldo, trasformato successivamente in un multisala, prima con tre e poi sei schermi. Anche all'Aquila le sale storiche del centro città chiusero progressivamente tra gli anni Ottanta e il 2009, quando il terremoto pose una traumatica cesura. Il primo a chiudere definitivamente già negli anni Ottanta fu l'Olimpia, mentre il Rex e Imperiale cessarono le proprie attività intorno a cavallo del nuovo secolo. Durante gli anni Novanta, l'Imperiale suscitò in particolare gli interessi della comunità cinefila locale grazie all'iniziativa Cinema Incontro, dedicata al cinema d'autore. Anche all'Aquila, tuttavia,

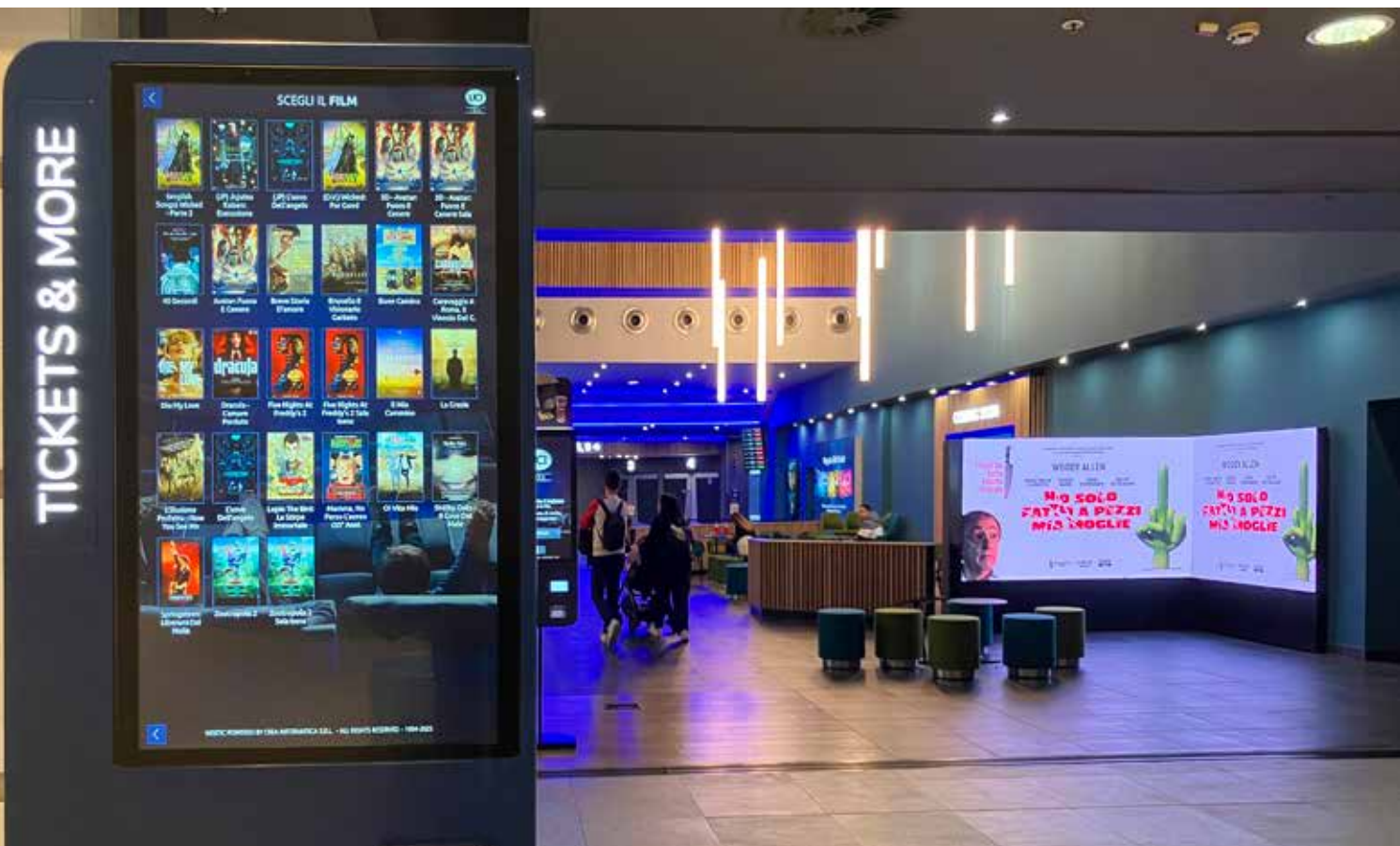
nei primi anni Duemila i cinema del centro subirono l'effetto dell'apertura del Multisala Garden, nella frazione di Monticchio, e del Movieplex, inaugurato nel 2005 nella frazione di Pettino e tuttora in attività. In questo periodo, furono soprattutto il Cinema Massimo e la sala parrocchiale Don Bosco a nutrire l'offerta cinematografica del capoluogo, concentrandosi in particolare sul cinema d'autore. Il Massimo, riportato in attività nel 2002 grazie all'intervento dell'Accademia dell'Immagine dopo una prima chiusura alla fine degli anni Novanta, presentava sia film nuovi che classici della Cineteca dell'Aquila e organizzò nel corso degli anni regolari presentazioni di film con la presenza di autori e artisti.



### Lo scenario attuale

La tendenza alla riduzione del numero delle sale non si è fermata negli anni successivi, aggravandosi piuttosto progressivamente fino ad arrivare al 2020, quando la pandemia portò per un lungo periodo alla chiusura dei cinema e, successivamente, a un ulteriore calo dei biglietti venduti in tutto il Paese. Come detto, dal 1999 nel comune Chieti rimane attiva solo il già citato multisala UCI Megalò, ma i teatini hanno a disposizione anche i multisala Arca, situato nel comune di Spoltore e che serve quindi anche i pescareesi.

178. In alto: l'ingresso alla multisala Arca di Spoltore.  
179. In basso: l'ingresso alla multisala UCI Megalò di Chieti.





Nel centro di Pescara, come pure ricordato in precedenza, è solo la Fondazione Pescarabruzzo a mantenere in attività alcune sale storiche: dopo il Massimo, trasformato nel tempo in un multisala con sei schermi, anche il Circus venne acquistato dalla Fondazione nel 2005. Più di recente, anche il cinema parrocchiale Sant'Andrea è entrato a far parte del progetto "Pescara Cineplex", gestito appunto dalla Fondazione, che sotto questo titolo ha offerto in questi ultimi anni una programmazione quotidiana nel multisala principale e proiezioni meno regolari ma frequenti nella sala di proprietà della Chiesa.

All'Aquila, la situazione divenne ovviamente drammatica in seguito al terremoto del 2009, che portò anche alla chiusura definitiva del Cinema Massimo in centro e del Multisala Garden a Monticchio. A sedici anni dal sisma il centro storico è tuttora privo di una sala, nonostante gli

180, 181. In questa pagina:  
interno ed esterno del Cinema  
Zeta a Monticchio (AQ).



sforzi di diversi soggetti, come agli animatori dell'Aquila Film Festival, di mantenere viva una programmazione cinematografica durante tutto l'anno e, soprattutto, di trovare una sede permanente in cui ospitare le proiezioni. Nel corso dell'ultimo decennio, il Comune dell'Aquila ha annunciato più volte lo stanziamento di ingenti fondi per ristrutturare il cinema Massimo e sembra che la riapertura potrebbe avvenire finalmente nei prossimi due-tre anni. Attualmente gli aquilani possono vedere film sul grande schermo al già citato Movieplex oppure, dal 2019, al Cinema Zeta, situato nella frazione di Monticchio e gestito, ancora una volta, da una meritoria associazione culturale che offre una programmazione limitata ma di qualità.

A Teramo lo Smeraldo rimane oggi l'unica struttura nel centro cittadino, nonché uno dei soli due cinema della provincia, insieme all'Universo Multiplex di Silvi Marina. Oltre a quest'ultimo, al di fuori dei capoluoghi solamente altre sei strutture sono attive quotidianamente, o quasi: si tratta delle multisale Astra (Avezzano), Igioland (Corfinio), CiackCity Policenter (Rocca San Giovanni) e Città del Cinema (Vasto), nonché dei monosala Garden (Guardiagrele) e Pacifico (Sulmona).

A completare il quadro rimangono da segnalare tre monosala la cui programmazione è limitata ad alcuni giorni alla settimana: il Cinema Italia a Castel di Sangro, il Cinema Roma a Roccaraso, e il Cinema Ettore Scola di Pescasseroli. Quest'ultima sala, vincitrice del X° Premio Lizzani come migliore esercizio cinematografico nel 2024, è gestita dai volenterosi membri dell'associazione culturale Pescasseroli è W., dimostrando ancora una volta il ruolo cruciale svolto di queste organizzazioni nel mantenere viva l'esperienza del vero spettacolo cinematografico dove esso ormai è sempre più raro.

La ricostruzione di questa storia ci porta così dal romanticismo dei primi cinematografi ambulanti e dalla meraviglia degli spettatori all'inizio Novecento alla difficile situazione del nuovo millennio, quando la moltiplicazione dei media audiovisivi e delle forme di intrattenimento sembrano aver allontanato definitivamente buona parte del pubblico dalla fruizione del cinema in sala. Tuttavia, gli sforzi degli appassionati per mantenere viva l'esperienza della visione collettiva, anche dove non sembra (più) possibile vedere un film sul grande schermo, hanno forse qualcosa in comune con l'intraprendenza dei pionieri del secolo scorso.

182. L'ingresso al Cinema Ettore Scola a Pescasseroli (AQ).





# I festival cinematografici

di Gianluigi Rossini

I festival cinematografici sono eventi che dialogano con un pubblico ampio e diversificato, offrendo ogni tipo di programmazione, da quelle più generaliste a quelle più tematizzate. Ricoprono, inoltre, una molteplicità di funzioni: possono essere una forma di distribuzione alternativa per opere che faticano ad avere accesso al circuito delle sale, un luogo di networking per gli addetti ai lavori, o ancora un mercato all'interno del quale concludere accordi e trovare finanziamenti per progetti futuri.

A proposito dei festival si usa spesso sia la metafora del “sistema”, ovvero un oggetto costituito da elementi più piccoli interconnessi e interagenti tra loro, sia quella del “circuito”, che li caratterizza in particolar modo come luoghi di aggregazione e scambio tra opere e pubblico. In entrambe le accezioni il panorama è molto variegato: è possibile ad esempio classificare i festival in base al numero di film in cartellone o degli spettatori coinvolti, al tipo di programmazione e di formato delle opere, alla presenza o meno di una competizione con un sistema di premi e una giuria, oppure in relazione al target principale, che può essere costituito da un pubblico generico o da addetti ai lavori. Un aspetto di particolare interesse, inoltre, è il rapporto tra questi eventi e la location in cui essi hanno luogo: in alcuni casi essa funge da pura cornice, in molti altri rappresenta invece un elemento essenziale, perché i festival istituiscono un rapporto forte con il territorio valorizzando la cultura locale in un senso molto ampio, dai paesaggi alla gastronomia, dalle tradizioni alle peculiarità storiche. In questo modo, essi mettono in relazione il locale, il nazionale e il globale attraverso il perno della cultura cinematografica.

Il panorama dei festival cinematografici in Abruzzo, di per sé ampio e diversificato, è reso ulteriormente complesso dal fatto che negli ultimi anni il confine tra festival veri e propri e altri eventi è diventato sempre più difficile da determinare: cineforum, cineclub, rassegne o retrospettive oggi utilizzano frequentemente l'etichetta “festival” e rappresentano una trama diffusa di esperienze formative, spesso ben radicate nel tessuto locale. Laddove i festival tradizionalmente concentrano in pochi giorni un'esperienza di spettacolarizzazione e di mediazione tra arte e industria, queste iniziative parallele hanno il merito di contribuire alla diffusione di un'alfabetizzazione al linguaggio dei cinema, la cosiddetta *film*

183, 184. Nella pagina a fianco: in alto, cerimonia di inaugurazione del 49° Premio Flaiano a Pescara; in basso, Valerio Mastandrea all'Adriatic Film Festival di Francavilla al Mare (CH), nell'edizione del 2025. 185. Sotto: Elio Germano al 50° Premio Flaiano per la cinematografia di Pescara.





*literacy*, formando pubblici capaci di guardare lo schermo con maggiore consapevolezza critica. Nei territori periferici, dove l'offerta commerciale è limitata, cineclub e rassegne creano comunità di spettatori stabili, ampliando la circolazione delle opere e mantenendo vivo un dialogo costante con le immagini. Gli stessi festival, in molti casi, tendono a espandersi oltre il periodo di svolgimento, creando eventi paralleli e spinoff: c'è una tensione tra ritualità e innovazione, intrinseca all'evento periodico, che rende necessario innovare spesso, adattarsi, trovare nuovi modi per attrarre il pubblico e tenere in movimento la macchina nel corso di tutto l'anno. In queste pagine proveremo a fornire una ricognizione, necessariamente incompleta, dei festival attualmente attivi, partendo innanzitutto dai tre più longevi, ovvero il Premio Flaiano, il Sulmona International Film Festival e il Roseto Opera Prima, proseguendo poi con i festival più recenti e attuali.

### **Pescara, Sulmona, Roseto**

Il più antico, più conosciuto e più importante per dimensioni tra i festival abruzzesi è senza dubbio il Premio Internazionale Flaiano di Cinematografia, istituito a Pescara nel 1973 per iniziativa di Edoardo Tiboni, giornalista e direttore della sede Rai Abruzzo e Molise, con l'obiettivo di celebrare la memoria del pescarese Ennio Flaiano, scrittore, giornalista, critico, drammaturgo e sceneggiatore, celebre fra l'altro per la sua collaborazione con Federico Fellini. Fin dalle origini, l'idea alla base del Flaiano era quella di costruire una piattaforma culturale articolata, capace di coniugare premiazioni, proiezioni, retrospettive, incontri e momenti di riflessione critica. Coerentemente con il poliedrico talento della figura ispiratrice, inoltre, già nei primi anni i Premi Flaiano sono stati dedicati non solo al cinema ma anche a teatro, letteratura, televisione e radio.

La sezione cinematografica, inizialmente costituita da un unico premio alla sceneggiatura, nel tempo si è espansa con premi alla regia e all'interpretazione, spesso accompagnati da ulteriori premi speciali alla carriera. Scorrendo l'albo d'oro dei premiati si trovano tutti i nomi che hanno fatto la storia del cinema italiano: da Sergio Amidei a Cesare Zavattini, da Marcello Mastroianni a Monica Vitti, da Liliana Cavani a Marco Bellocchio. Molti anche i premi internazionali: solo per fare qualche nome Harold Pinter, Abel Ferrara ed Helen Mirren, quest'ultima tornata come

madrina nel 2025 dopo aver avuto un premio alla carriera nel 2020. Attualmente, le sezioni principali del festival sono "Panorama italiano", all'interno della quale vengono proiettati film della stagione passata, una retrospettiva dedicata ogni anno a un regista o a un interprete, e il concorso "Flaiano opera prima e seconda", all'interno del quale vengono proiettati film usciti nella stagione precedente e che hanno ricevuto il contributo ministeriale destinato, appunto, alle opere prime e seconde, tra i quali uno viene votato da una giuria composta da cento spettatori scelti. Il festival ha, tuttavia, anche una giuria di esperti che, nelle ultime sette edizioni, è stata presieduta da Riccardo Milani.

186, 187. In questa pagina: Premio Flaiano di Pescara. In alto, il logo; sotto, Alessandro Gassman intervistato da Vincenzo Mollica ai Premi Flaiano di Teatro del 1994.



Essendo nato con forti radici locali, ma avendo raggiunto una certa notorietà sia a livello nazionale che internazionale, il Flaiano ha sicuramente un grande impatto sul territorio, se non altro per i numeri: nell'edizione 2025 si sono contate 4.500 presenze, e una media di 700 spettatori a serata. Ma l'associazione culturale organizzatrice è coinvolta in numerose altre iniziative, tra cui la creazione di un museo del cinema, il Mediamuseum, l'organizzazione di laboratori di cinema per le scuole, e il premio "Scrittura e immagine", concorso dedicato ai cortometraggi all'interno del quale si trova anche una sezione "Spazio Abruzzo", specificamente dedicata a rappresentazioni della regione.

Se la programmazione del Premio Flaiano tende ad essere generalista e accessibile, il secondo festival più longevo d'Abruzzo, il Sulmona International Film Festival (SIFF) ha invece sempre mantenuto l'attenzione sui linguaggi più innovativi e sugli esordienti. Fondato nel 1983 con il nome di Sulmonacinema Film Festival, fino al 1990 era una rassegna non competitiva dedicata a cinematografie nazionali emergenti, anno per anno dedicata a un paese diverso (Canada, Ungheria, Svizzera, Cuba, e così via). Con l'edizione del 1991 è stato introdotto il concorso per opere prime e seconde di registi italiani, all'interno del quale veniva assegnato un Ovidio d'argento a un film, un'attrice e un attore. Tra le opere premiate troviamo i primi o secondi lungometraggi di Alessandro di Robilant, Roberta Torre, Matteo Garrone, Emanuele Crialese, Michelangelo Frammartino e molti altri che poi hanno proseguito con importanti carriere. Nel 2016, passando dalla direzione di Roberto Silvestri a quella di Carlo Liberatore, il festival si

è nuovamente rinnovato, cambiando nome in Sulmona International Film Festival e dedicando la parte concorsuale a cortometraggi provenienti da tutto il mondo. Per l'edizione 2024, nel corso delle quattro giornate di novembre al Cinema Pacifico sono stati mostrati cinquanta cortometraggi provenienti da 18 paesi e suddivisi in 7 categorie: internazionali,



188-190. In questa pagina: Sulmona International Film Festival. In alto a sinistra, Saverio Costanzo, Luca Guadagnino e Roberto Silvestri all'edizione del 2007; a sinistra, Micaela Ramazzotti all'edizione del 2023; sopra: il logo.

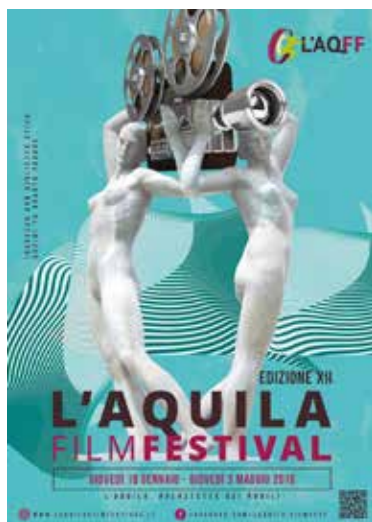


191-193. In questa pagina: Roseto Opera Prima. In alto, Tecla Insolita e Sara Petraglia all'edizione del 2025; sopra il logo; sotto, serata di apertura dell'edizione del 2024.

italiani, documentari, animati, musicali, ambientali, e Abruzzo. Una sezione a parte è stata dedicata a cortometraggi per ragazzi e abbinata a laboratori e attività con le scuole. Uno degli aspetti più rilevanti del Sulmona International Film Festival è il suo rapporto con il territorio: situato in una città dell'entroterra abruzzese, lontana dai grandi poli metropolitani, il SIFF ha contribuito a fare di Sulmona un punto di riferimento culturale capace di attrarre spettatori, critici e professionisti da tutta Italia. Per il pubblico locale, il festival rappresenta un'occasione preziosa di incontro con il cinema d'autore e con produzioni spesso escluse dai circuiti commerciali. Per i giovani, soprattutto studenti e appassionati, è un momento di formazione e di alfabetizzazione audiovisiva.

L'associazione Sulmonacinema Aps che organizza il SIFF cura anche il Roseto Opera Prima, fondato nel 1996 dal regista Tonino Valerii, e da quella data appuntamento fisso che si svolge a Luglio presso la Villa comunale di Roseto degli Abruzzi, in provincia di Teramo, con vari momenti sparsi tra il lungomare e le vicine frazioni. Come dice il nome stesso, l'idea centrale del





festival è valorizzare l'opera di registi esordienti: nel corso degli anni esso ha premiato i primi film di Ferzan Ozpetek, vincitore dell'edizione 1997 con *Il bagno turco*, di Alejandro Gonzalez Inárritu, vincitore dell'edizione 2001 con *Amores perros*, di Danis Tanovic, vincitore dell'edizione 2002 con *No Man's Land* e poi Premio Oscar nello stesso anno. Nelle edizioni più recenti il concorso ha previsto una selezione di tre film italiani di esordienti usciti nella stagione precedente, e ha premiato titoli come *Cloro* di Lamberto Sanfelice, *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, *Gloria!* di Margherita Vicario, *La Vita da Grandi* di Greta Scarano. Intorno al tema dell'esordio si aggregano anche alcune delle altre attività del festival, come una sezione di cortometraggi, pensata soprattutto per attirare i più giovani e attivare collaborazioni con le scuole, o i *talk*, in cui artisti e professionisti già affermati raccontano il loro esordio nel mondo del cinema.

194-196. In questa pagina:  
L'Aquila Film Festival. A sinistra,  
il manifesto della XII edizione;  
sopra, Toni Servillo all'Auditorium  
del Parco per l'edizione del 2022;  
in basso: il logo.

### I nuovi festival: strategie di caratterizzazione

I festival nati in Abruzzo nel nuovo millennio si sono dovuti confrontare con una realtà profondamente cambiata: da un lato, la progressiva sparizione delle sale cinematografiche, ulteriormente acuita prima dall'arrivo delle piattaforme di streaming e poi dalla chiusura forzata durante la pandemia di COVID-19, ha fatto sì che molti festival si siano sostituiti di fatto ai cinema, fornendo una distribuzione più capillare a opere già edite ma impossibilitate a raggiungere non solo il pubblico delle aree interne e dei piccoli centri, ma anche quelli delle città di medie dimensioni, a causa dei pochi schermi disponibili.

Dall'altro, con l'esplosione del numero di manifestazioni, soprattutto nei mesi estivi, è diventato più difficile creare un'identità specifica per ciascuna di esse, operazione resa ancora più complessa dalla necessità di trovare un punto di equilibrio sia tra specializzazione e generalismo, sia tra il legame con il territorio e le aspirazioni di rilevanza a livello nazionale o internazionale. Senza pretesa di esaurire in queste poche pagine il gran numero di eventi disponibili nel corso di tutto l'anno nel territorio abruzzese, presentiamo qui una selezione che intende anche illustrare la varietà delle soluzioni possibili. Uno degli eventi più longevi e interessanti è L'Aquila Film Festival (LAQFF), inaugurato nel 2007 a partire dalle precedenti esperienze del Preturo Corto Film Festival e del Cortolaquila, con l'idea di fare il passo verso i lungometraggi. A seguito del terremoto del 2009, tuttavia, la missione della manifestazione è profondamente cambiata: da un lato ci si assumeva il compito di creare spazi per il cinema a L'Aquila, dove per anni, dopo il terremoto, sono mancate del tutto le sale; dall'altro era necessario





197, 198. In alto: Festival del Gran Sasso. Liliana Cavani, ospite dell'edizione del 2024, con lo staff a Campo Imperatore, e il logo del festival.

199, 200. Sotto: i loghi di DOCudì e dell'International Imago Film Festival di Teramo.



dislocare le attività in più luoghi, coinvolgendo anche i comuni limitrofi. LAQFF è diventato, così, un festival diffuso dal punto di vista sia spaziale sia temporale: l'edizione 2024 ha avuto il suo momento culminante con la fase concorsuale, svoltasi da inizio ottobre a fine novembre, ma incontri e proiezioni erano in corso già dal maggio precedente. Il concorso principale, con una programmazione generalista fatta di opere mai proiettate nella regione, è affiancato da un ventaglio di eventi a maggior specializzazione: il DOQFF, dedicato

a documentari e reportage giornalistici; il Festival delle Culture, orientato tematicamente al rapporto tra cinema e multiculturalismo; Visioni Primarie, selezione di opere prime; il Festival del Gran Sasso, dove la montagna è il filo conduttore di iniziative che comprendono proiezioni ma anche concerti, presentazioni di libri e in generale riscoperta del territorio; l'Abruzzo Film Industry, sezione dedicata agli addetti ai lavori, al dialogo con le istituzioni e al mercato cinematografico. Il LAQFF è dunque un centro propulsivo a partire dal quale si generano eventi che coprono l'intero anno e un vasto spettro delle attività festivaliere possibili. Si tratta sia di una efficace strategia culturale, che permette al festival di essere allo stesso tempo generalista e tematico, internazionale e locale, sia di una necessaria estensione delle funzioni tradizionalmente assegnate ai festival, che allargano il loro raggio d'azione per compensare la mancanza delle sale e la scarsa attenzione alla cultura cinematografica da parte delle istituzioni.

Idea di festival del tutto opposta, invece, è quella incarnata dall'International Imago Film Festival, il più giovane tra quelli presi in considerazione in queste pagine, giunta nel 2025 alla quarta edizione. Organizzato a Teramo da una società di produzione cinematografica con sede a Roma, l'Imago si svolge nel corso di una settimana tra fine luglio e inizio agosto, con un ampio programma generalista e una forte attenzione a coinvolgere nomi di richiamo, senza un legame particolarmente forte con il territorio locale al di fuori della location.

La ricerca di un equilibrio tra generalismo e specializzazione, radicamento sul territorio e respiro internazionale può dunque assumere varie forme, sempre in evoluzione. Il Festival del Documentario d'Abruzzo, ad esempio, attivo tra il 2007 e il 2015 e dedicato a progetti realizzati da abruzzesi o a tema abruzzese, si è trasformato in DOCudì, la cui programmazione comprende documentari italiani usciti nella stagione trascorsa, in proiezioni settimanali che vanno da marzo a maggio, secondo il modello del festival diffuso. L'Abruzzo Horror Film Festival, invece, che si svolge a L'Aquila tra ottobre e novembre, nella settimana di Halloween, coniuga la celebrazione del genere con attività a tema sul territorio, come le passeggiate nel cimitero monumentale o visite nei sotterranei della città.

Tra i festival che cercano di coniugare specializzazione e generalismo, uno dei più riusciti è sicuramente l'Adriatic Film Festival (AFF): seppur relativamente giovane, con le sue otto edizioni, ha tuttavia già guadagnato un certo riconoscimento a livello nazionale e internazionale. L'AFF si svolge a Francavilla al Mare, in provincia di Chieti, in cinque serate a inizio giugno, ed è incentrato su un concorso dedicato ai cortometraggi, che comprende



201, 202. A sinistra: Adriatic Film Festival di Francavilla al Mare. L'Auditorium Sirena, uno dei luoghi che ospita l'evento e la comunicazione che annuncia il vincitore del 2025.

anche due sezioni (“Documentari” e “Opera Prima”) in cui sono ammessi lungometraggi. Per l'edizione 2025 le iscrizioni di opere da sottoporre al comitato di selezione hanno raggiunto l'impressionante quota di 1.900, una cinquantina delle quali sono state inserite nelle diverse sezioni del concorso, in rappresentanza di più di venti paesi diversi. L'internazionalizzazione dell'AFF è avvenuta anche grazie a un'intelligente opera di gemellaggio con festival affini, come l'Edinburgh Short Film, il galiziano Ficbueu e il britannico Miraban Festival, ai quali si sono affiancati più di recente numerosi altri dell'area balcanica. Allo stesso tempo, la sezione Spazio Abruzzo, in cui vengono presentate opere di giovani registi abruzzesi e lo stretto rapporto intessuto con l'IFA - Scuola di cinema di Pescara hanno consolidato il legame con il territorio.

A temi di rilevanza sociale, invece, si lega la specificità del Cinema e Ambiente Avezzano, nato nel 2016, che si svolge nella seconda metà di giugno e unisce attraverso il filo rosso della sostenibilità ambientale eventi, talk e un concorso per cortometraggi e lungometraggi: l'edizione 2024, dedicata agli “Estremi”, ha mostrato 35 opere in gara da 12 paesi diversi, con



203, 204. A sinistra e sopra: Cinema e Ambiente Avezzano. Il logo e il talk al Castello Orsini Colonna di Avezzano (AQ) per la sesta edizione del 2022.



205, 206. In alto: il comune di Forme di Massa d'Albe (AQ) adornato di garofani per il Garofano Rosso Film Festival e il logo della manifestazione.

anteprime nazionali e internazionali. Ogni anno, inoltre, nella rassegna parallela dei talk divulgativi “Cinema e Ambiente Green Experience” intervengono esperti, divulgatori scientifici e artisti di rilievo nazionale e internazionale, connessi tra loro da un impegno concreto verso la sostenibilità e la tutela dell’ambiente. Dietro a questo progetto c’è la rete CinemAbruzzo, una delle realtà più prolifiche in regione, che offre un diverso esempio di strategia espansiva, volta soprattutto a creare attività che coniughino la cultura cinematografica con la divulgazione e la ricaduta sociale sul territorio. Al CAA si è aggiunto il Garofano Rosso Film Festival, in calendario a inizio settembre a Forme di Massa d’Albe (AQ), un evento gratuito

che pone particolare attenzione a temi come parità di genere, integrazione, disabilità, giustizia sociale. Anche in questo caso la formula accosta un concorso cinematografico diviso in sezioni tematiche e talk divulgativi con figure di rilievo. A questi due eventi principali se ne uniscono numerosi altri, dal programma di formazione CinemAbruzzo Campus, residenza audiovisiva per giovani filmmaker ispirata ai protocolli della green production, fino ad Uppennino, un progetto itinerante che porta proiezioni e laboratori partecipativi nei piccoli comuni dell’interno tramite un “cinecamper”, un camper appositamente attrezzato che si trasforma in una piccola sala cinematografica mobile.

Si ispira a idee ambientaliste, ma con una declinazione peculiare, anche lo Strano Film Festival, che dal 2017 si tiene a Capestrano (AQ) a fine agosto: la sua specificità è una vocazione al recupero del rapporto con la terra, l’agricoltura, la natura, perfettamente in sintonia con le caratteristiche di un comune antichissimo, incastonato nella Valle del Tirino. La selezione internazionale dei film in concorso, con declinazioni tematiche leggermente differenti a ogni edizione, rappresenta un’unione tra la valorizzazione del territorio e questioni di elevata rilevanza sociale, ovvero un ripensamento sul modo in cui viviamo e utilizziamo la terra.

In altri casi, invece, gli eventi si legano al territorio con strategie più vicine al *place branding*: ne è un esempio il Briganti Film Festival, dedicato sì ai cortometraggi, ma che costruisce la propria identità intorno al comune di Sante Marie, nell’aquilano, posto al confine tra Abruzzo e Lazio, lungo il Cammino dei Briganti, in una delle zone battute dalla famosa Banda di Cartore. Il festival dichiara di rivolgersi ai “Briganti del Cinema”, ovvero autori indipendenti, originali ed esclusivamente italiani, una scelta in controtendenza rispetto a una diffusa aspirazione all’internazionalizzazione. La sezione “Borghi Autentici” è invece riservata a cortometraggi che valorizzano l’identità, la cultura e le tradizioni dei borghi italiani appartenenti alla rete dei Borghi Autentici d’Italia. Ancora più specifico il Festival dei Paesi Narranti, dedicato esclusivamente a cortometraggi girati all’interno dei territori di 15 paesi dell’area del Gran Sasso, Sirente e Velino e dunque ancora più chiaramente votato alla valorizzazione del territorio attraverso il cinema e la cultura.

### Festival e cultura

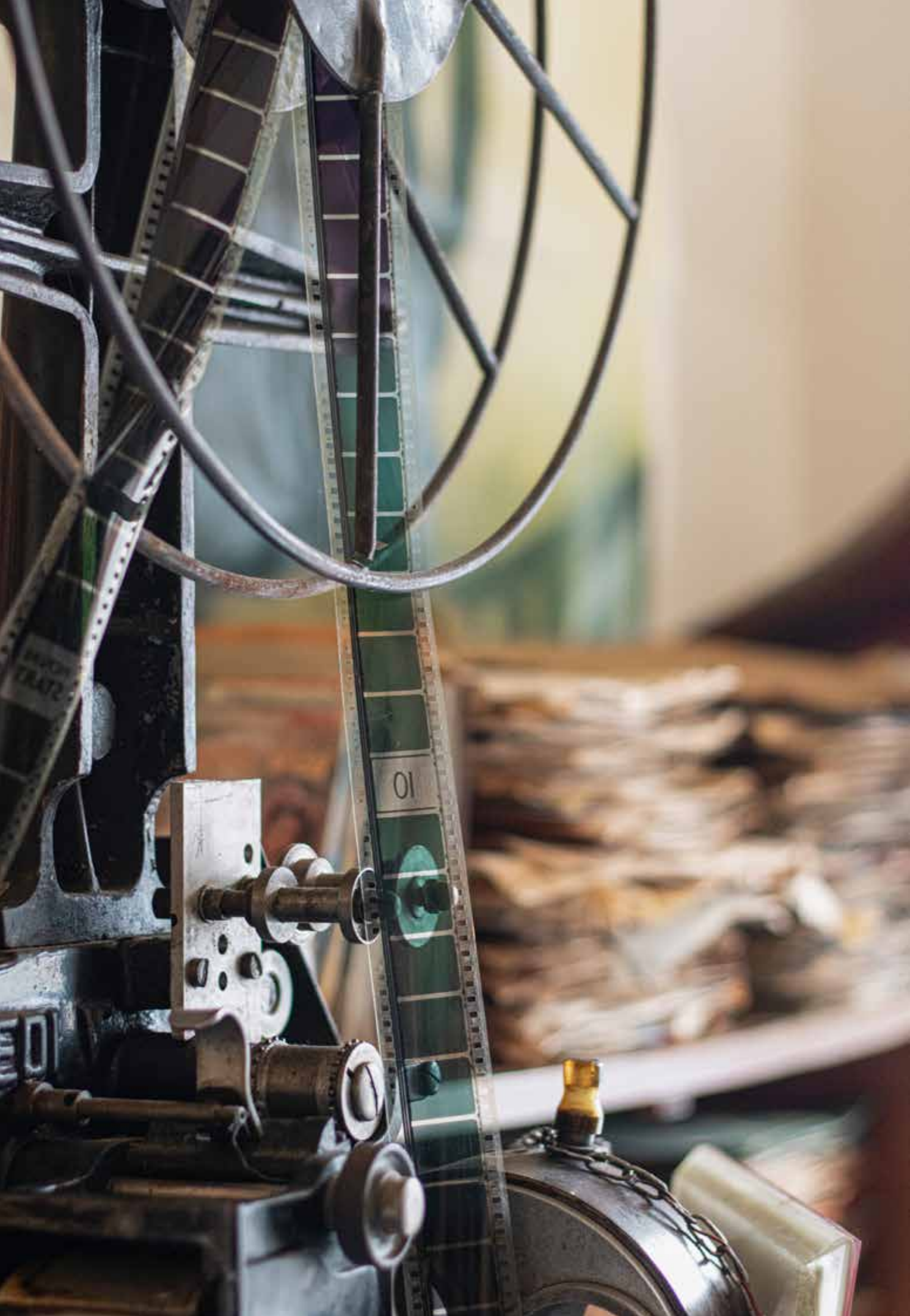
Questa breve e sicuramente incompleta panoramica della ricca proposta artistica e culturale offerta dai festival abruzzesi dimostra il ruolo sempre più significativo svolto da questi eventi, in una regione in cui le occasioni per poter fruire di un film in una vera sala cinematografica sono sempre più ridotte, e spesso circoscritte ai titoli supportati dalla grande distribuzione di multisale e multiplex. Ma il contributo dei festival, e più in generale degli eventi realizzati nel corso dell'anno dalle associazioni che promuovono queste iniziative, non si limita a rendere visibili film recenti che altrimenti sarebbe impossibile vedere sul grande schermo: come si è cercato di

mostrare in queste pagine, i festival costituiscono fondamentali occasioni di crescita, di richiamo anche internazionale, di tessitura di rapporti fruttuosi con altri luoghi. Per di più, queste organizzazioni si fanno sistematicamente carico di un lavoro di diffusione della conoscenza del linguaggio, della storia e della cultura cinematografica capace di coinvolgere la popolazione lungo tutto il territorio regionale, spesso in collaborazione con istituzioni pubbliche come la scuola e gli enti locali. Per questo motivo, l'impegno dei festival andrebbe sostenuto in modo ancora più forte da parte delle istituzioni regionali e nazionali, valorizzando il loro contributo allo sviluppo del tessuto sociale e culturale del territorio, soprattutto laddove esso è stato del tutto abbandonato dal circuito commerciale delle sale cinematografiche.



207, 208. A sinistra e in alto: il comune di Sante Marie (AQ), dove si svolge il Briganti Film Festival e il logo del festival. 209, 210. In basso: Strano Film Festival di Capestrano (AQ). Il logo della manifestazione e una proiezione nel centro storico.





# Il patrimonio visuale (segreto) dell'Abruzzo

di Gabriele D'Autilia

Se il cinema ha raccontato l'Abruzzo – come spiegano i saggi di questo volume –, l'Abruzzo si è raccontato attraverso numerose altre immagini, molte delle quali ancora ignote. In un'epoca di profonda ibridazione tra le diverse forme visive, è oggi inevitabile, e proficuo, cercare di capire un soggetto complesso come un contesto regionale attraverso le categorie di quella che viene definita dagli studi Cultura visuale (in inglese Visual Culture). L'Abruzzo, che può contare su realtà consolidate dedicate alla fruizione e allo studio del cinema, non possiede un proprio archivio di film: è questo un genere di archivio di cui esistono in Italia pochi esempi, normalmente impegnati nella conservazione del cinema nazionale, più di rado di quello locale. Per conoscere dunque la vicenda visiva abruzzese ci si deve rivolgere altrove, e dedicarsi a ricerche che comportano non poche difficoltà ma promettono anche sorprendenti scoperte.

Nelle prossime pagine, a partire proprio dal concetto di Cultura visuale, proveremo a delineare un quadro possibile per l'individuazione e la definizione di un patrimonio di immagini specificamente abruzzese. Un patrimonio certamente ricco e tuttavia "segreto", come abbiamo potuto capire attraverso un convegno organizzato su questo tema lo scorso anno nell'ambito del nostro Progetto Prin. La prospettiva è quella di immaginare la creazione di una rete (la forma con cui oggi si presentano molte realtà archivistiche) che riunisca soggetti diversi in grado di contribuire a far conoscere, con i loro materiali e le loro esperienze, il patrimonio visivo del territorio. Un'ipotesi oggi resa più realistica, crediamo, grazie alla costituzione dell'Abruzzo Film Commission.

Per Cultura visuale si intendono in due cose differenti: la prima si riferisce alla realtà in cui siamo immersi, che da almeno cento anni (con un'accelerazione straordinaria negli ultimi tre decenni) ci si presenta, si potrebbe dire ci aggredisce, attraverso le immagini, prima sulla stampa e sugli schermi cinematografici e televisivi, e oggi sui numerosi strumenti elettronici di cui disponiamo; almeno tre generazioni sono cresciute convivendo con la dimensione dello schermo, quella finestra sul mondo capace di confondere realtà e immaginario, la cui cornice è oggi oltrepassata dalla realtà virtuale. Come pesci nell'acqua, siamo immersi in una miriade di immagini senza ordine e gerarchia, che ci fanno conoscere il mondo, orientano le nostre opinioni e condizionano la nostra cultura. La seconda accezione di Cultura visuale riguarda gli studi (Visual Studies): a partire dagli anni Novanta alcune aree di ricerca universitaria, in particolare quella anglosassone e quella tedesca, hanno iniziato a studiare le diverse forme di immagine senza distinzioni, nella consapevolezza che un quadro di un grande artista, una fotografia prodotta sui social media, un film blockbuster o un fumetto, sono a tutti gli effetti prodotti culturali che agiscono su di noi contestualmente, e dunque vanno affrontati e capiti in questa prospettiva. Restano naturalmente le differenze tra le diverse immagini, i loro scopi

211. Nella pagina a fianco: dettaglio di un proiettore cinematografico conservato nel Piccolo Museo del Cinema di Cepagatti (PE).

e i loro diversi usi, ma concentrarsi sull'impatto sociale e culturale della sfera iconica, sui fruitori, su una storia dello sguardo, può consentire una maggiore comprensione di questo fenomeno globale.

Le immagini e la visione sono entità storicamente condizionate e quindi sono influenzate dalla cultura, dalla tecnica, dalle ideologie, dalla politica, che esse stesse contribuiscono a plasmare. Anche il nostro pensiero nasce dalle immagini e senza di esse non può esistere. Come si può intuire dunque, la Cultura visuale impone non solo una considerazione di ogni tipologia di immagine, ma anche uno sguardo transdisciplinare (che quindi coinvolga categorie e metodologie dell'antropologia, della storia e della storia dell'arte, della sociologia, delle scienze cognitive, ecc.).

Inoltre le immagini ci fanno agire, sono entità vitali, con cui ci piace interagire e da cui a volte ci sentiamo minacciati. Il "potere" dell'immagine, la sua natura di corpo vivente, di entità energetica, è sempre rintracciabile negli archivi, in tutti gli archivi, luoghi di memorie nobili e meno nobili, memorie di grandi realizzazioni e conquiste, o di repressione e conflitti, che questi luoghi non solo testimoniano, ma di cui sono spesso vittime: ogni archivio è sottoposto a selezioni e censure, proprio perché le immagini fanno paura, come ha sottolineato uno dei fondatori dei Visual Studies, lo studioso statunitense William Mitchell; un'iconofobia che nasce dal loro potere di oltrepassare il pensiero razionale, di sedurci, di trasformarci in spettatori passivi. Per questo motivo è importante studiarle e capirle, mettendole in relazione tra loro e con le parole, per svelarne i trucchi. Oggi si parla, anche troppo, di diluvio di immagini, ma ancora pochi sono gli studi che cercano di capirne i rischi e anche le potenzialità.

Quello che è stato definito un "iconic turn", una svolta visuale, ha dato inizio a una nuova stagione di studi, che ha contestato il dominio della parola, spiegando quindi che le immagini non si comportano come queste, non sono strutturate come un linguaggio. Come sempre avviene, anche in questo campo la pratica ha anticipato la teoria: immagini e parole hanno sempre dialogato, nell'arte, nella pubblicità, nel cinema, nel web, e dunque ogni tipo di archivio, iconografico o cartaceo, nazionale o locale, conserva documenti preziosi per intraprendere un percorso di conoscenza culturale della nostra storia visiva.

Nel mondo delle immagini molte sono le novità legate alla nostra stretta contemporaneità: dalla nascita del digitale (per le immagini, gli anni Novanta) all'Intelligenza artificiale, sembra essere passato un secolo, e mentre cerchiamo ancora una risposta alle sfide di tre decenni fa, ne compaiono di nuove: i più recenti usi sociali delle immagini, in particolare, pongono problemi inediti anche di natura etica e politica.

Bisogna allora porsi da un nuovo punto di vista, che consideri le pratiche anonime e le immagini non artistiche come elementi fondamentali di conoscenza sia storica che contemporanea. Molti sono oggi gli studi dedicati alle immagini amatoriali o a quelle prodotte dai social media, e immagini che non sono depositate in archivi riconosciuti, come ad esempio quelle familiari, sono diventate elementi essenziali per la conoscenza della nostra identità, della nostra società e dei nostri territori.

Certamente è l'archivio il luogo deputato alla conservazione e alla fruizione dei patrimoni iconografici. Per un approccio visuale però non sono molti gli archivi su cui può contare la ricerca, o meglio sono molti solo potenzialmente. I più riconoscibili sono quelli cinematografici e fotografici, che in Italia hanno una storia diversa. Gli archivi cinematografici, lo abbiamo detto, sono pochi e raramente si dedicano alla memoria locale, inoltre per gli studi accademici sono una scoperta relativamente recente. Solo dagli anni Ottanta, anche per una raccomandazione dell'Unesco per la loro salvaguardia e preservazione,

si è raggiunta una consapevolezza della loro importanza come espressione di identità culturali. Da quel momento si è iniziato a parlare, anche nel dibattito pubblico, non solo di conservazione ma anche di valorizzazione (di film e in genere di prodotti audiovisivi). Il primo problema è certamente l'accessibilità: l'accessibilità degli archivi, di qualsiasi genere, è una questione di lungo periodo e l'avvento dell'era digitale costituisce senz'altro una soluzione, ma a patto di considerarne le obiettive difficoltà.

I grandi archivi di cinema internazionali, quindi non solo quelli italiani, spesso sostenuti da fondi pubblici, non presentano un quadro sempre confortante: i problemi principali sono la limitata condivisione di standard e gli alti costi di conservazione. L'archiviazione analogica, cioè la conservazione delle pellicole, che hanno per un secolo costituito il supporto principale delle immagini in movimento, presenta criticità importanti, come il deterioramento chimico o la disponibilità di budget adeguati di gestione, e anche la scarsità di competenze per il restauro; anche l'archiviazione digitale del resto soffre di un'insufficiente condivisione di standard per la catalogazione, ed è soggetta anch'essa al rischio di corruzione dei dati. A quello che è stato definito, in quest'ambito, un "digital turn", una svolta digitale, si è poi affiancato un "material turn", che non vuole considerare il digitale come l'unica soluzione conservativa (Martin Scorsese credè, già nel 1990, l'organizzazione non-profit The Film Foundation per preservare e restaurare le pellicole cinematografiche). Risulta evidente come le difficoltà incontrate dai grandi soggetti internazionali possano a maggior ragione presentarsi in realtà locali prive di risorse adeguate, è questo il motivo per

212. Proiettore cinematografico della Cinemeccanica di Milano conservato nel Piccolo Museo del Cinema" di Cepagatti.



cui alcuni depositi o collezioni anche italiane rischiano la perdita dei propri materiali: anche preservare poche pellicole, spesso presenti presso istituzioni locali o famiglie, può comportare costi insostenibili (ad esempio le pellicole in nitrato, infiammabili, devono essere conservate in condizioni di umidità e temperatura indicate da normative internazionali). La soluzione non è necessariamente privarsi di questi materiali preziosi per la memoria cedendoli a strutture di conservazione più consolidate, ma la loro condivisione.

Il processo di digitalizzazione degli archivi di immagini è avviato da tempo, ma vista la notevole consistenza dei fondi di cinema e anche di fotografia, non si può dire che abbia finora raggiunto risultati soddisfacenti: alcuni spiegano questi limiti adducendo il problema del copyright sui materiali che conservano, diritti di cui molti non dispongono, altri invece preferiscono indirizzare le risorse della digitalizzazione sui documenti più richiesti dagli utenti. Anche gli archivi digitali hanno bisogno di grandi risorse umane ed economiche per le loro diverse attività, e su questo il sostegno delle istituzioni pubbliche non riesce facilmente a raggiungere anche le realtà locali. Solo per fare un esempio, la Cineteca nazionale di Roma, che conserva il patrimonio cinematografico italiano, oltre a tutelare e restaurare le pellicole, si occupa anche della promozione e diffusione, attraverso un catalogo digitale, di iniziative culturali, e inoltre dispone di un ampio archivio fotografico, che a sua volta comporta costi importanti.

Se nella sola Europa esistono circa 100 istituzioni che si occupano della protezione del patrimonio cinematografico, e se nel 2023 un report dell'UE rilevava che i loro finanziamenti sono rimasti invariati o sono persino diminuiti, è evidente come in questo quadro gli archivi locali debbano risentire delle difficoltà di quelli più grandi, a maggior ragione se si considera il problema in termini di cultura visuale, cioè della disponibilità di fonti visive eterogenee, per le quali non esistono politiche comuni. Ciononostante, a livello internazionale le politiche attuali di "collection building", pur dedicate inizialmente agli archivi di cinema, vanno nella direzione dell'inclusione di quei depositi di immagini che costituiscono soggetti essenziali per la ricostruzione storica e per le politiche di valorizzazione delle identità nazionali e locali. In Abruzzo esistono solo alcuni importanti archivi fotografici e in genere iconografici strutturati – come quello della Biblioteca Delfico di Teramo, che conserva la memoria storica della provincia; la loro principale criticità sono i numeri, a volte straordinari anche a livello territoriale, che richiedono impegni di spesa molto significativi; ma molti di più sono i soggetti da cui è possibile partire per la ricostruzione del patrimonio di immagini della regione. Per i documenti audiovisivi, in assenza di archivi, il soggetto di riferimento finora è stata invece la mediateca.

La mediateca è un soggetto che ha avuto una funzione storica importante anche per la conservazione della memoria locale. In verità non è proprio questo il suo scopo istituzionale, come indica la definizione proposta dalla Treccani: per mediateca (anche *bibliomediateca*, o *centro di servizi multimediali*) si intende un'istituzione culturale dedicata alla raccolta di documenti e all'erogazione di servizi informativi. Pur comprendendo nelle sue raccolte i prodotti dell'editoria tradizionale su supporto cartaceo, questo soggetto è fortemente connotato in senso tecnologico rispetto alle strutture tradizionali (archivi, biblioteche, musei); le sue finalità istituzionali sono quelle di censire, raccogliere e organizzare per l'uso pubblico un insieme articolato di *media* su supporti materiali diversi, come nastri magnetici, videocassette, dischi, dischi ottici, reti, e tutti i formati elettronici. Per questo svolge anche il compito di diffondere fra i giovani la conoscenza delle fonti audiovisive e delle nuove tecnologie della comunicazione; è anche sede di formazione e

213. Nella pagina a fianco: pellicole cinematografiche in celluloidi conservate nel Piccolo Museo del Cinema di Cepagatti.



SCOPE

Geophysikalische Forschungsanstalt

aggiornamento professionale nel campo telematico e multimediale. Come si vede, si tratta di obiettivi in buona parte superati dallo sviluppo della rete, tranne uno: quello di essere un centro di riferimento culturale, in quanto luogo topograficamente individuabile.

Bisogna riflettere anche sul fatto che ogni territorio è sia in grado di esprimere cultura per la comunità nazionale e internazionale, sia di produrre materiali visivi sulla propria storia e identità. Allo stesso tempo i luoghi fisici, appunto topograficamente individuabili, a differenza della rete, sanno e possono esprimere cultura in modo diverso, intervenendo sul territorio. Carla Tiboni, presidente del Premio Flaiano, ha spiegato la nascita del Mediamuseum di Pescara, che si sviluppò contestualmente al Premio; doveva essere un luogo dove incontrarsi, capace di esprimere cultura nazionale e locale: oggi raccoglie materiali visivi e bibliografici preziosi, come il fondo Fondo Manfredo Acerbo, con manifesti, locandine e bozzetti dell'artista, e il Fondo Cauti-De Pompeis, con cataloghi, libretti, appunti e nastri audio; e soprattutto il Fondo Flaiano, lo scrittore e sceneggiatore abruzzese che divenne una figura di riferimento nel cinema italiano del secondo dopoguerra. Il festival del cortometraggio o l'attività di formazione che il Mediamuseum anima non sarebbero evidentemente concepibili senza un sito di riferimento capace di accogliere la comunità locale. Questo non è affatto in contraddizione con la prospettiva di un utilizzo della rete come luogo comune di dialogo e condivisione di risorse.

214-216. In questa doppia pagina: due vedute degli interni e la facciata appena ristrutturata del Mediamuseum di Pescara.



Oggi la mediateca, come soggetto localizzato per la proposizione del cinema e l'uso delle immagini, richiede una ridefinizione. Cosa serve allora per andare oltre, per fare sistema sul territorio e proporre una Literacy, una alfabetizzazione sulle immagini adatta alla nostra contemporaneità? E quale soggetto, nell'era delle piattaforme, può essere più adatto a raccogliere le immagini locali?

Crediamo sia necessario entrare con decisione nella logica di una trasformazione dell'archivio in "mappa", attraverso lo strumento del Data Base. Scopo di un Data Base sulla memoria visiva dell'Abruzzo potrà essere quello di consentire ad ogni soggetto aderente innanzitutto la schedatura, secondo criteri riconosciuti dagli standard esistenti, delle informazioni su ogni tipologia di immagine conservata, in modo da poter disporre di una mappatura completa e consentire una ricerca tematica, topografica, cronologica; successivamente queste informazioni potranno essere connesse con quelle già presenti in altre banche dati. Per realizzare l'integrazione tra questi "cataloghi" già esistenti e il Data Base regionale, si potranno

adottare le tecnologie Linked Data. Il fenomeno dei Linked Open Data è attualmente in enorme crescita: rappresenta una modalità di pubblicazione delle informazioni raccolte in formato “dato grezzo”, machine-readable e riutilizzabile, che garantisce l’interoperabilità con altre basi dati esterne e l’elaborazione automatica anche da parte di soggetti terzi, coerentemente con quanto stabilito dalle Linee guida dell’Agenzia per l’Italia Digitale, che si propone la valorizzazione del patrimonio pubblico informativo. La filosofia che risiede dietro il paradigma Linked Open Data infatti, si basa proprio sull’idea di utilizzare le risorse pubblicate sul web e di connetterle attraverso meccanismi di similitudine o di uguaglianza, favorendo l’espansione del patrimonio informativo di partenza. Basti pensare alla georeferenziazione delle risorse o al collegamento con artisti e autori presenti su authority file internazionali, o all’utilizzo di vocabolari e thesauri ampiamente condivisi come quelli del Getty, della Library of Congress, dell’Internet Movie Database o, in Europa e in Italia, il repository LOD di Europeana (si può immaginare quante memorie e immagini di abruzzesi emigrati potrebbero risiedere in banche dati internazionali). Anche l’archivio condiviso delle immagini dell’Abruzzo, dunque, si potrà “arricchire” con le informazioni provenienti da altre risorse disponibili nella LOD Cloud, e offrire così all’utente finale un insieme omogeneo e autorevole di dati, mentre ben individuabili resteranno le diverse fonti informative. Non solo film dunque, occorre superare la separazione tra le immagini,



valorizzare il patrimonio visivo del territorio, affrontare i problemi dei costi e quelli della conservazione. Il Progetto Prin da cui nasce questo lavoro, ha permesso di realizzare una mappatura dettagliata delle attività regionali legate al cinema, alle quali si affiancano realtà professionali (come quelle della grafica) che agiscono su un mondo iconico dove i confini sono sfumati. Il progetto può essere un punto di partenza per la costruzione di un patrimonio al momento solo potenziale, i cui collegamenti interni sono a volte prevedibili ma più spesso invisibili: dalle fotografie private amatoriali e familiari, alla documentazione dello straordinario lavoro del fumettista e illustratore Pino Zac (conservata a Fontecchio).

Anche limitandoci alla sola produzione audiovisiva, in ogni realtà regionale, e dunque anche in quella abruzzese, si può dire che due siano i soggetti che producono sistematicamente immagini e che, quando è possibile, le conservano: le televisioni private e le famiglie. Le Tv private hanno subito cambiamenti importanti negli ultimi decenni, ma hanno mantenuto nelle regioni un ruolo di presidio informativo ancora oggi fondamentale: la cronaca e la cultura, le tradizioni e lo sport, sono rintracciabili visivamente solo nei loro archivi, quando esistono. Bisogna ricordare che, prima del digitale, la registrazione elettronica era ancora più volatile, potendosi riutilizzare le videocassette già usate; ma certamente sono ancora rintracciabili fondi audiovisivi abruzzesi dispersi che meritano attenzione. Le famiglie invece hanno prodotto film da molti più decenni. Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia, è nato a Bologna nel 2002 come associazione, prima di diventare, come Fondazione, un punto di riferimento nazionale imprescindibile per la restituzione alle

217. Il deposito adibito alla conservazione delle pellicole cinematografiche in formato ridotto preservate da Fondazione Home Movies di Bologna.





comunità di un patrimonio allo stesso tempo privato e pubblico come sono le immagini audiovisive di famiglia. Ilaria Ferretti ha spiegato che i materiali conservati, databili a partire dagli anni Venti del Novecento, sono in questo modo spesso salvati da una sicura dispersione; si tratta di un totale di 10.000 ore, in pellicola o nei formati elettronici più vari, oggi difficili da salvaguardare per le famiglie. È un ambito, quello delle immagini familiari, estremamente ricco di possibilità, poiché può diventare strumento di sensibilizzazione, ad esempio nelle scuole, sulla storia privata sia nazionale che locale. Poche tuttavia sono le esperienze che ai film amatoriali affiancano anche la fotografia, immagine, sempre presente nella storia familiare che ha preceduto il film di almeno mezzo secolo, e poi prodotta



218, 219. Due spezzoni di pellicole 8mm conservate dalla Fondazione Home Movies, Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna. A sinistra, Famiglia Fornaciari, Nozze Adriano e Marisa, 1967; a destra, Oreste Baldi, Varie famiglia, 1963.





contestualmente. In Abruzzo, l'Università di Teramo ha creato un archivio di filmati familiari grazie al lavoro degli studenti, un punto di partenza quindi.

Una considerazione finale va dedicata alle opportunità che un discorso sulle immagini apre in termini sono solo culturali e patrimoniali, ma anche professionali ed economici. Se, come indica il mercato del lavoro della filiera dell'audiovisivo italiano e internazionale, c'è oggi bisogno di professionalità "trasversali", di mestieri delle immagini, non solo di mestieri del cinema, può essere utile far dialogare le esigenze dell'amministrazione regionale e quelle più specifiche dell'Abruzzo Film Commission, con gli obiettivi dei soggetti dedicati alla formazione, come sono la scuola e l'università. Patrimonio e didattica sono punti chiave della legge istitutiva della Film Commission, e sono priorità culturali ed economiche di ogni territorio. La Regione Abruzzo ha tra i suoi obiettivi quello "favorire la valorizzazione e la conoscenza del patrimonio paesaggistico, culturale, ambientale, enogastronomico e sociale del territorio regionale" e allo stesso tempo "rendere effettive e virtuose sinergie con le politiche regionali di sostegno alle imprese, alla cultura, all'istruzione ed alla formazione"; la Film Commission deve offrire "sostegno alle iniziative di potenziamento delle competenze nel cinema, nelle tecniche e nei media di produzione e di diffusione delle immagini e dei suoni, nonché di alfabetizzazione all'arte, alle tecniche e ai media di produzione e di diffusione delle immagini". Sembra del tutto naturale quindi una convergenza di interessi e obiettivi per rintracciare, conservare e valorizzare quel ricco patrimonio di immagini, ancora potenziale e segreto, che potrà contribuire anche alla costruzione di un futuro per il territorio e per le sue giovani generazioni.

220. Nella pagina a fianco: dettaglio di un proiettore cinematografico custodito nel Piccolo Museo del Cinema di Cepagatti.

221. Nella doppia pagina successiva: fioritura di crochi a fine inverno su Campo Imperatore.







## Intervista a Riccardo Milani

di Federico Pagello e Gianluigi Rossini

*Iniziamo con una domanda che ti è stata fatta mille volte, ma che non possiamo eludere: come è nato e come si è sviluppato il tuo rapporto con l'Abruzzo, e come mai c'è questa forte presenza della regione nella tua cinematografia?*

In Abruzzo ci sono arrivato che ero un bambino molto piccolo, ed è stato un impatto con una realtà che non conoscevo. Io sono nato a Roma, e nella seconda metà degli anni Sessanta trovavo lì una regione molto, molto diversa dalla mia città, con questo dialetto a volte impenetrabile, per lo meno per me. Mi suscitavano grande curiosità proprio la lingua, ma anche le facce delle persone che vedevo, anziani con i visi segnati dalla montagna. Era come fare molti passi indietro nel tempo. E poi la natura viva, la civiltà contadina: io andavo in questo paesino dell'Aquilano, Marruci di Pizzoli, in cui tutte le famiglie avevano la mucca accanto alla casa, la stalla, il latte, cose così. Questo è stato il primo impatto, poi ai miei venne in mente di passarci le vacanze, in una casetta di alcuni parenti alla lontana, e poi infine mia zia comprò una casa. Quell'Abruzzo lì – il lago di Campotosto, il Passo delle Capannelle, i fiumi – per me era un po' una magia, io amavo pescare già da piccolo. Era un mondo affascinante, anche per i modelli di vita che proponeva, molto più essenziali, per me motivo di curiosità.

Insomma, a questa domanda, che mi fanno moltissimi, in realtà non so mai rispondere bene, perché c'è qualcosa di profondo che io stesso non riesco a capire, qualcosa che mi spinge e mi attrae. Gli elementi sono tanti, ma forse uno su tutti, a ragionarci un po' meglio dopo tantissimi anni, è il senso della comunità: lì lo sentivo, sentivo che c'era una comunità con una propria identità.



222. Nella pagina a fianco:  
Riccardo Milani.  
223. A sinistra: il Lago di  
Campotosto.

*Da quale tipo di comunità e di vita sociale tu, cresciuto a Roma, osservavi quest'altra realtà?*

A Roma abitavo al quartiere San Giovanni, l'Appio latino, via Appia nuova: i palazzoni grandi, il traffico, i suoni, la quantità di persone, di macchine. Era un quartiere molto popoloso e in parte anche popolare. Insomma, era un contesto urbano. In Abruzzo respiravo un'aria diversa, oltre a un'aria migliore. Era un altro modo di fare le cose, di vivere la giornata, e quindi certo, in parte c'era un gusto della diversità.

Qualcosa, però, nel tempo ha lavorato un po' ai fianchi, nella mia testa: il concetto di comunità, appunto: vedere e sentire le persone, vivere un contesto in cui ci si conosce tutti, in cui la parola comunità ha ancora un senso. Con le specificità, i mestieri spesso legati alla terra, l'agricoltura e l'allevamento, che era impossibile vedere a Roma. Le figure, le foto della civiltà contadina che vedevo sui libri, lì le toccavo con mano. Poi il piccolo centro, i paesi molto piccoli: adesso Marrucci di Pizzoli è diventato una periferia dell'Aquila, sostanzialmente, ma la voglia di frequentare quei paesini lì è rimasta. Quarantacinque anni fa mi sono spostato dalla parte di Pescasseroli, l'Alto Sangro, Villetta Barrea: l'Abruzzo per me è diventato quello del Parco Nazionale, e poi ho conosciuto tutto il resto.

In fondo, quindi, è stato l'Abruzzo montano, la montagna, quella vita lì dove vedevi le galline, le uova, ad avere un peso grande agli occhi di un bambino. È un po' una magia, che ti si traducano in realtà le cose che vedi nei libri. Poi invece queste comunità, alle quali mi sono legato, fino ad avere voglia di lavorarci, a farlo diventare una frequentazione umana e professionale insieme, ispiratrice di tanti film. Forse anche perché c'era, e c'è tuttora, una predisposizione naturale alla commedia, all'autoironia. Anche questo

224. Sotto: il Lago di Barrea nel Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise.

225. Nella pagina a fianco: veduta invernale del centro abitato di Opi (AQ).





ha giocato un ruolo importante, le battute, scherzare su se stessi: è una cosa che c'è anche a Roma, ma lì da subito l'ho sentita come qualcosa di molto presente.

*Eppure lo stereotipo dell'Abruzzese non è molto ironico, di solito.*

Ma lì subentrano altri fattori: l'estrazione sociale, sentirsi magari presi in giro da chi viene da fuori, quella diffidenza giusta che c'è spesso per chi arriva da fuori. È un elemento legato anche alla storia di questa regione, recente e remota, caratterizzata da invasori, da elementi come il Regno delle due Sicilie. A volte senti le persone usare quei francesismi, o spagnolismi: una bambina chiamata cicariella, cica, e capisci che lì è successo qualcosa nel tempo, e penso che quella diffidenza venga da lì. Questa durezza proverbiale di cui parli, l'ho vista anch'io: in *Un mondo a parte*, faccio salutare le persone con un grugnito, ed è perché avviene realmente che ci si saluti in quel modo essenziale. Non è nemmeno una parola molto semplice come sarebbe "ciao"; è un suono, ma io so che comunque dietro quel grugnito c'è una sincerità. Questa tendenza a essere duri c'era fino a qualche anno fa, ma adesso io respiro un'aria di autoironia che è meravigliosa.

*In effetti, l'Abruzzo, e gli abruzzesi, sono molte cose diverse: città e aree interne, mare e montagna. Senza contare i grandi cambiamenti che ci sono stati dagli anni Sessanta a oggi. Tu come hai vissuto questa pluralità, e come l'hai affrontata nel tuo cinema?*  
Ho sentito spesso raccontare che fino agli anni Cinquanta non c'era una strada per arrivare a Pescasseroli, ed è la verità: c'erano solo strade di montagna, dove d'inverno era difficile spostarsi. Per questo capita che due paesi, distanti due chilometri, parlino dialetti diversissimi. È la natura

del posto che ha deciso così. La natura ha un peso enorme, soprattutto in montagna dove il freddo, la neve, il ghiaccio ti isolano. Anche questo mi ha trasferito affetto e ammirazione per persone che hanno sempre affrontato una vita più complicata della nostra. E poi il senso della misura, rimasto nonostante tutti i cambiamenti: ecco, tra tutte le cose che mi vengono in mente, credo di aver costruito i film che ho girato in Abruzzo sulla stima e la riconoscenza per il senso della misura che questa regione mi ha trasmesso. Certo, stare a Pescara, dove dirigo il Flaiano Film Festival, è un'altra cosa. C'è Flaiano di mezzo, c'è Pescara, c'è l'ironia di cui parlavamo prima: uno sguardo sul mondo disincantato ma attento, feroce. Ma per me la spinta dominante a frequentare l'Abruzzo è la montagna, andare a cercare l'orso, i cervi, i lupi, i camosci. Appena posso scappo in montagna, ero lì ieri! In parte penso sia una ricerca dell'essenza stessa della natura umana: nel mio piccolissimo, nel mio niente che faccio con il cinema, cerco di raccontare l'umanità, di andarla a tirare fuori dove credo possa essere e resistere, e dove questa resistenza è umana e culturale insieme, trovo uno dei motivi per cui amo questa regione: l'aver ancora legami forti con l'essenza dell'uomo. Mi fa molta impressione sentire, e lo sento spessissimo, di persone che non hanno mai visto né toccato un animale. Come si fa il formaggio? Come si fa l'elaborazione del cibo? Quell'artigianato nobile è una cosa che in Abruzzo trovo ancora, e mi pare ci sia una sorta di marcia indietro adesso, da parte di chi vive nelle grandi città, una voglia di tornare ad apprezzare queste cose. Adesso il famoso *overtourism* comincia a contagiare anche le aree del parco nazionale: ricordo come fino a pochi anni fa il trenta di agosto finiva tutto; forse a Natale arrivava qualche parente, si riempiva qualche doppia casa... Ora invece non c'è un fine settimana in cui tutti i ristoranti di Pescasseroli o di Villetta Barrea o di Opi non siano pieni, vedo turisti sempre e ovunque. È un buon segno, indica curiosità e attenzione per quello che succede in quei posti, e quello che succede in quei posti è poter vedere persone che si muovono in un modo diverso dal tuo e si esprimono in una lingua diversa dalla tua e vivono ritmi molto diversi. Certo, la contraddizione c'è: da una parte ci sono dei momenti in cui Pescasseroli è semplicemente infrequentabile perché c'è davvero troppa gente ed è veramente difficile starci. Però dall'altro lato il parco è sicuramente più curato di come poteva essere trent'anni fa. Mi dicono in tanti che si vedono molti più camosci adesso, perché c'è stata la ripopolazione. Qualche volta vado in montagna con le guide, e ci sono queste associazioni spesso fatte di giovani che riescono a restare sul posto e avere un'economia.

*Cosa pensi della crescita del turismo in Abruzzo in questi ultimi anni?*

Il turismo allargato, che quei centri vivono tutti, ha fatto sì che i ragazzi cominciasse a rimanere, invece di scappare. Quando c'è una prospettiva economica, i ragazzi possono fare quello che anche qualche decina d'anni fa pensavano di fare, ovvero rimanere, mettere su famiglia e farsi una vita lì. Ora i ragazzi cominciano a stare dietro al turismo, che vuol dire tante cose: passeggiate a cavallo, contatto con la natura, ciaspolate. Moltissime cooperative sono nate intorno al turismo, sia invernale che estivo. Poi ci sono persone che cercano prodotti locali, e quindi molti si sono messi a fare il formaggio o le lenticchie, come Duilio, il ragazzo di Pescasseroli che ho raccontato in *Un mondo a parte*. Ho parlato con lui a lungo: perché un ragazzo di 18 anni, con tutta questa passione, rimane qui e non fa altre cose? La sua era una passione sana per un mestiere che tempo addietro c'era stato, nella sua famiglia, e lui lo ha rivisitato a suo modo. Ora ha 25 anni, e se prima faticava un po', adesso i prodotti non gli bastano: finisce tutto prima, è tutto prenotato. Questo è un cambiamento di rotta.

Certo, la possibilità di studiare, la ricerca, andare all'estero, sono tutte grandi opportunità; però è vero pure che non c'è niente di più sacrosanto di riuscire a trovare le cose di cui hai bisogno nel territorio dove sei nato. A volte anche creandosele, tracciando una strada ancora non segnata da nessun altro.

In *Un mondo a parte*, a un certo punto, il personaggio di Virginia [Raffaele] dice che per i suoi concittadini vale il «tutti perdenti, tutti contenti». La speranza è Duilio perché lì, dopo due anni, tutte le cose belle muoiono. Ed è vero, l'ho visto con i miei occhi: quella psicologia strana per cui intorno a te non ci deve essere nessuno da invidiare, che ha fatto più di te. In Abruzzo l'ho respirata quest'aria di immobilismo, è un macigno che ti tiene legato, che ti fa avere paura delle novità. L'innovazione, che spesso è recupero della tradizione, è una strada interessante, è un'alternativa vera. E mano mano sento che l'innovazione sta avvenendo.

*Eppure, nei tuoi primi film il tema non era quello di rivitalizzare i borghi ma di essere costretti a emigrare, o anche proprio il desiderio andare via, il fatto di trovare intollerabile vivere in Abruzzo, come succede per esempio nella Guerra degli Antò. Come sei arrivato a inserire l'Abruzzo nei tuoi primi film, e come mai il tema del partire all'epoca era così centrale?*

Io conoscevo bene la realtà di provincia proprio grazie all'Abruzzo, quindi è stato naturale pensare a questa ambientazione quando con gli sceneggiatori Domenico Starnone, Sandro Petraglia e Stefano Rulli mi sono trovato a affrontare quello che poi è diventato *Auguri Professore*. Mentre leggevo il copione ho deciso subito di far diventare la scuola di Bisegna la scuola del film e San Sebastiano dei Marsi il paesino dove tutto era ambientato. Sentivo di poter raccontare quella realtà perché la conoscevo, era un motivo di sicurezza. Capivo che se avrei potuto trasmettere qualche emozione con questo film, l'avrei trasmessa anche attraverso la scelta di quei luoghi. *Auguri Professore* era anche la storia di un ragazzo che in quei paesini si

226. Il centro abitato di Bisegna (AQ) nel Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise.



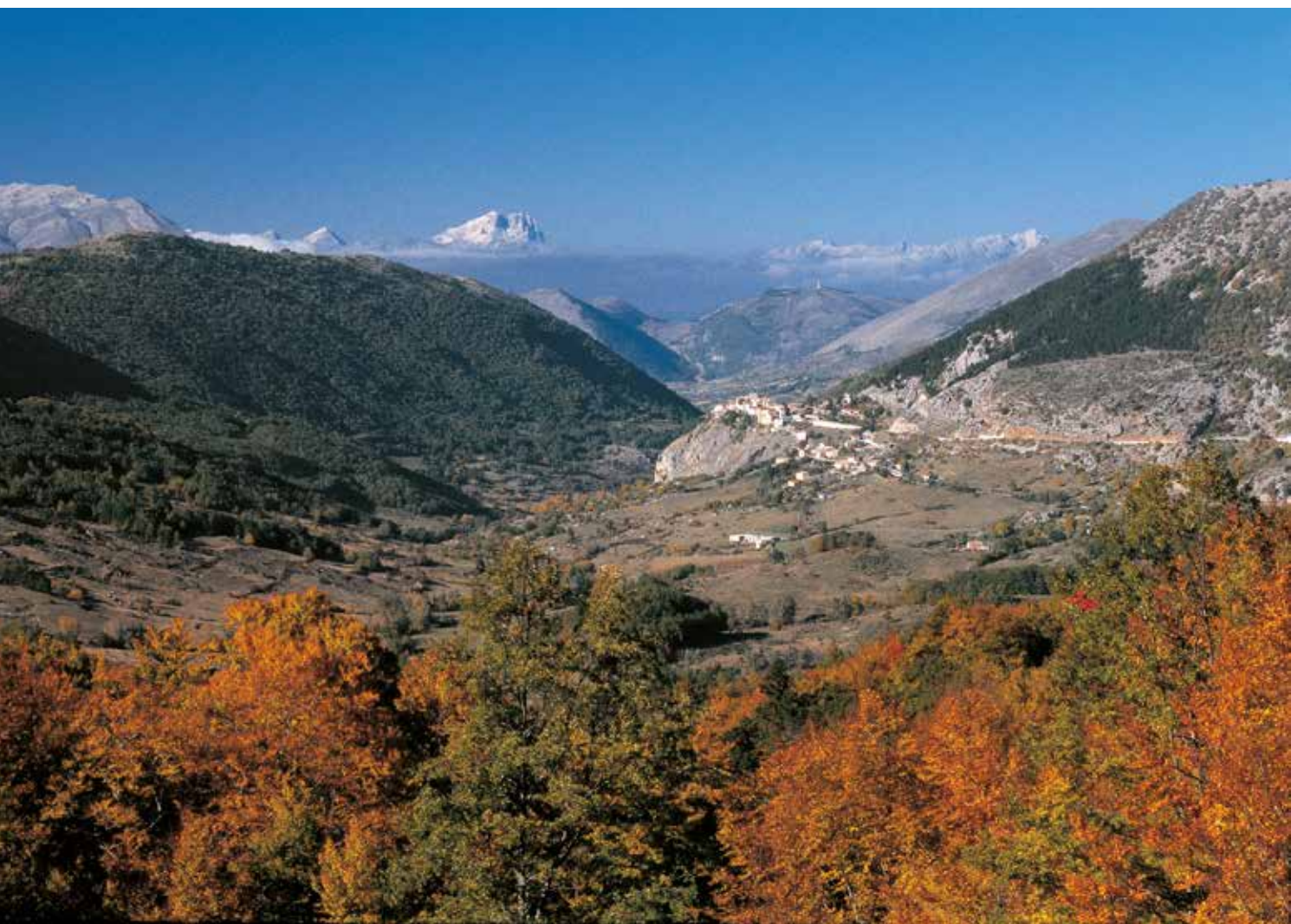
perdeva, passava le giornate a bere birra e alla fine moriva. Anche questo era un'ispirazione: il fatto che fossi legato a quel posto mi rendeva partecipe del dolore di quel ragazzo e dell'insegnante che lo aveva perso. Quel dolore lì sapevo di poterlo avere un po' dentro: quanta gente ho visto in quei paesini con la pelle arrossata dall'alcol, gonfi, andavi in un bar a qualsiasi ora e trovavi sempre le stesse tre-quattro persone.

È andata così anche con *La guerra degli Antò* e poi con *Il posto dell'anima*.

I protagonisti della *Guerra degli Antò* erano quattro ragazzi abruzzesi del lungomare malinconico di Montesilvano, che andavano a cercare qualcosa che non c'era lì da loro, e che nella loro approssimazione, avevano un ribellismo sano contro la guerra, contro le cose del mondo. Alzare la testa e guardarsi intorno: già allora, nel '99, mi sembrava una rarità avere ancora quella coscienza lì. D'altra parte io mi sono formato nella metà degli anni Settanta, quando tutto era politica: partecipare alle cose del mondo, avere uno sguardo il più possibile attento, critico, era una necessità. Questo mi sembrava importante allora e mi sembra importante anche adesso.

Anche *Il posto dell'anima* è nato dal mio contatto, dalla mia conoscenza di questi operai abruzzesi, nati e cresciuti intorno alla zona della Marsica (San Sebastiano, Ortona dei Marsi, Bisegna, la Valle del Giovenco) che all'inizio degli anni Sessanta sono emigrati perché lì non c'era lavoro. Sono andati in Argentina, in Germania, in Francia, in Guatemala, in Svizzera. Tutt'ora, se vai d'estate in quei paesi, vedi moltissime targhe svizzere, famiglie di emigrati

227. La Valle del Giovenco nel Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise.



che tutti gli anni ritornano. Ma molti sono andati anche nel sito industriale dell'Agro Pontino, che negli anni Sessanta offriva la Cirio, la Goodyear, insediamenti industriali che proprio in quel momento stavano venendo su. Si sono trovati anche bene, hanno messo su famiglia, i figli sono andati a scuola, ma quando la Goodyear di Cisterna di Latina ha chiuso loro si sono trovati senza radici, senza altro motivo per stare lì se non i figli che avevano già iniziato le scuole. Persone che amavano moltissimo i posti da cui provenivano, ma che lì non potevano trovare il lavoro di cui avevano necessità. Sono tutte cose che ho conosciuto in Abruzzo: gli italiani che sono emigrati all'estero in un'epoca in cui ero molto piccolo, e che però hanno fatto la fortuna di quei paesi, non la loro, perché molto spesso i lavori che facevano erano lavori usuranti e molto pericolosi per la salute. Ecco: *Il posto dell'Anima* racconta questo, racconta di quanto per loro fosse più importante essere occupati che malati, quindi meglio morire di cancro piuttosto che di fame, meglio morti che disoccupati. Questa era la logica all'epoca.

*Proprio per questo, ci sembra che in quei film assistiamo a finali non positivi per chi resta, mentre l'emigrazione è vista come un arricchimento. Nei tuoi film più recenti, come *Un mondo a parte* e *Scusate se esisto!*, i protagonisti invece vogliono rimanere e cambiare la realtà in cui sono nati, e almeno in parte sembrano riuscirci. In *Scusate se esisto!* ci sono tanti temi: la diversità, la discriminazione, il mondo del lavoro, la provincia, tutti questi elementi insieme sono sempre motivo di grande stimolo, secondo me.*

In fondo è come se facessi sempre lo stesso film: cerco sempre una strada per comunicare, raccontando personaggi in grado di ascoltare i motivi dell'altro. *Come un gatto in tangenziale* non è ambientato in Abruzzo, però è un film in cui due persone molto distanti tra loro riescono ad ascoltarsi nonostante le differenze, i pregiudizi, la distanza economica, sociale e culturale. Se uno si ferma ad ascoltare, qualcosa di interessante lo trova, anche per sé stesso. Tutti i miei film hanno questa matrice comune, parlare alle persone mostrando realtà che spesso uno se non le vive non le conosce, ma che sono una parte viva di tutto il nostro paese.

Ho presentato *Un mondo a parte* in tanti paesi d'Europa, e tutti mi hanno detto la stessa cosa: "questo film è la nostra vita". Eppure il film racconta una storia piccolissima di un borgo come Opi, che ha 350 abitanti, ma in quel microcosmo li ritrovi elementi che vagano in tutta Europa. Allora qualcosa c'è, evidentemente, un appiglio etico, morale, non so come definirlo, forse semplicemente la realtà. Questo fermarsi a guardare negli occhi le

228. La facciata del palazzo comunale di Opi (AQ), location del film *Un mondo a parte*.



persone, cercare di capire cosa c'è dietro, è una cosa che mi piace molto fare e che penso sia utile fare, nel cinema e nella vita.

*Questi finali positivi danno a Scusate se esisto! e Un mondo a parte un tono in qualche misura fiabesco.*

È curioso che tu dica così perché entrambi questi film nascono dal reale e attingono a piene mani dalla realtà: nelle storie, nei dialoghi, a volte anche nel casting. In *Un mondo a parte* è una vera comunità che si è messa in gioco. Il film nasce dal fatto che ho visto con i miei occhi questi insegnanti fare avanti e indietro con le loro macchinine, 100 chilometri al giorno sotto la neve, il ghiaccio, per andare a fare due ore da una parte e altre due ore a 100 chilometri. Non c'è nulla di inventato in questi film, sono storie vere: dai documenti falsi per cercare di tenere i bambini nelle scuole e aumentare il numero delle classi alla protezione civile che chiude un occhio, tutte cose che la gente sa benissimo. Anche *Scusate se esisto* prende spunto da una vicenda reale, la storia di Guendalina Salimei e delle sue difficoltà farsi strada come architetto donna e nel realizzare il progetto urbanistico di Corviale. Questa è la cosa che mi stupisce della visione fiabesca di cui tu parli, e non sei l'unico. Perché in realtà se è vero che in questi film le cose in qualche modo si aggiustano, un poco come in una favola, la storia prende sempre ispirazione dalla realtà. Per quanto riguarda *Un mondo a parte*, ad esempio, il fatto che questi paesi molto spesso si reggano su stranieri che non hanno la documentazione completamente a posto. Negli anni Ottanta io ho iniziato a vedere i nordafricani del Fucino, che stavano al bordo della strada, alle tre-quattro di notte, per essere portati a lavorare da questi caporali che li caricavano sulle loro jeep; col tempo, questi nordafricani sono diventati regolari e hanno cominciato ad affittare le case rimaste vuote dopo il terremoto. Gioia dei Marsi si regge sui numeri degli immigrati: ho visto percentuali importanti, ben oltre quelle che sento dire dalla politica. Lo sanno tutti, non c'entrano la destra o la sinistra: lì sanno tutti che se vogliono che le comunità sopravvivano, si devono dare da fare da soli. Hanno una sorta di autonomia, una sorta di regolamentazione interna, così abbandonano tutte le differenze, perché hanno un obiettivo comune che in questo caso è tenere in piedi il paese. Ahimè non c'è nulla di fiabesco.

*Con fiabesco però non intendevo dire che questi film non partano dalla realtà. Walter Benjamin, ad esempio, scrive che la fiaba è il modo in cui l'umanità insegna ai bambini a non aver paura e fornisce le astuzie che servono a superare i limiti ingiusti, anche portando avanti quello che può apparire un'utopia. In questo senso, confrontando i tuoi film più recenti con quelli dell'inizio della tua carriera, viene da pensare che, con il passare del tempo, tu abbia deciso di raccontare il desiderio di rimanere per cercare di cambiare la propria realtà, anche se sembra impossibile.*

Dici cose che mi confortano molto, sono d'accordo. Quel clima fiabesco che ho sentito più volte citato in riferimento non solo a *Un mondo a parte*, ma anche ad altri film, forse lo cerco per via di un desiderio, non di conciliazione, non di seppellire i conflitti, ma di trovare una possibilità, una strada. Mi capita spesso, credo, di cercare quel clima fiabesco che dici tu, perché c'è di mezzo l'idea che ci sia una possibilità, anche quando le cose sembrano molto lontane, molto distanti, molto complicate, tra persone diverse, luoghi diversi, su temi su cui è impossibile trovare una soluzione concreta e reale, o perlomeno a breve termine.

In fondo anche *Auguri professore* è la storia di un fallimento, di un insegnante che, di fronte alla morte di questo ragazzo, fa i conti con se stesso, la propria vita e il proprio mestiere, e capisce di non aver saputo cogliere la realtà, l'essenza della vita di quel ragazzo, di non essere stato d'aiuto che è il compito

principale per chi fa l'insegnante. In quel film, però, c'è anche l'idea che insegnare è una cosa potente, meravigliosa. Dirlo oggi, a quasi 30 anni di distanza, mi fa un certo effetto, perché nel frattempo tutto è peggiorato da quel punto di vista. Nella scuola adesso gli insegnanti vengono picchiati dai genitori, come i medici vengono picchiati nelle corsie. L'autorevolezza di quelle figure è entrata in crisi: invece di essere viste come delle guide per tutti noi, vengono messe continuamente in discussione, sono diventate fonte di conflitto. La messa in discussione di tutto, ecco... Forse hai ragione, e forse hanno ragione tutti quelli che parlano di favola, perché capisco che c'è una cosa quasi infantile da parte mia nel cercare una possibilità.

*Se capisco bene stai dicendo che in film come Un mondo a parte o Scusate se esisto! hai cercato un clima favolistico, che non c'era in film precedenti come Auguri professore o Il posto dell'anima, anche se i temi sono in sostanza sempre gli stessi. Cioè è diverso il vestito, ma stiamo parlando di cose molto simili. È così?*

Penso di sì, esiste un po' anche la strategia per entrare nel cuore e nella testa delle persone, e quindi se quel cuore e quella testa so di raggiungerli in un certo modo, io ci provo. Non so se questo voglia dire incoerenza stilistica. Io metto sempre in cima a tutto i contenuti. Poi capisco che c'è un valore importante che è quello visivo, quello stilistico. Però se una cosa non mi emoziona, non mi dà nulla, io esco con nulla. L'estetica ha un suo valore, ha una sua importanza, però l'etica credo sia un valore ancora più forte. Penso che di etica ci sia tanto bisogno. Penso che le persone molto spesso si siano un po' perse dietro cose che probabilmente le hanno allontanate dal reale. È un po' come il protagonista di *Un gatto in tangenziale*, che parla di periferia al Parlamento europeo ma poi non c'è mai stato. Quindi è un modo per

229. Il lungomare di Montesilvano (PE), location del film *La guerra deli Antò*.



parlare alle persone, perché penso che i contenuti siano importanti, anche e soprattutto per chi fa questo mestiere.

Io alla fine parlo con tanti milioni di persone, e questo se ci pensi è una responsabilità, ti assumi la responsabilità delle cose che dici, ma soprattutto cerchi di dare un segnale, uno stimolo, cerchi di essere seguito su una strada. E questo non per il piacere di essere seguito da qualcuno, ma perché le cose che dici possono avere una funzione.

*Questi film abruzzesi sono stati realizzati nel corso di un periodo che coincide con quello della diffusione delle Film Commission nel nostro Paese. Hai seguito la vicenda della Film Commission in Abruzzo?*

Non ho seguito la questione troppo da vicino ma so che per molto tempo non c'è stata una Film Commission. Le Film Commission in generale sono un grosso incentivo per chi deve venire a girare nelle regioni, soprattutto se hai una Film Commission che ti segue e può anche dare dei contributi a fronte di un impegno nel sostenere l'occupazione nella regione attraverso l'assunzione della forza lavoro locale, maestranze, professionisti, attori e attrici.

Da questo punto di vista l'Abruzzo ha un potenziale enorme, lo posso dire da regista. Quando porto le persone della troupe in Abruzzo, un po' tutte mi dicono la stessa cosa, e cioè che non conoscevano prima questa realtà. Questo significa che bisognerebbe intervenire sulla comunicazione, perché evidentemente c'è bisogno di più informazione. Ad esempio, se le scuole di Roma si organizzano per fare le settimane bianche a Canazei o in Alta Badia o in Val di Fassa, vuol dire che c'è una comunicazione forte sul segmento sciistico da parte di quelle regioni. Eppure noi siamo a Roma: invece di fare otto ore di autobus, o sei di treno, per andare in queste stazioni del nord, abbiamo qui vicino l'Abruzzo, a 150 chilometri. La stessa cosa vale produzioni cinematografiche: le troupe in questa regione potrebbero trovare paesaggi meravigliosi, posti bellissimi, una storia importante, un'architettura affascinante anche dal punto di vista puramente visivo, ma spesso questo non succede, o perché le persone non hanno nella testa la possibilità di girare qui – quindi lì entra il tema della comunicazione – oppure perché non c'è una Film Commission, non c'è l'assistente sul posto, non ci sono le realtà professionali di cui il cinema ha bisogno.

In passato, mi ricordo, Gabriele Lucci e l'Accademia dell'Immagine avevano creato una realtà all'Aquila dove succedevano cose meravigliose, Vittorio Storaro faceva lezioni di cinema, attirando persone da tutta Italia. Poi qualcosa non è andato per il verso giusto dopo il terremoto, e quell'iniziativa è finita. Questo però dimostra che la capacità attrattiva c'è, che l'Abruzzo il potenziale ce l'ha tutto. Si tratta di avere il coraggio di investire, cercando però di essere consapevoli del fatto che tu un euro che investi ti ritorna tutto, ti ritorna forse anche tre volte, perché c'è occupazione, perché c'è indotto, perché le troupe mangiano, dormono, sul territorio hanno un ritorno immediato.

*Com'è stata l'esperienza di girare Un mondo a parte, anche per quanto riguarda il supporto delle istituzioni locali?*

Io sono andato a fare i sopralluoghi in tutti i posti che ho girato, Erano tutti luoghi che conoscevo benissimo, nel senso che conoscendo a memoria - a volte anche il clima del posto, il fatto di sapere quali erano i posti giusti dove girare a secondo del tempo. Mi ha aiutato molto l'esperienza.

In generale siamo stati molto facilitati perché abbiamo avuto una totale partecipazione, ho trovato una grande gentilezza e collaborazione da parte di tutti, che è quello che comunque cerco sempre, ogni volta che faccio un film. È la cosa che cerco di avere prima delle altre, il buon rapporto con le persone con cui dovremo girare, a casa delle quali andremo a girare. Si gira

sempre a casa di altri, per questo bisogna entrarci in punta di piedi. Parlare delle istituzioni implica necessariamente anche un accenno al tax credit, a quello che sta succedendo adesso. Da anni si sapeva come molte produzioni andassero avanti con dei finanziamenti immeritati. Quanti film sono usciti a luglio per tre giorni solo per incassare il tax credit, quante cose sono state fatte in questo brutto modo? Penso che questo faccia un pessimo servizio a tutti quelli che fanno questo mestiere invece con grande passione, partecipazione e onestà, anche e soprattutto i piccoli produttori, che hanno necessità e coraggio nell'affrontare l'operazione di concepire un film, finanziarlo e portarlo avanti fino alla distribuzione. Il pessimo servizio lo si fa soprattutto a loro. La disonestà va punita. Penso che questo salvaguardi poi gli altri, che fanno questo mestiere con grande passione e con grande onestà.

*Nel tuo percorso ti sembra che l'importanza crescente delle Film Commission abbia creato una maggiore attenzione a un cinema più regionale, che può andare da Edoardo Gubino in Puglia fino a Benvenuti al Sud, fino allo stesso Un mondo a parte?*  
Beh, lo ha aiutato molto secondo me, l'ha aiutato molto anche a cercare di aprirsi a scenari diversi, a questioni diverse, a temi diversi. Spesso si sente parlare di problemi relativi al finanziamento pubblico al cinema, ma il denaro pubblico speso per la cultura, per la sanità, per l'istruzione non è mai abbastanza, anche se ovviamente gli sprechi vanno evitati.

*Vedi dei rischi però nel modo in cui le Film Commission, oppure le figure politiche che guidano i finanziamenti aspettandosi un ritorno in termini di immagine, possono influenzare la scrittura e la realizzazione dei film, la rappresentazione dei territori?*  
Finché ti senti chiedere delle cose che sono davvero applicabili, e cioè che non incidono minimamente sulla storia che si vuole raccontare, beh insomma perché no. Il problema è quando incontri persone che vogliono qualcosa in più. Adesso c'è come una sorta di autocensura, paradossalmente c'era più libertà prima. Adesso in partenza scatta un'autocensura in chi dirige, in chi produce, chi distribuisce, per non andare a toccare certi argomenti. Questa cosa non deve accadere, l'arte è libera per definizione, ma non è una libertà astratta, è una libertà concreta che ti dà modo non di esprimere soltanto te stesso, ma di permettere a tanti di usufruire di un racconto, come un libro, uno spettacolo teatrale. L'apertura al mondo che dà la cultura è impagabile. Quindi ben vengano i finanziamenti pubblici alla cultura, sanità, istruzione.

*Ti sei fatto un'idea di come vengono visti i tuoi film dagli abruzzesi?*

Ho incontrati tantissimi spettatori che hanno detto di aver apprezzato *Un mondo a parte*. Li ho sentiti molto partecipi, riconoscenti, contenti di aver visto il film. Mi incuriosisce soprattutto vedere il flusso di turisti a Opi, a Pescasseroli, a Villetta Barrea, a Gioia dei Marsi, di gente che viene da posti impensabili, dal Piemonte, dalla Liguria, perché hanno visto il film. E anche da loro senti dire: "ma io non conoscevo l'Abruzzo, non sapevo che fosse così bello".

*Sappiamo che hai appena girato un film in Sardegna. Puoi dirci qualcosa di più su questo progetto in relazione anche ai tuoi film abruzzesi? Pensi di tornare presto nella nostra regione?*

Il film che sto girando al momento in Sardegna è una storia di resistenza umana e culturale, perché racconta di un pastore che non vuole vendere il suo ovile per farci costruire un resort, che però porterebbe molte opportunità di lavoro. Anche lì torna il tema del conflitto tra la tradizione e il territorio da preservare e la necessità di lavorare, che è un tema vivissimo in Sardegna, e non solo lì. E poi il progetto successivo... ci stiamo pensando. Non so bene ancora dove lo voglio girare. Io spero sempre di avvicinarmi molto all'Abruzzo.







## BIBLIOGRAFIA

- Abruzzo e il cinema. *Storie, luoghi, star*, Torino, GEDI, 2024.
- Anonimo, *Vincenzo Melocco (sic) cineasta*, «Cine Sorriso Illustrato», n. 17, 27 aprile 1930, p. 14.
- Samuel Antichi, *The End of Places: Emiliano Dante's L'Aquila Earthquake Trilogy*, in *Beyond Catastrophes. Visions and Perspectives on Post-Anthropocenic Italy*, a cura di S. Busni, A. Maiello, Milano, Mimesis International, 2025, pp. 171-181.
- Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Le imprese di produzione, I. Il Centro-Sud*, Torino, Kaplan, 2012.
- Alessandro Bignami (a cura di), *I cacciatori di Aquilani*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Caterina Capalbo, *Roma città aperta. Un film non del tutto svelato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022.
- Beatrice Ciuffetelli, *Spazi teatrali a L'Aquila tra Otto e Novecento (1893-1940)*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi dell'Aquila, 2021.
- Luciana D'Annunzio, *Il cinema Olimpia in Castellamare Adriatico*, 2013, [http://www.defilippis-delfico.it/Il\\_cinema\\_Olimpia\\_in\\_Castellamare\\_Adriatico.htm](http://www.defilippis-delfico.it/Il_cinema_Olimpia_in_Castellamare_Adriatico.htm).
- Eugenio Di Caro, *Storia del Teatro Supercinema di Chieti: gli anni di gestione 1985-1999*, Pianella, èDICOLA, Pianella 2020.
- Gerardo Di Cola, *Vincenzo Melocchi. Vita, opere e miracoli del commendatore*, Pianella, èDICOLA, 2023.
- Francesco Erban, *Il disastro. L'Aquila dopo il terremoto: le scelte e le colpe*, Bari, Laterza, 2010.
- Manuela Farinosi, Alessandra Micalizzi, *Geolocating the Past: Online Memories after the L'Aquila Earthquake*, in *Memory in a Mediated World. Remembrance and Reconstruction*, a cura di A. Hajek, C. Lohmeier, C. Pentzold, New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 90-110.
- Valentina Franceschini, *Il cinema abruzzese e l'Abruzzo film commission*, «AAM TAC. Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication», n. 12, 2015, pp. 29-41.
- Mirko Lino, *Echoes of Ruins. The Aquila Earthquake in Films*, in *Beyond Catastrophes. Visions and Perspectives on Post-Anthropocenic Italy*, a cura di S. Busni, A. Maiello, Milano, Mimesis International, 2025, pp. 159-169.
- Andrea Lolli, *Gran Sasso e cinema. Movie Map del Gran Sasso d'Italia*, Teramo, Ricerche&Redazioni, 2022.
- Gabriele Lucci, *Biografia di un desiderio*, L'Aquila, L'Atalante, 2021.
- Vittorio Martinelli, *Cinema muto in Abruzzo*, «Immagine. Note di storia del cinema», n. 51, nuova serie, primavera 2002, pp. 23-26.
- Stefano Masi, *La memoria del set. L'Abruzzo e i mestieri del cinema*, Cardito, Cerbone, 2003.
- Andrea Sangiovanni, *Film da una città che non c'è, in Oltre il terremoto: L'Aquila tra miracoli e scandali*, a cura di G-L. Bulsei, A. Mastropaolo, Roma, Viella, 2011, pp. 131-50.
- Elsio Simone Serpentin, *Teramo e il cinematografo*, Mosciano Sant'Angelo, Artemia, 2015.
- Piercesare Stagni, *Il cinema forte e gentile. I film girati in Abruzzo. Le trame, i luoghi, gli aneddoti*, 2 voll., L'Aquila, Arkhé, 2018.
- Edoardo Tiboni, Paolo Smoglica (a cura di), *L'Abruzzo e il cinema*, Edians, Chieti, 2008.

## Referenze fotografiche

- ARCHIVIO ADRIATIC FILM FESTIVAL: 184, 201.  
ARCHIVIO BRIGANTI FILM FESTIVAL: 207.  
ARCHIVIO CINEMA ABRUZZO: 203, 205.  
ARCHIVIO CLAUDIO PAZIENZA: 75, 76.  
ARCHIVIO DIMITRI BOSE: 174.  
ARCHIVIO DI STATO DELL'AQUILA: 172.  
ARCHIVIO FEDERICO VITTORINI: 195, 197.  
ARCHIVIO FOTO BOLLINI, AVEZZANO: 72.  
ARCHIVIO GIANLUCA FRATANTONIO: 210  
ARCHIVIO LUCIANO ODORISIO: 78, 79, 82, 83, 84.  
ARCHIVIO NAZIONALE DEL FILM DI FAMIGLIA, FONDAZIONE HOME MOVIES,  
BOLOGNA: 217, 218, 219.  
ARCHIVIO PARCO NAZIONALE D'ABRUZZO, LAZIO E MOLISE: 227.  
ARCHIVIO PREMI INTERNAZIONALI FLAIANO: 185, 186.  
ARCHIVIO STORICO ISTITUTO LUCE: 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,  
34, 35, 36, 37, 39, 54, 55, 56.  
ARCHIVIO SULMONA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL: 188, 189.  
ARCHIVIO CARSA EDIZIONI: 3, 4, 5, 8, 10, 17, 18, 20, 22.  
G. Alfonsi: 67.  
Paolo Baglioni: 103.  
Ascanio Buccella: 135.  
Massimo D'Ambrosio: 146.  
Cristofaro Sante Di Giovanni: 19.  
Silvana Corsi: 11.  
Salvatore Costa: 61.  
Luca Del Monaco: 7, 44, 49, 53, 118, 145, 176.  
Luigi Filice: 2.  
Paolo Iammarrone: 92.  
Andrea Lucente: 161.  
Barbara Miozza: 163.  
Roberto Monasterio: 1, 9, 40, 41, 42, 48, 51, 58, 59, 60, 68, 70, 74, 80, 86, 87,  
90, 91, 93, 105, 107, 121, 123, 124, 126, 148, 160, 177, 178, 179, 216, 226.  
Antonio Porto: 57.  
Emanuele Perrucci: 122.  
Giovanni Sfarra: 144.  
Giovanni Tavano: 46, 73, 150, 152, 157.  
Valerio Tiberio: 223.  
CONTEST FOTOGRAFICO ABRUZZO&CINEMA  
Piero Bosco: 13, 45, 63, 64, 65, 156, 162, 164, 221.  
Emilio Concettoni: 228.  
Angelina Iannarelli: 119, 224, 225, 230.  
Federico Malandra: 89, 229.  
Lorenza Sassone: 211, 212, 213, 220.  
ALTRI CONTRIBUTI  
Gianmarco Chierogato: 222.  
Emiliano Dante: 140, 141, 142, 143.  
Cecilia Fasciani: 130, 131.  
Domenico Nardini: 169.  
Odoardo Tomassi: 180, 181.  
Giuseppe Vitale: 165, 182.

Per consultare il nostro catalogo,  
e per essere continuamente aggiornato  
sulle nostre pubblicazioni, visita il sito  
[www.carsaedizioni.it](http://www.carsaedizioni.it)



Quando pensiamo ai luoghi del cinema italiano, ci vengono subito in mente la Roma felliniana, la Sicilia del *Gattopardo*, la Napoli di *Gomorra*, il nebbioso paesaggio padano di Antonioni. Eppure, accanto a queste geografie cinematografiche consolidate, esistono territori la cui presenza sul grande schermo è stata intensa, ma in modi più sfuggenti. L'Abruzzo è certamente uno di questi.

La regione ha ospitato numerose produzioni nel corso di oltre un secolo. Campo Imperatore è diventato il Far West, il Tibet e perfino un pianeta alieno; Rocca Calascio si è trasformata in un castello medievale fantastico. I borghi dell'entroterra hanno fatto da sfondo a commedie, drammi, storie d'amore. Eppure, proprio questa versatilità ha reso l'Abruzzo quasi invisibile: troppo spesso usato come sostituto di altri luoghi, raramente raccontato per quello che è o è stato.

ISBN 978-88-501-0458-1



9 788850 104581

€ 30,00